



**Universidad
de Guanajuato**

Campus Guanajuato

División de Arquitectura, Arte y Diseño

Maestría en Artes

**El espacio laberíntico:
la estructuración de sentido dentro de
Zócalo (Alÿs, 1999) y *Santa María del Circo* (Toscana, 1998)**

Trabajo de titulación en la modalidad de tesis
que para obtener el grado de Maestra en Artes presenta:

Lic. Nallely Natali Flores Flores

Director: Dr. Juan Antonio Sustaita Aranda

Codirectora: Dra. Brigitte Adriaensen



Universidad de Guanajuato
División de Arquitectura, Arte y Diseño
Campus Guanajuato

Guanajuato, Gto.; a 30 de enero de 2018



**Universidad
de Guanajuato**

Campus Guanajuato

División de Arquitectura, Arte y Diseño

Maestría en Artes

**El espacio laberíntico:
la estructuración de sentido dentro de
Zócalo (Alÿs, 1999) y *Santa María del Circo* (Toscana, 1998)**

Trabajo de titulación en la modalidad de tesis
que para obtener el grado de Maestra en Artes presenta:

Lic. Nallely Natali Flores Flores

Director: Dr. Juan Antonio Sustaita Aranda

Codirectora: Dra. Brigitte Adriaensen

Miembros del jurado:

Dr. Juan Antonio Sustaita Aranda

Dr. Salvador Salas Zamudio

Dr. José Alberto Sánchez Martínez



Universidad de Guanajuato
División de Arquitectura, Arte y Diseño
Campus Guanajuato

Agradecimiento

Pocas veces utilizo frases como muchísimas gracias, mil o un millón de gracias. Creo que tiene que ver con la implicación de la conjugación. Por ello, cuando digo *agradezco* siento de manera más vívida y cercana ese sentimiento que nos obliga a estimar el beneficio que se nos ha otorgado –sentimiento denominado como gratitud– y así mi agradecimiento se vuelve más real.

Quisiera decir entonces que estoy sumamente agradecida con las distintas instituciones de las cuales he recibido los apoyos que han hecho posible tanto iniciar, como continuar y concluir este trabajo. En primer lugar, agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología del cual he recibido una beca de manutención durante los meses en los cuales he estado inscrita en la maestría de la cual ahora opto para obtener el grado. Y, en segundo lugar quiero agradecer a tres universidades: la Universidad de Guadalajara, tanto por haberme formado en los estudios previos como por su generoso apoyo durante esta etapa, sobre todo concretando una estancia en el extranjero; la Universidad de Guanajuato, porque a través del posgrado he logrado lecturas y relecturas que me han llevado a un crecimiento múltiple; y, por último, a la Universidad de Radboud, por abrirme sus puertas y brindarme herramientas indispensables en el mundo de la reflexión

También quiero agradecer a mis profesores: no solamente a aquellos que a lo largo del curso de este posgrado me han guiado, sino también a aquellos que poco a poco han contribuido a que cada una de mis palabras cobre mayor sentido –si bien no únicamente en el papel, sí en la congruencia conmigo misma–. Aunque especialmente quiero decir que agradezco el apoyo y las enseñanzas de dos de ellos: el Dr. Sustaita y la Dra. Adriaensen; ya que sin sus consejos, su conocimiento y su paciente guía este trabajo estaría aún disgregado entre la mente y la escritura.

Agradezco también a los amigos, quienes se han convertido en mi familia, por comprenderme en las tantas ocasiones en las cuales yo no podía hacerlo.

A la maestra Socorro:

por enseñarme que escribir no se trata de confundir, sino de entender;

y porque cualquier cosa que pueda yo decir es nada ante su recuerdo.

Contenido

Agradecimiento	III
Dedicatoria	IV
Contenido	V
Introducción	1
Mapa y brújula de la investigación.....	4
Sobre <i>Zócalo</i>	5
Sobre <i>Santa María del Circo</i>	7
Espacio entre literatura y arte.....	9
Capítulo I	11
El sentido del espacio: de la metáfora del laberinto a la abstracción teórica	12
El espacio laberíntico: metáfora de dos cronotopos	12
Cartografías de dos autores: Alÿs ciudadano y Toscana desértico	18
Francis Alÿs y la ciudad.....	20
David Toscana y el desierto.....	26
Del espacio y la teoría	30
Spatial turn: un salto en el tiempo para ahogarse en el espacio	32
Herramientas de disección estructural para el espacio artístico	35
Conclusiones iniciales e indiciales: la búsqueda de fracturas de sentido	38
Capítulo II	40
<i>Zócalo</i> : del origen a la transgresión	41
Las conjugaciones del espacio en todos los tiempos posibles	43
El zócalo antes del zócalo: México Antiguo como primer emplazamiento.....	43
El poder continuo del zócalo: sobre un pasado vigente	45
Zócalo en el arte: de la aproximación a la enajenación	51
De la apropiación del espacio a través del arte	51
El zócalo en <i>Zócalo</i> : la perturbación contenida y el tránsito como construcción del discurso	56
Cesión de espacio: pausa textual a <i>Zócalo</i>	66
Capítulo III	68
<i>Santa María del Circo</i> : cartografías de una sola metáfora.....	69
Cartografía primera: del mapa a la proclamación	72

Cartografías de la confrontación: encontrarse en Santa María del Circo.....	77
Del espacio <i>real</i>	77
De la <i>realidad</i> en el espacio.....	82
Decadencia del espacio cartografiado: muerte y resurrección en tres movimientos.....	89
Muerte del juego: plaza seca y panteón nuevo.....	89
Muerte de la esperanza: destrucción de Roncesvalles y el ambiente.....	91
Muerte del espacio y resurrección circense.....	93
Cesión de espacio: paso textual al tejido final.....	95
Capítulo IV.....	97
Estructuración de espacios: puentes conceptuales entre lo literario y lo visual.....	98
Entre heterotopía y heterotopología.....	100
De la esquematización heterotopológica.....	101
No lugar: pre-texto de hipermodernidad en el arte.....	111
Metáforas del espacio: la confrontación del espacio hipermoderno y el espacio en el arte.....	117
Fuga del espacio empírico: de los reflejos y la virtualidad.....	118
(Fin y) preludeo: reinención de la metáfora del laberinto desde un universo desimbolizado.....	123
Conclusiones.....	135
Consideración final.....	138
Anexo.....	140
Lista de gráficos.....	143
Trabajos citados.....	144

Introducción

Para empezar me parece importante mencionar la razón de ser de este trabajo, ya que sin motivos, y también sin consecuencias, poco queda del sentido de las cosas. Por ello, antes de comentar sobre las cuestiones teóricas que guían este trabajo o de esbozar de manera global lo que en adelante se presenta, me gustaría empezar por mencionar los tres principales motivos que animaron – en su sentido más etimológico – esta tesis. Así, he de atribuir en principio a mi gusto por las artes esta búsqueda, ya que me es imposible imaginarme en una realidad en la cual dedico mi ser a dar las cosas por sentado, a quedarme con lo empírico y cuantificable y a no intentar comprender el mundo de otras maneras. Este motivo se encuentra concatenado al segundo: la formación interdisciplinaria. Pero también tienen que ver ambos con mis intereses y con la emoción que sentí cada vez que me encontré con autores e ideas relacionadas a los objetos del estudio que ahora presento. Además, creo que la tesis de grado que presenté hace casi dos años, con el consejo de mi apreciado director, me ha dado la certeza para delimitar el tema de esta manera. De no ser por el recordatorio que dicho trabajo previo representó respecto precisamente a ese interés por las artes y de la formación interdisciplinaria, difícilmente habría concebido la idea de comparar estos objetos y hacerlo de tal forma. Supongo, además, que de no ser así hoy día me encontraría aspirando al grado de maestra con un trabajo ajeno a quien soy y a lo que busco, que en lugar de empezar con “El espacio laberíntico...” iniciaría conmigo dentro de un laberinto insuperable.

Sin embargo, lo que presento más que ese temible laberinto completamente ajeno, es un mapa del laberinto que formé a partir de dos textos, uno visual y otro escrito. Dicho laberinto no habría sido construido sino a partir de la constante documentación seguida de ideas al aire: ideas que poco a poco se condensaron para formar una nube que traté de expresar gota por gota en las próximas páginas. Además, aunque en ocasiones llegaba a parecer que las herramientas teóricas o metodológicas eran los muros; ahora veo que fueron en todo momento las voces a seguir en el proceso de andar este espacio de la investigación, así como las cerillas y las velas. De manera que

Lotman, Foucault, Augé y Bajtin, principalmente, – con su quizá distante y diverso origen crítico – se convirtieron en el sistema de coordenadas de la labor cartográfica en la que me aventuré. Así, la semiótica en un intento inicial de mantener todo al margen del tiempo, pero eventualmente fue inevitable acercarse a la antropología, la filosofía y la teoría literaria con el fin de dar una lectura distinta a mis objetos.

Siendo de tal forma que, así como en cronotopo de la aventura, al comparar espacios de distinta naturaleza sentía al inicio que me enfrentaba a fuerzas no humanas puesto que no fue sencillo determinar el abordaje de los espacios. A ello se sumó el encuentro con el *spatial turn*, que si bien no representó una dificultad en términos metodológicos que fuese más allá de la selección conceptual, abrió múltiples y atractivas posibilidades epistémicas que en su momento no fueron las más viables. En ese sentido, fue ésta la primera dificultad; misma que se solucionó con la guía del Dr. Sustaita. Por lo que a partir de ese momento, pude empezar a develar estructuralmente los espacios seleccionados. Esto, fue a través de la relectura que se forma la identidad de cada uno, de manera tal que los textos revelaron tanto ipse como ídem, en términos de Ricoeur; es decir, de alguna manera pude reformular su identidad permanente al ver sus identidades transitorias. Además, lo anterior implicó separar los capítulos descriptivos en apartados correspondientes a esa transitoriedad del propio espacio; si bien, inicialmente creí que podía entrelazarlos desde el primer momento, tuve que entender que la complejidad de cada uno de los espacios era mucho mayor conforme más me adentraba. Lo que me llevo a replantear la manera de diseccionar la y delimitar las formas presentes en ellos en más de una ocasión. Después de esto, me encontré con la dificultad de conectar los espacios a través de los conceptos que seleccioné para su esquematización, ya que a veces parecían estar demasiado cercanos y en realidad no era así o bien, sucedía al revés. Por ello, generar tablas comparativas de apoyo fue el primer paso para dar orden y ponderar esos vínculos. Después vinieron las constantes relecturas y correcciones: indisociables siempre.

Además, durante tal proceso de idas y vueltas entre el terreno de las dificultades y las soluciones, tuve la oportunidad de realizar una estancia en Universidad de Radboud. Misma que permitió la codirección de la Dra. Adriaensen, quien con su apreciable dedicación no sólo me ayudó a complementar aspectos teóricos, tanto en torno al espacio narrativo como del espacio en el arte; sino que también aportó y

aconsejó a partir de las revisiones, haciendo posible un diálogo del trabajo tan profundo como el que llevé con mi director. Asimismo, dicha estancia me permitió conocer a profesores especializados en temáticas que se relacionan a esta propuesta; así como a alumnos del posgrado en investigación de la propia universidad. También, pude consultar el fondo bibliográfico de dicha universidad, lo que contribuyó en gran medida con la actualización respecto de cuestiones teóricas que me hicieron reformular las conexiones entre cada idea y que indudablemente usaré en planteamientos posteriores. Estas consultas, me acercaron también a la propuesta última que hago en este trabajo, ya que sin el acceso a textos críticos de geocrítica o literatura posmoderna creo difícilmente habría llegado a ese escenario en el que el telón cae y, en lugar de que las luces se apaguen, aparecen sombras tras las cuales hay que ir.

Ahora bien, una vez dicho que *El espacio laberíntico: la estructuración de sentido dentro de Zócalo* (Aljys, 1999) y *Santa María del Circo* (Toscana, 1998) es (además de la conjugación de intereses, formación y trabajo previo) una aventura cartográfica, puedo agregar que podría situar el texto como una posibilidad entre la semiótica y el estudio del espacio. Y ya que decidí estudiar el espacio en dichas obras, abordar cada uno de estos fue el propósito más amplio. Sin embargo, la finalidad comparativa de tal acercamiento me llevó también a los propósitos ulteriores de la descripción y la esquematización, así como al comprender los vínculos entre un espacio y otro. Así, habiendo iniciado sólo con el objetivo de estudiar el espacio en *Zócalo* y *Santa María del Circo*, los objetivos para hacerlo se volvieron más puntuales. Eventualmente, tal conjunto – aunado a las herramientas conceptuales – derivó en la desestructuración de sentido de cada espacio precisamente para comparar la manera en la cual habían sido estructurados.

Después de lo dicho, permítaseme señalar los objetivos: así, la intención del primero de los capítulos, titulado *El sentido del espacio: de la metáfora del laberinto a la abstracción teórica*, tiene que ver con enlazar ambos espacios partiendo de la metáfora del laberinto y explicar los aspectos teóricos, mismos que fueron tanto generales como puntuales ya que con ello definí metodológicamente los capítulos siguientes. Mientras que tanto en el segundo como en el tercero de los capítulos, *Zócalo: del origen a la transgresión* y *Santa María del Circo: cartografías de una sola metáfora*, lo que busqué fue describir la manera en la cual cada uno de los espacios es

transformado. La herramienta conceptual para lograr tal fin fue la semiosfera, misma que corresponde a la semiótica de la cultura propuesta por Lotman y que me permitió delimitar los emplazamientos que se encuentran en cada espacio. Finalmente, *Estructuración de espacios: puentes conceptuales entre lo literario y lo visual* responde, en primer lugar, a la intención de esquematizar las descripciones que le preceden; y, en segundo lugar, a establecer la posibilidad de correspondencia entre un espacio y otro. Pero antes de pasar a estos como tal, en adelante, dedico un apartado a cada uno de los capítulos para denotar algunos otros de sus puntos esenciales.

Mapa y brújula de la investigación

He planteado ya que el objetivo específico del primero de los capítulos, así pues *El sentido del espacio: de la metáfora del laberinto a la abstracción teórica* busca conectar ambos objetos de estudios tanto como un puente desde lo esencial en los mismos como en términos teóricos. De manera que en cumplimiento con dicho objetivo, el discurrir de este capítulo inicia con la idea del laberinto para llegar a las similitudes entre ciudad y desierto, considerándolos espacios laberínticos para justificar la intención comparativa. Después, continuando con la relación entre el espacio ciudadano con el desértico, se dedica un apartado a manera de paréntesis para aclarar la relación de los autores con los respectivos espacios constantes en su obra: esto en el apartado de *Cartografías de dos autores: Aljys ciudadano y Toscana desértico*.

Además, en último apartado de este primer capítulo, el apartado *Del espacio y la teoría*, principalmente se establece lo siguiente: una breve reflexión respecto del espacio como tal, el estado del arte y las herramientas conceptuales a aplicar. De manera que partiendo del spatial turn, se plantean tanto las posibilidades como el panorama teórico para los objetos de análisis; haciendo así una breve contextualización teórica, la cual va desde los espacios otros de Foucault – como detonante de los estudios geocríticos y cartográficos – hasta la tendencia actual de la narratología. Con lo anterior se llega la parte en la cual se describe el marco teórico de la tesis; siendo de esta forma que se plantean tanto la manera como las razones por las cuales se aplicarán determinados conceptos para el estudio del espacio en los textos a estudiar. Es por ello

que se señalan, principalmente, la semiosfera y la heterotopía; pero también de manera paralela algunos símiles. Se suma que es conforme se desglosan tales cuestiones conceptuales que la hipótesis se puntualiza; puesto que, acorde con la hipótesis, trato de demostrar que *Zócalo* y *Santa María del Circo* son espacios apropiados y perturbados de manera similar, inicio pues con la ruta crítica de la semiótica de la cultura en tanto que me permite vincular las obras – al menos como expresiones de una realidad social expresada en dos soportes de distinta naturaleza –. Aunado al hecho fundamental de que por su caracterología teórica ayuda a delimitar el espacio a partir de los significados que cada uno de estos encierra.

Es pues que una vez justificada la relación entre ciudad y desierto mediante distintos argumentos surgidos del laberinto; tratadas las relaciones tanto de Francis Alÿs con la ciudad como de David Toscana con el desierto; y, abordados los aspectos teóricos necesarios, puede decirse que es, simplemente y en suma, el primer capítulo el planteamiento de un diálogo entre arte y literatura. Mismo que se propone a través de las nociones de índole metafórico inicialmente y teórico al final de cuentas; esto acorde con todo aquello que la delimitación de la investigación implicó. Por ello, parece imprescindible lo planteado en este capítulo, ya que no solamente da pie al desarrollo de los capítulos siguientes en los cuales se describe cada uno de objetos analizados y en el que se esquematizan sus características, sino que es la columna del trabajo al representar la justificación de vinculación entre los objetos de estudio, establecer tanto un panorama de los autores en relación con cada uno de los espacios recurrentes en su obra y al proporcionar una guía teórica para el proceder metodológico. Me parece que es, por ello, clave a manera de conjunto de herramientas para iniciar la labor cartográfica.

Sobre *Zócalo*

Una vez que el panorama de la comparativa se ha tratado: en el segundo de los capítulos, en términos generales, se describe la obra de Francis Alÿs que lleva tal nombre. Siendo *Zócalo: del origen a la transgresión* el capítulo dedicado exclusivamente

a un zócalo físico lleno de pasado y a un *Zócalo* que se vuelve discurso artístico. Esto sucede no sin antes contextualizar precisamente tal discurso y a partir de la posibilidad de plantear el espacio de la obra descrita en este capítulo como una esfera sígnica, cuyos significados se transforman dejando ciertos emplazamientos simbólicos en el espacio empírico que pueden ser separados. Teniendo pues dos partes de este capítulo: la primera, *Las conjugaciones del espacio en todos los tiempos posibles*, refiere al zócalo como el espacio que se practica y que ha sido practicado y simbolizado a través del tiempo, refiere al zócalo como tal; mientras que *Zócalo en el arte: de la aproximación a la enajenación* trata aquello que sucede cuando el zócalo se mueve al terreno de lo artístico y, además, se mencionan aspectos inmanentes del espacio ciudadano y de éste en el arte.

De manera más puntual, por un lado: es en la primera parte se hace una descripción de carácter histórico, ya que ésta responde a aquello que puede significar el zócalo, de manera previa y necesaria para llegar a su modalidad de discurso estético. Por lo que se tratan tres periodos que confluyen en el zócalo: prehispánico, colonial y moderno. De tal forma que al hablar de *El zócalo antes del zócalo: México Antiguo como primer emplazamiento* se habla del periodo prehispánico enfatizando la plaza mesoamericana y la construcción sobre las ruinas como pasado enterrado. Mientras que al hablar de *El poder continuo del zócalo: sobre un pasado vigente*, se menciona no sólo el zócalo como el centro simbólico del poder, sino también aspectos del urbanismo colonial y la relación entre ciudad y colonizadores. Además, también en este subapartado se menciona el México reciente y algunas de las prácticas contradictorias que este tiempo ha reflejado en el zócalo. Así que, con los diversos aspectos histórico-culturales, reflejados en el espacio, trato también, de alguna manera, la transición entre un periodo y otro de los señalados se enfatiza cómo el zócalo ha representado el centro simbólico del poder. Siendo causa, tal vez, de que este espacio sea el gran nodo de la identidad nacional.

Por otro lado, en la segunda parte – *Zócalo en el arte: de la aproximación a la enajenación* – se plantea el discurso estético como un nuevo emplazamiento del espacio; mismo que ya no responde directamente a la temporalidad dentro del espacio físico, sino a la construcción del discurso mismo a partir de lo físico. Por ello, en un primer momento de esta parte del capítulo, se aborda la apropiación del espacio

mediante el arte, del zócalo convertido en *Zócalo*; después, de la importancia del tránsito en el proceso discursivo del espacio. Así, partiendo de los ochenta por su inflexión respecto a lo nacional, se mencionan algunas estrategias artísticas y propuestas respecto del espacio urbano; mencionando la desterritorialización como parteaguas para transformar los vínculos con el espacio urbano y, una vez mencionadas ésta y otras cuestiones, se vinculan algunas obras semejantes incipientemente a *Zócalo*, ya que se habla de cómo el espacio es reflejado en el discurso estético y la perturbación aparece con los transeúntes. Además, con ello, se pasa al aspecto transgresivo de *Zócalo*: ya que además de ser un registro que transgrede metafóricamente la frontera de la galería y el espacio público, también deja en evidencia la transgresión precisamente de ese espacio público. Transgresión que no solamente he podido relacionar con las tácticas descritas en *La invención de lo cotidiano* sino también con la preeminencia del tránsito. De manera tal que la reconstrucción estética del espacio se convierte también en una de las fracturas en la significación global de zócalo. Finalmente, a partir de la interpretación hecha por Cuauhtémoc Medina sobre *Zócalo*, se mencionan tanto la importancia de la revaloración que el artista otorga como algunos de los valores estéticos presentes en este registro.

Es, en resumen, que este capítulo habla de tanto de ese universo semiótico que es el zócalo como de ese universo otro en el cual lo convierte *Zócalo*; esto a través de la descripción de los emplazamientos que ello implica. Ya que ambas descripciones resultaron necesarias puesto que, acorde con el planteamiento hipotético, sería imposible definir cómo se apropia o perturba un espacio sin entender el momento previo a tal acción. Por ello, es de manera similar que se desarrolla el tercer capítulo, el capítulo correspondiente a *Santa María del Circo*.

Sobre *Santa María del Circo*

Así como en el capítulo de *Zócalo* la división del mismo se enmarca y describe conceptualmente en torno a la noción de semiosfera, en *Santa María del Circo: cartografías de una sola metáfora*: la novela de Toscana queda fragmentada acorde con

cada una de las formas que toma el espacio dentro de la misma. De manera tal que la división del capítulo responde a tres emplazamientos del espacio narrativo: así aparece un pueblo abandonado, el cual es habitado posteriormente por los personajes y, eventualmente, se convierte en un sitio devastado.

Acorde con ello, después de contextualizar la novela en tanto que se esboza el argumento general y se establecen algunos vínculos con otros textos; el primer emplazamiento descrito es ese espacio que no ha sido nombrado pero que aparece ya en el mapa. Por lo que en el apartado *Cartografía primera: del mapa a la proclamación* abordo la confrontación del espacio con los personajes, pasando por distintas propuestas respecto a su llegada y comparaciones tanto de orden teórico como metafórico; y termino con la decisión que toma el grupo de cirqueros de quedarse; ya que es esa decisión, un motivo que fractura, que reinventa y que resignifica el espacio.

Posteriormente, en el segundo apartado – *Cartografías de la confrontación: encontrarse en Santa María del Circo* – describo cómo es que a partir del rebautizo del lugar éste cobra vida. Lo que lleva a una situación en la que se encuentran interactuando el espacio y los actantes; ya que por un lado el espacio es transformado por sus nuevos habitantes, pero por el otro lado también es transformador respecto al grupo de personajes. Por lo tanto, el apartado es dedicado tanto para hablar del espacio real como de la manera en la que los personajes crean la realidad del mismo. Así, lo que era Sierra Vieja se describe ya como un espacio perturbado por los cirqueros; a la vez que ayuda también a describir cómo es que *sucedan* los personajes dentro de *Santa María del Circo*. En este suceder, además, resalto la importancia de la asunción de roles y las implicaciones de la misma, el funcionamiento de tal realidad sólo dentro de la semiosfera descrita y definida con fronteras propias, así como el tránsito físico y temporal de los personajes. Sumando que en su suceder quedan también evidenciadas cuestiones de relevancia respecto a lo grotesco y al cuerpo, mismas que señalo brevemente.

Para finalizar este tercer capítulo – *Decadencia del espacio cartografiado: muerte y resurrección en tres movimientos* – la devastación de *Santa María del Circo* queda dividida en tres situaciones clave. La primera de ellas tiene relación con dos muertes (de uno de los personajes y del cerdo, único habitante no humano del pueblo pero que también es parte del espectáculo), así como con la pérdida del agua; mientras que la

segunda refiere a la destrucción tácita del espacio y, por ende, de la esperanza de quedarse; y la última, de tales situaciones, versa sobre la manera en la que termina el espacio respecto de la estancia del grupo. Es pues con los subapartados de *Muerte del juego: plaza seca y panteón nuevo*, *Muerte de la esperanza: destrucción de Roncesvalles y el ambiente* y *Muerte del espacio y resurrección circense* que se separa la ruina de *Santa María del Circo* y que se cierra el tercer capítulo para pasar de lo meramente descriptivo de los objetos de análisis, a las posibilidades dialógicas entre estos ya de manera esquemática.

Espacio entre literatura y arte

Finalmente, siendo que en el primer capítulo planteé la investigación desde la relación posible entre los espacios en los cuales se desarrollan *Zócalo* y *Santa María del Circo* y, posteriormente, describí cada una de dichas obras; en el último capítulo lo que busco es, como dije antes, vincular esquemáticamente las mismas. Por ello, al haber planteado la pregunta de investigación en torno a si estos espacios eran apropiados y/o perturbados de la misma manera y habiendo planteado ambos objetos de estudio como semiosferas para los fines descriptivos; en el último capítulo, en *Estructuración de espacios: puentes conceptuales entre lo literario y lo visual*, primero presento las comparaciones de ambas obras a partir de los conceptos de heterotopía y no lugar. Después de esto, reelaboro la relación entre los objetos de análisis mediante un nuevo planteamiento hipotético.

Acorde con lo anterior, es así que en el apartado *Entre heterotopía y heterotopología*, la referencia de la utopía es la pauta para explicar qué es la heterotopía; a partir de esto, transito por la importancia de Foucault en los análisis respecto del espacio y llego a la esquematización heterotopológica de las obras estudiadas. De esta manera es que repaso las características de la heterotopía vinculándolas tanto con *Zócalo* como *Santa María del Circo*: siendo motivo por el cual abordo el sistema de apertura y de cierre de éstas, la función social y su versatilidad en correspondencia a tal función, la yuxtaposición de espacios y las singularidades del tiempo heterotópico.

Mientras que lo que a *No lugar: pre-texto de hipermodernidad en el arte* respecta, lo que busco es también la esquematización, siendo la diferencia que la relación con las características encontradas en los objetos de análisis se hace a partir de las características de tal concepto. Además, relaciono las mismas con las propias de la heterotopía previamente señaladas y trato de explicar, así como cuando partí de lo utópico para hablar de la heterotopía, el no lugar desde los rasgos del lugar. Es con ello que, más adelante, analizo también la posible correspondencia entre los no lugares y los espacios tanto de *Zócalo* como de *Santa María del Circo*. Ya que siendo tránsito un eje del no lugar, enfatizo el mero transitar en dichos espacios; principalmente porque el transitar del no lugar y el transitar en las obras, lleva a la contractualidad solitaria. Sumando, a esa característica del tránsito, tanto su efecto e intervención respecto del cuerpo como la necesidad de identificación. Así, para finalizar con este apartado contextualizo el surgimiento del concepto con la finalidad de relacionar, en adelante, las similitudes encontradas entre los conceptos de heterotopía y no lugar con la idea de la crisis de sobremodernidad, señalada por Augé al formular éste último concepto.

De manera que en el último apartado, en *Metáforas del espacio: la confrontación del espacio hipermoderno y el espacio en el arte*, inicio precisamente con la metáfora del espejo para plantear en el espacio artístico como un reflejo del mundo. Debido a ello, esta parte del capítulo queda dividida de manera que la primera refiere a todas las voces que suenan en los espacios analizados, pensando en que su origen está en el espacio empírico; y, la otra – complementaria a la *fuga* – aparece tanto como el final de esta tesis y como el principio de nuevas reflexiones. Así, en *Fuga del espacio empírico: de los reflejos y la virtualidad*, hablo tanto de esa metáfora del espejo señalada y de la labor de los autores como traductores como del contexto sociocultural en el que se enmarcan las obras y abordo directamente la posibilidad de que los espacios aquí estudiados respondan más al tiempo hipermoderno, por la virtualidad de éste y por la relación que tiene con el sujeto no crítico descrito por Dufour. Mientras que con *(Fin y) preludio: reinención de la metáfora del laberinto desde un universo desimbolizado*, propongo una solución hipotética a esos espacios socio-culturales virtualizados. Es con tal propuesta que finalizo lo que en realidad está, en estas páginas, por iniciar.

El espacio laberíntico: la estructuración de sentido dentro de
Zócalo (Alÿs, 1999) y *Santa María del Circo* (Toscana, 1998)

Capítulo I

El sentido del espacio: de la metáfora del laberinto a la abstracción teórica

No habrá nunca una puerta. Estás adentro
y el alcázar abarca el universo
y no tiene ni anverso y ni reverso
ni externo muro ni secreto centro.
Jorge Luis Borges, *Laberinto* (fragmento)¹

El espacio laberíntico: metáfora de dos cronotopos

Los dos reyes y los dos laberintos²

Cuentan los hombres dignos de fe (pero Alá sabe más) que en los primeros días hubo un rey de las islas de Babilonia que congregó a sus arquitectos y magos y les mandó construir un laberinto tan perplejo y sutil que los varones más prudentes no se aventuraban a entrar, y los que entraban se perdían. Esa obra era un escándalo, porque la confusión y la maravilla son operaciones propias de Dios y no de los hombres. Con el andar del tiempo vino a su corte un rey de los árabes, y el rey de Babilonia (para hacer burla de la simplicidad de su huésped) lo hizo penetrar en el laberinto, donde vagó afrentado y confundido hasta

¹ Jorge Luis Borges, *Nueva antología personal*, 2ª ed., (México: Siglo XXI, 2013), p. 19.

² Jorge Luis Borges, *El Aleph*. 3ª ed., (Emecé, 1989), pp. 137-138.

la declinación de la tarde. Entonces imploró socorro divino y dio con la puerta. Sus labios no profirieron queja ninguna, pero le dijo al rey de Babilonia que él en Arabia tenía otro laberinto mejor y que, si Dios era servido, se lo daría a conocer algún día. Luego regresó a Arabia, juntó sus capitanes y sus alcaides y estragó los reinos de Babilonia con tan venturosa fortuna que derribó sus castillos, rompió sus gentes e hizo cautivo al mismo rey. Lo amarró encima de un camello veloz y lo llevó al desierto. Cabalgaron tres días, y le dijo: "¡Oh, rey del tiempo y sustancia y cifra del siglo!, en Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te veden el paso."

Luego le desató las ligaduras y lo abandonó en mitad del desierto, donde murió de hambre y de sed. La gloria sea con Aquel que no muere.

¿Qué define lo laberíntico? En Borges, al menos, es definido por la construcción enredada, pero estratégica y llena de trucos al parecer como "(...) una casa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura pródiga en simetrías, está subordinada a ese fin."³ Sin embargo, y también borgiano, el desierto como laberinto aparece con la inmensidad del espacio inhóspito y con el dominio único de un Dios. En primer lugar, lo laberíntico deviene pues de la confusión que ambos espacios –desierto y laberinto–, referidos en el cuento *Los dos reyes y los dos laberintos*, aun con sus distintas forma y esencia, logran en su invasor. Confusión tal que, quizá en segundo lugar, ambos cumplen magnamente: desorientar, pensando en que desorientar no sería más que perder el oriente, perder el sentido y partir de nada hacia lo desconocido.

Entonces: confusión y desorientación como los sustantivos propios del laberinto. Por un lado, la primera de estas afecciones, no lleva sólo a la muerte en el caso del rey babilónico; también lleva hacia la sensación de encierro implicada en el socorro divino de dar con la puerta, en el caso del rey árabe. Con esto último, ¿podría ser el laberinto entendido como un cautiverio? En todo caso, cautivaría al no permitir la referencia que implica la orientación; cautivaría al negar la libertad. En el caso del desierto, la inmensidad podría evocar no solamente la idea de libertad, ya que Bachelard muestra

³ Jorge Luis Borges. «El inmortal.» en *Narraciones* (España: Salvat, 1982), 29-50, 38.

que “la vastedad puede también adquirir valores de confinamiento, de encierro.”⁴ Además, ¿cómo se entra a un laberinto? Sobre todo en uno que parece infinito, es decir ¿dónde inicia el desierto? El rey de Babilonia es obligado a ir al desierto después de que sus castillos han sido derribados y su ciudad abatida, después de que el desierto de *su sentido* se hace plausible. Por otro lado, está el hecho de que la desesperación casi siempre conduce a los dioses: conduce a Alá en el caso del rey árabe, hace que recurra a él a causa de la ya mencionada y desesperante búsqueda de la salida. De esta manera, la diferencia entre quienes no lograron sortear el primero de los laberintos y el rey de Arabia radica precisamente en la ayuda divina: mientras el rey de Babilonia se enfrenta a la voluntad de un dios, sucede que el rey de Arabia sobrevive gracias al mismo. Así, y ya que los dioses suelen favorecer a aquellos de sus creyentes que no desafían voluntades ni existencias, la inclusión del factor divino se realiza desde la primera línea y es finalmente Alá quien define la suerte de los reyes.

Respecto a la suerte del rey de Babilonia, que es sucumbir por su desafío, hay que decir que es un desafío en el cual arquitectos y magos crean ese primer laberinto pese a que “la confusión y la maravilla son operaciones propias de Dios y no de los hombres.”⁵ Pero, aunque los babilónicos sean míticamente tan desafiantes, hay que resaltar aquí solamente el factor creación o construcción. El hecho de que el laberinto sea logrado por estos hombres, habla también de la intervención de la sociedad en el entorno, misma que se opone al paisaje puro.⁶ Así como en la pintura de Fernando Yáñez de la Almedina, hay “Una oposición entre el ‘desierto’, representado por el espacio inscrito en la parte delimitada (...) y el espacio ‘construido’ o urbano que tenemos en el fondo (...)”;⁷ el primero de los laberintos se construye, se planea y se pone a prueba no sólo con el rey de Arabia: por lo que es este laberinto similar a la ciudad precisamente por tales características. Claro está que las dimensiones y los fines de cualquier ciudad y del

⁴ Bieke Willem, «El espacio en la novela.» en *El espacio narrativo en la novela postdictatorial. Casas habitadas*, (Leiden/Boston: Brill/Rodoi, 2016), 7. Citando a Gaston Bachelard, *La poética del espacio*. 2ª ed., trad. Ernestina de Champourcin. (Chile: Fondo de Cultura Económica, 1993), 199.

⁵ Jorge Luis Borges, *El Aleph*, 137-138.

⁶ La diferenciación establecida entre el espacio puro y el espacio planeado, que acorde con la información del director de este trabajo establece Octavio Paz, queda pendiente de ser puntualizada y desarrollada en un estudio posterior.

⁷ Manuel Montoya, «Anastasis et fonction anastasiqne de la representation du desert dans la peinture hagiografique chez Fernando Yáñez de la Almedina.», *Sociocriticism. Image(s)* (Centre d'études de recherches sociocritiques) XII, nº 1-2 (1998): 177-217, 188. [Traducción propia].

laberinto del rey de Babilonia son distintos. Sin embargo, las ciudades son también espacios que ponen a prueba las habilidades de orientación de cada persona que se adentra en ella y que tienden, en algunas ocasiones, a arrojar al visitante casi instintivamente; son trampas, son espacios planeados, espacios intervenidos por distintos agentes.

Como paréntesis y aun respecto a la construcción, ya sea de la ciudad o del laberinto, cuando alguien, quien sea, se pierde; acaso ¿no tendría que caminar en línea recta simplemente? El problema es que en realidad no se sabe desde dónde se avanza y esto no refiere sólo a estar perdido en un laberinto, sino a perderse incluso de la forma más metafórica. Hay que conocer, en cualquier laberinto, cada referencia; ya que cuando todo alrededor luce igual, cuando no se conocen constelaciones ni estrellas y el tiempo empieza a ser otro... entonces ha de olvidarse lo que se ha dejado a espaldas y, seguramente, se ha de desandar el camino recorrido al sentir que se llega, o no se llega nunca, a ninguna parte (esa desde donde se ha partido).

Una similitud más entre la ciudad y el laberinto, además de ser espacios contruidos, es la que se presenta en la Ciudad de los Inmortales.⁸ Ya que en esta ciudad hay un laberinto, mismo que es el paso a la ciudad: el inmortal narrador se encuentra con éste al descender a un pozo, mismo que eventualmente lo llevará a encontrarse con el cielo y con la ciudad. Habiéndose ya habituado al laberinto, sin saber bien a bien cuanto tiempo ha pasado allí, es que aparece la ciudad ante él. En este sentido, el laberinto podría relacionarse directamente con el cronotopo del umbral. Pero, además, la búsqueda de esta ciudad secreta prácticamente inicia en el desierto, según nos cuenta Joseph Cartaphilus: “Los hechos ulteriores han deformado hasta lo inextricable el recuerdo de nuestras primeras jornadas. Partimos de Arsinoe y entramos en el abrasado desierto. Atravesamos el país de los trogloditas, que devoran serpientes y carecen del comercio de la palabra; el de los garamantas, que tienen las mujeres en común y se nutren de leones; el de los augilas, que sólo veneran el Tártaro. Fatigamos otros desiertos, donde es negra la arena, donde el viajero debe usurpar las horas de la noche, pues el fervor del día es intolerable.”⁹

⁸ Borges, *Narraciones*.

⁹ *Ibíd.*, 32.

Así que, por otro lado, está el desierto ya no sólo como laberinto, sino también como parte de la búsqueda en sí. Mientras el desierto en *Los dos reyes y los dos laberintos* aparece como un laberinto natural quizá más extremo o quizá más poderoso – evidencia de esto último es que el rey que es abandonado allí termina muerto, como todos lo haremos, aunque muere de una manera especial: inmortalizando el espacio desértico a través de las palabras borgianas –; sucede que en *El Inmortal* el desierto se vuelve el primer paso hacia la ciudad. “A pesar de la dureza, de las condiciones extremas, tiene una belleza y una fuerza tremendas. En el desierto, el límite entre la muerte y la vida es casi imperceptible. Tú te vas caminando, te pierdes en una tormenta de arena y has muerto seguro. Esa cosa tan terrible pero al mismo tiempo tan bella, los paisajes tan exóticos y tan sobrecogedores, son una metáfora de la vida.”¹⁰

Ya sea como umbral, como búsqueda o como metáfora; el desierto no es exclusivo de Borges, sino que es en muchos autores igual de enigmático, desolador o eterno. Por ejemplo, Rulfo es Rulfo porque el tiempo del desierto es otro y porque quien entiende el desierto, con ese tiempo otro, hace entrar a su obra en la eternidad del paisaje. Eterno tal vez porque, en torno a ese halo laberíntico del espacio desértico, aunque se encuentran referencias en el aire, en las dunas y en el cielo; no existe centro alguno y la entrada es una salida que abarca todo el perímetro. Entonces, si el tiempo es como ese espacio que pareciera no tener límites, y mucho menos tenerlos respecto a la ínfima presencia de un ser humano, provoca que el horizonte no solamente tienda a lo sublime, sino también a lo infinito. Es decir, así como estando frente al mar, se abre la infinitud del propio espacio ante nuestros ojos.

Ahora bien, hablar de la ciudad y el desierto como laberintos no es más que un intento por entender el espacio mismo. La cuestión de abordarlos de tal manera simplemente radica en que puede haber una igualdad concreta entre estos espacios. No necesariamente como laberintos, ni como todo aquello que puedan ser o no ser, sino como espacios que pueden interpretarse desde distintas formas, en gran parte por su complejidad y su contención de significados. En todo caso, sería más sencillo hablar solamente de cómo es que, desde la Revolución Industrial hasta ahora, se ha ido

¹⁰ Luis Leante, entrevista de Raquel San Martín. *El desierto es una metáfora de la vida* (31 de julio de 2007).

consolidando la contraposición idílica del campo y la ciudad.¹¹ Esto tiene que ver con el carácter negativo de la última: ya sea por la aceleración del tiempo hasta la deshumanización en lo social o todos aquellos aspectos que se enfrentan entre la vida en contacto con la naturaleza y el ritmo urbano. Sin embargo, continuando el ejercicio de relacionar el espacio citadino con el desértico; si la ciudad fuese traducida a un espacio “natural”, para jugar en los términos del campo, pareciera posible convertirla en desierto por esas ausencias que se encuentran de lo social. Entonces, al hablar de la relación entre el desierto y la ciudad, más que una diferenciación polarizada; la ciudad aparecería nuevamente vinculada al desierto, aparecería pues como el espacio que refleja todo el desasosiego de las dunas.

Es por lo anterior que volver tanto el espacio desértico como el espacio citadino ejes centrales requiere darles una posición similar al abordarlos. Por ello, abordar cada uno de los espacios se vuelve factible solamente con puntos de partida concretos. En el caso de este trabajo es a través de dos obras: una con un discurso que se desarrolla en la ciudad y, la otra, con uno que lo hace en el desierto; obras de Francis Alÿs y David Toscana, respectivamente, que conforman pues el corpus de análisis. Si bien no se profundizará más, por ahora, en cómo es que la ciudad y el desierto pueden dialogar simbólicamente;¹² hay que detenerse un momento para ver cómo estos espacios son constantes en los autores cuyas obras han motivado este trabajo. Ya que siendo el objetivo del mismo abordar el espacio artístico de cada una de las mencionadas obras, para generar un diálogo entre arte y literatura, no podría continuarse sin subrayar la importancia de la ciudad y el desierto en cada uno de estos autores.

¹¹ Considérese que, para Raymond Williams, el paisaje es un punto de vista antes que una construcción estética. Citado por Mercé Ibarz, «Lars. Cultura y ciudad.» <http://www.larsculturayciudad.com/>. 2007. <http://www.larsculturayciudad.com/pdf/7/El%20campo%20y%20la%20ciudad.pdf> (último acceso: 1 de noviembre de 2017).

¹² Considerando la polisemia de la palabra <<símbolo>> y que la expresión <<significado simbólico>> se emplea ampliamente como un simple sinónimo de signicidad; se entiende aquí el símbolo como condensador de todos los principios de la signicidad y, al mismo tiempo, conductor hacia afuera de los límites de la signicidad. Es decir, como mediador entre diversas esferas de la semiosis; entre la realidad semiótica y la extrasemiótica; entre la sincronía del texto y la memoria de la cultura. Cf. José David García Contto, *Manual de semiótica. Semiótica narrativa, con aplicaciones de análisis en comunicaciones*, (Universidad de Lima. Instituto de Investigación Científica, 2011), 143, 156.

Cartografías de dos autores: Aljys ciudadano y Toscana desértico

En este juego del simulacro se funda la idea de una identidad cartográfica que pondría en tela de juicio la semiótica: el mapa no es abstracción ni espejo.

No se refiere al espacio real: el mapa es el espacio real y, justo por ello, es más real que el espacio.

Antonio Sustaita, *La identidad en juego: cartografías humanas/urbanas*. Francis Aljys¹³

En aquellos tiempos en los cuales el conocer la realidad de otro espacio podía hacerse sólo a través de las novelas costumbristas y de los dibujos de aventureros, de exploradores, de mercaderes: los mundos tal vez eran im-posibles en el imaginario. Después vino el cine, con la posibilidad de documentar, literalmente, el movimiento de otros espacios. Lo que representó, de alguna u otra manera, el surgimiento de una forma más de cartografiar las realidades otras, pero también de generarlas. Posiblemente, debido a lo anterior, durante el siglo XX se termina de gestar un interés distinto por el espacio sintetizado más tarde con el *spatial turn*. En cuanto a la teoría literaria, “Janusz Slawinski anunció con anticipación este renovado interés por el espacio en el discurso narrativo: (...).”¹⁴ Siendo esta atmósfera, la misma en la cual Bajtin presentaría el concepto de cronotopo para el análisis de la indisoluble relación de tiempo y espacio en la literatura. Así como de su efecto en la estructura narrativa, ya que “Cada cronotopo determina la estructura de algunos géneros literarios; por ejemplo, el cronotopo del *camino* es la base de la novela de caballería y de la picaresca, y el del *castillo* estructura la novela gótica. Lo interesante de este enfoque es que evidencia el —carácter representacional [del espacio] así como [la] dependencia de una percepción concreta, en la que intervienen la cultura y la ideología.”¹⁵

Entonces, ¿qué podemos decir de la ciudad y el desierto pensados como cronotopos? O más bien, ¿qué son las representaciones de estos espacios? Conforme se profundiza en los objetos de análisis: parecen también cercanos al cronotopo del camino, sobre todo por los aspectos de desplazamiento y encuentro y que podrían

¹³ Juan Antonio Sustaita Aranda, «La identidad en juego: cartografías humanas/urbanas. Francis Aljys.» en *Esculturas de escombros. Imágenes y palabras rotas en el mundo contemporáneo*, 13-23. (Guanajuato: Fontamara / Universidad de Guanajuato, 2014), 16-17.

¹⁴ María Elena González Borgaro, *Construcción fallida de la identidad colectiva e individual en Santa María del Circo de David Toscana*, (Universidad de Sonora, 2011), 20.

¹⁵ Fernando Cabo y María do Cebreiro, *Manual de teoría de la literatura*, (Madrid: Castalia, 2006), 219. Citado por González Borgaro, *Construcción fallida*, 21.

atribuirse al tránsito y el aislamiento que le siguió a la modernidad. Pero si se profundiza aún más, la vinculación posible en el enfoque cronotópico se transforma: de manera que, acorde con el primer apartado de este capítulo, la ciudad y el desierto serían los cronotopos de lo laberíntico. Sin embargo, este *adentrarnos* en dichos espacios, ya sea con la lámpara del cronotopo o de cualquier otro concepto, no podría realizarse sin antes dedicar un *espacio* a cada uno de los autores estudiados: por ello, como ya se dijo, es momento de ponerlos sobre la mesa, o mejor dicho sobre la página. Es así que en adelante, se trata primero de rescatar la importancia de la ciudad en la obra de Francis Alÿs y, posteriormente, se hace lo mismo con la obra de David Toscana respecto al desierto.

Además del hecho de que los discursos analizados en esta investigación sean vinculables; hay que señalar que ambos autores son desertores de sus profesiones, migrantes y contemporáneos entre sí. No es esto lo más importante, pero sí es una forma más de dar razón a que soportes totalmente ajenos, en apariencia, puedan generar un diálogo. Aun con la consideración de que, para Lessing, hay una diferencia crucial entre la obra literaria y pictórica: califica a la primera como “una expresión temporal [que] exige el trabajo de la creación imaginaria del espacio de parte del lector”; mientras que en la pintura sucede lo contrario, ya que al ser una “una expresión espacial, el espectador tiene que hacer presente un momento perdido en el pasado, o sea, tiene que realizar una compensación temporal.”¹⁶ En términos de Lessing, son una creación y una expresión del espacio, respectivamente: de las cuales se propone el vínculo como esferas de significación y no de su esencia diferenciada; lo que permite un diálogo, mismo que hasta ahora ha sido descartado. Ya que de todo lo que se ha escrito acerca de la obra literaria de Toscana, no hay vínculo alguno con las artes visuales: pueden encontrarse textos de corte tanto ensayístico como analítico, pero no aquellos que incluyan como eje la relación con artes visuales. Sucede algo similar desde Alÿs: la literatura crítica, se enfoca en aspectos lejanos a lo literario. Es así que en adelante se trata de explicar cómo es que los autores re-construyen – o deconstruyen – el espacio

¹⁶ Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon, oder Uber die Grenzen der Malerei und Poesie*. Vol. 3, de *Werke*, (Berlin: Aufbau-Verlag, 1776). Citado en Hans Lauge Hansen, «Diálogo entre meninas. Arte y literatura como metáforas espacio-temporales en Velázquez y Buero Vallejo.» *Sociocritism. Image(s)* (Centre d'études de recherches sociocritiques) XII, nº 1-2 (1998): 139-158, 155.

constante en cada uno:¹⁷ con lo que eventualmente se podrá hablar de manera puntual de las obras analizadas y de la relación que guardan.

Francis Alÿs y la ciudad

La ciudad es redundante:
se repite para que algo llegue a fijarse en la mente.
(...)

La memoria es redundante:
repite los signos para que la ciudad empiece a existir.
Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*¹⁸

Para muchos, no podría entenderse la primera parte de la obra de Alÿs sin tomar en cuenta lo que representa la ciudad y lo que significa andarla. Ya que la ciudad es la atmósfera en la que el artista deambula: lo que convierte a Alÿs en flâneur del arte contemporáneo y en el caminante que no solamente evidencia ciertas fronteras con intervenciones;¹⁹ sino aquel que también desdibuja la frontera que se da entre la institución del arte y el mundo lo que permite. Según Miller Gurfinkel, Alÿs es transgresor en tanto que permite que se genere “(...) apertura y diálogo entre la obra, el espectador y el mundo.”²⁰ Además, “En una época en la que gran parte de las galerías de arte contemporáneo se decantan por los ambientes tecnológicos o clínicos, permitidos por las tecnologías de punta (interfaces y sensores), Alÿs opta por la propuesta dadaísta, retomada en su momento por el arte situacionista y el arte povera italiano.”²¹

¹⁷ Esto, al menos durante el periodo cercano a las obras específicas que han de analizarse. Es decir, en la década de los noventa.

¹⁸ Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, trad. Aurora Bernárdez, (Madrid: El mundo, 1999), 27-28.

¹⁹ Ejemplo de ello son trabajos posteriores de Francis Alÿs como *The Green Line*, *The Loop* o *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River*.

²⁰ Inbal Miller Gurfinkel, *La transgresión del museo-galería en la obra de Francis Alÿs*, (México: Casa LAMN, 2010), 20. / En este texto se habla también de Francis Alÿs como el flâneur del arte contemporáneo y de cómo es que su andar resulta en transgresión; debe considerarse que la deriva situacionista de Guy Debord es más acertada por ser, a consciencia, una forma de repolitización del espacio urbano.

²¹ Sustaita Aranda, «La identidad en juego: cartografías humanas/urbanas. Francis Alÿs.», 15.

En un ejemplo comparativo de dos de sus piezas, *The collector*²² y *Paradox of praxis*,²³ consideradas como dispositivos simbólicos, de lo que se suma y lo que se deshace, respectivamente; se llega a un señalamiento crucial. Para el autor, a través de estas dos piezas, Alÿs logra poner de manifiesto que la instauración de la ciudad se da a través de las nociones de insignificancia y disfuncionalidad; al evidenciar “(...) el agrietamiento del significado formal/funcional del espacio urbano planificado, (...)”²⁴ A esto se suma que tal agrietamiento, tiene que ver con más obras y responde de manera directa a cómo vive y significa el espacio Francis Alÿs: “Los relatos ambulantes de Alÿs —tanto sus caminatas artísticas como las obras hechas en medios de representación tradicionales, o los modernos— han tenido como propósito perfilar una especie de urbanismo de la imaginación, que concibe la construcción urbana como algo más que la masa inerte de los edificios y el asfalto, o algo distinto de la simbolización de clases en la distribución de espacios y funciones en la urbe.”²⁵

Entonces, si la ciudad se reinventa mediante el discurso artístico y lo anterior podría ser la ciudad para Alÿs; hay que decir que las ciudades — en plural y en general — son, para Calvino, “un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de trueque, como explican todos los libros de historia de la economía, pero estos trueques no lo son sólo de mercancías, son también trueques de palabras, de deseos, de recuerdos.”²⁶ Por lo tanto, las ciudades pueden entenderse como todo ese palimpsesto de lo que son las personas: desde aquello que somos ante el caos hasta lo que encontramos de nosotros en el pasado. Esto convierte a la ciudad también en una pauta para hablar de los sentimientos, de la inmediatez, de la realidad. Así, Alÿs, además de ser un *habitante* del espacio urbano, es también reconstructor del mismo: podría decirse que hace suya la ciudad en la medida que atrapa estéticamente

²² Francis Alÿs, *The Collector*. Ciudad de México, 1990-1992.

²³ Francis Alÿs, *Paradox of praxis 1: Sometimes Making Something Leads to Nothing*. Ciudad de México, 1997.

²⁴ Sustaita Aranda, «La identidad en juego: cartografías humanas/urbanas. Francis Alÿs.», 22.

²⁵ Antiguo Colegio de San Ildefonso, *Francis Alÿs. Todo lo que vi, escuché, encontré, hice o deshice, entendí o malentendí, DIEZ CUADRAS ALREDEDOR DEL ESTUDIO en el centro Histórico de la Ciudad de México*, (México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2006), 7.

²⁶ Calvino, *Las ciudades invisibles*, 16.

todos estos sentidos y significados del espacio ciudadano, debido a que “(...) se ha interesado en cómo habitamos los espacios.”²⁷

A partir de ello, Francis Alÿs registra acciones estéticas²⁸ (hechas o no por él) en distintos soportes: ya sea audiovisualmente o a través de la pintura, fotografía, dibujo. De estos registros, pueden verse más de tipo audiovisual y fotográfico en los primeros años de su labor como artista y esos primeros años están vinculados, de manera mucho más estrecha, a la Ciudad de México; ya que piezas más recientes son diversificadas en múltiples sentidos y se encuentran alejadas de nuestro país pero más cerca de las crisis políticas mundiales. Ahora bien, considerando que la ciudad al hablar de la obra de Francis Alÿs es, prácticamente por antonomasia y al menos en un periodo menos cercano, hablar de la ciudad de México; debe señalarse que es en esta ciudad en donde él “(...) optó por la práctica artística en el escenario del Centro Histórico y, a través de caminatas y acciones, registró un itinerario artístico que a la vuelta de los años lo han llevado a otros lugares del mundo con el mismo objetivo: repensar la condición humana, las contradicciones del hombre de la ciudad, las ideas preconcebidas que lo alejan de su semejante.”²⁹

Cuando Juan José Saer describe al escritor exiliado, señala que “el extranjero es una especie de limbo, y una suerte de observatorio también: es evidente que, después de cierto tiempo, el escritor exiliado flota entre dos mundos y que su inscripción en ambos es fragmentaria o intermitente.”³⁰ nos da la pauta para pensar en un Alÿs que en la Ciudad de México aparece como ese escritor flotante, un limbo andante que deambulaba por el país desde febrero de 1986. Pensando entonces en este artista como el escritor exiliado descrito por Saer, cobra sentido que la idea de que “Sobre la superficie urbana, usando las calles a guisa de hojas de papel, Alÿs practicaría con sus paseos una escritura alternativa.”³¹ Puesto que

²⁷ Miller Gurfinkel, *La transgresión del museo-galería en la obra de Francis Alÿs*, 49.

²⁸ Considerando que, acorde con Mandoki, “(...) la vida es estesis, materia que percibe materia y deja así de ser sólo materia.” Cf. Katya Mandoki, *El indispensable exceso de la estética*, (México: Siglo veintiuno, 2013), 106.

²⁹ Museo Tamayo, *Francis Alÿs. Relato de una negociación. Una investigación sobre las actividades paralelas del performance y la pintura*, (México: CONACULTA, 2015), 7.

³⁰ Juan José Saer, *El concepto de ficción*, (México: Planeta, 1999), 81. Citado por Juan Antonio Sustaita Aranda, *La función de la palabra en la reconstrucción del cuerpo humano en el arte contemporáneo*. (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011), 336.

³¹ Sustaita Aranda, «La identidad en juego: cartografías humanas/urbanas. Francis Alÿs.», 16.

En el recorrido de Francis Alÿs, es paradigmático el proceso de la década de los noventa en México: la emergencia de las nuevas prácticas ocurre a partir de una cierta exterioridad con respecto a las disciplinas tradicionales, y supone reconsiderar lo poético como el punto de confluencia de una diversidad de formas de investigación y experiencia eminentemente políticas, en tanto replantean la noción de la ciudad como comunidad. (...) Esa caminata sugirió a Alÿs la invención de formas de arte ambulatorio, que utilizan la caminata como medio para crear una anécdota social, que toman prestado el imaginario de los mitos de la cultura popular.³²

Si bien el Centro Histórico es innegable en ese imaginario, es también la pauta para “(...) una reelaboración del Centro de la ciudad de energías siempre inesperadas, y, más exactamente, del viaje artístico que absorbe urbanismo, sociología y experiencia de vecino el obtención de imágenes únicas.”³³ Y aunque muchas piezas de la producción artística de Alÿs se han hecho en torno a Zócalo, sitio emblemático de la ciudad,³⁴ también hay que considerar que, acorde con Monsiváis, para el artista “la Ciudad quiso olvidarse del Centro, y establecerse por muchos otros lados, donde los pobres fuesen modernos, sin deudas con la tradición y recuerdos de agitaciones históricas.”³⁵ Por ello, la ciudad se fragmenta con las calles pero mantiene espacios de otra naturaleza, como las plazas. Es, como puede verse en la obra de Alÿs, que esos espacios de la ciudad también se reelaboran, se perturban. Ejemplos de ello son *Sleepers*³⁶ o *Vivienda para todos*.³⁷ en donde los registros que hace de la perturbación del zócalo y de distintas plazas, permiten mostrar la reelaboración estética de la ciudad. Se observa así algo similar a lo que sucede en la deriva de Guy Debord, donde: “Se codifica, así, la

³² Olivier Debrouse ed, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 398.

³³ Carlos Monsiváis, *El centro histórico de la ciudad de México*, (España: Turner, 2006), 51-54.

³⁴ Sustaita Aranda, «La identidad en juego: cartografías humanas/urbanas. Francis Alÿs.», 15.

³⁵ Monsiváis, *El centro histórico de la ciudad de México*, 49.

³⁶ Francis Alÿs, *Sleepers*, 1996-2006.

³⁷ Francis Alÿs, *Vivienda para todos*, 1996.

psicogeografía,³⁸ actividad que no es sino la observación de los espacios psíquicos de las ciudades.”³⁹

De esta manera, con los registros de tales perturbaciones, pareciera que la ciudad es un espacio que permite la observación, que se abre en ella y que puede, así, reelaborarse. Por ello, es quizá que la galería David Zwirner refiere que Alÿs trata lo antropológico y lo geopolítico a través de la observación de lo cotidiano;⁴⁰ a esto, ha de sumarse que “(...) en las acciones artísticas de Alÿs es inminente el ejercicio de la contemplación como una forma de resistencia a la producción que deviene en ganancia económica y como una crítica a las condiciones de civilización de Occidente, así como a sus formas de regulación y autocontrol.”⁴¹ Lo anterior, devendría en un sesgo político de su obra, mismo que queda de manifiesto cuando Gieskes lo refiere para hablar de *The Green Line*:⁴² “(...) los proyectos de Alÿs, a menudo traducen tensiones socio-políticas en una forma viso-espacial sencilla, como una línea.”⁴³ Además, y también contenido en dicha línea, se encuentra el desdibujamiento de fronteras entre la ciudad y el mundo del arte, señaladas antes en Miller Gurfinkel. Ahora bien, a la observación de lo cotidiano en el discurso de un artista, con todas sus implicaciones políticas; habría que agregar las implicaciones políticas que puede haber dentro de un espacio como el ciudadano. Si bien son bastantes y dependen de aspectos que van desde las relaciones interpersonales

³⁸ Sadler define la psicogeografía “(...) una especie de terapia, de fetichización de esas partes de la ciudad que podrían haber sido aún rescatadas por los vagabundos de las garras del funcionalismo, estimulando los sentidos y el cuerpo.” Cf. Simon Sadler, *The Situationist City*, (London: MIT Press, 1999), 80. Citado en Keith Bassett, «Walking as an Aesthetic Practice and a Critical Tool: Some Psychogeographic Experiments.» *Journal of Geography in Higher Education*, 2007: 397-410, 402. [Traducción propia].

³⁹ Estrella de Diego, *Contra el mapa. Disturbios en la geografía colonial de Occidente*, (España: Siruela, 2008), 35.

⁴⁰ David Zwirner, s.f.: <http://www.davidzwirner.com/artists/francis-aly/biography/> (último acceso: 13 de Octubre de 2016).

⁴¹ María Paz Amaro Cavada, «Perfil: Francis Alÿs. La fábula caminante.» *Revista Código*, 2015.

⁴² Francis Alÿs, *The Green Line*, 2004.

⁴³ La cita continua de la siguiente manera: “(...) Lo absurdo de una obra, además de la capacidad de la propia obra para causar un “choque” entre las preocupaciones del artista y la situación local en la cual interviene el la obra, incrementa el poder del arte para provocar un cambio, al ofrecer un ‘momento de suspensión del significado, una breve sensación de sinsentido que revela el absurdo de la situación y que, a través de este acto de transgresión’, hace a la gente ‘retroceder o salir’, con lo que puede ‘abrirse’ - aunque sea por unos cuantos segundos - una nueva, otra, perspectiva respecto a la situación. Es a través de esta estrategia de lo absurdo que ‘a veces hacer algo poético puede volverse político’.” Cf. Mette Gieskes, «The Green Line. Potency, Absurdity, and Disruption of Dichotomy un Francis Alÿs's Intervention in Jerusalem.» en *The Imagined and Real Jerusalem in Art and Architecture*, ed. Jeroen Goudeau, Mariëtte Verhoeven y Wouter Weijers, 35-58 (Leiden/Boston: Brill, 2014), 50. Citando a Francis Alÿs. [Traducción propia].

hasta las cuestiones de organización social; tal vez son motivo de que “La lucha por el poder simbólico en el espacio social se ha vuelto uno de los más cotizados valores del arte público.”⁴⁴

En suma, la manera en la que Alÿs entra en el espacio urbano “involucra la acción del cuerpo en el espacio, la observación, el señalamiento de problemáticas, la actividad crítica y una postura estético-política frente a la práctica artística y el contexto.”⁴⁵ Sobre todo, debido a los registros que hace de su andar por la ciudad y a que reorganiza el espacio al transformarlo en un discurso estético. Ya que “(...) lo que verdaderamente importa no es su ‘condición’ artística, sino la modificación de sus recursos estéticos para una redefinición crítica del poder y de lo político. La estrategia de Alÿs consiste en generar mediante su pieza un contrapoder simbólico expandido en un gesto absurdo, desesperado, para una situación urgente que se convirtió en un hecho de afirmación social.”⁴⁶

Retomando esta última idea, respecto a Alÿs, y reconectando la noción de ciudad –como espacio dentro del arte–; hay que señalar que todos estos aspectos podían dilucidarse ya con los artistas que encontraron en la relación de la escritura y la calle sus motivos durante la década de los setenta; o bien, con los grupos que posteriormente buscarían nuevos espacios públicos para intervenir y para propiciar la circulación del arte.⁴⁷ Mientras que dentro de la literatura latinoamericana, la ciudad aparecería hasta finales del siglo XX, aunque ya estaba presente en autores extranjeros y lo haría de tal manera que sería no solamente “(...) consecuencia de la modernización, sino también de los cambios de estrategias narrativas y discursivas en la proyección del espacio, en su forma de representarlo estéticamente.”⁴⁸ Ejemplo de tales proyecciones, tempranas quizá, del espacio nacen como los poemas topográficos del grupo Marçó y así en “(...)

⁴⁴ Jesús Segura Cabañero, «Digitum. Biblioteca universitaria.» 2008, 19. <https://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/18631> (último acceso: 18 de Octubre de 2016).

⁴⁵ José Luis Acevedo y Daniel Felipe Rivas, «Estrategias para el arte y la vida. Francis Alÿs y Allan Kaprow desde la perspectiva de la inclusión del público y las políticas estéticas.» Academia, 2014, 1. https://www.academia.edu/7919103/Estrategias_Para_el_Arte_y_la_Vida._Francis_Aly_s_y_Allan_Kaprow_desde_la_perspectiva_de_la_inclusio_n_del_pu_blico_y_las_poli_ticas_esteticas_un_an%C3%A1lisis_comparativo (último acceso: 18 de Octubre de 2016).

⁴⁶ Segura Cabañero, «Digitum. Biblioteca universitaria.», p. 17.

⁴⁷ Debrose, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, 150-196.

⁴⁸ Elizabeth Moreno Rojas, «La fundación de la ciudad en la novela norteña mexicana.» *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey* (Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey), 2004: 13-31.

la ciudad como lugar de la escritura cotidiana, diariamente, a toda hora, se relee, se olvida, borra e inscribe otra ciudad.”⁴⁹

David Toscana y el desierto

Arde, sombrío, arde sin llamas,
apagado y ardiente,
ceniza y piedra viva,
desierto sin orillas.

Octavio Paz, *Acabar con todo* (fragmento)

Empezar a hablar del espacio desértico en la obra de David Toscana sería más sencillo si lo desértico refiriese solamente a ese territorio con halo de escasez. Sin embargo, convertir el desierto en un adjetivo, también remite a la ausencia, a lo inhabitado, al abandono. Por lo que se puede partir tanto del vacío de significación que historiográficamente se le ha atribuido como de todo aquello que le atribuye el determinismo cultural. Ante este panorama, en el terreno de la literatura del norte, “(...) cada autor se ha apropiado de ese espacio, pues ha generado lenguajes específicos sutiles, simbólicos o fríamente directos. Todos han hecho del desierto un lugar que es posible disfrutar literariamente sufriendo o no la sofocación de la realidad, pero que de seguro existe para marcarnos el camino.”⁵⁰

En cuanto a la apropiación del desierto en la obra de David Toscana, podría decirse que no se es desértico por el espacio en sí, sino por la realidad de los personajes:

En la narrativa toscaniana, la provincia, el desierto y la ciudad de Monterrey aparecen como escenarios recurrentes donde se entretajan las historias de personajes atípicos, algunos incluso esperpénticos, que luchan por sobrevivir a la monotonía o el desencanto de una sociedad que ha perdido la dirección. En este “realismo desquiciado”, como lo llama el autor, sobresalen la ironía y la parodia, elementos desarticuladores de la historia

⁴⁹ Citado en Debroise, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, 233.

⁵⁰ Nora Lizet Castillo Aguirre, «Reseña de "El Norte: Una experiencia contemporánea en la literatura mexicana" de Miguel G. Rodríguez.» *Revista de Humanidades* (Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores), nº 18 (2005): 273-277, 277.

oficial con su séquito de héroes nacionales a los que se rinde culto ciego en las ceremonias de educación primaria.⁵¹

Es decir, no se trata solamente de que el autor hable desde el desierto, sino que desde el desierto habla de cuestiones que no son ajenas a ningún ámbito de lo social. Tal vez se debe a que en la narrativa de Toscana, según Martínez Velázquez, se generan puentes entre lo particular y lo universal a través de la imaginación, así como entre el pasado y el presente.⁵² Cuestión que atribuye a una superposición espacial en narrativa de Toscana, misma que va desde el espacio mexicano hacia el espacio otro y universal a través de ejercicios metatextuales del autor, en los que “(...) demuestra que sin salir de Monterrey, su ciudad natal, es posible relacionarse con otros mundos.”⁵³ Es pues que Toscana retrata “estampas de la provincia y las enlaza con temas globales: explorar el mundo, la muerte, el fracaso, (...)”⁵⁴

Si bien los temas de Toscana no son un reflejo nítido de las tendencias temáticas de la literatura del norte contemporánea, sucede que “Gran parte de la obra de Toscana está asociada con el espacio norfronterizo y es calificada en su país como la del desierto, del norte (de la frontera norte) o de provincia.”⁵⁵ Lo que tiene que ver, con que una restricción de nacimiento que es precisamente eso: restrictiva.

Otro ejemplo de estas tendencias podría ser la frontera: acorde con Carrera, en la literatura del norte los idiomas se combinan para representar la influencia cultural por la frontera, aunque aclara que estas nociones no son determinantes para la literatura del norte.⁵⁶ En cuanto a Toscana, la frontera es algo totalmente tangible en *El ejército iluminado*,⁵⁷ por ejemplo, pero no lo es en otros de sus textos.

Respecto a las consideraciones críticas anteriores, cuando Diana Palaversich aborda la relación limitante de las nociones de la literatura regional desde algunos

⁵¹ Ada Aurora Sánchez Peña, «El último lector de David Toscana o la lectura como revelación.» *La Colmena*, 2011: 26-30, 27.

⁵² Rocío Martínez Velázquez, *La novela mexicana en la era de la globalización*, (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2013), 516.

⁵³ *Ibíd.*, 547.

⁵⁴ *Ibíd.*, 512.

⁵⁵ Iwona Kasperska, «El enigma de las montañas reales: propuesta narrativa de David Toscana.» *Studia Romanica Posnaniensia* (Universidad Adam Mickiewicz de Poznań) 40, nº 4 (2013): 87-100, 88.

⁵⁶ Mauricio Carrera, «Del Panteón al beyond: Nociones y tendencias de la nueva narrativa del Norte.» *Casa del tiempo* IV, nº 29 (2010): 9-15, 12-15.

⁵⁷ David Toscana, *El ejército iluminado*, (México: Alfaguara, 2013).

autores norteños incluye a Toscana y, al mencionarlo, habla de dos de sus novelas:⁵⁸ *Santa María del Circo*⁵⁹ y *El ejército iluminado*.⁶⁰ Las cuales vincula considerando que pueden leerse como continuación la una de la otra, ya que ambas atacan paródicamente los discursos nacionalistas.⁶¹ El hecho es que, a partir de esto, la autora señala que en el caso de Toscana “(...) no se trata de la recreación costumbrista de los espacios concretos, sino más bien de invención de un escenario literario norteño-desértico (...) para la proyección de una narrativa alegórica.”⁶² A este respecto el propio autor refiere:

Hablo de esta provincia, de este desierto, de este norte de México, porque es lo que conozco. No hablo de él en un sentido localista. A pesar de que a veces los lugares tienen nombre, una ubicación precisa, mi intención no es explorarlos geográficamente ni históricamente. Simplemente funcionan como escenario de la historia que quiero contar. Si hay hechos históricos están “de fondo”; si hay geografía, también está “de fondo”, porque cualquier personaje necesita un ambiente donde moverse.⁶³

Es, de tal suerte que, por un lado, están quienes enfatizan que el autor escapa de las temáticas que se generalizan respecto a autores del norte; y, por el otro, aquellos que lo mantienen como parte de la literatura del norte por el factor frontera, por el factor desierto, o simplemente por ser regiomontano. Entonces, aunque los trabajos sobre la narrativa de Toscana son múltiples, y aun a sabiendas de algunas ausencias por distintas limitantes, pueden separarse en dos grandes tipos: aquellos que incluyen a David Toscana en ciertas generalizaciones de la narrativa norteña, sin necesariamente abordar algún aspecto específico sobre la obra; y, los textos que abordan específicamente alguna de las publicaciones del autor. Lo que proporciona una guía más certera al repensar el espacio desértico en Toscana: ya no como un espacio puro, sino como una construcción conceptual que tiene implicaciones que van mucho más allá de su inmediatez. De cualquier manera, así como en el cine un papel tapiz o una toma a

⁵⁸ En el trabajo antes citado de Prada Oropeza, *Lo grotesco en dos novelas de David Toscana* de 2012, se hace el análisis de las mismas novelas. Lo que es interesante en tanto que ambos trabajos tejen una vinculación de similitudes narrativas desde distintos aspectos.

⁵⁹ David Toscana, *Santa María del Circo*, (México: Plaza y Janés, 1998).

⁶⁰ Toscana, *El ejército iluminado*.

⁶¹ Diana Palaversich, «La nueva narrativa del norte: moviendo fronteras de la literatura mexicana.» *Symposium*, 2007: 9-26, 16-17.

⁶² *Ibíd.*, 17.

⁶³ David Toscana citado por Nora Pasternac, «Duelo por Miguel Pruneda o Monterrey no es Montevideo.» en *Territorio de escrituras. Narrativa mexicana del fin de siglo*, 45-58, (México: UAM, 2005), 46.

determinada hora comunican, en Toscana y en cualquier otro autor esa geografía *de fondo* también lo hace.

Entonces, hablar del desierto en Toscana, sería hablar del terreno que enmarca temáticas como “(...) el fracaso, la soledad, la muerte, la desmitificación de la Historia, el antiyanquismo, aderezado todo esto con una evidente intención satírica y el uso de discordancias temporales.”⁶⁴ Si bien no todos los autores que hablan de la estética de Toscana, sí mantienen menciones de elementos recurrentes de la obra de Toscana: es así que una de las constantes, o al menos de las más referidas, en Toscana es la ironía. Aunque dicha ironía está fundamentada en otros aspectos que no necesariamente deben ser irónicos. Por ejemplo, si se encuentra un aspecto calificado de irónico, el mismo puede ser motivado por algo que algún crítico ha de pensar como parte de la temática de la soledad. Por ejemplo, ¿qué tan patético es un hombre, sentado en la regadera mientras su esposa se convierte en amante de su jefe? y ¿qué tan irónico es que en ese momento él entienda que una uña sólo sirve como uña?⁶⁵ O bien, ¿no es irónico el silencio ante el bibliotecario que hace la solicitud de que cambien *Rue*?⁶⁶ Por otro lado, la muerte es también una constante en las interpretaciones que se hacen de la obra literaria del autor regiomontano. Para Yáñez el tratamiento de la muerte en la narrativa de Toscana simboliza “(...) la carencia de significado del tránsito humano”;⁶⁷ y “(...) libera a la muerte de su vínculo religioso y de la connotación violenta ubicada en el norte de México, para indagar en ella a través del imaginario donde la ironía, el carnaval, la marginalidad y el juego del tiempo son los pilares de sus narraciones.”⁶⁸

Ahora bien, las temáticas, más allá de su recurrencia teórica, ya sean vinculadas con muerte e ironía, carnaval, marginalidad o cualquier símil del terreno de las posibilidades narrativas; permiten hablar de una maraña de vaivenes conceptuales. Mismos que solamente podrían insertarse en el desierto: “un lugar de transfiguración,

⁶⁴ Elena Méndez, «David Toscana: El hombre que cambió la ingeniería por la literatura.», 2006.

⁶⁵ David Toscana, *Duelo por Miguel Pruneda*, (México: Plaza & Janés, 2003).

⁶⁶ Toscana, *El último lector*, 2010. / En el caso de las figuras del pícaro, el bufón o el tonto: este desentendimiento podría ser interpretado como una crítica. Ya que “La forma de la incomprensión – intencional en el autor y sincera e ingenua en los personajes – constituye casi siempre un elemento organizador cuando se trata de desenmascarar el convencionalismo viciado.” (Bajtín, 1989, pág. 315)

⁶⁷ Adolfo Yáñez, «Acercamiento interdiscursivo al imaginario de la muerte en la narrativa de David Toscana: Narrativa mexicana de principios del siglo XXI.» (University of Otago) 2008: 153-180, 168.

⁶⁸ Martínez Velázquez, *La novela mexicana en la era de la globalización*, 46-47.

de pasaje, un lugar iniciático. Pero este es también un lugar de la meditación y no solamente de la meditación, el eje del mundo.”⁶⁹ Por lo tanto, como ya se señaló en el desierto podría encontrarse no sólo el aspecto laberíntico, sino también el cronotopo del umbral. Este último, aparece también en la pintura de Fernando Yáñez de la Almedina: en la cual se habla de un refugio encontrado en el desierto sirio, un refugio espiritual y sacralizado; mismo que le permite la meditación a San Gerónimo.⁷⁰ Dicha *escritura visual* de lo desértico puede contraponerse a la siguiente idea, encontrada por Borges en los apuntes de Hawthorne de 1838: “En medio de una multitud imaginar un hombre cuyo destino y cuya vida están en poder de otro, como si los dos estuviesen en un desierto.”⁷¹ En suma, es el desierto, con esa ambivalencia entre la soledad y la dependencia, el fondo constante. Finalmente, y para terminar este apartado, estas nociones de lo desértico, permiten imaginar un desierto lleno de espejos: en el que tanto la meditación como el poder sobre la propia vida, pueden darse paralelamente en la confrontación con uno mismo, en la confrontación que existe sólo en el desierto.

Del espacio y la teoría

El espacio no existe, es sólo una metáfora para la estructura de nuestras existencias.
Louise Bourgeois, *Memoria y arquitectura*⁷²

Después de haber dedicado un *espacio* a la relación de cada uno de los autores con el espacio mismo que les es recurrente, parece justo *darle lugar al espacio* como tal. Podría empezarse por la topología y su búsqueda de propiedades inmanentes en las figuras, así se jugaría una primera carta de modelos espaciales. Sin embargo, hablar de dos espacios de distinta naturaleza para generar un puente dialógico entre los mismos, requiriría principalmente de dos cosas: definir, en principio, qué es el espacio y definir, también, cómo es que habría de interpretarse. Ya que se complicaba, sin tales respuestas, dar

⁶⁹ Montoya, «Anastasis et fonction anastasique de la representation du desert dans la peinture hagiographique chez Fernando Yáñez de la Almedina.», 189.

⁷⁰ *Ibíd.*, 187.

⁷¹ Borges, *Nueva antología personal*, 117. Citando a Nathaniel Hawthorne.

⁷² Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *Memoria y arquitectura*, (Madrid: Aldeasa, 1999), 63. Citado por Sustaita Aranda, *La función de la palabra en la reconstrucción del cuerpo humano en el arte contemporáneo*, 207.

con la respuesta principal de esta búsqueda: siendo que la pregunta de investigación gira en torno a la manera en la cual es tomado el espacio en cada uno de los objetos de análisis. De manera tal que, habiendo partido del planteamiento hipotético de que ocurren en ellos formas de apropiación⁷³ y/o perturbación⁷⁴ similares (con fuertes matices socioculturales tratados en el último de los capítulos); fue necesario establecer distintas vinculaciones y posibilidades epistemológicas en torno al horizonte narrativo del espacio⁷⁵, mismas que ocupan las siguientes páginas.

El hecho de que “Toda actividad del hombre como homo sapiens está ligada a modelos clasificacionales del espacio, (...)”:⁷⁶ funge como un recordatorio de la complejidad metodológica de cualquier intento por cartografiar. Por lo que las siguientes articulaciones se presentan solamente a manera de mirada general al ámbito teórico, tratando de no perder de vista que el principal objetivo es describir los espacios para detectar las transformaciones significativas, ya que sea por apropiación o perturbación. Además, otro de los objetivos planteados en un primer momento se presenta resuelto en el cuarto capítulo; éste tiene que ver con la esquematización a través de conceptos de corte más bien antropológico y dio pie a lanzar una segunda hipótesis, ya en la última parte, una vez que la hipótesis propuesta unas líneas antes había sido descartada. Se presenta pues un panorama conceptual imaginando, además, que en la diana a la que se apunta, misma que se construye como cuerpo de análisis hay

⁷³ Entendiendo aquí la apropiación como lo hace Korosec-Serfaty, para quien a través de la apropiación la persona se hace a sí misma mediante las propias acciones, en un contexto sociocultural e histórico. Tratándose pues del dominio de las significaciones del espacio que es apropiado, más que de una adaptación; dominio que se da en un proceso dinámico de interacción de la persona con el medio. Citado en Tomeu Vidal Moranta y Enric Pol Urrútia. «La apropiación del espacio: una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares.» *Anuario de Psicología* (Universitat de Barcelona, Facultat de Psicologia) 36, nº 3 (2005): 281-297.

⁷⁴ Al considerar el verbo perturbar como una alteración en la normalidad, no se están asemejando las ideas de apropiación y perturbación; sino que se relacionan en tanto que la apropiación podría derivar -o derivarse - de una perturbación. Así, podría resultar, por ejemplo, que la perturbación se dé en tanto que haya una resimbolización del espacio a causa de una apropiación – o viceversa–.

⁷⁵ Aunque se considera, de manera transversal, que las tres variables fundamentales en la construcción de cualquier discurso o *discursivización* son la *actorialización* (la construcción de personajes), la *temporalización* (o la organización del tiempo) y la *espacialización* (o la selección de determinado lugar en el mundo o universo): O. A. Quezada Macchiavello, *Semiótica Generativa*, (Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima, 1991), 52. Citado en García Contto, *Manual de semiótica. Semiótica narrativa, con aplicaciones de análisis en comunicaciones*, 25. [Énfasis del autor].

⁷⁶ Iuri M. Lotman, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, ed. Desiderio Navarro, (Madrid: Ediciones Cátedra, 1996), 83.

más objetivos; algunos de los cuales son alcanzados ulteriormente por los dardos conceptuales que este panorama entrega.

Spatial turn: un salto en el tiempo para ahogarse en el espacio

Cuando Foucault dio la conferencia *Des espaces autres*, en 1967, dio al mundo también el spatial turn. Mismo que impactaría en el interés de diversos ámbitos académicos.⁷⁷ Como ya se señaló, la intención principal de este trabajo ha llevado a hablar de cómo el espacio se transforma a partir de las maneras en las cuales se *traduce*. Sin embargo, las ideas derivadas de esos *espacios otros* permiten entender de otras formas los objetos de análisis; por lo que no son sólo una suerte de contextualización teórica para justificar la importancia del espacio, sino también un *mapa* de futuras exploraciones.

La angustia más grande al iniciar este trabajo fue entender el espacio. Pero, aun con la lamentación inicial al anunciar que no ha sido posible de la manera esperada, hay que decir que el espacio es dónde la fragmentación o la vinculación aparecen, donde las dinámicas surgen y mueren y donde el tiempo transcurre o se detiene; y hay que decir también que para Foucault “El espacio puede comprenderse desde el deseo, los sueños para ordenamiento, sus características físicas y simbólicas, su funcionamiento social y la *intervención entre espacio y vida de sus habitantes*.”⁷⁸

Debido, tal vez, a dicha intervención – que es más bien una interacción – es que para Cresswell, geógrafo y teórico del espacio; el interés del espacio radica en su efecto constitutivo dentro de la vida social y cultural.⁷⁹ De manera que cuando hace la diferenciación del espacio respecto del lugar, señala que es imaginado y subjetivo; ya que es una concepción mental del lugar que, a su vez, es la forma material.⁸⁰ Al traducir esta diferencia fundamental entre lugar (físico) y espacio (mental) en la crítica que hace

⁷⁷ Willem, «El espacio en la novela.», 3.

⁷⁸ Felipe Oliver Fuentes Krafczyk y Elba Sánchez Rolón, *Fronteras heterotópicas. Literatura hispanoamericana contemporánea*, (Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2013), 11. [Énfasis añadido].

⁷⁹ *Royal Holloway. University of London*. s.f. [https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/en/persons/tim-cresswell\(7d41a2c8-6df1-413f-9b67-892b73b00697\).html](https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/en/persons/tim-cresswell(7d41a2c8-6df1-413f-9b67-892b73b00697).html).

⁸⁰ Tim Cresswell, «Place and Space.» en *Place: a Short Introduction*, 2004. Citado en Laury Persoon, *La inmovilidad espacial. Un estudio de la cronotopía en 'La raya del olvido' de la frontera de cristal*, 2010, 23.

Soja; el lugar aparece como primer espacio y el espacio, entendido en términos de Cresswell, como el segundo. Pero Soja, además, propone un tercer espacio; mismo que responde a la dimensión de habitabilidad tanto del aspecto material, propio del lugar, como del mental, propio del espacio. El tercer espacio aparece pues como una importante aportación a las teorías del espacio en la geografía postmoderna. Además, tiene cabida también a partir de la dialéctica de Lefebvre, principalmente, y de la heterotopía de Foucault; lo que es importante porque estas relaciones lo insertan en los hilos de la misma red conceptual.⁸¹

En el caso de las últimas dos propuestas referidas, es necesario detenerse un momento. Puntualizando así que los espacios otros del ensayo de Foucault mencionado, son denominados como heterotopías (en relación con la posibilidad utópica que sí tiene lugar). De tales espacios Foucault argumentaba que son parte de todas las culturas; además de propiciadores de una percepción inusual tanto del tiempo como del espacio y de un orden imaginario preciso.⁸² Mientras que en el caso de *La production de l'espace*, de Lefebvre, se enfatizaba la indisociable relación entre la sociedad y el espacio. Esto a través de la construcción teórica que incluye, en resumen, tres concepciones del espacio en constante interacción: espacio percibido, espacio concebido y espacio representacional.⁸³

Es pues, que propuestas como las anteriores derivarían, por una parte, en una explosión de estudios geocríticos y cartográficos. Así, en el caso de la cartografía literaria, Westphal se vuelve el punto de partida de cualquier exploración geocrítica.⁸⁴ Se suma a esto, quizá de manera paralela, la cartografía dentro de las teorías estéticas del arte: en donde un ejemplo probable de los efectos del *spatial turn* podría ser *Contra el mapa*.⁸⁵ Texto en el cual se abordan analíticamente distintas metáforas espaciales en el arte; es decir, no se trata de estudiar el espacio, sino las expresiones artísticas sobre

⁸¹ Tal vez esa red sería, para Dufour, una red tejida y surgida de esa gran araña que teje la realidad más reciente: la araña del capitalismo tardío.

⁸² Jaimie Gunderson, *Texas. The University of Texas at Austin*. 13 de December de 2014. <https://sites.utexas.edu/religion-theory/bibliographical-resources/spatial-theory/annotated-bibliography-for-spatial-theory/theoretical-models-of-space/>.

⁸³ *Ibíd.*

⁸⁴ Bertrand Westphal, *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*, trad. Robert T. Tally Jr. (Palgrave Macmillan, 2011). Citado en Robert T. Tally Jr., ed. *Geocritical Explorations. Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*, (Palgrave Macmillan, 2011).

⁸⁵ de Diego, *Contra el mapa. Disturbios en la geografía colonial de Occidente*, 35.

éste. De manera que ciertas prácticas narrativas, como el uso de los mapas entre los artistas, aparecen como un arma arrojadiza contra las narrativas impuestas y sus trampas. Además de grupos consagrados al estudio del espacio, como The Ghent Urban Studies Team [GUST] de la Universidad de Gante, que se enfoca en el estudio de la ciudad contemporánea y sus representaciones literarias y artísticas.⁸⁶

Por otro lado – o paralelamente –, dentro de los estudios literarios, los efectos del *spatial turn* son más visibles en la tendencia actual de la narratología. Autores imprescindibles de esta tendencia son, para Willem, Herman, Denner-lein, Ryan, Camarero, Álvarez Méndez y Valles Calatrava. Ya que son los representantes de un nuevo interés, mismo que implica la importancia de la significación simbólica y la flexibilidad necesaria para abordar tanto novelas realistas como no realistas. Así, si bien podrían ser Lotman, Zoran y Ronen quienes, en un primer período, dieron respuestas a la categoría gnoseológica que aquí se intenta abordar: en el caso puntual de la narratología, algunos teóricos encontraron en el espacio de la novela una proyección de modelos psíquicos y por tanto, un espacio subjetivo del narrador; pero se encuentra hoy día en la narratología⁸⁷ “un énfasis en el papel que desempeña el lector en el proceso de la construcción del espacio narrativo como un modelo mental.”⁸⁸

Así como en el terreno del arte y habiendo ya mencionado, de manera muy breve, uno de los debates más sobresalientes de la geografía humana, en torno al espacio; habría de puntualizarse la situación del debate actual tanto en el caso de la antropología como en el de la semiótica de la cultura. Sin embargo, para finalizar este apartado, basta con mencionar aquí que estos campos de estudio también se inclinarían hacia el interés por la significación simbólica del espacio. Ya que es tal vez la experiencia en el espacio,

⁸⁶ *Universiteit Gent*, 2017, www.gust.ugent.be.

⁸⁷ Si bien, la narratología es considerada, para algunos, parte de la semiótica; vale señalar que las teorías de la literatura durante el siglo XX, propiamente como teorías, son desarrolladas paralelamente con la lingüística, la sociología, el psicoanálisis, la antropología, e incluso con la semiótica. Por lo que cada dominio del conocimiento, escuela teórica o corriente crítica; se vincula con sus símiles. Es así que tanto como “Sería vano buscar una evolución lineal y en series evolutivas de la teoría literaria (...)” lo sería pensar en poner a la narratología dentro de un marco del pensamiento lineal y cerrado en sí mismo. José María Pozuelo Yvancos, *Lecturas de teoría literaria I*. 2017. http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/literatura/lect_teoria_lit_i/Teoria_literaria_s_xx.htm.

⁸⁸ Willem, «El espacio en la novela.», 4. / Lo anterior es de suma importancia para los objetivos de continuar este análisis, en tanto que el objetivo principal de la comparación ha derivado en discernir respecto al matiz sociocultural y la expresión de la realidad empírica antropológica que se dan tanto en la literatura como en el arte.

el encuentro más cercano a la experiencia de lo *real*; y de ser así, tal encuentro sería necesario para una fundación simbólica en muchos sentidos.

Herramientas de disección estructural para el espacio artístico

Al iniciar este proceso de análisis, la pregunta fue planteada respecto al espacio: no importó inicialmente nada puntual, sino la abstracción infinita de entenderlo. Sin embargo, durante la acotación de la investigación la pregunta puntual para el desarrollo se hizo respecto a cómo los espacios de las obras elegidas son apropiados y/o perturbados. De tal forma que el objetivo general se volvió comparar la manera en la que esto ocurre: en caso de hacerlo, claro. Sin embargo, conforme se revisaban marcos teóricos, pareció imposible argumentar que un espacio sea transformado, ya sea por la apropiación o la perturbación, sin describir precisamente cómo es ese espacio antes y después de esa fractura, misma que representa ese paso entre ser dueño de sí, ser dueño de algo o ser adueñado de maneras inusitadas. En este sentido, hay dos conceptos que para esos fines descriptivos parecieron imprescindibles pese a su cuestionable vigencia: la heterotopía y la semiosfera.

Si bien, la heterotopía ya ha sido mencionada, en el último de los capítulos se desarrolla cada una de sus características con la finalidad de esquematizar, a su vez, las características de los espacios en cada una de las obras. Por ello, detenerse para describirla ahora es innecesario. Lo que se necesita ahora es hablar de la semiosfera, ya que ésta permea, como concepto, los dos capítulos siguientes: ya que con ella son descritos los dos textos.⁸⁹ Es la semiosfera utilizada ya que esta elaboración teórica, con su enfoque analógico de la biosfera, de Lotman funciona no sólo dentro de la semiótica de la cultura⁹⁰; sino que al advertir que los sistemas no son aislados, sino que “funcionan

⁸⁹ La diferencia entre los conceptos de texto y discurso se considera aquí a partir de la siguiente: el texto sería la posibilidad de percibir un discurso, de manera que el texto sería el portador – como producto cultural – de un discurso; mientras que este último correspondería a aquello que es comprensible sólo a tres de la experiencia. Cf. García Contto, *Manual de semiótica. Semiótica narrativa*, 123-124.

⁹⁰ Disciplina que cambió considerablemente la semiótica tradicional al examinar “la interacción de sistemas semióticos diversamente estructurados, la no uniformidad interna del espacio semiótico, la necesidad del poliglotismo cultural y semiótico.” Lotman, Iuri M. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Editado por Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996. p. 78.

estando sumergidos en un continuum semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización.”⁹¹ Además, al tener en cuenta que “La semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis.”;⁹² se implica que al hablar de semiosfera se está hablando de un espacio cerrado en sí mismo, ya que solamente a su interior son posibles los procesos comunicativos e informativos.⁹³ Por ello – y debido a la imposibilidad de determinar dónde empieza y dónde terminan el desierto o la ciudad, así como al hecho de que el corpus de este trabajo es conformado por dos objetos artísticos completamente distintos en cuanto al soporte – el concepto de semiosfera permite tanto delimitar como equiparar, no solamente la ciudad y el desierto, sino también una obra audiovisual y una novela.

Antes de continuar, también téngase en cuenta la consideración de que se da “La duplicación del mundo en la palabra y la del hombre en el espacio (...)”;⁹⁴ por lo que vale señalar que se empezaron a tratar, a partir de la radicalización deconstructivista, las posibilidades del espacio como texto. De tal manera que éstas coincidirían con el artista Ulises Carrión quien “utilizaba la ciencia no como punto de encuentro, sino como sistema recíproco del arte, en el que los textos eran sistemas de signos. Para él, el texto que aparentemente no tenía mensaje era depositario de cualquier mensaje, de ninguno y de todos.”⁹⁵ Ya que tiene sentido, literalmente, que un texto - pensando en que ese texto es un espacio - se llene de significados. Entonces, se trata de leer los signos de dicho texto: “El hombre camina días enteros entre los árboles y las piedras. Rara vez el ojo se detiene en una cosa, y es cuando la ha reconocido como el signo de otra: una huella en la arena indica el paso del tigre, un pantano anuncia una vena de agua, la flor del hibisco el fin del invierno. Todo el resto es mudo e intercambiable; árboles y piedras son solamente lo que son.”⁹⁶

Pero además de ser contenedores de significación; en los espacios, así como en el laberinto, hay lógicas propias. Y bien, coincidiendo con Calvino, en que el ojo rara vez

⁹¹ *Ibíd.*, 22.

⁹² *Ibíd.*, 23-24.

⁹³ *Ibíd.*, 23.

⁹⁴ *Ibíd.*, 85.

⁹⁵ Debroise, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, 160.

⁹⁶ Calvino, *Las ciudades invisibles*, 23-24.

repara en los anuncios que hacen las cosas; el hecho de entender esa lógica distinta permite habitar de otra manera, ya que incluso percibir esa lógica otra sería una de las maneras de incidir en ella. Considerando además que lo que enmudece también significa: es decir, los significados también vienen del silencio. Es por ello, que “En definitiva, la finalidad que persigue el estudio de cualquier sistema de signos es la determinación de su contenido. Esto lo percibe de un modo particularmente agudo el investigador de sistemas modelizadores secundarios: el estudio de la cultura, del arte, de la literatura como sistemas de signos separadamente del problema del contenido pierde todo sentido.”⁹⁷

Por tales implicaciones es que replantear el espacio, ya sea dentro del arte o la literatura, es una forma de cristalizar su inseparable contexto histórico y cultural –con todo lo que, a su vez, implican estos dos grandes rubros–. Cuando Willem refiere al espacio de la novela, dice que éste “(...) revela algo sobre la manera en que el hombre se posiciona en el mundo. [Y que] Precisamente por esta razón, el espacio es una herramienta tan fuerte de análisis literario”;⁹⁸ pero el espacio artístico, no sólo literario artístico, también tiene ese halo revelador. Por ello, establecer la pregunta de si la apropiación/perturbación de los espacios de este análisis se da de manera similar; después de muchas vueltas no sólo en círculos, dentro del laberinto de la reflexión, ha resultado en la intención de mirar, ya sea en la coincidencia o en la discordancia, la expresión de una realidad social expresada en dos soportes distintos.

Pero antes de ello, es necesario describir cómo es que los espacios estudiados han rebasado ciertas fronteras de significación, han sido traducidos, fracturados, o bien, entendidos. Por lo que en los siguientes capítulos se presenta, a partir de la semiosfera, un intento por cartografiar en las obras elegidas lo que Soja llamó el tercer espacio: pensando pues en que la división y la descripción de cada uno responde a la manera en la que se han habitado tanto como lugares concretos y como espacios mentales. Es pues, que, antes de volver a la idea del laberinto como cronotopo, se utiliza la noción de semiosfera para separar las capas de significación encontradas en cada espacio estudiado. Además, con dicha separación se facilitará ubicar los puntos de quiebre que convierten tanto al filme como a la novela del análisis en espacios otros que

⁹⁷ Lotman, Iuri M. *Estructura del texto artístico*. (Madrid: Akal, 2011), 50.

⁹⁸ Willem, «El espacio en la novela.», 5.

eventualmente podrían interpretarse también como cronotopías del idilio, utopías fallidas o heterotopías.

Conclusiones iniciales e indiciales: la búsqueda de fracturas de sentido

En este capítulo se pretendió justificar que ciudad y desierto son espacios similares, en el sentido de que contienen significados esenciales parecidos; y, que estos espacios pueden encontrarse también en las generalidades narrativas de Francis Alÿs y David Toscana. Esto es, que la constante del espacio en cada uno corresponde a los dos espacios *laberínticos* que han de analizarse en adelante. Es decir, el filme *Zócalo*,⁹⁹ así como el conjunto de imágenes seleccionadas de éste, es enmarcado por la constante de la ciudad; mientras que la novela *Santa María del Circo*¹⁰⁰ lo es con el desierto. Motivos claves para haber dedicado el primero de los apartados a igualar semánticamente tanto la ciudad como el desierto a partir del laberinto y para, posteriormente, mencionar la relación íntima de cada autor con ese espacio constante en su obra total.

Es así que, después también de haber *navegado* un poco en los mares de la teoría, en los capítulos siguientes se desarrollará una descripción en extenso de cada uno de los textos, visual y textual, seleccionados. Con ello, se tratará de entender eventualmente, “(...) cómo se organiza el texto artístico en su construcción interna, inmanente (sintagmática) y cuál es el significado, es decir, cuáles son sus relaciones semánticas con los fenómenos externos a él.”¹⁰¹ partiendo del concepto de semiosfera. Lo anterior a manera de una decodificación estructural, misma que permite cumplir el objetivo de hacer una comparación de la manera en la cual se estructura –y reestructura– el sentido dentro de *Zócalo* y *Santa María del Circo*.

Como última nota metodológica de este capítulo, pese a todas las implicaciones de abordar la cuestión del espacio, vistas brevemente en el apartado anterior: en este ejercicio teórico hay un intento por ver, los objetos del corpus de análisis, sólo desde la ventana que mira específicamente hacia tal aspecto. Considerando que un espacio se

⁹⁹ Francis Alÿs, *Zócalo*, México, 1999. / Todas las notas subsiguientes con la referencia bibliográfica, a excepción de la primera de cada capítulo, se omiten a razón de que es referido constantemente.

¹⁰⁰ Se hace la misma omisión de notas subsiguientes con la referencia a la novela exceptuando las citas. (Véase n. 59).

¹⁰¹ Lotman, *Estructura del texto artístico*, 49.

transforma conforme las acciones que se van desarrollando en éste: a consciencia de que si no hay agentes de cambio, el espacio es el mismo; la cuestión de la irrupción actoral es algo que, al igual que el tiempo, es considerado crucial aunque no determinante en ésta propuesta de análisis. Así que aunque, el espacio es interpelado tanto por el tiempo como por los personajes principalmente, se trata de focalizar el análisis solamente en el espacio. Es decir, se habla desde el espacio, como principal horizonte de la narración y se consideran, o se intentan considerar, sólo secundariamente los otros horizontes aunque se tiene en cuenta su importancia, ya que fungen como propiciadores de fronteras y/o fracturas semióticas. Por ello, los siguientes capítulos se desarrollan, cada uno, siguiendo tales transformaciones. Finalmente, el tiempo puede pensarse como una frontera o como una ruptura; mientras los personajes son quienes irrumpen en el tiempo permitiendo la misma, ya que son quienes dejan que la burbuja llena de humo reviente en el piso y sacan desde sus pulmones una burbuja similar con nuevas ondulaciones de humo. Es pues de esta manera que cada apartado, de los siguientes dos capítulos, trata de describir esas nuevas ondulaciones dentro de cada burbuja.

El espacio laberíntico: la estructuración de sentido dentro de
Zócalo (Alÿs, 1999) y *Santa María del Circo* (Toscana, 1998)

Capítulo II

Zócalo: del origen a la transgresión

Más que país de una sola ciudad, México fue en materia de imaginarios el país de un solo Centro donde ni los expertos distinguían entre símbolos y realidades. (Un símbolo es la realidad harta de ir de un lado a otro).
Carlos Monsiváis, *El centro histórico de la ciudad de México*¹

Partir de la hipótesis de que *Zócalo*² y *Santa María del Circo*³ son espacios que se apropian de maneras similares, implica no sólo la resignificación; sino también la imprescindible descripción de cada uno. Lo anterior a partir de ver en *Zócalo* como una esfera sígnica, cuyos significados se rompen en distintos momentos; mismos que pueden considerarse como momentos de fractura o bien, como puntos de crisis. Es así que en este capítulo discurren los emplazamientos simbólicos que ha tenido el espacio que actualmente ocupa el zócalo⁴, así como algunas de las cuestiones inseparables al espacio ciudadano y de las implicaciones del zócalo como obra de arte.

Pero antes de iniciar con la superposición de significados, se señalan unas cuantas generalidades de *Zócalo*: para empezar, la obra es un filme hecho en mayo de 1999 que

¹ Monsiváis, *El centro histórico de la ciudad de México*, 29. (Véase c. 1. n. 33.).

² Alÿs, *Zócalo*, 1999. (Véase c. 1 n. 99.).

³ Toscana, *Santa María del Circo*. (Véase c. 1 nn. 59, 100).

⁴ La diferenciación tipográfica entre zócalo y *Zócalo*; responde al zócalo como espacio concreto a y *Zócalo* como la obra, o bien, como el espacio de análisis.

registra durante doce horas el tránsito por el sitio que lo titula. De tal grabación derivaron también notas, dibujos y dieciséis⁵ fotografías.⁶



Figura 1. Francis Alÿs. *Zócalo* (1999). Escenas: 7:30 A.M. / 6:00 P.M.⁷

Así pues, *Zócalo*, es una propuesta elaborada por Francis Alÿs, en colaboración con Raúl Ortega, que, según el propio artista, “empieza con la ceremonia de izamiento de la bandera al amanecer y termina con su arriamiento al anochecer. (...) la cámara rastrea el avance de la sombra del mástil de la bandera, y el desplazamiento subsecuente de la gente que la sigue para protegerse del sol en la plaza abierta.”⁸ Lo que hace Alÿs, en este proceso de *atrapiamiento* estético, es pues un registro que describe cómo es la ciudad. Mismo que es similar a lo que hace Marco Polo cuando describe Tamara para el gran Kublai:

Si un edificio no tiene ninguna enseña o figura, su forma misma y el lugar que ocupa en el orden de la ciudad basta para indicar su función: el palacio real, la prisión, la casa de moneda, la escuela pitagórica, el burdel. Hasta las mercancías que los comerciantes exhiben en los mostradores valen no por sí mismas sino como signo de otras cosas: la banda bordada para la frente quiere decir elegancia, el palanquín dorado poder, los volúmenes de Averroes sapiencia, la ajorca para el tobillo voluptuosidad. La mirada recorre las calles como páginas escritas: la ciudad dice todo lo que debes pensar, te hace

⁵ Siendo éstas últimas las que se incluyen como anexo para entender el objeto discursivo. Habiéndose tomado de Cuauhtémoc Medina, *Francis Alÿs*, (London: Phaidon Press, 2007).

⁶ Antiguo Colegio de San Ildefonso. *Francis Alÿs. Todo lo que vi, escuché, encontré, hice o deshice, entendí o malentendí, DIEZ CUADRAS ALREDEDOR DEL ESTUDIO en el centro Histórico de la Ciudad de México*, 79. (Véase c. 1. n. 25.)

⁷ Citado en Medina, *Francis Alÿs*, 100-101.

⁸ Antiguo Colegio de San Ildefonso. *Francis Alÿs. Todo lo que vi, escuché, encontré, hice o deshice, entendí o malentendí, DIEZ CUADRAS ALREDEDOR DEL ESTUDIO en el centro Histórico de la Ciudad de México*, 79.

repetir su discurso, y mientras crees que visitas Tamara, no haces sino registrar los nombres con los cuales se define a sí misma y a todas sus partes. Cómo es verdaderamente la ciudad bajo esta apretada envoltura de signos, qué contiene o esconde, el hombre sale de Tamara sin haberlo sabido.⁹

Las conjugaciones del espacio en todos los tiempos posibles

Éstas son las últimas cosas –escribía ella–.
Desaparecen una a una y no vuelven nunca más.
Puedo hablarte de las que yo he visto, de las que ya no existen;
pero dudo que haya tiempo para ello.
Paul Auster, *El país de las últimas cosas*¹⁰

En adelante, así como Calvino en el caso de *Las ciudades invisibles*¹¹ describe lo que alguien más narró, este capítulo es pensado también como la redescipción: en este caso, del espacio que Alÿs relató. Ante esto, el repasar aquello que puede significar el zócalo, de manera independiente a lo que significa ya en el discurso estético propuesto por Francis Alÿs, es necesario debido a que es un sitio lleno de signos históricos, lleno de símbolos. Es así que, en principio, se considera que hacerlo a partir de la linealidad acostumbrada del tiempo es la mejor opción; puesto que conocer el tiempo de un espacio sería, como punto de partida, lo más sensato para entender el mismo. Además, conocer algo o alguien lleva a su pasado de manera inevitable.

El zócalo antes del zócalo: México Antiguo como primer emplazamiento

Hay que partir de que en el zócalo convergen tres tiempos o bien “(...) tres capas históricas que conviven en un mismo momento: lo prehispánico, lo colonial y lo moderno.”¹² En este apartado se trata la primera de dichas capas: debido a que en zócalo está presente el pasado prehispánico no solamente por encontrar a unos pasos el Templo Mayor, sino por ser un ejemplo de las explanadas en las construcciones

⁹ Calvino, *Las ciudades invisibles*, 23-24. (Véase c. 1 n. 18).

¹⁰ Auster, Paul. *El país de las últimas cosas*, (Booket, 2012), 11.

¹¹ Calvino, *Las ciudades invisibles*.

¹² Miller Gurfinkel, *La transgresión del museo-galería en la obra de Francis Alÿs*, 52. (Véase c. 1. n. 20.).

mesoamericanas.¹³ Ya que antes del periodo colonial existió “(...) lo que podríamos llamar la ciudad mesoamericana, que fue un enorme escenario panorámico planificado hasta el horizonte y en el cual la sociedad señaló un punto de convergencia, la plaza, el sitio que ocupó un espacio especial para la realización del conjunto de actos externos respaldados por la tradición para rendir culto y expresar reverencia a sus dioses, el lugar o espacio considerado como la representación física del centro del universo.”¹⁴

Además, acorde también con Ríos Cerón, las características urbanísticas en la Mesoamérica del Altiplano Central respondieron a distintos elementos y componentes simbólicos y materiales de las plazas: lo que convirtió a las plazas en espacios para reuniones civiles, políticas y, principalmente, de religiosidad ceremonial. Siendo, debido a “(...) el espacio abierto que servía para las actividades comunitarias en todas sus versiones posibles, (...)”;¹⁵ que los edificios aledaños a estos eran aquellos en los cuales se hacía el ejercicio simbólico del poder institucionalizado.¹⁶ Además, lo que podría llamarse el centro físico de la ciudad, como fenómeno arquitectónico, se repetía a nivel particular en cada calpulli o barrio, en distintas escalas acorde con la importancia de estos.¹⁷ De ahí que el Templo Mayor sea el vestigio más evidente de este emplazamiento prehispánico: no en los muros de la Catedral o del – actualmente llamado – Palacio Nacional, sino en sus propias ruinas;¹⁸ ya que, así como lo demuestra el descubrimiento de la Piedra del Sol y la escultura de la diosa Coatlicue en 1790, hay un pasado enterrado que refleja en el zócalo el primer emplazamiento de temporalidad. A este respecto, Monsiváis considera que al Centro Histórico y, por ende, al zócalo

(...) lo invaden los ambulantes, los desempleados, la procesión burocrática que nunca empieza ni termina, las marchas de protesta, los inconformes y los planificadores. A sociólogos y antropólogos les toca exhumar las vecindades, los arqueólogos descubren

¹³ Aunque acorde con Low, en su capítulo de historia de las plazas, apunta que exploradores del nuevo mundo hacen referencia a algunas *plazas* europeas para explicar los espacios que encuentran. Setha M. Low, *On the Plaza: The Politics of Public Space and Culture*. (Austin: University of Texas, 2000).

¹⁴ María Yolanda Elizabeth Ríos Cerón, «Función de las plazas en la época prehispánica del altiplano Mesoamericano.» (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla) 3, nº 5 (2014).

¹⁵ *Ibíd.*

¹⁶ *Ibíd.*

¹⁷ *Ibíd.*

¹⁸ Ya que “Con el Templo Mayor completamente destruido, los constructores españoles utilizaron las piedras del mismo y de otros edificios del teocalli para preparar la nueva Plaza Mayor en el año de 1524.” Excélsior. «¿Qué Pasó Ahí?... Zócalo capitalino, cuatro siglos de historia.» *Excélsior*, 2014.

los portentos del Templo Mayor, los historiadores de la arquitectura virreinal la defienden del olvido del siglo XIX y el salvajismo del siglo XX, y al cabo de hazañas y revelaciones, el Centro Histórico ni se deja modernizar ni admite el envejecimiento. Desde sus contrastes y en su desbordamiento, sigue siendo el archivo vital del país-reliquia desde cierta perspectiva, parece el complemento inevitable del país-mall del siglo XXI.¹⁹

El poder continuó del zócalo: sobre un pasado vigente

Lo que se pierde y se derrumba en esta ciudad
no es reemplazado por bosques ni animales salvajes,
y las ruinas llegan para instalarse
en una especie de alambicado laberinto sin muros.

Pavel Kraljevich, *Ruina y silencio en "el país de las últimas cosas" de Paul Auster*²⁰

Por otro lado, el zócalo representa, en los términos concretos y materiales, casi cincuenta mil metros cuadrados: mismos que se encuentran rodeados por “la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México al norte, el Palacio Nacional, sede del Poder Ejecutivo Federal, al este, y el Antiguo Palacio del Ayuntamiento y el Edificio de Gobierno (...) al sur.”²¹ Debe tenerse en cuenta que lo que hoy se conoce como el zócalo, es la plaza erigida en lo que fue el centro de la ciudad mexicana México-Tenochtitlán; lo que no da cuenta solamente del hecho de que después de la conquista se mantuvo el centro político y religioso – el centro simbólico del poder –, sino que también permaneció el diseño de la plaza mesoamericana:

Las plazas prehispánicas fueron diseñadas en forma rectangular o cuadrangular, se encontraban por lo general limitadas por tres o cuatro basamentos piramidales, y en ocasiones por más edificios, como es el caso de la gran plaza central de Monte Albán. Los edificios y el espacio de las plazas estaban normados por la observación de los astros, por tanto, su orientación era astronómica. Los elementos arquitectónicos de las plazas correspondían a trazos ortogonales concebidos a partir del conocimiento del espacio geométrico, logrando su trazo sobre ejes hechos desde puntos de apoyo ubicados en las

¹⁹ Monsiváis, *El centro histórico de la ciudad de México*, 48-49.

²⁰ Pavel Kraljevich, «Ruina y silencio en "el país de las últimas cosas" de Paul Auster.» *Bifurcaciones*, 2010.

²¹ Excélsior. «¿Qué Pasó Ahí?... Zócalo capitalino, cuatro siglos de historia.»

elevaciones, de los cerros próximos de acuerdo con la desviación del sol y la orientación cambiante de los solsticios o equinoccios.²²

Esta disposición responde también a lo que sería el trazo reticular de las ciudades coloniales, misma que puede ser vista en la mayoría de las ciudades fundadas durante tal periodo y que mantuvieron cierta influencia indígena en cuestiones urbanísticas y, más notablemente, en la localización de los asentamientos.²³ Hay que decir que esas influencias, hacia la disposición de cada asentamiento, son delimitadas por distintas posturas sociales: respecto a las cuales Xavier Cortés distingue dos etapas del urbanismo colonial en sus inicios. La primera es calificada como idealista, renacentista y utópica; ya que “se adapta a la realidad indígena y respeta los elementos de su cultura que se consideran compatibles con la religión cristiana, con un programa urbano y arquitectónico adecuado a esta realidad, (...)”²⁴ Mientras que la segunda, derivada de una visión social distinta por parte de los colonizadores, se caracteriza por dejar la postura previa de lado. Es entonces de esta manera que se toman las decisiones del urbanismo colonial: en un principio se mantienen los conceptos de espacialidad urbana prehispánica y, posteriormente, toman fuerza los cambios que las ciudades españolas implementan en respuesta a su experiencia con la ciudad árabe.²⁵ Aunque no sólo España, sino que en general las potencias europeas dentro del continente americano; dan un sistema de ordenación urbana que responde a sus nociones de practicidad. Este sistema terminará por reflejar la confluencia de aspectos culturales representados en el espacio;²⁶ y generará eventualmente, en la ciudad, una colonización simbólica. Ya que “La ciudad fue el asiento del poder colonial y la geografía limitada del conquistador; el campo, en cambio, fue el espacio del colonizado, del indio.”²⁷ Lo que representaría una división infranqueable.

²² Ríos Cerón, «Función de las plazas en la época prehispánica del altiplano Mesoamericano.», 2014.

²³ Jorge E. Hardoy, «La forma de las ciudades coloniales en Hispanoamérica.» *Psicón*, nº 5 (1975), 6.

²⁴ Xavier Cortés Rocha, «Los orígenes del urbanismo novohispano.», 2016, 12.

²⁵ *Ibíd.*

²⁶ Hardoy, «La forma de las ciudades coloniales en Hispanoamérica.», 1975, 8.

²⁷ Guillermo Bonfil Batalla, *México profundo. Una civilización negada*, (México: Grijalbo, 1989), 81.



Figura 2. Jean Prelier Dudoille.
*Daguerrotipo Catedral de la ciudad de México y el Parian.*²⁸

Así, como ya se señaló, la colonia devino en edificaciones sobre ruinas de los antiguos centros indígenas; además de que convertiría a las ciudades en el los refugios por excelencia de la colonia. Si bien esta reformulación urbana podría encontrarse en estudios más generales sobre la ciudad latinoamericana, en el caso de México específicamente “La ciudad expresa, a su manera y con su propio cáncer, las contradicciones no solucionadas de la historia y la sociedad mexicanas; no es posible resolver realmente sus problemas y se mantiene en todos los órdenes, aun en el plano ideológico su posición dominante frente al mundo rural y su papel como centro de la negación del México profundo.”²⁹

Entonces, ¿en qué se convierte la Ciudad de México? En *El país de las últimas cosas*,³⁰ que es el país devastado, la ciudad “(...) te despoja de toda certeza, no hay ningún camino inmutable y sólo puedes sobrevivir si aprendes a prescindir de todo. Debes ser capaz de cambiar sin previo aviso, de dejar lo que estás haciendo, de dar marcha atrás. Al final todo se reduce a esto, por lo tanto es necesario aprender a

²⁸ Jean Prelier Dudoille, «Daguerrotipo Catedral de la ciudad de México y el Parian.» 21 de enero de 1840. http://www.espejel.com/?page_id=113 (último acceso: 18 de septiembre de 2017).

²⁹ Bonfil Batalla, *México profundo. Una civilización negada*, 221.

³⁰ Auster, *El país de las últimas cosas*.

descifrar los signos.”³¹ Cuando Carlos Monsiváis nombra a México como ciudad post-apocalíptica, una vez que menciona las fusiones que se dan en ésta ya sea de sensaciones o acciones;³² parece que podría estar hablando de esa ciudad que despoja, que obliga a prescindir, que reduce. Ya que durante cuatro siglos, la ciudad de México dio cabida a una plaza central en la cual la historia fue reflejándose – ya fuera con la instalación o remoción de áreas verdes, ornamentos estructurales, o, dinámicas populares – hasta que a mediados del siglo XX, tomó el aspecto que actualmente mantiene. De tal manera que se convirtió en un espacio deshabitado, en cierto sentido; ideal para dar lugar a la ceremonia presidencial del festejo de Independencia y habitarse con actividades de índole más popular, más transitoria, y quizá, menos solemne.

Es así que actualmente para Low; por la belleza arquitectónica, la importancia cultural y el simbolismo político (aspectos físico, social y conceptual, respectivamente) es la plaza el gran ejemplo de espacio público urbano.³³ Lo anterior pone en evidencia que todos los ejercicios de poder que se han dado dentro de la ciudad de México, y en su corazón nombrado como Plaza Constitución, durante cuatrocientos años –los correspondientes a la historia del México novohispano e independiente–, o incluso en los siglos previos; son, muy seguramente, la causa de una necesidad por cartografiar este espacio. Puesto que, al final de cuentas, “En el caso de la inmensa mayoría de los mexicanos, la vida laboral y cotidiana transcurre lejos del Zócalo, no así el sentido de la vida simbólica, monopolio que continuará hasta la repartición justiciera de un Zócalo virtual. Mientras, el Zócalo es lo que nos queda de la idea material y mítica del México anterior a la globalización y su vaivén de ambiciones, hazañas de multitudes, demandas legítimas, excentricidades, tuteo psíquico con las jerarquías, querellas, evocaciones, duelos, victorias sobre el individualismo y sobre la colectividad.”³⁴

Asimismo, considerando que el espacio se encuentra con el tiempo y “cada espacio-tiempo produce diferentes experiencias en los sujetos”;³⁵ puede decirse que cuando, a principios del siglo XIX, las reformas de la plaza incluyeron la estatua ecuestre

³¹ *Ibíd.*, 16.

³² Carlos Monsiváis, *Los rituales del caos*, (México: Era, 2012), 21.

³³ Cf. Low, *On the Plaza: The Politics of Public Space and Culture*.

³⁴ Monsiváis, *El centro histórico de la ciudad de México*, 33-34.

³⁵ Miller Gurfinkel, *La transgresión del museo-galería en la obra de Francis Aljys*, 51.

de Carlos IV, hecha por Manuel Tolsá, en realidad se siguió dando la importancia al espacio estudiado aquí como centro simbólico. Lo anterior, incluso y evidentemente, continuaría con el hecho de que, después de la Independencia, Carlos IV fuese desmontado y retirado de la Plaza Constitución.



Figura 3. Jean Prelier Dudoille.
*Daguerrotipo La Real y Pontificia Universidad De México,
monumento a Carlos IV el caballito.*³⁶

En suma, esta estatua, funcionaría entonces como el símbolo de tránsito entre un zócalo prehispánico y uno colonial, pero más claramente entre el México, aún la Nueva España, colonial y el México Independiente: un símbolo que incluso tuvo que ser salvado de convertirse en monedas en algún momento. Tal vez a causa principalmente de las implicaciones que tiene el espacio dentro del poder. Pero al margen de esto, y para terminar este apartado, la Plaza Constitución –oficial y actualmente llamada– se convirtió popularmente en el Zócalo: ya que en ésta permaneció durante varias décadas el basamento o zócalo de un monumento a la independencia, que Santa Anna mandó construir:³⁷ “En 1843 – informa Francisco de Antuño – la Academia de Bellas Artes, probablemente ansiosa de reparar en algo la ingratitud de los años precedentes, convoca al concurso para un monumento a la Independencia que gana el arquitecto

³⁶ Jean Prelier Dudoille, «Daguerrotipo La Real y Pontificia Universidad De Mexico, monumento a Carlos IV el caballito.», 1840. http://www.espejel.com/?page_id=113 (último acceso: 18 de septiembre de 2017).

³⁷ Excélsior. «¿Qué Pasó Ahí?... Zócalo capitalino, cuatro siglos de historia.».

Lorenzo de la Hidalga. Se elige el sitio: la Plaza Mayor, pero pronunciamientos y luchas de facciones postergan la ejecución, y sólo queda su fase inicial, el zócalo o basamento (por el recuerdo del proyecto inconcluso la Plaza de la Constitución será para todos el Zócalo).”³⁸

Esto podría ser interpretado, como otra forma de ejercicio simbólico en el espacio. Ya que llamar a la plaza zócalo, aunque fuese por una trivialidad de las gastadas por Santa Anna, puede ser una negación de lo nacional: porque, ¿cómo ser independientes en un país que habla la lengua del conquistador y que en dos siglos cambia un caballo por un asta? Queda, entonces, solamente nombrar a partir de las cosas a medias, de las cosas inconclusas, de los monumentos nunca erigidos: ya que son aspectos que quizá logran una identificación más sensata.

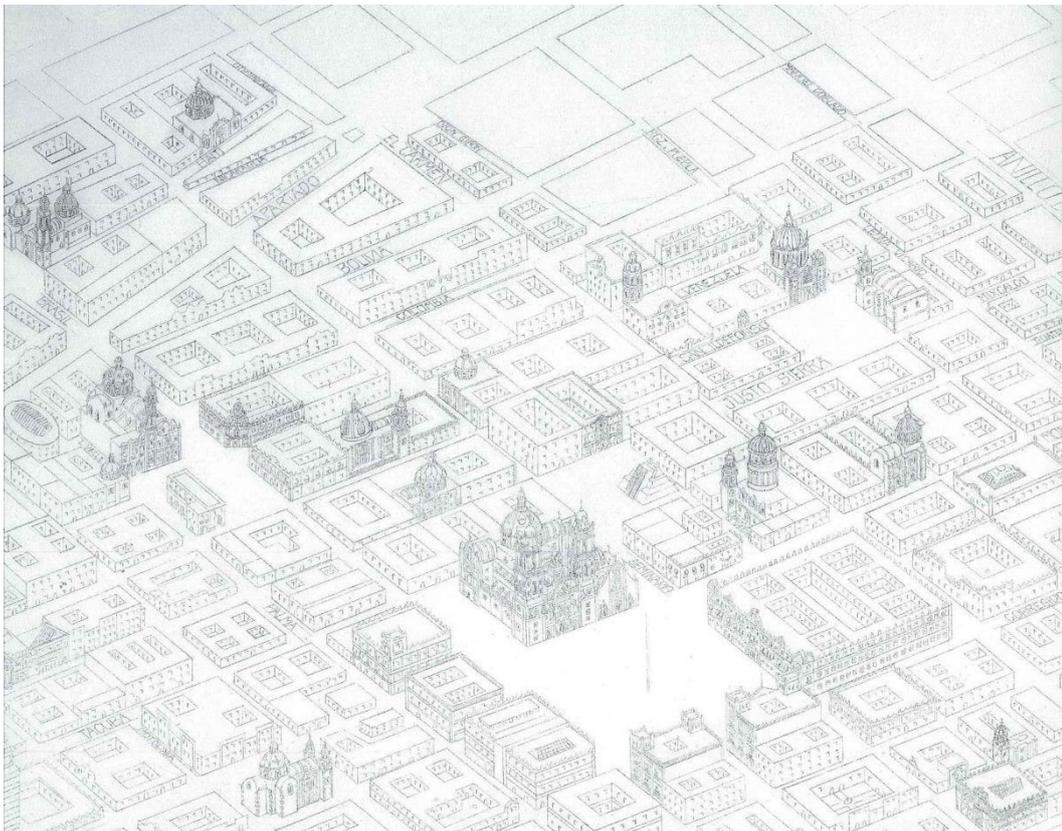


Figura 4. Francis Aljys. *Plano del centro histórico de la Ciudad de México.*³⁹

³⁸ Monsiváis, *Los rituales del caos*, 140-141.

³⁹ Citado en Medina, *Francis Aljys*.

Zócalo en el arte: de la aproximación a la enajenación

La geometría de Tlön comprende dos disciplinas algo distintas: la visual y la táctil.

La última corresponde y la subordinan a la primera.

La base de la geometría visual es la superficie, no el punto.

Esta geometría desconoce las paralelas y declara que el hombre que se desplaza modifica las formas que lo circundan.

Jorge Luis Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis tertius*⁴⁰

Después de buscar las posibles conjugaciones del poder y del espacio en *Zócalo* a través del tiempo de una manera muy general, en adelante se intenta hablar de dichas conjugaciones como discursos estéticos –otro de los emplazamientos posibles del zócalo–. Para lo que se contextualiza brevemente el final del siglo XX en el arte mexicano y, especialmente, éste en torno a la ciudad; para discernir, finalmente, respecto a cómo es que se construye el discurso estético en *Zócalo*.

De la apropiación del espacio a través del arte

Así como el primer acercamiento al zócalo, como espacio ciudadano, se hizo a través de la temporalidad y de cómo ésta ha dado lugar a distintas representaciones en el espacio; se hace un primer acercamiento al zócalo, como objeto de discursos artísticos, a partir de cómo la temporalidad ha permitido su incidencia en el arte. Lo anterior se logra a través de la mención de algunas estrategias artísticas, respecto al espacio urbano, que se dieron de manera previa a la incursión de Aljys en el ámbito artístico; así como de algunas de las propuestas que apuntan, quizá a manera de influencia, hacia la obra aquí tratada del artista belga.

Para ello, se parte de la década de los ochenta ya que es considerada⁴¹ en el ámbito del arte mexicano “(...) como la *mise en oeuvre* de procedimientos de politización cultural, que no sólo asumían que lo personal es político, sino que instauraban a la

⁴⁰ Borges, *Nueva antología personal*, 86. (Véase c. 1 n. 1).

⁴¹ Al menos en la exposición *La era de la discrepancia*, organizada por la UNAM y que aborda el 68 como punto de partida por lo que representó mundialmente y cierra con la crisis de 1994 y sus posteriores efectos.

diferencia como proyecto de liberación.”⁴² Dicha politización llevaría a darle al arte un rol decisivo, un rol “(...) muy en la vanguardia con respecto al discurso intelectual en México fuera de algunas esferas prácticamente underground (...).”⁴³ Pero esta década no otorga gratuitamente este rol, sino que lo hace a partir del acaecimiento de prácticas neomexicanistas, mismas que se convierten paralelamente en desarticuladoras de las nociones identitarias.

De esta manera, el hecho de tener, por un lado, la desarticulación desde el arte y, por el otro, la articulación institucional descarada de lo nacional: repercute de manera profunda en el cuerpo como espacio de deconstrucción de la identidad nacional y en otras formas de producción simbólica también posibles desde la corporeidad.⁴⁴ Siendo esta situación parte de un proceso más general, el cual es entendido, por Osvaldo Sánchez, como desterritorialización.⁴⁵ Misma que es traducida como la “(...) distensión de los límites geopolíticos a partir de su constreñimiento al lenguaje y al cuerpo, (...); extravío de los confines geográficos donde las fronteras entran en un proceso de traslape de capas gramaticales.”⁴⁶ En este sentido, en el del extravío de límites implicado en la desterritorialización,⁴⁷ Silvia Gruner hace cuestionamientos respecto a los discursos ideológicos de la Nación⁴⁸ a través de obras como *Vuelo*,⁴⁹ *No jodas con el pasado, puedes quedar embarazada*⁵⁰ o *El nacimiento de Venus*,⁵¹ las cuales presentan la contaminación del contacto con lo corporal, el residuo y el fragmento. Mientras que, también como parte de ese proceso nombrado por Sánchez, el grupo de Fotógrafos

⁴² Debroise, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, 22. [Énfasis del autor]. (Véase c. 1 n. 32).

⁴³ *Ibíd.*

⁴⁴ *Ibíd.*, 287.

⁴⁵ Esa desterritorialización tal vez es más general aún e influirá en que para 1992 Marc Augé escriba sobre el non-lieu. Sin embargo, ahora no se aborda este aspecto sino hasta el último capítulo. Debroise, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, 283. Citando a Osvaldo Sánchez, «El cuerpo de la nación. El neomexicanismo: la pulsión homosexual y la desnacionalización.» *Curare* enero-junio, nº 17 (2000), 138-139.

⁴⁶ Debroise, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, 287.

⁴⁷ Si bien podría argumentarse tanto que hay una desterritorialización como un cuestionamiento a los discursos hegemónico en la obra de Alÿs, prepondera para los fines de este trabajo el referir sólo contextualmente este proceder en el arte mexicano.

⁴⁸ Debroise, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, 355.

⁴⁹ Silvia Gruner, *Vuelo*, 1989.

⁵⁰ Silvia Gruner, *No jodas con el pasado, puedes quedar embarazada*, 1995.

⁵¹ Silvia Gruner, *El nacimiento de Venus*, 1995.

Independientes iniciado por Adolfo Patiño en 1976, aún antes, incursiona fuera –con la paradoja de que entrar es salir– del espacio museístico; espacio otro en el cual el grupo encontraba un “(...) nuevo espacio de imaginación artística con una actitud disidente de la visión de la calle como medio de confrontación ideológica.”⁵²

Además, puede apuntarse el hecho de que la fotografía se convierte, al menos en el caso de dicho grupo, en un medio artístico de vinculación con el espacio. Así, la manera en la cual se da al final de siglo “(...) el muy olvidado desarrollo del cine súper 8⁵³ como forma artística independiente.”⁵⁴; permite ver cómo es que no solamente la filmación como forma artística, sino el conjunto de imágenes <<fotográfico-fílmico-electrónicas>> (FFE) aparece en su propia singularidad como significante:

Contemplemos la foto de una señal de tráfico, de <<prohibido adelantar>> por ejemplo: está ahí, sin duda, el signo icónico, con toda su abstracción y, por tanto, el significado, plenamente legible. Pero también, y de hecho siempre, salvo que el radical fotográfico haya sido aplastado por maniobras extremas de estilización -como el retocado de la imagen-, la fotografía mostrará, delatará, la radical singularidad de una –esa– señal de tráfico, quizás algo oxidada en uno de sus extremos, puede que desigual de color o ligeramente arañada: emerge así su extrema singularidad y, con ella, la resistencia de la materia a su ordenación significativa, la aspereza, en suma, de lo real.⁵⁵

En todo caso, sería en esa singularidad que radicaría el valor de *Zócalo* como obra de arte. Además, en ésta se encuentra lo radical fotográfico: es decir, la huella especular de lo real:⁵⁶ ya que las imágenes FEE “(...) constituyen huellas visuales cristalizadas de algo que, necesariamente, ha estado ahí, frente a ellas mismas.”⁵⁷ Además, dicha huella es singular puesto que es el vestigio de un instante irrepitible que se posiciona de manera igualmente irrepitible en el espacio y en el tiempo.⁵⁸ Es así que entre esas

⁵² Debroyse, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, 210.

⁵³ En este sentido, queda pendiente ahondar en aspectos de carácter técnico sobre *Zócalo*, entre ellos el formato en el cual se filma.

⁵⁴ Debroyse, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, 21.

⁵⁵ Jesús González Requena, «La imagen: lo semiótico, lo real y lo imaginario.» *Sociocriticism. Image(s)* (Centre d'études de recherches sociocritiques) XII, n° 1-2 (1998): 117-137, 128.

⁵⁶ *Ibíd.*, 126.

⁵⁷ *Ibíd.*, 125.

⁵⁸ *Ibíd.*, 129.

huellas no de realidad, sino de lo real; puede encontrarse como ejemplo de un antecedente quizá más cercano a *Zócalo*, el proyecto *Other Books and So Archive*.⁵⁹

Ahora bien, así como se transforman las maneras de vincularse con el espacio,⁶⁰ con las posibilidades del arte y con la cotidianidad; también surgen, ya en los noventa, una serie de espacios alternativos. Mismos que, así como los rechazados, buscan en el espacio su independencia; pero que, a diferencia de estos últimos, lo hacen en espacios que se intersectan y no en los paralelos. Es así que "(...) ante la imposibilidad de exponer en museos, galerías y otros espacios culturales, invadir territorios ajenos, apropiarse de espacios sin vocación artística, interferir la vida cotidiana con acciones, eventos, paranoias, recreaciones, facsímiles y, así, desplazar el arte a otra esfera sin importar las repercusiones, la visibilidad o las consecuencias. En sí, se trataba ya de manifiestos de independencia."⁶¹

Por lo anterior, y ante la compleja intervención política a través del espacio urbano, la interacción del arte con las representaciones sociales se traduce como el vínculo entre el terreno de la confrontación política y el de las prácticas culturales.⁶² De manera que tal vínculo se convertiría en motivo de que los espacios independientes de esta década permitieran "(...) a los artistas mirar desde su intimidad hacia fuera; cuestionando así su posición dentro de una sociedad que se transformaba violentamente por la globalización."⁶³ Además, todo lo anterior estaba siendo impulsado no sólo por el carácter independiente o ajeno a lo institucional, sino también por otros tres aspectos precedentes: que la curaduría se volviera independiente; que los

⁵⁹ Ulises Carrión, *Other Books and So Archive*. Citado por Debroise, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, 162. / Si bien en *La era de la discrepancia* queda referenciado temporalmente con 1980, hay que anotar que en el sitio web - https://monoskop.org/Other_Books_and_So - dedicado a este archivo y a otros trabajos de Carrión se registra entre el año 75 y 79; además de que se describe como que su contenido enfatiza el hecho de que el interés del artista no se centraba en arte o en libros de artista, sino en las maneras no convencionales de experimentar con las formas del libro originadas de distintas disciplinas.

⁶⁰ A este respecto podría confrontarse el papel de Temístocles 44, grupo que estuvo activo solamente durante dos años pero cuya importancia radica en que también originaron obras en torno a los cuestionamientos de los significados de lo cotidiano. Por lo que podrían también asemejarse a las propuestas de Alÿs y, más específicamente, a *Zócalo*. / Debroise, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, 367.

⁶¹ *Ibíd.*

⁶² *Ibíd.*, 21-22.

⁶³ *Ibíd.*, 370.

artistas funcionaron en torno a espacios también independientes y dejaron de hacerlo en colectivo; y, por último, el hecho de estar inmersos en una dinámica de marginación local.⁶⁴ Es de esta manera que

Más allá de “reaccionar” ante la crisis, el circuito del arte contemporáneo globalizado descubre pronto vías para hacerse cargo de una *cotidianidad alterada brutalmente* por el fracaso del proyecto de modernización y asumir en el seno de propia práctica,⁶⁵ los indicios del desprestigio político, la resistencia a la modernización, la universalización de las relaciones sociales del capitalismo y los estragos de sus crisis en la vida de la población, y la creciente violencia que tomó por asalto a México a fines del siglo XX.⁶⁶

Es en esa alteración de la cotidianidad, misma que es suscitada de manera más marcada en el principio de los noventa, y en el proceso de hacerse cargo de ella que se verán sumergidos artistas tanto nacionales como extranjeros.⁶⁷ En suma, artistas que terminarían por representar la pulsión inicial de una nueva generación y mantendrían cierta tendencia a realizar obras en las cuales destacan el carácter improvisado y no-institucionalizado.⁶⁸

Por lo tanto, ejemplos precedentes a Alÿs podrían ser también Jan Hendrix quien, habiendo migrado a México a finales de los setenta, construye una obra más regida por la exploración representada como una bitácora de viaje, como queda de manifiesto en *Bitácora inconclusa*;⁶⁹ o bien, Felipe Ehrenberg, quien en *A stroll in July* registra una escultura espacio-temporal formulada por el caminante a medida que explora la ciudad.⁷⁰ Es pues, así como Hendrix y Ehrenberg, y como los viajeros y grabadores se dedicaron a la taxonomía de usos alternos e informales del espacio público durante el siglo XIX, que “(...) Alÿs ha ido acumulando un archivo de fotografías de una diversidad de situaciones y actores del espacio callejero, instantáneas que documentan en series

⁶⁴ *Ibíd.*, 379.

⁶⁵ Las generalizaciones que siguen son meramente contextuales, ya que no se considera con certeza que puedan aplicarse todas estas aseveraciones a la obra analizada.

⁶⁶ Debroise, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, 380. [Énfasis añadido].

⁶⁷ Para Debroise, “Entre los muchos extranjeros que gravitaron entonces en torno al Zócalo, Glassford es, tal vez, quien mejor expresa en su obra las tensiones entre ‘mirada externa’ y ‘compromiso interno’, tema reiterativo de los debates sin solución de este periodo.”: *Ibíd.*, 334.

⁶⁸ *Ibíd.*, 22.

⁶⁹ *Ibíd.*, 191. Citando a Jan Hendrix, *Bitácora inconclusa*, 1979-1986.

⁷⁰ *Ibíd.*, 170. Citando a Felipe Ehrenberg, *A stroll in July...*, 1970.

más o menos sistemáticas los signos visibles de un modo de vida que resiste las presiones de las ilusiones modernistas.”⁷¹ Ilusiones que podrían encontrarse expuestas en obras previas, como *Ciudad de México*⁷² que “(...) sintetiza cierta reflexión sobre la modernidad de la capital.”⁷³ Ya que en ambas obras se presentan estrategias cartográficas que permiten una (re)construcción discursiva del espacio; mismas que si bien son reconstrucciones resultantes de distintas posturas y motivaciones, quizá llevan similares reflexiones. Puesto que así como O’Gorman presenta la reflexión ya mencionada; Alÿs está presentando tal vez en *Zócalo* una reflexión sobre la modernidad a través de los significados de dicho espacio.⁷⁴

El zócalo en *Zócalo*: la perturbación contenida y el tránsito como construcción del discurso

Todo lo que existe son estructuras.
Todo lo que sucede son metáforas.
Toda metáfora es el punto de encuentro de dos estructuras.
Ulises Carrión⁷⁵

Entonces, ¿cuál es la reflexión de *Zócalo*? La necesidad encontrada de hablar de distintos momentos del zócalo, de hablar del arte y su vinculación con lo cotidiano o de las propuestas artísticas que se acercan a la obra aquí estudiada; tiene que ver en parte con responder a tal pregunta. Ya que no se trata de “(...) un texto aislado, sino un texto en un contexto, un texto en interacción con otros textos y con el medio semiótico.”⁷⁶ Así que una vez abierta la puerta de algunos cuantos de esos otros textos, se pretende en adelante discernir sobre cómo es que se construye el discurso estético en *Zócalo* o bien, cómo es que el zócalo aparece en la obra que titula en ese proceso de reconstrucción

⁷¹ Stephen Feeke, «Francis Alÿs: Walking distance from the Studio.» *Papers of Surrealism*, nº 3 (2005), 25.

⁷² Juan O’Gorman, *Ciudad de México*, 1942. Citado por de Diego, *Contra el mapa. Disturbios en la geografía colonial de Occidente*, 64. (Véase c. 1 n. 39).

⁷³ de Diego, *Contra el mapa. Disturbios en la geografía colonial de Occidente*, 65.

⁷⁴ Tanto el uso alterno que se da al zócalo como el abordaje de dichas ilusiones, serán temas abordados brevemente más adelante. El primero de estos, en este mismo capítulo a partir de *La invención de lo cotidiano*, de Michel de Certeau; y, el segundo, desde las cuestiones conclusivas del trabajo que refieren a lo posibilidad representativa del espacio hipermoderno.

⁷⁵ Citado en Debrouse, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, 160.

⁷⁶ Lotman, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, 90. (Véase c. 1 n. 90).

estética del espacio. Siendo de esta manera que podría considerarse que esa reconstrucción, dada a través del arte, es uno de los puntos de crisis del significado de zócalo. Entonces, la semiosfera que es zócalo con su historia, sería transformada al lograr ser también como obra.

En principio, téngase en cuenta que cuando Carlos Monsiváis señala cuales son los temas recurrentes respecto a la ciudad de México, incluye “(...) el Zócalo a cualquier hora (...)” y termina diciendo que “El tumulto despliega sus propuestas estéticas y la ciudad popular entrega sus rituales.”⁷⁷ A partir de esto puede pensarse en la ciudad como el espacio de esos rituales – acorde con Monsiváis– y como la metáfora de las estructuras de lo actual y lo antiguo – siguiendo el epígrafe de Carrión–. Así, cuando Cuauhtémoc Medina, curador de la exposición *Francis Alÿs. Todo lo que vi, escuché, encontré, hice o deshice, entendí o malentendí, DIEZ CUADRAS ALREDEDOR DEL ESTUDIO*⁷⁸ y curador de muchas otras exhibiciones del artista, señala que lo que Alÿs registró en *Zócalo*: es el registro no sólo del hecho de refugiarse bajo la sombra del asta bandera en la plaza, sino de una ceremonia que se realiza de manera inconsciente – aunque la plena conciencia pudiese ser un requisito ceremonial– desde la creación del zócalo. Por lo que textualmente lo llama

(...) un homenaje inconsciente a la divinidad solar en el sitio donde cinco siglos atrás se le hacían sacrificios humanos. La obra ilustra el principio de Alÿs de atender al modo en que “los encuentros sociales provocan situaciones escultóricas”. Instancias por regla general efímeras, revelan las posibilidades no explotadas de los lugares de reunión comunitaria, donde se encuentran las ocasiones de complicidad y conciencia del otro.⁷⁹

Puede verse también que para este crítico, *Zócalo* da cuenta de cómo un encuentro social puede derivar en una situación estética, que en este caso llama escultórica. Por lo que hablar de *Zócalo* como evento escultórico sería también hablar de metáforas: ya que hay una transformación en la coreografía que los ciudadanos están

⁷⁷ Monsiváis, *Los rituales del caos*, 18.

⁷⁸ *Zócalo* se presentó en 2006 como parte de la exposición del Antiguo Colegio de San Ildefonso “Diez cuadradas alrededor del estudio”; también se presentada antes como “Walking Distance from the Studio” en el Museo Wolfsburg, en el Museo de Bellas Artes de Nantes y en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, dentro Europa, así como en Rusia.

⁷⁹ Antiguo Colegio de San Ildefonso, *Francis Alÿs. Todo lo que vi, escuché, encontré, hice o deshice, entendí o malentendí, DIEZ CUADRAS ALREDEDOR DEL ESTUDIO en el centro Histórico de la Ciudad de México*, 81.

formando, según Medina, a manera de progresión. Misma que transforma el espacio por desviar su función: “El espacio de manifestación política es transformado en un espacio de operación cosmológica (...).”⁸⁰

Sin embargo, en la interpretación que hace Cuauhtémoc Medina sobre *Zócalo*, la dominación del Estado, al menos visualmente, no es mencionada aun con su inminente presencia en la plancha de asfalto. Se tiene pues su dominante sombra representada por la bandera, frente al aporte que reciben las imágenes con el movimiento transitorio de los ciudadanos:

(...) En la filmación vemos las idas y vueltas de encuentros sociales cotidianos desde cierta altura y a la distancia, y en el centro la sombra del mástil se mueve como un gran reloj solar. El asta es tan grande que incluso la vastedad del Zócalo tiene una presencia ominosa – lo que parece apropiado ya que, como la Madre Patria, es una representación de la presencia del Estado. Por cierto, de cualquier manera, el asta ofrece también un delgado retiro a la sombra en días opresivamente calurosos.⁸¹

A partir pues de la conjunción entre esa presencia representada del Estado y el paso de la sombra, con todas las implicaciones posibles, Alÿs provee una mirada distinta del espacio. Así, el discurso surge en tanto que el artista posee una visión de lo que transcurre en el zócalo que permite ver que “(...) la construcción de espacios y tiempos semióticamente enrarecidos es usual en los hechos del mundo.”⁸² Es, en todo caso, un hecho enrarecido en primera instancia frente a los ojos ajenos solamente; ya que dentro de los visitantes de este espacio, no parece tener mayor relevancia la dinámica que el artista puede observar. Además, debido a que en *Zócalo* no está siendo intervenido ni se está creando una situación –como es el caso de otras obras de Alÿs–, lo creativo está presente en la revaloración estética de esta situación, misma que puede suponerse como cotidiana:

Como los pintores de *vedutas* venecianas o los autores de los biombos coloniales en México, Alÿs contempla los espacios urbanos como una palestra donde ocurren las grandes escenificaciones y ceremonias, el lugar de expresión de los deseos y temores colectivos. Aunque el reloj solar que produce el asta bandera es un fenómeno

⁸⁰ *Ibíd.*

⁸¹ Feeke, «Francis Alÿs: Walking distance from the Studio.», 2. [Traducción propia].

⁸² Acevedo y Rivas, «Estrategias para el arte y la vida. Francis Alÿs y Allan Kaprow desde la perspectiva de la inclusión del público y las políticas estéticas.», 14-15. (Véase c. 1 n. 45).

astronómico, la coreografía que dibuja la línea de ciudadanos siguiendo la progresión de la sombra a lo largo de un día desvía la lógica funcional/espacial del lugar.⁸³

Lotman relata la anécdota de P.L. Chebyshev donde el científico dedica una conferencia a aspectos matemáticos del corte de la ropa, en dicha conferencia gran parte del auditorio sale al escuchar lo siguiente: “Supongamos, para simplificar, que el cuerpo humano tiene forma de esfera (...).”⁸⁴ Tal relato funciona para ilustrar la idea de que el texto selecciona al auditorio. En este sentido, la mirada de Alÿs es capaz de contemplar espacios urbanos, no sólo en *Zócalo*, de una manera distinta: como si esos textos le seleccionaron convirtiéndolo, en términos semióticos, en el portador de una mirada alosemiótica. Mirada que puede ser motivada por la condición de flâneur, o, simplemente, por la de viajero. Ésta última porque en ese proceso de viaje hay también un proceso de re-conocimiento en el cual el viajero se vuelve también un transcriptor o traductor:⁸⁵ “Viajas para revivir tu pasado? —era en ese momento la pregunta del Jan, que podía también formularse así: ¿Viajas para encontrar tu futuro?”⁸⁶

En resumen, puede decirse que el artista documenta la acción dándole un valor estético distinto; por lo que en la obra de Alÿs “(...) es importante resaltar que no debe ser considerada como un performance, ya que no convoca a un público, sino que más bien debe ser entendida como un acontecimiento, una acción.”⁸⁷ Así, dicha acción, se vuelve un proceso de tránsito en el que podrían considerarse distintos valores estéticos.

Además, Miller Gurfinkel señala que “Las obras de Alÿs no sólo crean cuestionamientos sobre los espacios y el movimiento, sino que también [lo hacen] sobre

⁸³ Antiguo Colegio de San Ildefonso. Francis Alÿs. *Todo lo que vi, escuché, encontré, hice o deshice, entendí o malentendí, DIEZ CUADRAS ALREDEDOR DEL ESTUDIO en el centro Histórico de la Ciudad de México, 79-80.*

⁸⁴ Lotman, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, 101.

⁸⁵ La diferencia entre estos conceptos es clara en términos moleculares. Ya que la transcripción genética es simplemente eso; mientras que en el proceso de traducción, a causa de su decodificación, se genera algo nuevo, se genera un polipéptido. Sin embargo, al hablar de la labor del artista viajero ambos conceptos funcionan. Específicamente con el artista estudiado, Alÿs estaría copiando un texto –transcribiéndolo - parcialmente pero también llevándolo al lenguaje artístico –traduciéndolo-. Además, para Montoya, la traducción es la reproducción dentro de un sistema diferente de un código establecido, mientras que la transcripción es la imitación del código y del sistema dentro de un contexto diferente. Montoya, «Anastasis et fonction anastasique de la representation du desert dans la peinture hagiographique chez Fernando Yáñez de la Almedina.», 200. (Véase c. 1 n.7).

⁸⁶ Calvino, *Las ciudades invisibles*, 33.

⁸⁷ Miller Gurfinkel, *La transgresión del museo-galería en la obra de Francis Alÿs*, 60.

la forma de la producción artística y el estatus de ésta, transgrediendo lo que convencionalmente se consideraría como objeto estético.”⁸⁸ Entendiendo, en este caso, por transgresión la estrategia de creación artística que pone en movimiento el objeto de arte y que le otorga autonomía fuera de la institucionalización del arte.⁸⁹ Por ejemplo, *Paradox of praxis 1*⁹⁰ es interpretada como la metáfora respecto al derretimiento de fronteras entre el arte y el museo / la galería.⁹¹ Es de manera similar, que se produce la metáfora de *Zócalo* aunque no solamente como parte de una metáfora de la práctica artística; sino de las fronteras que se producen entre el zócalo como espacio empírico y el *Zócalo* como objeto y representación en la obra de arte. Puesto que, así como en *Urinario*⁹² hay un desplazamiento de un objeto funcional al espacio de lo estético,⁹³ mismo que permite darle una dimensión de transgresor;⁹⁴ en *Zócalo* se encuentra un desplazamiento del espacio funcional y espacio cotidiano. En ambos casos, ocurre que los espacios se *desdoblan* también en el espacio de lo estético. De tal manera que mientras el *Urinario*, o incluso la *Tina*,⁹⁵ traspasan las fronteras del cuarto de baño,⁹⁶ *Zócalo* otorga fronteras nuevas a éste preciso espacio público.

Ahora bien, no solamente en el sentido transgresor pueden encontrarse aspectos limítrofes de *Zócalo*; es necesario tomar en cuenta las divisiones materiales del espacio en la obra. Es así que, en principio, el espacio principal encontrado en *Zócalo* es, claramente, el propio zócalo. Sin embargo, se encuentran también otros espacios en el momento en el cual se toma la posición del artista: aparece en la toma el Palacio Nacional y, al costado de éste, el Templo Mayor; mismo que conecta con la Catedral Metropolitana. Aparecen en el filme las fachadas estos recintos, cuya imponencia se conoce: aunque en las fotografías presentadas en *Francis Aljys*⁹⁷ solamente se aprecia la

⁸⁸ *Ibíd.*, 64.

⁸⁹ *Ibíd.*, 48.

⁹⁰ Aljys, Francis. *Paradox of praxis 1: Sometimes Making Something Leads to Nothing*, Ciudad de México, 1997.

⁹¹ Miller Gurfinkel, *La transgresión del museo-galería en la obra de Francis Aljys*, 63.

⁹² Marcel Duchamp, *Urinario / Fontaine*, 1917.

⁹³ Entendiéndolo como estético no sólo literalmente, sino en el terreno de lo artístico.

⁹⁴ Sustaita Aranda, *La función de la palabra en la reconstrucción del cuerpo humano en el arte contemporáneo*, 136. (Véase c. 1 n. 30).

⁹⁵ Joseph Beuys, *Tina*, 1960.

⁹⁶ Sustaita Aranda, *La función de la palabra en la reconstrucción del cuerpo humano en el arte contemporáneo*, 137.

⁹⁷ Medina, *Francis Aljys*.

fachada del Palacio Nacional; mientras que la fotografía de la proyección en el archivo del Musée des Beaux-Arts de Nantes permite apreciar que la toma del video no es fija.⁹⁸ Lo mismo sucede con las imágenes disponibles virtualmente en la galería Phillips.⁹⁹ De cualquier manera, e independientemente a estas puntualizaciones, se muestra – y se mantiene explícitamente – el zócalo como el sitio de encuentro del poder religioso y estatal del que se habló ya.



Figura 5. Registro fotográfico :

*Dépôt au Musée des Beaux-Arts de Nantes le 10/12/2003. Inv.: D.2003.4.1.V.*¹⁰⁰

Además *Zócalo* no solamente genera un registro que transgrede metafóricamente una frontera; registra también como dentro de un determinado espacio se da una situación de “(...) transgresión y desviación del espacio público.”¹⁰¹ que también se acontece con otras obras. Por lo que sería posible considerar esa perturbación constante como un registro de apropiación también. Ya que así como en *Paseo vienés*¹⁰² ocurre

⁹⁸ Musée des Beaux-Arts de Nantes, *Musée d'Arts de Nantes*, 3 de agosto de 2017, <https://museedartsdenantes.nantesmetropole.fr/es/resultats-navigart.html?jcrRedirectTo=%2Fcms%2Frender%2Flive%2Fes%2Fsites%2Fmuseedarts%2Fresultats-navigart.html&keywords=z%C3%B3calo>.

⁹⁹ Phillips, 21 de noviembre de 2013. <https://www.phillips.com/detail/FRANCIS-AL%25B8S/NY010913/5> (último acceso: 19 de septiembre de 2017).

¹⁰⁰ Musée des Beaux-Arts de Nantes.

¹⁰¹ Antiguo Colegio de San Ildefonso, *Francis Aljys. Todo lo que vi, escuché, encontré, hice o deshice, entendí o malentendí, DIEZ CUADRAS ALREDEDOR DEL ESTUDIO en el centro Histórico de la Ciudad de México*, 15.

¹⁰² Günter Brus, *Paseo vienés*, 1965.

una apropiación tanto del espacio urbano¹⁰³ como del propio cuerpo del artista;¹⁰⁴ en el caso de *Zócalo*, queda de manifiesto en el registro visual una apropiación, aunque en este caso inconsciente, del espacio urbano que no se da a través del cuerpo del artista, sino que lo hace a través del gran cuerpo anónimo que es la ciudadanía.

A lo anterior se suma el planteamiento propuesto por de Certeau en el primero de los tomos de *La invención de lo cotidiano*,¹⁰⁵ en el cual deja de manifiesto su interés no por los productos culturales, sino por las operaciones respecto a estos. Ya que considera, así como Foucault, que el espacio social resulta de las operaciones que orientan, temporalizan, sitúan y hacen funcionar el conflicto permanente entre poder y resistencia al poder.¹⁰⁶ Es así que propone pensar las prácticas cotidianas de los consumidores como tácticas¹⁰⁷ con lo que encuentra en el andar la ciudad una de esas *artes de hacer*. De esta manera, y partiendo de la tesis de Foucault expuesta en *Vigilar y castigar*, de Certeau considera que

Estas “maneras de hacer” constituyen las mil prácticas a través de las cuales los usuarios se reapropian del espacio organizado por los técnicos de la producción sociocultural. Plantean cuestiones análogas y contrarias a las que abordaba el libro de Foucault: análogas, pues se trata de distinguir las operaciones cuasi microbianas que proliferan en el interior de las estructuras tecnocráticas y de modificar su funcionamiento mediante una multitud de “tácticas” articuladas con base en los “detalles” de lo cotidiano; contrarias, pues ya no se trata de precisar cómo la violencia del orden se transforma en tecnología disciplinaria, sino de exhumar las formas subrepticias que adquiere la creatividad dispersa, táctica y artesanal de grupos o individuos atrapados en lo sucesivo dentro de las redes de la “vigilancia”. Estos procedimientos y ardides de los

¹⁰³ En tanto que se plantea la apropiación del espacio, podría extenderse posteriormente el análisis a piezas de Alys como *Re-enactments* (2000) la cual guarda más similitud, al menos, operativamente, con *Paseo vienés*.

¹⁰⁴ Sustaita Aranda, *La función de la palabra en la reconstrucción del cuerpo humano en el arte contemporáneo*, 291.

¹⁰⁵ Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano*, trad. Alejandro Pescador, Vol. I. Artes de hacer, (México: Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000).

¹⁰⁶ Bifurcaciones / UNAB. «Andar en la ciudad. Por Michel de Certeau.» *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos*, nº 7 (2008).

¹⁰⁷ de Certeau, *La invención de lo cotidiano*, XXIV.

consumidores componen, finalmente, el ambiente de antidisciplina constituye el tema de este libro.¹⁰⁸

Si bien esta propuesta se desarrolla en el contexto francés de la década de los setenta, la analogía que hace entre el acto enunciativo y las prácticas cotidianas da la pauta para considerar que esto también ocurre en *Zócalo*. Teniendo pues primero el hecho hablar, luego un juego de apropiación de la lengua, seguidos de la instauración del presente y del contrato con el otro,¹⁰⁹ en suma lo que busca es demostrar que “(...) la cultura articula conflictos y a veces legítima, desplaza o controla la razón del más fuerte. Se desarrolla en un medio de tensiones y a menudo de violencias, al cual proporciona equilibrios simbólicos, contratos de compatibilidad y compromisos más o menos temporales. Las tácticas del consumo, ingeniosidades del débil para sacar ventaja del fuerte, desembocan entonces en una politización de las prácticas cotidianas.”¹¹⁰ Diferenciadas de las estrategias, estas prácticas consideradas tácticas son referidas también como una mutación en la que el texto se habita por el lector, cuando éste introduce su mundo en el lugar del autor. Proceso que juega con el espacio, como si fuese un apartamento rentado.¹¹¹

Ahora bien, ese cuerpo mencionado antes, tácticamente, estaría transitando un espacio público preciso - porque el zócalo no es cualquier espacio: eso ha quedado explícito ya en las páginas que preceden a este apartado -; llámese el espacio el festejo de la Independencia, en el que la nación gira en torno al zócalo o bien, espacio de las protestas masivas porque éstas desembocan o inician en torno al zócalo. El zócalo es pues el innegable centro del país y es también el centro de la Ciudad de México y, además, en un país centralista; es el centro (no bien centrado) de la nación. Por ello, es donde ocurren las manifestaciones políticas tanto hegemónicas como populares. Por todo ello, hay en zócalo una suerte de imágenes relámpago que hacen creer que la Nación con mayúscula existe,¹¹² siendo la peculiaridad de la masificación sinónimo de

¹⁰⁸ *Ibíd.*, XLIV-XLV.

¹⁰⁹ *Ibíd.*, XLIII-XLIV.

¹¹⁰ *Ibíd.*, XLVIII.

¹¹¹ *Ibíd.*, LII.

¹¹² Monsiváis, *Los rituales del caos*, 30.

unidad real y realizada, al menos por un instante; por lo que las tácticas sobran en razones de ser allí.

Se suman, a ese quince de septiembre y al sinfín de mítines, un tránsito medido puntualmente cada día con el pretexto de la bandera y un tránsito sin rumbo que se crea con la gente que lo anda sin siquiera notarlo. Son pues dos ritmos para habitar el espacio: en el primero el himno es inminente; mientras que en el segundo lo es la sombra. Ya que en la sombra se anda, se está y se permanece, pero sólo mientras el sol apremia; y, si bien esta sombra no es como la de Babel de la cual “(...) se decía que una persona podía andar durante tres días a la sombra de la torre sin abandonarla nunca.”;¹¹³ el asta en el zócalo vuelve ínfimos los cuerpos que cubre con su sombra. Y volviendo a ese primer ritmo, que muestra el culto a la nación a través del himno nacional, al cual “(...) no desgastan la repetición y el abuso chovinista, aunque según algunos el vigor del impulso sinfónico y la ternura de trompetas y violines acentúan el patriotismo que va de la orquesta al oyente y de regreso en una cadena infinita (...)”;¹¹⁴ hay que señalar que el izamiento acompasado es el inicio de la filmación de *Zócalo* y que es, por lo tanto, una frontera temporal que da la pauta de la obra. Además, esa pauta – de la sacralidad que el estado laico pretende dar a la patria– contrasta con el actuar de la gente ante el lábaro patrio: ya que al ser parte de la religión civil el culto que se hace a la bandera,¹¹⁵ así como la magnificencia de un edificio o las fechas o el respeto al signo que representa una nación; en el momento en el cual ésta es aprovechada como sombra, tal pareciera que algo se rompe.

Dicha ruptura estaría emparentada con lo absurdo y con lo cómico: siendo el primero una “(...) realidad contradictoria (...) que por efecto del artista se modifica y alcanza una significación estética (...)”;¹¹⁶ y el segundo, entendido como una contradicción de lo grande esperado.¹¹⁷ La contradicción en *Zócalo* estaría pues en el

¹¹³ Paul Auster, *La trilogía de Nueva York*, 13ª, trad. Maribel de Juan, (Barcelona: Anagrama, 2003), 53.

¹¹⁴ Monsiváis, *Los rituales del caos*, 62.

¹¹⁵ Por ahora no se extiende este aspecto. Sin embargo, en un análisis paralelo que se enfocara sólo en la obra estudiada en este capítulo, valdría la pena abordar puntualmente los honores a la bandera; con el objetivo de entender que sucede cuando se realiza y si se registra o no en las doce horas de filmación de *Zócalo*.

¹¹⁶ José Antonio Dacal Alonso, *Estética general*, (México: Porrúa, 1990), 179.

¹¹⁷ *Ibíd.*, 182-184.

hecho de que al ser un espacio solemne el que se registra, éste no está respondiendo a las funciones cívicas esperadas. Es decir, el orden ideal del zócalo, como espacio cargado por la solemnidad¹¹⁸ por la bandera y por el Palacio Nacional, se quebranta por intervención involuntaria de las personas. Además, la intervención de la gente viene de espacios *sinistros* que se conectan dando flujo al zócalo: las calles. Así, tanto en *Zócalo* como en el zócalo cotidiano, las calles son las que permiten el tránsito: la llegada a la explanada, la liberación de la ciudad y la entrega, también, a ésta. Pareciera, por lo tanto, que en el centro de la Ciudad de México, sin tener en cuenta la Alameda, se encuentra el respiro de un metro atestado o de un mar de gente. Entonces, en *Zócalo* podría verse reflejada la necesidad de respirar. Aunque pensar que en el zócalo se respira contradice esta idea de Supervielle: “el exceso de espacio nos asfixia mucho más que su escasez.”¹¹⁹ pero de cualquier manera, se necesita respirar un poco para seguir ahogándose.

Se suma, a ese posible respirar, que el flujo de las personas se vuelve grácil de la misma manera que el vuelo de la mariposa lo hace; éste último puede ser interpretado como la respiración de la sociedad, con su ir y venir armónico que irrumpe en el cuadro. Se da entonces una invasión que equilibra ritmo y estatismo presentes en las imágenes que Alÿs registra del zócalo. Es así que, mientras los espacios ciudadanos tienden al hacinamiento, en el zócalo hay un flujo¹²⁰ que parece natural: mismo que además exhibe descaradamente el hecho de que “Somos tantos que el pensamiento más excéntrico es compartido por millones. Somos tantos que a quién le importa si otros piensan igual o distinto.”¹²¹

¹¹⁸ En su *Estética general*, Dacal Alonso considera que en lo solemne hay un destacamento de valores tales como santidad o patriotismo, así como virtudes cuyos ejemplos pueden ser justicia o libertad. Cf. *Ibid.*, 171.

¹¹⁹ Esta contradicción, acorde con Bachelard, supone una inversión dialéctica ya que yuxtapone la claustrofobia y la agorafobia. / Jules Supervielle, *Gravitation*. s.f. Citado por Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, 2ª, trad. Ernestina de Champourcin, (Chile: Fondo de Cultura Económica, 1993), 260.

¹²⁰ La confrontación de dicho flujo con el paradigma del momento transitorio, planteado por Goethe al referir a Laocoonte ha sido realizada solamente de manera superficial; sin embargo siento dicho paradigma esencial en el análisis estético queda pendiente una revisión más profunda. George Didi-Huberman, *La imagen mariposa*, trad. Juan José Lahuerta, (Barcelona, 2007), 17. Citando a J. W. Goethe, «Sur Locoön.» en *Écrits sur l'art*, trad. J. M. Schaeffer, 164-178, (París: Flammarion, 1996).

¹²¹ Monsiváis, *Los rituales del caos*, 112.

Al principio, surgió la pregunta de qué hacían las personas en la filmación de Alÿs: habiendo una relación entre el personaje *Somos*, que deambula por la ciudad, y la explanada, que late en su centro. Sin embargo, esa relación no permite la vinculación tácita con la otredad; puesto que aunque en la masa surge lo visceral quizá como elemento de cohesión por ser común a todos, en *Zócalo* –al menos como discurso estético– no hay sentimiento ni psicología de masas, que lo que se muestra es un gran ente, un *Somos* enajenado en la individualidad.¹²² Es así que en el caso de *Zócalo* hay más bien un reflejo de ensimismamiento dentro de la masa; ensimismamiento en medio de todos en el cual se vislumbran las identidades posmodernas –acorde con la descripción que hace de éstas Hernández Merino en *Pop Goes the World: temas y motivos carnavalescos en novela y cine posmodernos*– que son descritas como la *búsqueda de uno mismo*.¹²³ Entonces, la idea de que el zócalo sea un espacio público que permite cierto tipo de retiro, remite a una noción más de frontera: la que se da entre el individuo y los otros. Ya que, finalmente, es el límite entre el yo y el otro una forma más de pensar la división. Se suma el que “Dentro y fuera constituyen una dialéctica de descuartizamiento y la geometría evidente de dicha dialéctica nos ciega en cuanto la aplicamos a terrenos metafóricos.”¹²⁴ De esta manera, las relaciones fronterizas entre el texto uno y el texto otro - representado todo el tiempo de manera recíproca entre las personas -, forman parte también de ese *Zócalo* que es “(...) la creación de un espacio semiótico aparte, (...) que deja de ser dado de antemano automáticamente por el carácter de la situación comunicativa.”¹²⁵

Cesión de espacio: pausa textual a *Zócalo*

Entonces, al repasar ese universo semiótico que es el zócalo y ese universo otro en el cual lo convierte *Zócalo*; en este capítulo, se ha tratado de justificar cómo es que ocurre

¹²² Más adelante, de esta idea surge la relación con el cronotopo del camino y específicamente con el encuentro.

¹²³ Gabriela Hernández Merino, *Pop Goes the World: temas y motivos carnavalescos en la novela y cine posmodernos*, (México: UNAM, 2007), 58. [Énfasis del autor].

¹²⁴ Bachelard, *La poética del espacio*, 250.

¹²⁵ Lotman, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, 138.

en la obra cierto emplazamiento de textos respecto a las fracturas que se encuentran en ella. Ya que visualizar éstas es necesario para hablar de cómo surge la perturbación de un universo simbólico – con el respectivo carácter de reinvención en el cual se incluye la apropiación–. De manera que así se destacó que el centro simbólico del poder institucional se convierte también en un registro de una nueva sintaxis urbana: mostrando distintos momentos y distintos sentidos de un mismo espacio. Por ello, en un primer momento se abordó la relación del espacio estudiado con sus distintos tiempos: es decir, sus significaciones históricas. Para posteriormente, hablar de la construcción discursiva a partir del zócalo en *Zócalo*. Siendo de una manera similar que se plantea, en adelante, la descripción de *Santa María del Circo*: es decir, a partir de la noción de fractura dentro de una semiosfera. De esta manera, en el siguiente capítulo, se describe cada una de las significaciones encontradas en el espacio de la novela. Éstas inician con un asentamiento que no ha sido nombrado aún, llegan a un sitio apropiado –no adecuado, sino propio– y terminan con un lugar devastado.

El espacio laberíntico: la estructuración de sentido dentro de
Zócalo (Alÿs, 1999) y *Santa María del Circo* (Toscana, 1998)

Capítulo III

Santa María del Circo: cartografías de una sola metáfora

Aun así, el acto del escapista lleva poco riesgo
contra otro mucho más heroico: el de formarse en la taquilla,
buscar un lugar y sentarse a observar despreocupado,
dama, niño o caballero, el espectáculo del circo.

David Toscana, *Santa María del Circo*¹

Santa María del Circo narra la historia de un grupo de cirqueros que decide quedarse en el pueblo, en medio de un paraje desértico, que encuentran después de una fuerte riña entre los hermanos Mantecón, administradores del circo con en el cual viajan. Es de tal manera que *Santa María del Circo*, además de título, se convierte en el espacio concreto que el grupo de artistas circenses decide habitar, nombrar y transformar. Aunque más que el pueblo mismo, o la historia total; es principalmente un punto imaginario en el cual el error de algunos termina siendo motivo de asentamiento de un grupo. Tal vez, es incluso una representación más general del tránsito de las personas: dado ya sea a través los mineros que antes han abandonado el pueblo o los personajes quienes llegan después de haber abandonado sus vidas, o de quienes llegan intentando encontrar otras.

¹ Toscana, *Santa María del Circo*, 256. (Véase c. 1. nn. 59, 100).

Así, esta novela es referida como

la historia de un grupo de cirqueros que, al llegar a un pueblo fantasma, no menos desolado que ellos, tratan de fundar un nuevo orden, de construir sobre lo destruido. Su vida se convierte así en una función interminable en busca de la propia redención. En ese camino recorrido a tientas se hallan mezclados la tragedia y el humor negro, el dolor y la ironía. En las páginas que relatan ese ir y venir al mismo punto, se pasea, oronda, una idea estremecedora: el mundo es un gran circo, pero sin espectadores.²

La novela convierte al mundo en un gran circo porque en ella, siguiendo a Scheffer, aspectos como el fracaso y la soledad se abordan con un tono irónico y grotesco.³ También, y en concordancia con este último aspecto, para Prada Oropeza, tanto *Santa María del Circo* como *El ejército iluminado*;⁴ son propuestas literarias que se configuran con base en lo grotesco⁵ por la conformación de las acciones y de los personajes.⁶

Pero, además de una conformación grotesca, el pueblo, que se convertirá en *Santa María del Circo*, trasluce cómo es que el espacio y el errar mismo terminan siendo rebasados por su propia historia y por todos los matices de ésta. Esto remite a la historia de *Cien años de soledad*:⁷ ya que Macondo con la soledad eterna y no sólo con la que dura cien años, "(...) fue pueblo, calles de polvo, niños barrigones y desnudos, diluvios, peste, fiebres de insomnio, delirio de prosperidad."⁸ Es sobre todo con ese delirio que se construye el espacio de la novela aquí descrita. Sin embargo, y tristemente, también

² Fundación para las letras mexicanas, *Enciclopedia de literatura mexicana*. s.f., (último acceso: Septiembre de 2016).

³ Aurélie Scheffer, «La construcción de la nación mexicana en Santa María del Circo de David Toscana.» en *Nuevas narrativas mexicanas*, de Cristina Mondragón y Dolores Phillipps-López Marco Kunz, 59-76. Red ediciones, 2012, 71.

⁴ Toscana, David. *El ejército iluminado*. (Véase c. 1 n. 57).

⁵ Puede considerarse que el autor utiliza el análisis de la obra de F. Rabelais elaborado por M. Bajtin, en el que el realismo grotesco es visto como la herencia literaria de la cultura cómica popular con su peculiaridad tanto en imágenes como en concepción estética. Cf. Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, (México: Alianza, 1990), 23.

⁶ Renato Prada Oropeza, «Lo grotesco en dos novelas de David Toscana.» en *Nuevas narrativas mexicanas*, de Cristina Mondragón y Dolores Phillipps-López Marco Kunz, 39-58. Red ediciones, 2012, 40. / Lo que más interesa de este planteamiento es que se señalan algunos aspectos de los personajes, algunas escenas y algunos hechos de *Santa María del Circo* que se retomarán posteriormente para hablar de cuestiones que se vinculan estrechamente al realismo grotesco.

⁷ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, (México: Diana, 2010).

⁸ Fernando Araújo Vélez, «Macondo, lugar de todas las cosas.» *El espectador*, 21 de abril de 2015.

termina siendo un espacio que, así como sus pobladores erráticos, falla hasta la desolación.⁹

Además, a sus vínculos literarios, hay que añadir que *Santa María del Circo*, si bien puede imaginarse siendo construida de manera similar a Macondo; es realmente un homenaje a la Santa María de Juan Carlos Onetti.¹⁰ Espacio que, a su vez, es deudor del condado de Yoknapatawpha de Faulkner. Ya que tanto Santa María como Yoknapatawpha están basados en el mundo real, pero también están contrapuestos al mismo.¹¹ Ahora bien, sin considerar que la Santa María de Onetti consiga una historia propia a lo largo de la obra posterior,¹² hay que resaltar solamente que es el espacio del que nace *Santa María del Circo*; y que, así como la ciudad apestada,¹³ este espacio eventualmente se convertirá en "(...) una trampa de desesperación, una geografía de obstáculos para la verdadera comunicación y la existencia."¹⁴ Por último, y respecto a la noción de trampa: ya en el primero de los capítulos hubo un acercamiento a la novela a través de la idea de desierto como laberinto en el cuento de Borges. Si una trampa refiere a un artificio que atrapa: la relación entre *Santa María del Circo* y tal idea requiere que se describa el espacio desde la novela misma. Puesto que, en todo caso, para saber cómo es que se *apropia* es necesario entender tanto lo que se dice como lo que calla; lo que encierra, lo que envuelve y, en resumen, lo que significa. Por ello, y con tal finalidad, el capítulo que se inicia aquí aborda los *espacios* que se encuentran en una sola *Santa María del Circo*. Mismos que se dividen a partir de un par de momentos cruciales en la historia de los cirqueros: se parte, entonces, del momento en el cual los

⁹ Desolación que se reafirma cuando Argüelles señala la relación de la narrativa de Toscana con Santa María de Onetti y lo fanstasmal desértico de Rulfo. / Gerardo Argüelles Fernández, «"Quiero ser como Jules Léotard". Relaciones fenomenológicas de identidad y sus figuraciones artificiales en "Santa María del Circo" de David Toscana.» *Semiosis* 8, nº 16 (2012): 107-129, 115.

¹⁰ "El nombre de Santa María del Circo es un homenaje a la narrativa de Juan Carlos Onetti, creador de la mítica ciudad de Santa María y principal fuente de inspiración de David Toscana.": Scheffer, «La construcción de la nación mexicana en Santa María del Circo de David Toscana.», 65.

¹¹ Adriana del Moral, «La Santa María de Onetti.» *La Jornada*, 28 de Junio de 2009.

¹² *Ibíd.*

¹³ Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, (México: Siglo XXI, 1993).

¹⁴ Jean Franco, *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, (Barcelona: Ariel, 1983), 391. Citado por Paola Umaña Serrato, «El cronotopo del umbral en El Astillero e Onetti y su configuración infernal.» en *Fronteras heterotópicas. Literatura hispanoamericana contemporánea.*, de Felipe Oliver Fuentes Krafczyk y Elba Sánchez Rolón, 101-116, (Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2013), 105.

personajes entran al espacio; y, más adelante, se retoman las descripciones que se conforman respecto a las nuevas estructuras dentro del mismo espacio.



Figura 6. Guilherme Weber. *Deserto* (2016). Escena: *Camino a Sierra Vieja*.

Cartografía primera: del mapa a la proclamación

(...) el origen del mapa se encuentra en la tempranísima necesidad humana de trasladarse de un lugar a otro, de describir el camino que conduce de un lugar a otro y que salvaguarda el regreso a casa, (...) Estrella de Diego, *Contra el mapa*¹⁵

La manera en la que se vive el espacio de *Santa María del Circo* inicia cuando se encuentra Sierra Vieja en el mapa: “—No me creas pendejo —reclamó don Alejo y señaló hacia el norte—. Según mi mapa, detrás de esa loma hay un pueblo, Sierra Vieja creo que se llama. Vamos a sorprenderlos.”¹⁶ Sin embargo, no hay sorpresa que puedan dar los cirqueros con su trabajo al llegar al pueblo: en consecuencia, “Permanecieron un rato inmóviles, y uno a uno fueron cayendo en la cuenta de que el sitio era demasiado silencioso.”¹⁷ Ya que ellos entran a este lugar de la única manera que el desierto podría permitirlo: adoptando su silencio; aunque también habría que preguntarse si hay un

¹⁵ de Diego, *Contra el mapa. Disturbios en la geografía colonial de Occidente*, 43. (Véase c. 1 n. 39).

¹⁶ Toscana, *Santa María del Circo*, 11.

¹⁷ *Ibíd.*, 35.

espacio completamente silencioso. De cualquier manera, con esa atmósfera se enfrentan a la siguiente escena:

A lo largo de la calle se alineaban las pocas casas del lugar, algunas con las puertas carcomidas; otras habían perdido el enjalbegado y mostraban fachadas leprosas de adobes pelones; una de ellas había acumulado suficiente polvo en el techo como para criar algunos cardos que bajaban en cascada, con pretensión de bugambilias. La plaza era un hierberío seco con una estatua al centro y la iglesia mostraba una puerta atrancada y un campanario con evidencia de un pasado rebosante de palomas.¹⁸

De esta descripción resulta que el desierto puede ser más silencioso fácilmente que cualquier otro espacio. Sin embargo, los adjetivos que se utilizan, crean una atmósfera que dice mucho más del abandono que ha sufrido el pueblo que encuentran los cirqueros, mucho más que el silencio mismo. Es como si en esa imagen, hubiese un silencio visual: como si todos los elementos, hablando de abandono, de repente se contrapusieran a los sonidos de la vida. En este sentido, para Sustaita Aranda, en la obra de Spence *Escribe o se borrado*,¹⁹ el cuerpo en tránsito sobre la mesilla representa el espacio fronterizo entre vida y muerte, un espacio en el cual "(...) el cuerpo puede afrontar la situación y tomar las riendas de su vida, en el caso de que la vida sea, también, un acto de escritura."²⁰ Es así, que ese tránsito hacia el pueblo, el cual se contrapone a la propia quietud o al silencio de *Santa María del Circo*; o bien, esa irrupción en dicho espacio de silencio que hacen los artistas circenses errantes, es el inicio de un espacio que incitará a que ellos mismos se reescriban.

Pero antes, un aspecto más que permite dilucidar la cuestión del abandono y la desolación del desierto que se encuentran en *Santa María del Circo*, antes de ser nombrada como tal, aparece en la descripción de la modesta disposición arquitectónica. Misma que quizá respondiendo a toda estructura de asentamiento colonial o bien, a toda la reforma porfiriana de las plazas centrales –esto en términos específicos de tal disposición–, aparece de la siguiente manera: “Cuatro calles empedradas componían toda la geografía; en una se ordenaban las casas, pared con pared, como si a pesar de

¹⁸ *Ibíd.*, 40.

¹⁹ Jo Spence, *Write or be written / Escribe o se borrado*, 1988.

²⁰ Sustaita Aranda, *La función de la palabra en la reconstrucción del cuerpo humano en el arte contemporáneo*, 460-461. (Véase c. 1 n. 30).

tanto espacio libre los pobladores hubieran extrañado el hacinamiento de la ciudad; en otra se erguía la iglesia, mirando hacia el poniente; en la tercera, unas cuantas piedras acumuladas, materiales que un día tuvieron la intención de ser edificio; y la cuarta calle parecía no conducir a ningún lado; sólo resultaba útil para completar la vuelta a la plaza.”²¹

Hay que puntualizar que la estatua se encuentra un centro de la población: en el centro de la plaza los cirqueros se encuentran con “(...) la estatua de piedra de un hombre a caballo. El animal, con el hocico abierto, se sostenía en sus patas traseras, mientras el jinete, con la espada apuntando hacia la iglesia, parecía convocar un ejército a sus espaldas.”²² Esto sería irrelevante sin tener en cuenta que para Monsiváis, “(...) las estatuas y los conjuntos escultóricos parecen dimanar de un proyecto meditadoísimo: transmitirle a los paseantes, por si lo necesitasen, el sentido de la insignificancia. ¡Mide tu pequeñez frente al Estado!”²³ Aunque la estatua de Sierra Vieja, parece tener una proyección funcional distinta, puede decirse que, así como el asta del zócalo: se convierte eventualmente en un eje de la acción. Además es el punto focal de la esfera en que se convierte el espacio, misma que se extiende de tal manera que en la narración aparece una frontera: “(...) la narración sugiere una oposición axiológica espacial: dentro-fuera del pueblo. Estar en ese lugar implica para los personajes, por lo menos en un inicio y de cierto modo, una protección ante la hostilidad social del afuera. Les permite estar apartados de una sociedad que los discrimina y la oportunidad de tener otra identidad. Mientras que el afuera, se puede decir, representa la mirada de la otredad que los clasifica como fenómenos.”²⁴

Continuando con las ideas de González Borgaro: es esa esfera interpretable como una metáfora del circo. Ya que cuando Mágala sugiere que los personajes, ella incluida, están dando un espectáculo para los espectadores de otros cerros, convierte el pueblo en una carpa metafórica.²⁵ Ahora bien, esta metáfora concretamente inicia o, mejor dicho, termina con la loma que encuentran antes del pueblo, los magueyes y la llegada

²¹ Toscana, *Santa María del Circo*, 40.

²² *Ibíd.*, 52-53.

²³ Monsiváis, *Los rituales del caos*, 148. (Véase c. 2 n. 32).

²⁴ González Borgaro, *Construcción fallida de la identidad colectiva e individual en Santa María del Circo de David Toscana*, 60. (Véase c. 1 n. 14).

²⁵ *Ibíd.*

de alguien ajeno – un posible extranjero –.²⁶ El último de estos aspectos, sobre la frontera de *Santa María del Circo*, tiene que ver con el aspecto de la marginalidad planteada por González Borgaro; mismo que parte incluso de situaciones dadas antes de llegar a Sierra Vieja. De tal manera que, así como en *La conspiración idiota*²⁷ “(...) el adentro es el Nosotros y el afuera el Ellos.”;²⁸ se presenta una ruptura similar puesto que “Sólo el nombre denomina el territorio de exclusiones e inclusiones en el entramado social.”²⁹ Por lo tanto, en el hecho de señalar al otro que llegase como ajeno se mantiene implícita la pertenencia: a la vez que convierte a los excluidos en excluyentes.

Por otro lado, cuando ocurre tal identificación con el espacio a través del *Nosotros*; éste es apropiado. En tanto que será Hércules, el hombre fuerte, quien hará la analogía de la decisión de quedarse en este sitio: “Comparó las casas del lugar con cuevas vacías, esperando la llegada de un animal o de un hombre que las habitara y tomara posesión de cuanto hubiera dentro.”³⁰ Otra de las descripciones al respecto, que además puede responder a lógica que producirá la decisión de quedarse, es la siguiente: “Mandrake abrió los ojos y tardó un rato en comprender dónde estaba y qué le fastidiaba las costillas. Se estiró con pereza y levantó la vista. Tierra, polvo, más tierra, calor, algo verde en el fondo, calor, tierra. No es como imaginaba el paraíso, pero qué diablos, todo era gratis.”³¹

Si se retoma la idea de escritura de la obra de Spence, una vez que se han *establecido* aun respondiendo a distintas razones: el espacio –ya delimitado– cobra vida de una u otra manera y en este se reescribe todo, ya que no solamente permite a los personajes reescribirse. Es así que en el momento en que se nombra el sitio, también se le siembran motivos, se inventan historias en las que la identificación e idealización es clave. En suma, se reinventa el espacio: “Llegamos a dudar de haber vivido donde hemos vivido. Nuestro pasado está en otra parte y una irrealidad impregna los lugares y los tiempos. Parece que se ha permanecido en los limbos del ser.”³²

²⁶ *Ibíd.*, 35.

²⁷ Ricardo Chávez Castañeda, *La conspiración idiota*, (México: Alfaguara, 2003).

²⁸ Ramón Alvarado Ruiz, «Las novelas del Crack, multiplicidad y superposición de mundos.» *Connotas. Revista de crítica y teorías literarias*, nº 13 (2013): 145-172, 156.

²⁹ de Diego, *Contra el mapa. Disturbios en la geografía colonial de Occidente*, 81.

³⁰ Toscana, *Santa María del Circo*, 49.

³¹ *Ibíd.*, 66.

³² Bachelard, *La poética del espacio*, 90. (Véase c. 2 n. 120).

Hasta este punto, es entonces posible hacer dos asociaciones clave de esa reinención espacial: una tiene que ver con la apropiación cartográfica y, la otra, con la constitución a partir del nombramiento. Por un lado, ejemplo de tal apropiación está en *Cosmopolita*:³³ obra en la cual la artista “Se trocea el cuerpo como si de un mapa se tratara, reescribiendo las partes y volviéndolas a nombrar como apropiación típica del cartógrafo.”³⁴ Es así que al nombrarlas, o nombrar algún espacio, también surge otra forma de cuestionar la representación del espacio. Mientras que, por otro lado, cuando un espacio se constituye se evocan orígenes en su rebautizo. Tal evocación está presente en los asentamientos coloniales de América Latina, en los cuales solían rebautizar las poblaciones ‘nuevas’ con ‘antiguas’ toponimias provenientes de las tierras de origen.³⁵ Tal vez es debido al origen, como remanente aun en un nuevo espacio, que “(...) hacia el punto inflexión de toda la trama tenderemos incluso a la concepción espacial como la imagen contenedora de la nueva relación de identidad: (...).”³⁶ Es decir, el espacio, con su halo identitario, podría plantearse desde esa identificación del espacio físico con el espacio idílico de la memoria; momento en el que se vuelve depositario del pasado.

—Por mandato del destino, que nos colocó en este sitio, y por seducción de la holganza y la avaricia, que nos retuvo aquí, declaro haber llegado desde el rumbo sur seis hombres y tres mujeres, uno de los cuales desertó y tal vez haya muerto, para colonizar estas tierras y empujarlas a dar provecho en hortalizas, metales, piedras, artes e ideas; y elijo este lugar y no otro para detener nuestro peregrinar, porque aquí hemos encontrado, tal como lo señaló la leyenda de nuestros antepasados, el caballo que escupe agua, y por lo tanto, a falta de un sable, señalo el suelo con mi índice y digo: "Aquí" y declaro fundada la Ciudad Metropolitana de Santa María del Circo.³⁷

³³ La Ribot, *Cosmopolita*, 1994.

³⁴ de Diego, *Contra el mapa. Disturbios en la geografía colonial de Occidente*, 82.

³⁵ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, trad. Eduardo L. Suárez, (México, 1993), 260. Citado por González Borgaro, *Construcción fallida de la identidad colectiva e individual en Santa María del Circo de David Toscana*, 35.

³⁶ Argüelles Fernández, «"Quiero ser como Jules Léotard". Relaciones fenomenológicas de identidad y sus figuraciones artificiales en "Santa María del Circo" de David Toscana.», 121.

³⁷ Toscana, *Santa María del Circo*, 85.

Cartografías de la confrontación: encontrarse en Santa María del Circo

Yo soy el espacio donde estoy.
Noël Arnaud, *El estado del bosquejo*³⁸

Una vez que es nombrado el lugar, éste cobra vida: puede decirse entonces que *Santa María del Circo* empieza con su nombre. Pero en ese empezar colisionan dos aspectos: el espacio y los actantes (espacio transformado y transformador frente a un grupo de cirqueros que goza de los mismos adjetivos). Ya la interacción no sólo continua con el contacto virtual a través del mapa y con un contacto que se restringe a las primeras impresiones. Es más bien una confrontación que se da de manera recíproca entre el poblado y los pobladores. Por ello, en este apartado es que se detalla el choque desde cada uno de estos aspectos. Así, se inicia hablando de un espacio *real* carente de agua y de tiempo; para, posteriormente, hablar de cómo suceden los personajes en éste, o bien, cómo es que construyen ellos su *realidad* a partir de las condiciones que el espacio les impone.

Del espacio *real*

Fácilmente aceptamos la realidad,
acaso porque intuimos que nada es real.
Jorge Luis Borges, *El inmortal*³⁹

Para empezar a hablar del espacio *real*,⁴⁰ debe señalarse que la realidad construida en *Santa María del Circo* pareciera una analogía de los personajes. En principio, porque tanto en los personajes como en el espacio se presenta un contraste entre pasado y presente. Ejemplo de ello es la iglesia de *Santa María del Circo*, en donde pueden verse

³⁸ Noël Arnaud, *L'état d'ébauche / El estado del bosquejo*. s.f. Citado por Bachelard, *La poética del espacio*, 172.

³⁹ Borges, *Narraciones*, 42. (Véase c. 1 n. 3).

⁴⁰ Mencionar un espacio real aquí, responde solamente a la necesidad de diferenciar el universo simbólico que forma la realidad empírica de ese espacio inasible. Considerando que, acorde con Zupančič, para Lacan lo Real es imposible y el que nos suceda no anula su base de imposibilidad; y que, por ello, lo real como cosa imposible pone cabeza abajo nuestro universo simbólico para conducir a su reconfiguración. Así, la realidad vendría a ser un universo configurado a partir lo real, de lo imposible. Cf. Alenka Zupančič, *Ética de lo real. Kant, Lacan*, trad. Gabriel Merlino, (Prometeo Libros, 2010), 248.

cosas similares a las que se encuentran en todo el pueblo. Esto es que aun vacía mantiene la esencia de lo que fue: “La nave estaba casi por completo vacía, a no ser por cuatro bancas, un confesionario con aspecto de ropero, un par de reclinatorios y un altar de piedra caliza sin mayor pretensión que servir de mesa en el servicio religioso. Ni siquiera un crucifijo ni una efigie de un santo ni un vitral de la virgen.”⁴¹ Este vistazo al interior de la Iglesia, además de ayudar a ejemplificar el rastro del pasado, puede ser visto como una irrupción similar a la que se hace con el hecho de quedarse; irrupción que además inunda, de algún tipo de vida, el espacio.

Es entonces que, poco después de inundar con su presencia la recién fundada *Santa María del Circo*, los personajes caen en cuenta de que “—Este pueblo está abandonado porque no tiene agua —dijo ella—.”⁴² Sin embargo, el encontrarla enterrada afianza su estancia: “LA PILETA SE FUE LLENANDO HASTA desbordarse. Oculto bajo la tierra del desuso yacía un canal que tal vez en otro tiempo surtió la acequia del lugar y distribuyó el agua entre las casas y los huertos. La pequeña corriente de lodo y hojas flotantes se derramó sobre la plaza.”⁴³ Si bien, hay en el agua una razón para quedarse que está vinculada con la fundación de cualquier población; hay además en ésta una analogía del tránsito de los personajes porque cuando el agua termina también termina su estancia, ya que en el momento en el que el agua dejará de fluir, se marca el fin de la permanencia de los personajes. Es pues, con el agua, que *Santa María del Circo*, independientemente al nombre que tuviese antes, vuelve a ser habitada en tanto que es inundada por esa pequeña corriente y por los cirqueros. De esta manera es que, por un lado, se tiene en el agua una representación de la vitalidad que dan al espacio sus nuevos habitantes; y, por el otro, la idea de que el agua podría ser un símbolo del tránsito propio de *Santa María del Circo*.

De manera paralela al agua inundando, el factor del tiempo aparece como un determinante de *Santa María del Circo*; éste, de manera bastante significativa sí sucede, pero no transcurre de manera convencional. Siendo que el tiempo puede ser interpretado como un signo, en esa distinción éste se convierte en un tiempo distinto, en un tiempo detenido: “Uno se tallaba las lagañas, otro buscaba un sitio donde orinar.

⁴¹ Toscana, *Santa María del Circo*, 100.

⁴² *Ibíd.*, 61.

⁴³ *Ibíd.*, 84.

El sol ya golpeaba a treinta grados, y hasta que Mágala preguntó la hora cayeron en la cuenta de que nadie tenía reloj. En la torre de la iglesia había uno; sin embargo estaba parado y sólo tenía una manecilla indicando las ocho,⁴⁴ si fuera el horero, o el cuarenta, si fuera el minuterero.”⁴⁵

En ese tiempo distinto y, de alguna manera, detenido: se encuentra el vaivén antes mencionado entre lo que fue y lo que es –mismo que también quedará denotado en los personajes–. Además esa estrecha relación del pasado y el presente, resulta en hechos tales como que la condición vetusta de las casas encontradas no tiene mayor relevancia para los nuevos habitantes porque importa más la posibilidad de quedarse. Debido a que no se trata tampoco de encontrar un espacio ideal, sino de encontrar simplemente uno. “PESE AL OSTENTOSO NOMBRE, LA Ciudad Metropolitana de Santa María del Circo era apenas un villorrio de unas veinte casas, a decir de Barbarela, construidas unos cien años atrás; pero a nadie le intrigaba la edad de las casas sino el tiempo que tenían abandonadas.”⁴⁶ Ya que la funcionalidad de las casas, responde solamente a la cuestión de cómo éstas se vuelven un refugio por lo que no importa la parquedad, sino que así como “Con la choza, con la luz que vela en el horizonte lejano, acabamos de indicar bajo su forma más simplificada la condensación de intimidad del refugio.”⁴⁷ Sin embargo, aun con esa noción de refugio, aun habiendo sido renombrada, apropiada y habitada; la atmósfera de *Santa María del Circo* tiende todavía a lo inhóspito. Pareciera un refugio que expele a quien lo ocupa –y esto de manera independiente a que el desierto lo sea–. Siendo, nuevamente la iglesia un ejemplo de ello: “La iglesia escapaba de toda esta simetría y uniformidad. El templo se erguía sin orgullo al otro lado de la plaza, hacia donde indicaba la espada de Timoteo. Tenía la parquedad y pobreza de una misión del siglo XVI; sus muros y torre daban la apariencia de estar elaborados con un barro a medio derretir; sólo el reloj detenido con carátula de números arábigos daba fe de cierta modernidad, y por lo mismo lucía como un intruso.”⁴⁸

⁴⁴ Con esto, podría ser cuestionada la relación numérica del reloj, del tiempo detenido con el símbolo de la infinitud.

⁴⁵ Toscana, *Santa María del Circo*, 66-67.

⁴⁶ *Ibid.*, 98.

⁴⁷ Bachelard, *La poética del espacio*, 68.

⁴⁸ Toscana, *Santa María del Circo*, 99-100.

Ahora bien, a partir de esta última cita pueden decirse un par de cosas más: la primera es que el campo semántico del espacio general, así como la moderación de iglesia, indican la asperidad del propio ambiente; la segunda es que al ser el encuentro, de alguna manera, con el pasado tangible, es también como si se encontraran con su propio pasado –lo que quedará reflejado en sus monólogos– a partir del hecho de establecerse. En síntesis, significaría que la inmersión en Santa María del Circo, pensando éste espacio tangible como el refugio áspero que es, es una inmersión también en el pasado intangible. Si es así, la detención del tiempo en el espacio da la pauta para una separación con la realidad para crear una realidad distinta. Por lo tanto, es la transitoriedad de la realidad – ya sea por la potencialidad del flujo, tanto literal como metafóricamente, o por la reestructuración del tiempo– lo que permite que en *Santa María del Circo* surjan los anhelos más íntimos: anhelos que darán inicio a una realidad propia del sitio.

En este sentido, sucede que en *El río*⁴⁹

El protagonista escoge voluntariamente el río cuando todas las instituciones sociales (burguesas) han fracasado; la familia, el internado, la Iglesia, el reformatorio y la cárcel. Lo que no quiere decir, sin embargo, que romper con la sociedad burguesa en general y con sus instituciones en particular implique o conlleve “por de faul” la consecución de la libertad. Por el contrario, como el personaje descubre rápidamente, la (contra) sociedad lumpen posee también una serie de códigos conductuales, jerarquías, y lenguajes.⁵⁰

Ahora bien, podría decirse que *Santa María del Circo* se vuelve el contraespacio imaginario de una sociedad; que bien podría ser la burguesa como en el caso de *El Río*. Aun así, en dicha contraposición, se desarrollan de manera similar códigos propios y estratificaciones: mismos que han de ser legítimos dentro del nuevo espacio.⁵¹ Además, “(...) la creación al margen de las reglas, al margen de las relaciones estructurales es imposible.”⁵² Por lo tanto, aunque *Santa María del Circo* pareciera estar al margen de

⁴⁹ Alfredo Gómez Morel, *El río*, (Santiago de Chile: Sudamericana, 1997).

⁵⁰ Felipe Oliver Fuentes Krafczyk, «Del otro lado del río Mapocho. El lado oscuro de la Nación.» en *Fronteras heterotópicas. Literatura hispanoamericana contemporánea*, de Felipe Oliver Fuentes Krafczyk y Elba Sánchez Rolón, 137-149, (Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2013), 142.

⁵¹ Más adelante, se menciona cómo es que el cuerpo en ese nuevo espacio, aparece también como significante.

⁵² Lotman, *Estructura del texto artístico*, 352. (Véase c. 1 n. 97).

las normas sociales; implícitamente, y aun al margen, son éstas el referente. Entonces, de la misma manera que en *El ejército iluminado*,⁵³ los personajes participan de un *mundo irreal*⁵⁴ en el cual les es posible vivir otra lógica.⁵⁵ Es decir, *Santa María del Circo* también remite a una lógica distinta; la cual es la adecuación de la lógica negada, la adecuación para ser *normales*.

A manera de paréntesis, hay que apuntar que para Rodríguez Carranza, más que una parodia presentada en este mecanismo de narración hay una brutal cercanía. Esto a razón de dos motivos: que son los personajes quienes abordan los estereotipos y no el narrador; y que, el reemplazamiento toponímico sirve cada vez menos para darles un lugar en el mundo, para identificarlos.⁵⁶ Sin embargo, es innegable que llevan lo social a un terreno en que la intención de coexistir pareciera absurda. Es, por lo tanto, en este espacio que se produce cierto juego de lo que es el ser social. Ya que “Es precisamente el juego con su doble plano de conducta, con la posibilidad de colocar convencionalmente a la persona en situaciones, en realidad inaccesibles para él, lo que le permite hallar su propia naturaleza profunda.”⁵⁷

Es así que cuando Hércules propone el establecimiento de reglas para subsistir y agrega que “Si quisiera un chiquero iría a vivir a la capital.”;⁵⁸ denota que ese descubrimiento mediante el juego depende sólo de las dinámicas *dentro de Santa María del Circo*, ya que éstas funcionan solamente en la línea fronteriza interna. En todo caso, más allá de las que pudieran considerarse naturales, las fronteras son un invento, una interpretación. Es pues, estableciendo las normas de convivencia, que se institucionaliza esa división del dentro y fuera; esto es: la permisividad – y su nulidad – en el espacio. Es éste un hecho que se convierte en pieza clave de este análisis: ya que de ésta deriva la idea de que el espacio determina el comportamiento resulta en una suerte de determinismo cultural metafórico. Así, se estaría argumentando que un espacio *real*, en

⁵³ Toscana, *El ejército iluminado*.

⁵⁴ Irreal en tanto que se aleja de la configuración de realidad social.

⁵⁵ Prada Oropeza, «Lo grotesco en dos novelas de David Toscana.», 53.

⁵⁶ Luz Rodríguez Carranza, «El efecto Duchamp.» *Orbis Tertius* (Universidad de Leiden) 14, nº 15 (2009). Citado por Christina Soto van der Plas, «Toscana iluminado. Estatuas que babea.» en *Tierras de nadie. El norte en la narrativa mexicana contemporánea*, de Viviane Mahieux y Oswaldo Zavala, 117-144. (México : Fondo Editorial Tierra Adentro, 2012), 133.

⁵⁷ Lotman, *Estructura del texto artístico*, 86.

⁵⁸ Toscana, *Santa María del Circo*, 146.

este caso *Santa María del Circo*, crea una *realidad* concreta para sus habitantes pasajeros.

De la *realidad* en el espacio

Una vez mencionado el posible condicionamiento del espacio, a partir de lo que es permitido dentro y fuera, así como la cuestión del pasado espacial en relación con el pasado propio de los personajes; en este apartado del capítulo, se trata de describir cómo es que *sucedan* ellos en *Santa María del Circo* o bien, cómo es construyen su realidad allí. De tal manera que, puedan verse –a través del acato de roles y de los monólogos– las formas en las que el espacio se vuelve propio, así como el hecho de que éste se apropia de ellos. Aunque la dimensión de los actantes no es el horizonte narrativo que pretende aquí abordarse, debe tenerse en cuenta para hablar de cómo es que posicionarse respecto a la frontera metafórica actúa sobre los personajes.

Suponiendo pues que en *Santa María del Circo* hay una frontera que determina los actos, se parte de cómo es que los personajes son transformados en un primer momento por el espacio a través de los roles que adoptan. Siendo el azar la desviación que determinará los roles que habrán de desempeñar dentro de *Santa María del Circo*: decisión inapelable del destino. Lo que lleva a un cumplimiento manso de éste último, dentro del asentamiento, por cada uno de los nuevos habitantes. “Ciudad Metropolitana de Santa María del Circo, después de pasar por toda una lista de nombres igualmente rimbombantes, con los cuales se ridiculiza la fundación colonial. Los cirqueros que padecen de varias anomalías corporales no sólo crean una ciudad imposible y utópica sino también se redefinen a sí mismos creando ocho profesiones supuestamente indispensables (...) que devienen una caricatura alegórica tanto de la nación como de la condición humana en general.”⁵⁹

Puede verse que la asignación de roles se acata de manera contundente cuando el hombre fuerte acepta estar frente a un sacerdote.⁶⁰ con lo que asume una realidad.

⁵⁹ Palaversich, «La nueva narrativa del norte: moviendo fronteras de la literatura mexicana.», 16-17. (Véase c. 1 n. 61).

⁶⁰ Prada Oropeza, «Lo grotesco en dos novelas de David Toscana.», 47.

- Discúlpate, hijo, esa no es forma de hablarle a un cura.
- ¿Tú, cura? ¿Tú, pedazo de animal?
- Discúlpate, Hércules – dijo Mandrake.
- Si, pídele perdón – dijo Mágala.

Hércules rió nerviosamente, con incredulidad. Sin embargo, todos parecían tomar el asunto muy en serio. Lo miraron con ojos intensos, en medio de un silencio que superaba la autoridad de un mandato del mismo don Alejo.

- Discúlpame, enano.
- Padre.
- Discúlpeme, padre – dijo con la cabeza gacha y lleno de vergüenza por dejar que un cura lo viera casi desnudo, en sus leonas.⁶¹



Figura 7. Guilherme Weber. *Deserto* (2016). Escena: *Disculpa de Hércules*.

Además, acorde con González Borgaro, al habitar el espacio los personajes crean relación entre estatus y espacio correspondiente acorde al rol que el azar les ha asignado: con lo que, subsecuentemente, ha de determinarse el grado de poder que cada uno de los personajes ejercerá sobre los demás. Lo que, para la autora, lleva a hablar de las cargas simbólicas en los espacios de *Santa María del Circo*.⁶² Así, señala también que la posición periférica de la puta responde a ser marginal; que la iglesia mantiene el sesgo del mandato divino; que las tierras de Mandrake representan el poder

⁶¹ Toscana, *Santa María del Circo*, 90-91.

⁶² González Borgaro, *Construcción fallida de la identidad colectiva e individual en Santa María del Circo de David Toscana*, 61.

económico; mientras que en el cañón de Balo está representado el poder militar; que el periódico tiene un poder legitimador; y que la estatua puede interpretarse como insignia de poder dinástico.⁶³

Así, con Natanael como el sacerdote, en principio, se empiezan a relacionar los personajes con otras figuras que terminan siendo representativas de distintos poderes. Siendo los siguientes los roles asignados finalmente:

1.	Natanael	Cura
2.	Mágala	Periodista
3.	Fléxor	Negro
4.	Balo	Militar
5.	Barbarela	Médico
6.	Narcisa	Afilador
7.	Mandrake ⁶⁴	Campesino
8.	Hércules	Puta

Figura 7. Renato Prada Oropeza. *Tabla de roles*.⁶⁵

DESDE QUE CRUZARON LA PRIMERA loma y dejaron atrás Santa María del Circo, Natanael comenzó a sentirse incómodo. Recordaba la última vez que estuvo con Hércules y Fléxor. Aquella ocasión en la iglesia se portó autoritario y, a pesar de haber servido de trapo para restregar el suelo, se quedó con una sensación de triunfo; Hércules no tuvo argumentos para salirse con la suya y él dejó bien claro que un cura manda sobre una puta. En cambio ahora, en pleno descampado, creyó conveniente una postura más amistosa.⁶⁶

Es esta escena clave como argumento de que la construcción de una realidad alterna para los personajes, depende de una fluctuación de la realidad escindida por la noción de frontera. Esto, a su vez, denota que el universo semiótico que han creado los cirqueros, tiene procesos propios de significación: pero sólo dentro, porque afuera la realidad se representa con otros significados. Esto gracias al espacio otro en el que se encuentran –tanto literal como metafóricamente–.

⁶³ *Ibíd.*, 62-63.

⁶⁴ El autor de *Lo grotesco en dos novelas de David Toscana* puntualiza que el nombre de Mandrake responde a un personaje del cómic de los años cincuenta. Cf. Prada Oropeza, «Lo grotesco en dos novelas de David Toscana.», 45.

⁶⁵ *Ibíd.*, 46.

⁶⁶ Toscana, *Santa María del Circo*, 225.

Ahora bien, una vez descrito cómo es que el desplazamiento se da por parte de los cirqueros hacia el interior del espacio ficcional de *Santa María del Circo*, se puede hablar de un desplazamiento funcional de ellos mismos que queda expresado en sus nuevos roles. Pero además, ese desplazamiento físico, a su vez, admite un desplazamiento temporal: mismo que les lleva hacia sus recuerdos. Es un entrar en la memoria que cede, a través de los monólogos de cada personaje, para entrever pasados y personalidades. En ese sentido, la imagen de una puerta de cantina – por su abrir y cerrar de mariposa – resulta insospechadamente ilustrativa respecto a cómo es que el autor permite que el lector se asome a cada personaje: ya que el cerrado críptico se opone a la apertura semántica en una “Imagen que, por tanto, supone las distintas posibilidades de la mirada del otro.”⁶⁷ El hecho es que ese regreso a la memoria funciona “Como mecanismo de defensa para lograr un equilibrio, tanto físico como moral, respecto al mundo y escapar de esta soledad afectiva, (...) En definitiva, los recuerdos constituyen una compensación de lo vivido; permiten realizar en el terreno imaginario los deseos que han sido frustrados o todavía no han podido cumplirse en la realidad cotidiana.”⁶⁸ Es así que estos desplazamientos, al convertirse en un continuum entre pasado y presente propiciado por *Santa María del Circo*; bien podrían atribuirse al hecho de que allí hay un tiempo detenido, en el cual no hay futuro; allí el tiempo es más un vaivén entre lo que es y lo que fue. Y no sólo un vaivén: también puede pensarse en la memoria como un territorio o en el pasado como una prisión. De tal forma que *Santa María del Circo* sería una puerta a ese territorio, pero sería también la promesa de libertad. “Todas se construyeron con un acceso al centro, bloqueado con puertas gruesas de aldaba y tranca. A cada extremo de la fachada, se alzaba una ventana desde el suelo hasta un metro antes del techo, sin cristales, con postigos de madera tallada y carcomida, seguramente hechos por el mismo ebanista, y protegidas mediante burdas cancelas: un trabajo de herrería apenas adecuado para una prisión.”⁶⁹

Pero, ¿qué es el encierro?: ¿simplemente estar atrapado? *Santa María del Circo* se vuelve un laberinto cuando resulta que de la misma manera que la cárcel, “Tiene sus clases sociales, sus tiranos, sus opresores, y constituye entonces una reversión de la

⁶⁷ Didi-Huberman, *La imagen mariposa*, 79. (Véase c. 2 n. 121).

⁶⁸ Scheffer, «La construcción de la nación mexicana en Santa María del Circo de David Toscana.», 69-70.

⁶⁹ Toscana, *Santa María del Circo*, 99.

sociedad externa a los límites de una geometría enajenada (...).⁷⁰ De tal forma que eventualmente, en los procesos de *autocomunicación* de los personajes —o bien, en sus monólogos o en sus desencuentros—, no solamente puede verse a *Santa María del Circo* como un encierro o una prisión de su momento presente; sino que aparece también como un tipo de encierro de ellos mismos. Así, aunque el circo habría sido su prisión obligada: la diferencia con *Santa María del Circo* radica en la posibilidad utópica de decidir. Esa posibilidad es lo que realmente les atrapa y así como Marco Polo habla de Venecia, *Santa María del Circo* se construye en cada personaje a partir de lo que recuerdan, de su pasado inscrito en los monólogos.

—Sire, ya te he hablado de todas las ciudades que conozco.

—Queda una de la que no hablas jamás.

Marco Polo inclinó la cabeza.

—Venecia—dijo el Jan.

Marco sonrió. — ¿Y de qué otra cosa crees que te hablaba?

El emperador no pestañeó. —Sin embargo, no te he oído nunca pronunciar su nombre.

Y Polo: —Cada vez que describo una ciudad digo algo de Venecia.⁷¹

A los resabios de pasado proyectados al espacio por parte de los personajes, se suma que la construcción interna de cada pasado, de cada anhelo roto y de cada prisión resultará en una serie de intentos de conversaciones, antes referidas: intentos que en realidad son “(...) monodialogos acotados con un apunte amargo del interlocutor que, con la paciencia agotada, se niega a seguir escuchando.”⁷² Lo que significaría otro tipo de fronteras: fronteras entre cada uno de ellos, fronteras que van más allá de la corporeidad.⁷³

⁷⁰ Gustavo Sainz, «Para mí las rejas de la cárcel son las rejas del país y del mundo.», ed. Andrea Revueltas y Phillippe Cheron, 190-195, (México: Era, 2001), 191. Citado en Gerardo Farías Rangel, «José Revueltas utópico y heterotópico. Un acercamiento a “La palabra sagrada”.» en *Fronteras heterotópicas. Literatura hispanoamericana contemporánea*, de Felipe Oliver Fuentes Krafczyk y Elba Sánchez Rolón, 119-136, (Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2013), 119.

⁷¹ Calvino, *Las ciudades invisibles*, 68. (Véase c. 1 n. 18).

⁷² César Avilés Icedo y María Elena González Borgaro. «Identidad negada y mundo al revés en Santa María del Circo de David Toscana.» *Connotas*, nº 13 (2013): 203-215, 135.

⁷³ Además de la relación fronteriza de los cuerpos, puede hablarse a partir de estos del cronotopo del camino y del encuentro, sin embargo tal mención implica el riesgo de abrir una puerta hacia otro laberinto.

Antes de dejar la corporeidad, por ser rebasada como frontera, hay que detenerse en qué dicen los cuerpos que habitan *Santa María del Circo*. Esto, siguiendo el planteamiento de Antebi: para quien las representaciones corporales entre *Santa María del Circo* y *El hablador* resultan ser la conceptualización del texto mismo. Descrito como grotesco,⁷⁴ ya que así el *texto corporal* podría ser ejemplificado con el caso de Hércules como puta; puesto que en éste “existe el desfase entre la idealización de quienes deben cumplir este papel y el personaje de Hércules, (...)”⁷⁵

Entre las célebres figuras de terracota de Kertch, que se conservan en el Museo de Ermitage de Leningrado, se destacan ancianas embarazadas cuya vejez y embarazo son grotescamente subrayados. Recordemos además, que esas ancianas embarazadas ríen. Este es un tipo de grotesco muy característico y expresivo, un grotesco ambivalente: es la muerte encinta, la muerte que concibe. No hay nada perfecto, estable ni apacible en el cuerpo de la vejez y el cuerpo todavía embrionario de la nueva vida. La vida es descubierta en su proceso ambivalente, interiormente contradictorio. No hay nada perfecto ni completo, es la quintaesencia de lo incompleto. Esta es precisamente la concepción grotesca del cuerpo.⁷⁶

Ahora bien, ya que “La cultura, la conciencia, todas las formas de espiritualidad participan de lo <<alto>>, mientras que el principio animal, no creativo, constituye lo <<bajo>> de la creación”⁷⁷ y en el carnaval todo rasgo de solemnidad se subvierte: *Santa María del Circo* tiene un desenvolvimiento en el cual puede verse que los roles son aceptados de manera que se inscriben en el uso del cuerpo que va de la mano del realismo grotesco.⁷⁸ Ya que en el carnaval, las inversiones de cualquier rubro son aceptadas e incluso, son parte fundamental del mismo. Así, ese momento señalado en el cual el hombre fuerte, con el cuerpo esperado o como sea, se vuelve la prostituta del

⁷⁴ Puesto que el aspecto de lo grotesco es representado por excelencia por la quimera y su contraste. Cf. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, 101.

⁷⁵ Prada Oropeza, «Lo grotesco en dos novelas de David Toscana.», 49.

⁷⁶ Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, 29.

⁷⁷ Lotman, Iuri M. *Estructura del texto artístico*, 276.

⁷⁸ Además, para Bajtin, en el realismo grotesco la vida corporal no tiene una frontera con el mundo (Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, 312): los aspectos que bien podrían ser definidos como abyectos – considerando que para Julia Kristeva la abyección se vincula también con lo perverso, lo sucio, lo repulsivo – dan cabida para preguntarse si *Santa María del Circo* es un espacio de lo abyecto (Umaña Serrato, «El cronotopo del umbral en El Astillero e Onetti y su configuración infernal.», 107).

pueblo, es tan aceptable como lo son las Vestidas en el sonidero: “Aquí están los travestis o, como se les dice familiarmente, las Vestidas, institución de los tibiris cuyo rito de aceptación se localiza en los días del Carnaval al filo de la madrugada, cuando todo sucede en los pueblos con el objeto de que al día siguiente nadie se acuerde de nada.”⁷⁹

Sin ancianas sonrientes pero también respecto al cuerpo, dentro del realismo grotesco “(...) la satisfacción de las necesidades constituye la materia y el principio corporal cómico por excelencia, la materia que se adapta mejor para encarnar en forma rebajante todo lo sublime.”⁸⁰ Se trata más bien de abyecciones como muerte, alimentación y sexo; mismas que en *Santa María del Circo*, de manera similar a *El país de las últimas cosas*,⁸¹ van marcando la decadencia. Al respecto, la diferencia entre estas dos novelas, en las cuales vemos el declive, y la cultura cómica medieval, que Bajtín analiza; es que en la última el drama de la vida corporal no es un comienzo o fin absoluto, sino una renovación ininterrumpida.⁸²

Una vez que se han mencionado las características principales de un asentamiento definido, en tanto que está delimitado como espacio físico, y definidor, al dar pauta de determinado comportamiento en los personajes; y habiendo señalado que ese comportamiento lo hace un espacio carnavalesco por la corporeidad que allí se inscribe –y por otros aspectos imposibles de desarrollar por ahora–: se ha verbalizado el espacio. Por ello, y para finalizar este apartado, sólo resta señalar que por “(...) un efecto ‘espejo’ entre el entorno y el personaje; lo que le pasa al personaje se refleja en el entorno y viceversa (...).”⁸³ Entonces, lo que proyectan en *Santa María del Circo* los personajes, lo que hacen y lo que piensan, transforma el espacio también.⁸⁴ Pero continuar esta idea significaría entrar en un juego en el que no hay ganadores: en todo caso, la relación recíproca entre un personaje y el espacio, radica inicialmente en que encontrarse a uno mismo implica perder el cuerpo, mientras que encontrarse en *Santa María del Circo*,

⁷⁹ Monsiváis, *Los rituales del caos*, 115.

⁸⁰ Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, 137.

⁸¹ Auster, *El país de las últimas cosas*. (Véase c. 2 n. 10).

⁸² Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, 84.

⁸³ Gustavo Herón Pérez Daniel, *Análisis Estructural y Propuesta Sociocrítica de Historias del Lontananza, de David Toscana*, (Nuevo León: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2004), 79.

⁸⁴ Ya se señaló la importancia en la discursivización de estos, pero también el interés por focalizar este análisis en la especialización.

lleva inevitablemente a una confrontación con el espacio. Con esto, en suma, puede pensarse que ese estar allí es metáfora de la confrontación con el espejo: contundente entrada a lo real y heterotopía que permite mirarse en ese sitio en el que no se está, donde sólo se es ausencia.

Decadencia del espacio cartografiado: muerte y resurrección en tres movimientos

Dejemos que todo se derrumbe y, luego, veamos qué queda.

Tal vez ésta sea la cuestión más interesante de todas: saber qué ocurriría si no quedara nada y si, aun así, sobreviviríamos.

Paul Auster, *El país de las últimas cosas*⁸⁵

Una vez que se han descrito los sentidos que muestra *Santa María del Circo* antes y después de ser nombrada, así como su efecto en el actuar: es momento de hablar del actuar como efecto en el espacio hasta llevarlo a la decadencia. Misma que ocurre a partir de la muerte de Fléxor, que es casi simultánea a la muerte del cerdo clavadista, ya que se presenta como un punto de crisis o una fractura primordial respecto a la reestructuración del espacio. La muerte lleva entonces, como resultado en cadena, hacia un espacio devastado; siendo esa cadena el motivo para este apartado. Mismo que es dividido en tres ideas breves sobre la muerte, cada una en respuesta a un *movimiento* distinto: el primero de ellos, tiene que ver con la pérdida del flujo acuífero y de uno de los cirqueros; el segundo, refiere al agotar las posibilidades de permanencia mediante la destrucción tácita del espacio; y, el último, trata el punto límite del pueblo ya no sólo como frontera física.

Muerte del juego: plaza seca y panteón nuevo

Partamos de la muerte del juego, ya que en lo que se considera como un primer movimiento, que es propiciada por dos pérdidas en *Santa María del Circo* hay: la del flujo acuífero y la de Fléxor, el hombre elástico del circo. Con éstas, arranca la cinta de una *Santa María del Circo* que sólo puede terminar como el despojo en el cual la convierten sus habitantes. Aunque si bien en el inicio de la vida se encuentra implícito

⁸⁵ Auster, *El país de las últimas cosas*, 40-41.

su final; no puede asegurarse que, tanto la muerte de Fléxor como del símbolo del tránsito encontrado en el agua, no resulten más acertadamente parte de fracturas previas. Pero definitivamente, ya sea como parte de una ilación profunda de todas las fracturas o como un hecho tajante e independiente, hay un quiebre en el momento en el cual las gotas se detienen: “Y entre tanto silencio ninguno se dio cuenta de que Barbarela no había percibido un sonido, sino lo contrario, la llegada del silencio absoluto; sin siquiera el gorgoteo de la fuente, pues el caballo de Timoteo había detenido su chorro de agua.”⁸⁶ Es así que, por un lado está la muerte de Fléxor; y, por el otro, que el agua terminará literalmente con su estancia. “— Mejor vámonos de aquí — su voz tenía un tono profundo—. Ya se murió Fléxor, ya nos quedamos sin agua. ¿Qué sigue ahora?”⁸⁷

Además, sobre la muerte de Fléxor hay que agregar que aunque todos hemos de morir, el tratamiento literario de su muerte es diferente; grotesco quizá. Su muerte, como todo lo literario, en principio, así como el rey de Babilonia, muerto en *Los dos reyes y los dos laberintos*,⁸⁸ al final de cuentas ocurre en el desierto.

El sol comenzaba a calar hondo y la brisa era tan ligera que no alcanzaba a disipar el mal olor saliente del cajón. Todos guardaron el silencio que impone un muerto, hasta que al pie de una loma a las afueras del pueblo, Hércules, fastidiado de tanto caminar, dijo:

—¿Alguien sabe a dónde carajos vamos?

—Estamos siguiendo al enano —dijo Balo.

Entonces bajaron el féretro y todas las miradas se clavaron impacientes en

Natanael, quien, hundido en la ignorancia, preguntó:

—¿Alguien sabe dónde está el panteón?⁸⁹

Después de esta procesión sin sentido y de ponderar la necesidad de conseguir agua nuevamente: el cuerpo de Fléxor es llevado ya solamente por Natanael y Hércules hasta la boca de la mina en la cual depositaran el ataúd improvisado —que es en realidad la caja con la que el mago parte los cuerpos—. Puede describirse ese ritual de no-entierro como “(...) una ceremonia primitiva, sin plegarias ni canciones, pero bastante

⁸⁶ Toscana, *Santa María del Circo*, 200.

⁸⁷ *Ibíd.*, 219.

⁸⁸ Borges, *El Aleph*. (Véase c. 1 n. 2).

⁸⁹ Toscana, *Santa María del Circo*, 215.

significativa dadas las circunstancias.”⁹⁰ Además, y en contraparte, “¡Qué costumbre tan salvaje esta de enterrar a los muertos! ¡De matarlos, de aniquilarlos, de borrarlos de la faz de la tierra! Es tratarlos alevosamente, es negarles la posibilidad de revivir.”⁹¹



Figura 9. Guilherme Weber. *Deserto* (2016). Escena: *Sepelio de Fléxor*.

Muerte de la esperanza: destrucción de Roncesvalles y el ambiente

Lo siguiente que sucede en Santa María, una vez que se quedan sin agua y muere Fléxor o la respuesta al *qué sigue ahora*, citado previamente; es agotar sus posibilidades de permanencia. Esto ocurre mediante la destrucción tácita, y quizá involuntaria, del espacio; y queda demostrado tanto con el gran intento violento, por parte de Balo, para conseguir agua como con el banquete⁹² en que se convierte el marrano.

Es entonces que, primeramente, para hablar de la muerte de la esperanza de permanecer, a través de la destrucción del espacio se señala que “El cañón se convierte en instrumento de destrucción, destruye elementos que le dan significado a Santa María del Circo y a los personajes que la habitan: la estatua, la campana y el mismo cañón. La destrucción de estos símbolos anuncia el fracaso de la comunidad.”⁹³ Es decir, al ser la estatua de Roncesvalles la materialización del agua y, por ende, del tránsito (como se planteó antes): queda anulada su propia estancia en el momento en el cual “(...) La

⁹⁰ Auster, *El país de las últimas cosas*, 191.

⁹¹ Jaime Sabines, *Recuento de poemas*, (México: Joaquín Mortiz, 1999), 188. Citado por Sustaita Aranda, *La función de la palabra en la reconstrucción del cuerpo humano en el arte contemporáneo*, 191.

⁹² En la obra de Rabelais, el banquete se vincula estrechamente con el cuerpo grotesco; ya que el comer y el beber son actos de un cuerpo inacabado que interactúa con el mundo (Cf. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, 253). Así, “El hombre degusta el mundo, siente el gusto del mundo, lo introduce en su cuerpo, lo hace una parte de sí mismo.”

⁹³ González Borgaro, *Construcción fallida de la identidad colectiva e individual en Santa María del Circo de David Toscana*, 68.

estatua, con su jinete sin cabeza, se fue inclinando lentamente hacia adelante como si el caballo quisiera posarse en sus patas delanteras.”⁹⁴ Posteriormente, cuando yace ya en el suelo la estatua, queda exhibida la relación entre la destrucción de ésta y el sentido fundacional con el siguiente reclamo: “—Miserable —dijo Barbarela—, acabas de destruir lo único que nos ligaba al pasado; ahora somos un pueblo sin historia, sin honor.”⁹⁵

Después, y por otro lado, el cerdo de esta historia pasa de ser el compañero fiel de don Alejo, casi como el león lo es para San Gerónimo: aunque la diferencia esencial entre estos animales es que el primero *salva* a don Alejo de su propia soledad y no es que el animal requiera la ayuda como lo hace el león. Además, este cerdo, termina siendo casi como sacrificio de salvación del pueblo, en consideración de que “(...) dentro de la idea de las tripas el grotesco anuda indisolublemente la vida, la muerte, el nacimiento, (...).”⁹⁶ Es así que una vez muerto y a punto de convertirse en el banquete, propio también del carnaval: Barbarela “Sugirió que derribaran la cancela de una de las casas para utilizarla como parrilla y que abrieran al animal en canal; así se cocería parejo; antes habrían de degollarlo, pues la cabeza la cocinarían aparte, en un pozo; y las vísceras las guardarían por mientras en los enseres de cocina que trajeron de la carpa.”⁹⁷ Si bien es lamentable no haber mencionado al cerdo, sino hasta su muerte; es necesario hacerlo aquí como un segundo tipo de intento por permanecer. Mismo que, al igual que los efectos del cañón, es infructuoso; mismo que, finalmente, lleva también a la destrucción tácita del espacio, así como a la destrucción implícita de la esperanza de quedarse.

Téngase en cuenta también que, para Bajtín, en el ambiente carnavalesco los cuerpos despedazados —aunados a otros elementos— son recordatorios de lo inferior material y corporal.⁹⁸ Es por esto —y por el hecho antes señalado de que en la idea grotesca de las tripas se enredan la vida y la muerte, lo alto y lo bajo—⁹⁹ que en el

⁹⁴ Toscana, *Santa María del Circo*, 232.

⁹⁵ *Ibíd.*, 233.

⁹⁶ Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, 147.

⁹⁷ Toscana, *Santa María del Circo*, 238.

⁹⁸ Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, 201.

⁹⁹ *Ibíd.*, 147.

banquete, de la misma manera que las imágenes culinarias de la poesía macarrónica,¹⁰⁰ se hace evidente el vínculo con lo inferior pero también de la idea de renovación. Al aspecto grotesco del banquete, se suman los efectos más tangibles de la muerte del cerdo: por ello la referencia de la destrucción tácita. Estos efectos invaden, como una nube de polvo, el pueblo: “Pensó en su casa, sin cristales en las ventanas, igual que las demás, permitiendo la entrada del polvo, invitándolo a posarse sobre la mesa, sobre la carne del marrano pidiendo a gritos ser comida antes de ponerse tan hedionda y agusanada como acaso ya se habría vuelto la de Fléxor. (...) Era mediodía cuando volvió a despertar. El ambiente se había llenado de moscas y de un zumbido cada vez más intenso y enloquecedor.”¹⁰¹

Muerte del espacio y resurrección circense

Al señalar que la última parte de este apartado tenía que ver con el límite del pueblo más allá de lo físico; se intentaba hacer una referencia a la frontera, esta vez ubicada entre el ser y dejar de serlo. Es decir, la frontera de lo físico se traslapa a la identidad de los personajes cuando *Santa María del Circo* es anulada. Así terminan de ser sus versiones de este espacio ante la decadencia. Así, como se argumentó, el espacio pasa por un punto de crisis en cada uno de los siguientes hechos: el cambio de parecer en cuanto a quedarse, después de los hechos señalados de manera precedente, y por último, la posibilidad de volver al circo representada por la llegada de Ernesto, el otro de los hermanos Mantecón: “—Sea usted bienvenido a Santa María del Circo. —No seas cínica —dijo él—. Nadie puede ser bienvenido a este estercolero.”¹⁰²

Si bien se encuentran pistas, en todas las formas que toma *Santa María del Circo* conforme transcurre la novela, de cómo es que se va cediendo ante la aspereza del espacio apropiado; éstas se explicitan cuando la solución es la de esta propuesta: “—Vamos a pedirle perdón a don Alejo —Barbarela organizó una respuesta—. Vámonos

¹⁰⁰ *Ibíd.*, 165.

¹⁰¹ Toscana, *Santa María del Circo*, 258-259.

¹⁰² *Ibíd.*, 277-278.

otra vez al circo.”¹⁰³ Aunque es ignorada en ese preciso momento, queda sembrada la idea de que es mejor volver a lo único conocido. Así, después de todo lo ocurrido en la antigua Sierra Vieja: aparece el anhelo ya como fantasma: “—Yo pensé que queríamos vivir en este lugar —dijo Balo—. Tener una casa, una familia, ser gente común y corriente. —No digas babosadas — masculló Mandrake y se ajustó su chistera y su capa negra.”¹⁰⁴

En suma, un transcurrir que parece imperceptible es que ese lugar que habría permitido la *normalidad* se convierte en un espacio que remite más al infierno medieval o al de Onetti. Ya que en estos infiernos, el espacio “(...) va ligado a la realidad y al sentido esencial de las relaciones humanas, es decir, presenta un infierno similar al de la cotidianidad, lleno de culpas, remordimientos, penas y anhelos que constituyen la vitalidad del espacio; (...)”¹⁰⁵ Es así que el espacio vive, ya en este punto, sólo de la muerte: aunque en esa vitalidad contradictoria se encierra la resurrección, así como en el inicio de todo lo grotesco y de todo carnaval está el final y viceversa. De tal manera que cuando el hermano de don Alejo aparece nuevamente trae consigo la posibilidad de hacer surgir “(...) la catarsis que restablece el orden turbado y pone de manifiesto la reconversión moral del héroe.”¹⁰⁶ Justo como sucede en *El Misántropo*, por su herencia con el realismo grotesco,¹⁰⁷ sólo que en el caso que aquí compete los héroes son unos cirqueros reducidos a nada por su propio fracaso. Por ello, como en *Sawdust and Tinsel*¹⁰⁸ prácticamente todos querrán volver al circo: ya que así, de alguna manera, podrán resucitar esa vida en la que si bien no funcionan como seres integrados a la sociedad, su marginalidad no es solamente el camino insalvable hacia la muerte. De esta manera es que, así como un carnaval que “(...) ofrece al hombre una segunda vida, una posibilidad de eliminar, provisionalmente, las relaciones jerárquicas entre los individuos.”¹⁰⁹ en *Santa María del Circo* hay un reacomodo temporal del orden; pero a

¹⁰³ *Ibíd.*, 219.

¹⁰⁴ *Ibíd.*, 275.

¹⁰⁵ Umaña Serrato, «El cronotopo del umbral en El Astillero e Onetti y su configuración infernal.», 113.

¹⁰⁶ Isabel M. Sonia Sardón Navarro, «Formas del Carnaval en el Teatro. Del “realismo grotesco” de Aristófanes, a los “criados” de la comedia de Menandro.» s.f.: 193-209, 204.

¹⁰⁷ *Ibíd.* Citando a Menandro, *Comedias I*, (Madrid: Cátedra, 1991).

¹⁰⁸ Ingmar Bergman, *Sawdust and Tinsel / Gycklarnas afton*, 1953.

¹⁰⁹ Sardón Navarro, «Formas del Carnaval en el Teatro. Del “realismo grotesco” de Aristófanes, a los “criados” de la comedia de Menandro.», 195.

su término, se reestablece el orden previo. Ese restablecimiento, remite a la escena última de *El señor de las moscas*:¹¹⁰ cuando los niños están persiguiendo a Ralph y, entonces, son rescatados. Ya que, así como la organización que se logró en esa isla se desintegra en el aire con la aparición del intruso salvador, cuando pisa el papel impreso de la escena don Ernesto, *Santa María del Circo* termina de volatilizarse.

Pero no todos vuelven del carnaval que han vivido, no todos salen de su isla interior ni de la esfera que es el pueblo apropiado. Por un lado, Barbarela y Hércules lo intentan pero la oportunidad les es negada. Si bien a éste último personaje se le ofrece la oportunidad de enfrentarse a Sansón, él se sabe acabado sin siquiera intentarlo; mientras su intento por ser rescatado con su nueva identidad es recibido con burlas. Por el otro lado, Natanael se aferra a las ruinas de *Santa María del Circo*: y siendo que “Una ruina es un accidente a cámara lenta.”¹¹¹ llamar ruinas a lo que queda del lugar tiene sentido. Además, si en el caso de Natanael se retomara la idea de que el espacio es un desdoble de los personajes mismos: él estaría aferrándose también a las ruinas de sí mismo.



Figura 10. Guilherme Weber. *Deserto* (2016). Escena: *Santa María del Circo* destruida y abandonada.

Cesión de espacio: paso textual al tejido final

Ruinas, escombros o reliquias: cuando Don Alejo sentencia “En aquel entonces llegué a un pueblo abandonado, se dijo, y ahora me encuentro en un pueblo arruinado.”¹¹² Aquí, el proceso de *arruinarlo* todo se presenta también como una purificación: una purificación que se deshace de todo lo que le es extraño, que rehabilita el espacio y que

¹¹⁰ William Golding, *El señor de las moscas*, 3ª, (Madrid: Alianza, 2010).

¹¹¹ Jean Cocteau, *Vuelta al mundo en 80 días (Mi primer viaje)*, (Madrid: Alianza, 2002), 57. Citado en de Diego, *Contra el mapa. Disturbios en la geografía colonial de Occidente*, 49.

¹¹² Toscana, *Santa María del Circo*, 262.

lo quiebra de manera última. Por ello, después de todo lo ocurrido como parte de la relación que tienen los personajes con el espacio y antes de que toda palabra escape de la novela: “Hércules señaló hacia el reloj de la iglesia; vio la manecilla huérfana, la carátula manchada de orín. —Es la misma hora que cuando llegamos —dijo—. La misma hora de siempre.”¹¹³ La misma hora de siempre: como si la devastación, la cortina de muerte y el olvido de las huellas de los artistas circenses permitiesen que el espacio fuera el mismo que encontraron y no un espacio de diferencia entre abandono y ruina.

Ahora bien, para terminar con *Santa María del Circo*, no como lo han hecho sus habitantes y fundadores, resta apuntar que no hay “—Nada más triste que la tristeza que deja el circo cuando se va.”¹¹⁴ Pero para finalizar este capítulo, solamente queda anunciar, sin bombo ni platillo porque el circo ha terminado, que en adelante se inicia con el entramado concreto que ha motivado este análisis. De tal manera que lo que ha sido desarrollado en este y en el capítulo previo, dedicado a *Zócalo*, busca sus nodos conceptuales en adelante.

¹¹³ *Ibid.*, 286.

¹¹⁴ *Ibid.*

El espacio laberíntico: la estructuración de sentido dentro de
Zócalo (Alÿs, 1999) y *Santa María del Circo* (Toscana, 1998)

Capítulo IV

Estructuración de espacios: puentes conceptuales entre lo literario y lo visual

Donde la vida citadina todavía no está dominada por los sistemas de control, la calle es con frecuencia un circo lleno de malabares y piruetas.
ACSI, *Walking Distance from the Studio*¹

En un principio, y partiendo de la metáfora del laberinto, se vincularon los espacios que presentan y en los cuales se desarrollan *Zócalo*² y *Santa María del Circo*.³ Mientras que en los capítulos posteriores a éste, fue descrita cada una de las obras a partir de sus fracturas de sentido en relación con la transformación. Así que habiendo planteado la pregunta de investigación en torno a si estos espacios eran apropiados, en el sentido señalado respecto del dominio de las significaciones del espacio, y/o perturbados de la misma manera, en referencia al trastorno del orden: no podía llegarse a resultado alguno sin entender en qué momento cambian, en qué momento cambia su significado y qué papel juegan los actantes en este proceso. Es de tal forma que una vez que se han planteado ambos objetos de estudio como semiosferas, al menos descriptivamente,

¹ Antiguo Colegio de San Ildefonso. Francis Alÿs. *Todo lo que vi, escuché, encontré, hice o deshice, entendí o malentendí, DIEZ CUADRAS ALREDEDOR DEL ESTUDIO en el centro Histórico de la Ciudad de México*, 17. (Véase c. 1 n. 25).

² Alÿs, *Zócalo*. (Véase c. 1 n. 99).

³ Toscana, *Santa María del Circo*. (Véase c. 1 nn. 59, 100).

puede decirse que los espacios analizados no son apropiados de la misma manera y, por lo tanto, las perturbaciones ocurren también de formas distintas. Debido a esto es ahora posible decir que mientras en *Zócalo* hay una apropiación múltiple, llámese hegemónica, popular o estética; en *Santa María del Circo* hay un proceso de apropiación recíproca en tanto que los actores toman el espacio, a la vez que son tomados también por éste. En todo caso, tanto en *Zócalo* como en *Santa María del Circo*, son espacios perturbados respectivamente, al menos desde la dispersión del poder, ante las ceremonias de izamiento y arriamiento y con por la dimensión anárquica del azar.

Aunado a los señalamientos anteriores, y aún antes de llegar a este punto, se propuso la esquematización de algunas de las características de cada objeto de estudio a través de dos conceptos antropológicos: la heterotopía y el no lugar. Ya que a través de ellos, sería posible hablar del contacto entre la transformación y la inserción de actores: mismos que constituyen emplazamientos, fracturas y remedos de sentido que perturban las convenciones de los espacios estudiados. Es por ello que en adelante se cumple con esta intención inicial de manera muy general, ya que en el proceso analítico las similitudes, tanto entre los espacios como entre los conceptos, han llevado a otra reflexión. Es así que en el apartado que sigue, a través la heterotopía (concepto foucaultiano, ya mencionado en el primero de los capítulos, que se ha vuelto indispensable en las reflexiones en torno a los espacios) se describen y entrelazan cuestiones factuales de los objetos de análisis. Para después hacer lo propio, más brevemente, con el no lugar (concepto surgido en la década de los noventa, al igual que las obras). Así que una vez establecidas las relaciones permitidas por dichos conceptos, finalmente se llega a esa otrareflexión: se habla de los espacios estudiados como espacios metafóricos, como espacios que devienen en ventanas de *lo real* a partir de la contemplación artístico y que pueden ser entendidos como un cronotopo de propio para la hipermodernidad.

Entre heterotopía y heterotopología

La nave es la heterotopía por excelencia.
Las civilizaciones sin barco son como los niños
cuyos padres no tendrían una gran cama sobre la cual se pudiera jugar;
sus sueños se secan, el espionaje reemplaza la aventura
y la horrible fealdad de los policías, la belleza soleada de los corsarios.
Michel Foucault, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*⁴

Cuando Samuel Butler tituló *Erewhon*,⁵ su casi no-where al revés, buscaba darle un lugar a una utopía tecnológica, ya que utopía en griego significa lo mismo que nowhere en inglés.⁶ Así, sólo con el título, abordaba el aspecto esencial del espacio utópico: su imposibilidad física. En todo caso, el origen etimológico más antiguo de utopía sería literalmente un no lugar;⁷ aunque en el latín moderno, es la isla que a causa de ser imaginaria tiene lugar solamente en las descripciones de Tomás Moro: isla con un sistema político, social y legal perfecto.

En vista de que es imposible vivir, en sentido estricto y en sentido empírico, la utopía es que "(...) al deseirla hacemos factibles lugares sí localizables en un mapa, pero alternativos a esa cuadrícula del espacio social, la cual requiere ser transgredida, es decir, suspendida en tanto norma para habilitar la posibilidad de estos espacios diferentes."⁸ Por ello, en Foucault se encuentra una clasificación crucial, entre utopías y heterotopías, que une la posibilidad de ser y de estar de las utopías. Para él, las heterotopías son emplazamientos "(...) que suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de las relaciones que se encuentran por ellos designados, reflejados o reverberados. Estos espacios, de alguna manera, que están en relación todos los otros, que sin embargo contradicen todos los otros emplazamientos, (...)."⁹

⁴ Michel Foucault, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, trad. Víctor Goldstein, (Buenos Aires: Nueva Visión, 2010), 32.

⁵ Samuel Butler, *Erewhon*, trad. Maximo Ibañez, (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1942).

⁶ Luis Camacho, "Erewhon de Samuel Butler (1835-1902) y los orígenes de la filosofía de la tecnología." *Revista Filosofía* (Universidad de Costa Rica) XL, no. 101 (2002): 173-177, 177.

⁷ Ya que acorde con la RAE proviene del gr. οὐ ou 'no', τόπος τόπος 'lugar' y el lat. -ia.

⁸ Elba Sánchez Rolón, «Utopías/heterotopías en la literatura hispanoamericana.» en *Fronteras heterotópicas. Literatura hispanoamericana contemporánea*, de Felipe Oliver Fuentes Krafczyk y Elba Sánchez Rolón, 17-43, (Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2013), 39.

⁹ Foucault, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, 69.

En suma, y teniendo en cuenta distintos motivos¹⁰ por los cuales “Foucault se convierte en el pasaje obligado de cualquier análisis del espacio, (...)”,¹¹ el concepto de heterotopía ha sido aplicado tanto en el análisis literario como filmico por distintos autores; entre los cuales se cuentan Brian McHale, Michel de Certeau y Giuliana Bruno. En el caso de las artes plásticas, el ejemplo dado por Defert, es la fotografía de Félix González-Torres; la cual, para Nancy Spector, resulta en una experiencia de entorno heterotópico tanto por hacer entrar la intimidad de la cama en un espacio público¹² como por encerrar la huella de la muerte del compañero del artista.¹³ Mientras que en el terreno literario, en *Fronteras heterotópicas. Literatura hispanoamericana contemporánea*: se encuentra una compilación de estudios literarios, en los cuales se abordan los espacios justamente desde la noción de heterotopía. Considerando ésta última como aquella que “(...) va a referir precisamente estos lugares alternativos o espacios yuxtapuestos, diferentes a la utopía porque inquietan y minan el lenguaje.”¹⁴

De la esquematización heterotopológica

Si bien las heterotopías no inician su existir al ser nombradas, sino que existen de mil formas y en mil sitios aún antes; hay que referir aquí que el concepto de heterotopía es empleado por vez primera en *Las palabras y las cosas*.¹⁵ Después, con *Vigilar y castigar*,

¹⁰ Puede agregarse, en este intento por esbozar de manera breve y general qué es lo heterotópico, que en el momento en el cual la heterotopía se define, se convierte “la heterotopología en la fenomenología de la dispersión anárquica del poder. Por ello, es con *Vigilar y castigar* “cuando los análisis foucaultianos del espacio reciben una nueva visibilidad como lugar de una doble articulación del poder sobre el cuerpo del individuo y del saber con el poder”. Defert, Daniel. «“Heterotopía”: tribulaciones de un concepto entre Venecia, Berlín y Los Ángeles.» en Foucault, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, 50-53. Citando a Foucault, *Vigilar y castigar*. (Véase c. 3 n. 13).

¹¹ *Ibíd.*, 60-61.

¹² Precisamente ese diálogo entre los espacios público y privado, es mencionado por Dufour diciendo diciendo que el espacio público se llena de espacio privado: Dany-Robert Dufour, *El arte de reducir cabezas. Sobre la servidumbre del hombre liberado en la era del capitalismo total*, trad. Alcira Bixio. (Buenos Aires: Paidós, 2007).

¹³ Defert, «“Heterotopía”: tribulaciones de un concepto entre Venecia, Berlín y Los Ángeles.», 61.

¹⁴ Fuentes Krafczyk y Sánchez Rolón. *Fronteras heterotópicas. Literatura hispanoamericana contemporánea*, 11. (Véase c. 1 n. 78).

¹⁵ Mario Pérez Magallón, «Tlön como experiencia mixta entre utopía y heterotopía.» en *Fronteras heterotópicas. Literatura hispanoamericana contemporánea*, de Felipe Oliver Fuentes Krafczyk y Elba

los estudios entre espacio y poder consiguen una visibilidad distinta. Provocando que la heterotopía aparezca con más fuerza y que la heterotopología se convierta “en la fenomenología de la dispersión anárquica del poder.”¹⁶ Al respecto del uso posterior de éste concepto, Foucault comenta lo siguiente: “(...) recuerdo haber sido invitado por un grupo de arquitectos, en 1966, a hacer un estudio del espacio; se trataba de lo que en esa época llamé las <<heterotopías>>, esos espacios singulares que se encuentran en ciertos espacios sociales cuyas funciones son diferentes a las que tienen los otros,¹⁷ y hasta resueltamente opuestas.”¹⁸ Con estas generalizaciones del espacio heterotópico, pareciera ya resuelto el trabajo; puesto que claramente la función del espacio artístico es diferente y, sin duda, puede ser de oposición. Sin embargo, sería imposible metaforizar los espacios, hasta llegar a la reflexión última de este trabajo, sin desmenuzar cada uno de los aspectos marcados en la heterotopología. Por lo anterior, el punto de partida es proponer tanto *Zócalo* como *Santa María del Circo* como heterotopías; para, al menos de esta manera, esquematizar el entramado estructural que se desarrolla dentro de ambas obras. Por ello, en lo que sigue, se describen de manera secuencial, y a veces simultánea, tales características en relación con los aspectos estructurales de los espacios analizados. Así, este apartado apunta a ser –y a hacer– una cartografía de tránsito¹⁹ a través de la heterotopología, más que de la apropiación.

Pero antes, un paréntesis de la propuesta a considerar los espacios como heterotopías: sería posible considerar que tanto *Zócalo* como *Santa María del Circo* pueden funcionar como heterotopías dentro de otras heterotopías. Es decir, en el caso de *Zócalo* como una heterotopía, la ciudad podría ser conceptualizada también de tal manera, puesto que “La ciudad es un sitio focal para pensar las espacialidades no

Sánchez Rolón, 71-84. (Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2013), 75. Citando a Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, (México: Siglo XXI, 1999).

¹⁶ Defert, «“Heterotopía”: tribulaciones de un concepto entre Venecia, Berlín y Los Ángeles.», 53. Citando a Foucault, *Vigilar y castigar*.

¹⁷ Existe la posibilidad de considerar el zócalo heterotópico simplemente – o esencialmente – por su carácter cívico.

¹⁸ Foucault, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, 58. / Queda pendiente la confrontación conceptual con el antiutopismo de Popper, mencionado en Sánchez Rolón, «Utopías/heterotopías en la literatura hispanoamericana.», 30.

¹⁹ En todo caso, el tránsito es relacionable especialmente con el cronotopo del camino.

localizables o alternativas por esta multidimensionalidad y porque concentra en sí el carácter político de toda formulación utópica.”²⁰ Sucede de manera similar en el caso de *Santa María del Circo*. Ya que, en el desierto se concentran también cuestiones utópicas. Sin embargo, el hecho de que puedan también considerarse la ciudad y el desierto como *heterotopías contenedoras* de *heterotopías precisadas* a través del discurso artístico, es aquí sólo un planteamiento ante la imposibilidad actual de desarrollarlo en extenso aquí.

Ahora bien, antes se mencionó que la infinitud del espacio queda abierta ante los ojos que miran la ciudad o el desierto. Con lo que ninguna de estas posibles heterotopías pareciera tener límites: pese a ello, es necesario confinarlos a sus fronteras para hablar de espacios concretos, aunque eso signifique empezar por el final.

Por último, como quinto *principio de la heterotopología*²¹, (...) las heterotopías siempre tienen un sistema de apertura y de cierre que las aísla respecto del espacio circundante. (...) Hay otras otras heterotopías, por el contrario, que no están cerradas sobre el mundo exterior, sino que son lisa y llana apertura. Todo el mundo puede entrar pero, a decir verdad, una vez que uno entró, se da cuenta de que es una ilusión y de que no entró en ninguna parte. La heterotopía es un lugar abierto, pero que tiene esa propiedad de mantenerte afuera.²²

Entonces, con este principio, que se mira de frente el carácter fronterizo de ambas obras (ya sea en sus límites o en su apertura aparente). Es así que en el caso de *Zócalo* más de cuarenta mil metros cuadrados se delimitan con una frontera de asfalto exclusivo de un tránsito lineal; y, en *Santa María del Circo* lo hace, en parte, una línea de magueyes. Ambos son por lo tanto espacios con ese sistema de cierre heterópico: en primer lugar, por esa realidad dinámica y funcional en la que caen a partir del hecho de entrar; y, en segundo, porque encontrándose en medio de todo – llámese ciudad o desierto– convierten al espectador precisamente en un simple espectador. Mismo que se mantiene al margen, a diferencia del que entra siendo absorbido por el espacio. Respecto a este último aspecto, quien mira se mantiene como el foráneo del espacio y,

²⁰ Sánchez Rolón, «Utopías/heterotopías en la literatura hispanoamericana.», 35.

²¹ En adelante, se refieren las características de la heterotopías como principios heterotopológicos, siguiendo la terminología propuesta por Foucault.

²² Foucault, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, 28. [Énfasis añadido].

aunque también absorbido, lo hace más por embelesamiento que por integración, ya que es siempre ajeno. “Así que las fronteras y las heterotopías, como formas generales de espacialidades de contacto, ruptura o alteridad, mantienen su posibilidad en su diferencia respecto no a una topía cerrada y definida, ni siquiera a una realidad espacial históricamente mutable, sino a una especialización múltiple, prismática, entrópica a veces, fundada en el fantasma de lo utópico.”²³

El aspecto fronterizo se señaló antes como parte del concepto aplicado de semiótica de la cultura, como rasgo pues de la semiosfera. Ya que para Lotman, la frontera aparece como el lindero de los traductores semióticos: puesto que en éste, se dan los puntos de encuentro que permiten la traducción.²⁴ Ante esto, pareciera que más allá de la frontera física que se mencionó previamente, puede verse en *Zócalo* una traducción que viene de la frontera semiótica en la cual Alÿs se encuentra. Así, en tanto que aparece como un personaje alosemiótico, él se vuelve el paseante en el sistema de entrada y salida que la ciudad otorga, que la ciudad presenta específicamente en la plancha asfáltica. Por lo tanto, Alÿs *navega* entre las heterotopías: “He aquí que mostraremos que la frontera que separa esos dos espacios y es insuperable para todos los objetos y hombres que los pueblan, puede ser superada por un barco. El barco deviene un elemento móvil del texto, que posee autorización para trasladarse de un dominio prohibido para otros y que une esferas del espacio separadas desde tiempos inmemoriales.”²⁵

Por otro lado, y con la idea de que ciudad y desierto pudieran ser *navegables*: además de ser espacios concretos, tanto ciudad como desierto podrían leerse como símbolos; y, por tanto, leídos como símbolos, necesariamente surgen de las sociedades. Ahora bien, un primer motivo de la heterotopía es su función social, la cual se relaciona con la compensación.²⁶ “O bien tienen la función de crear un espacio de ilusión que denuncia como más ilusorio todavía todo el espacio real, todos los emplazamientos en cuyo interior la vida humana está tabicada. Tal vez sea este papel el que desempeñaron

²³ Sánchez Rolón, «Utopías/heterotopías en la literatura hispanoamericana.», 41.

²⁴ Lotman, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, 24-29. (Véase c. 1 n. 90).

²⁵ Iuri M Lotman, *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, ed. Desiderio Navarro, (Madrid: Ediciones Cátedra, 1996), 120.

²⁶ Foucault, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, 79.

durante largo tiempo esos famosos prostíbulos de los que ahora su uso está privado. O bien, por el contrario, creando otro espacio, otro espacio real tan perfecto, tan meticuloso, tan bien arreglado como el nuestro es desordenado, mal dispuesto y confuso.”²⁷

Precisamente por esta característica las heterotopías son reabsorbidas o eliminadas por las sociedades.²⁸ Mientras que, por ende, otros de los principios heterotopológicos es el de la transformación social.²⁹ Lo anterior implica que, aunque presentes en todas las culturas, las heterotopías no son universales en tanto que cada sociedad forma las heterotopías conforme a la distinta función social que se busca cumplir;³⁰ aunque, aún sin ser universales, son clasificables.³¹ Es pues, en este sentido, que las heterotopías actúan en los espacios de la misma manera que los relatos populares: mismos que permitían “(...) por una parte definir los criterios de competencia que son los de la sociedad donde se cuentan, y por otra valorar gracias a sus criterios las actuaciones que se realizan o pueden realizarse con ellos.”³²

De lo anterior se desprende que ninguna de las obras analizadas se encuentra literalmente en un espacio habitual de vida cotidiana: como los ejemplos que refiere Foucault respecto al principio tratado aquí. Así, por un lado se tiene un espacio de representación del poder estatal y por el otro un espacio ficcional construido en el mundo literario. Sin embargo son parte, o cumplen con la función heterotópica, en tanto que “(...) tienen en común ser lugares donde yo soy y no soy, como el espejo o el cementerio: o bien donde soy otro, como en el prostíbulo, en el pueblo de vacaciones o en la fiesta, carnavalizaciones de existencia ordinaria. Ellos ritualizan escisiones, umbrales, desviaciones, y los localizan.”³³ Así, zócalo, en su dimensión de espacio cívico, permite el anonimato y también, no sólo a la multitud que protesta de cuando en

²⁷ *Ibíd.*, 79-80.

²⁸ *Ibíd.*, 23.

²⁹ *Ibíd.*, 73.

³⁰ En el último de los apartados es que, tratando de responder aún a la necesidad social resuelta en los espacios de las obras analizadas, se propone la función social a través de la metáfora.

³¹ Foucault, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, 71.

³² Jean François Lyotard, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, 8ª, trad. Mariano Antolín Rato, (Cátedra, 2004), 46.

³³ Foucault, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, 38.

cuando, la identidad; mientras que Santa María del Circo, permite la posibilidad de ser otro u otros, a la vez que se es el mismo en el pasado relativamente remoto.

Entonces, ante tales contrariedades –ser nadie y ser todos para los ciudadanos o ser otro y ser uno mismo en el caso de los cirqueros – puede hablarse ya de otra de las características heterotopológicas: la que tiene que ver con una yuxtaposición de espacios y con un tiempo singular. Sucede de manera similar en *La palabra sagrada* de José Revueltas;³⁴ en donde “Hay dos planos temporales en este cuento, pero es la relación con los espacios lo que determina la significación de cada personaje.”³⁵ Siendo ese empalme el que responde al hecho de que la “(...) heterotopía tiene por regla yuxtaponer en un lugar real varios espacios que, normalmente, serían, deberían ser compatibles.”³⁶ Esto terminará por darle lo que Sánchez Rolón menciona como multidimensionalidad al espacio, con lo que complejiza al mismo.³⁷ Es así que respecto a *Zócalo* y *Santa María del Circo*, dicho desdoblamiento del plano hacia su propia complejización también ocurriría. El emplazamiento estaría presente, en el primero de los casos, en el hecho de que los ciudadanos convivan en el espacio que concentra la historia del poder simbólico; de manera que ese espacio cívico es perturbado por su andar (tratado ya en el segundo capítulo, de manera que se suma a la dimensión transgresiva). Mientras que, en *Santa María del Circo*, se unen los momentos de los espacios distintos que se encierran en uno solo: los cuales responden a las descripciones de un espacio puro, uno apropiado y uno devastado (descritos antes en el tercer capítulo). Así pues, como en el atlas de Kublai, es que aparecen los emplazamientos de la heterotopía, los emplazamientos de los espacios tratados:

—Viajando uno se da cuenta de que las diferencias se pierden: cada ciudad se va pareciendo a todas las ciudades, los lugares intercambian forma orden distancias, un polvillo informe invade los continentes. Tu atlas guarda intactas las diferencias: ese surtido de cualidades que son como las letras del nombre.

³⁴ José Revueltas, «La palabra sagrada.» en *Dormir en tierra*, de José Revueltas, 11-34, (México: Era, 2008).

³⁵ Farías Rangel, «José Revueltas utópico y heterotópico. Un acercamiento a “La palabra sagrada”.», 123. (Véase c. 3 n. 70).

³⁶ Foucault, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, 25.

³⁷ Sánchez Rolón, «Utopías/heterotopías en la literatura hispanoamericana.», 39.

El Gran Jan posee un atlas en el cual están reunidos los mapas de todas las ciudades: las que elevan sus murallas sobre firmes cimientos, las que cayeron en ruinas y fueron tragadas por la arena, las que existirán un día y en cuyo lugar sólo se abren por ahora las madrigueras de las liebres.³⁸

En suma, así como se da un emplazamiento de las posibilidades de los actantes y un emplazamiento de la espacialidad, se da también el emplazamiento de la temporalidad: similar al del atlas, en el que están las ciudades que serán, y aquellas que son ya, ruinas. Si bien las heterotopías son también “(...) utopías que tienen un tiempo determinado, un tiempo que se puede fijar y medir según el calendario de todos los días.”,³⁹ en el caso de los objetos estudiados el tiempo aparece como un círculo que les corresponde. Es decir, sencillamente se encuentra un vaivén de presente y pasado: un ciclo. Con lo anterior es que mitologizarían sus obras, tanto Alÿs como Toscana, al considerar que

Una propiedad del mito por todos reconocida es su subordinación a un tiempo cíclico: los acontecimientos no tienen un despliegue lineal, sino que sólo se repiten eternamente en cierto orden dado, mientras que los conceptos de <<principio>> y <<fin>>, en esencia, no son aplicables a ellos. Así, por ejemplo, la idea de que es <<natural>> empezar una narración por el nacimiento del personaje (dios, héroe) y terminarla con su muerte, así como, en general, el destacar el lapso entre el nacimiento y la muerte como un segmento significativo, pertenecen enteramente a la tradición mitológica.⁴⁰

Por un lado, en el caso específico de *Santa María del Circo*, así como en toda la obra de Toscana: “La superposición de tiempos y espacios difumina la línea entre imaginación y realidad, y también remarca esa línea.”⁴¹ Mientras que, más puntualmente, una forma del emplazamiento de temporalidad,⁴² queda explícita cuando Scheffer señala que “Los personajes, al final de la historia, se encuentran en el

³⁸ Calvino, *Las ciudades invisibles*, 99. (Véase c. 1 n. 18).

³⁹ Foucault, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, 19.

⁴⁰ Lotman, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, 193.

⁴¹ Martínez Velázquez, *La novela mexicana en la era de la globalización*, 533. (Véase c. 1 n. 52).

⁴² Para estudios posteriores podría retomarse la distinción que hace Ingarden respecto al espacio literario: imaginado, imaginacional y representado. Principalmente por su aparente relación con la dialéctica lefebvriana: Roman Ingarden, *La obra de arte literaria*, trad. Gerald Nyenhuis H. (México: Taurus, 1988), 269. Citado en Gloria Vergara, *Tiempo y verdad en la literatura*, (México: Universidad Iberoamericana, 2001), 73.

mismo punto de partida. El ciclo acaba donde empezó.”⁴³ Por otro lado, en el caso de *Zócalo*, también podría considerarse un tiempo cíclico queda de manifiesto en el filme, por iniciar con el izamiento de la bandera y terminar con el arriamiento. Así, el tiempo transcurre de manera que la bandera marca el ritmo, así como el inicio y fin del registro. En suma: así como los cirqueros, el filme *Zócalo* termina de la misma manera que empezó. Además, las diferenciaciones simbólicas desarrolladas en el segundo capítulo de este trabajo, o bien las conjugaciones a través del tiempo, traslucen un emplazamiento temporal: mismo que oscila entre el pasado del México antiguo (representado por el espacio abierto de la plaza pública) y colonial (visto en el palacio, en el caballito y en la catedral); y el presente de una nación que se vale de este espacio para expresar sus angustias y sus alegrías, para unirse a la idea de país, además de la presencia del Estado centralizado en un solo símbolo: mismo que no empieza ni termina pero tampoco se extiende al futuro.

Ahora bien, retomar la idea, o decepción, de Scheffer, quien se pregunta respecto a los artistas circenses, “¿De qué les sirvió entonces llevar a cabo la utopía⁴⁴ de una nueva comunidad si finalmente todo volvió a su situación de origen?”⁴⁵ sirve para no perder de vista la noción de ciclo. Mismo que es un tiempo otro, un tiempo referido como heterocronía:⁴⁶ causada porque “(...) la heterotopía se pone a funcionar a pleno cuando los hombres se encuentran una suerte de ruptura absoluta con su tiempo tradicional; (...).”⁴⁷

Y, respecto a rupturas y a la relación de éstas con los ciclos, podemos hablar de mariposas: mismas que “A pesar de su encanto y de su fundamental inocencia, (...)

⁴³ Scheffer, «La construcción de la nación mexicana en Santa María del Circo de David Toscana.», 71. (Véase c. 3 n. 3).

⁴⁴ Es importante señalar aquí que lo que el autor encuentra como el desarrollo de una utopía, puede ser considerado más bien como una heterotopía en tanto que es tangible. En todo caso, de ser utopía, sería una utopía fallida: como un idilio malogrado. En este aspecto, la última parte del capítulo establece los vínculos entre utopía fallida y su desdoble heterotópico.

⁴⁵ Scheffer, «La construcción de la nación mexicana en Santa María del Circo de David Toscana.», 71.

⁴⁶ Este aspecto temporal correspondería al cuarto principio heterotopológico. Aunque a cada heterotopía corresponde una heterocronía, para Foucault hay dos tipos de relación entre la heterotopía y el tiempo: por un lado, están las heterotopías que acumulan el tiempo en un espacio y lo reducen a él como los museos o las bibliotecas modernas; por otro lado, están las heterotopías que suceden en un tiempo fugaz y muy específico como las ferias y los circos. Cf. Farías Rangel, «José Revueltas utópico y heterotópico. Un acercamiento a “La palabra sagrada”.», 131.

⁴⁷ Foucault, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, 76.

instauran un reino de lo siniestro, porque la ley de su aparición y de su tránsito contradice violentamente nuestra propia experiencia de seres vivos, mortales.”⁴⁸ Ya que nosotros morimos, nos momificamos, nos comen los gusanos pero las mariposas primero son gusanos, luego momias y al final viven como imago. Pero aún en la contradicción a la vida humana, en tal ciclo, se encuentra indisoluble e innegablemente el aspecto de la renovación. Con esto se suma que hay, por un lado, heterotopías crónicas, mismas que están ligadas al tiempo en el sentido de la fiesta: sobre todo al no ser eternizantes. Pero también, por otro lado, hay “(...) heterotopías están ligadas, no a la fiesta, sino al pasaje, a la transformación, al trabajo de una regeneración.”⁴⁹ El mejor ejemplo de esas heterotopías – tanto en el sentido crónico como eternizante –podría ser el carnaval, mismo que en su versión citadina y contemporánea aparece haciendo ruido en las cabezas y en el mundo/los mundos. Así, el ambiente ocasionalmente festivo del zócalo disipa lo que la mente dice, disipa lo que el cuerpo siente e incluso grita con todas las emociones hechas una sola:

El Sonido La Changa, el más antiguo o el más notorio en su género, es el gran taladro auricular o, mejor, es la ofensiva que disipa el tono crepuscular del Valle de México gracias a lo que resiento como santa alianza de sirenas de ambulancia, alaridos de manifestación exasperada, descarga de locutor deportivo (empeinado en que la palabra “¡GOOOOOL!” sea su ariete contra toda muralla de Jericó), sinfonías del claxon en embotellamiento de seis horas, porras en presencia del Candidato, concierto de mil grupos de heavy metal en un solo cuarto de hospital...⁵⁰

Además de este tipo de carnavalización referida por Monsiváis, aun con todo lo que hablar de carnaval implica; hace que al hablar de *Santa María del Circo*, se hable también del acto circense como heredero de éste periodo para la subversión y la regeneración. Ya que no sólo mantiene intrínsecamente el carácter crónico de la heterotopía en su tránsito, sino que el circo de los hermanos Mantecón habría de considerarse un parpadeo en el pueblo como el carnaval lo es en el año. Además, Bajtín refiere la “atmosfera utópica carnavalesca” que se elucida en Rabelais intrínseca y

⁴⁸ Didi-Huberman, *La imagen mariposa*, 13-14. (Véase c. 2 n. 121).

⁴⁹ Foucault, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, 27-28.

⁵⁰ Monsiváis, *Los rituales del caos*, 117. (Véase c. 2 n. 32).

paralelamente a la fiesta popular;⁵¹ y, en un sentido más profundo, el carnaval tiene esa propiedad en la que, así como la muerte, transforma tanto a mariposas como personas: transformación que sucede también en esa esfera de significados que fue Sierra Vieja. Mientras que al hablar de la transformación –y de su tránsito intrínseco– no solamente hay que referir al circo o al carnaval;⁵² sino que también hay que hablar del gran personaje anónimo que es la ciudadanía. Para ello, primero habría que diferenciar que aunque tránsito y pasaje refieren al movimiento de una a otra parte, sólo en el primero queda implicado el espacio público. De cualquier manera, en el caso del *Zócalo* en el ir y venir de transeúntes también se encuentra la idea de renovación; a pesar de lo cual, en esta renovación del espacio, dada por el tránsito, no hay una transformación: ya que el elemento de lo transitorio en el filme no cambia y tampoco lo hace el espacio concretamente. Es así que, en todo caso, el tránsito que ocurre en *Zócalo* queda restringido a un proceso de vaivenes ciudadanos solamente.

Una vez mencionadas la cuestión temporal y la complejidad espacial, tanto de *Zócalo* como de *Santa María del Circo*; lo que interesa es como es que los personajes son traspasados. En este sentido, la postura respecto a *El Astillero*⁵³ de Umaña Serrato pone esto de manifiesto al decir que “(...) es un mundo inexistente e inmutable, donde el tiempo y el espacio son entidades estáticas, pues está cargado de horas muertas, de silencios y de subjetividades que traspasan los cuerpos inertes de los personajes, (...)”⁵⁴ De la misma manera, por ejemplo, en Sierra Vieja o *Santa María del Circo* –o en el propio desierto de la historia que se ha analizado– se ha argumentado que el espacio mismo afecta a los actantes. Ya que además de confrontarse entre ellos, lo hacen de manera introspectiva con su pasado (aunque como un intento dialógico con el otro). De tal manera que para cuando el espacio ha sido roto por la muerte, ellos se han roto también porque han renunciado a sus anhelos. En ese sentido, son traspasados y al ser traspasados por el espacio mismo puede agregarse que, así como en el caso de Fernando Yáñez de la Almedina el desierto aparece como el terreno del ascetismo y, por ende, de

⁵¹ Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, 219. (Véase c. 3 n. 5).

⁵² Entendiendo el carnaval a través de su expresión en el realismo grotesco. *Ibíd.*, 230.

⁵³ Juan Carlos Onetti, *El Astillero*, (Barcelona: Bruguera, 1964).

⁵⁴ Umaña Serrato, «El cronotopo del umbral en *El Astillero* e Onetti y su configuración infernal.», 115. (Véase c. 3 n. 14).

la transformación espiritual: "(...) Todas las ilusiones, las fantasmagorías que abundan en las vidas de los ermitaños, estos ángeles, estos demonios, estas sublimes mujeres desnudas y lascivas, estas criaturas naturales o sobrenaturales que aparecen y desaparecen en todo momento hacen del desierto una Utopía, un verdadero teatro de sombras en donde el asceta no percibe de Dios sus reflexiones más que sus efectos."⁵⁵ Es así que el desierto rebasa, magnificente, a los personajes. Mientras que en el caso de la ciudad, la relación entre la utopía y la realidad es distinta, ya que en ese teatro la escenificación de las luces es otra. Por lo tanto, también es distinta la manera en la cual traspassa los cuerpos: la transformación quedaría, en todo caso, imbricada en el factor de anonimato. Ya que este último, así como en el no lugar, aparece en la ciudad o en el zócalo –al menos– como un tipo de pasaje que une en la masa y marca las escisiones entre el individuo y el otro. Lo anterior queda expresado de la siguiente forma: "En el anonimato del no lugar es donde se experimenta solitariamente la comunidad de los destinos humanos."⁵⁶ Si bien es ese anonimato experimentado en el tránsito, y también en el pasaje, de ambas obras; lo hace especialmente en el caso del zócalo. Por ello, habiendo saltado desde el tiempo heterotópico, que en realidad podría ser un no-tiempo, en adelante se profundiza en ese lugar que es quizá también un no lugar.

No lugar: pre-texto de hipermodernidad en el arte

Y es que vivimos en contrastes,
de lo estable que entendemos propio del Lugar a lo transitorio del No Lugar,
una paradoja del movimiento, del sedentario y del nómada.
Francesco Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética*⁵⁷

Después de plantear las características de la heterotopía y habiendo encontrado el hilo conductor en su carácter transformador hacia el anonimato del no lugar, aparece la necesidad, tal vez tardía en el texto, de pensar en qué es un lugar. Para Augé, la cuestión es relativamente simple: ya que "Si un lugar puede definirse como lugar de identidad,

⁵⁵ Montoya, «Anastasis et fonction anastasique de la representation du desert dans la peinture hagiographique chez Fernando Yáñez de la Almedina.», 189. (Véase c. 1 n.7).

⁵⁶ Marc Augé, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. (Barcelona: Gedisa, 1994), 112.

⁵⁷ Francesco Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, (Barcelona: Gustavo Gili, 2002). Citado en Sabrina Gaudino di Meo, «El sentido del lugar en el "no-lugar".» *Bifurcaciones*, 2014.

relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar.⁵⁸

Ahora bien, con respecto a *Zócalo* y *Santa María del Circo*: se planteó que son muestra de dos lugares de los cuales se dijo, inicialmente y a través de la idea del concepto del laberinto, que mantenían una estructuración de sentido considerada como similar. Así que, ya en este punto y con el visor conceptual del no lugar, el panorama de ambos objetos parece quizá menos incierto –ya que la incertidumbre es propia de la vida misma (porque al final de cuentas la vida también podría ser un lugar) – en tanto que podrían ser considerados como no lugares. Puesto que estos “(...) son tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta.”⁵⁹ Así, mientras los refugiados del *planeta* de Toscana muestran un ensimismamiento que se hace explícito en el desierto y los refugiados del *planeta* de Alÿs lo muestran en el plano citadino: ambos autores permiten lecturas de sus espacios a través tanto de la heterotopías como los no lugares.

Además, considerando que la idea de tránsito es fundamental en el no lugar, puede agregarse que el desplazamiento es el no lugar por excelencia. De hecho esta idea no solamente funciona para el registro de Alÿs, ya que como autor, México también podría ser un no lugar, el lugar de su propio tránsito: debido a que precisamente por esa característica, la del tránsito, “El espacio del viajero sería, así, el arquetipo del no lugar.”⁶⁰ Pero más allá del registro autoral, el tránsito tanto en *Zócalo* como en *Santa María del Circo* hace pensar que es como si los personajes no echaran raíces en estos espacios, como si solamente dejaran sus hilos: “En Ersilia, para establecer las relaciones que rigen la vida de la ciudad, los habitantes tienden hilos entre los ángulos de las casas, blancos o negros o grises o blanquinegros, según indiquen relaciones de parentesco, intercambio, autoridad, representación. Cuando los hilos son tantos que ya no se puede pasar entre medio, los habitantes se marchan: las casas se desmontan; quedan sólo los

⁵⁸ Augé, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, 83.

⁵⁹ *Ibíd.*, 40-41.

⁶⁰ *Ibíd.*, 91.

hilos y los soportes de los hilos.”⁶¹ Los hilos serían, en todo caso, los registros de su estancia; mismos que quedan reflejados en las fracturas que se dan en cada espacio y que quedan registrados solamente por los autores, quienes a través de la palabra y la imagen logran un mapa de los pasos. De esta manera, se tendrían sobre la mesa dos planos que corresponden a cartografías de distintos tipos: una hecha por cada uno de estos autores en su labor de registro y otra por los actantes, llámense cirqueros o ciudadanos.

En contraparte, o paralelamente al planteamiento anterior, hay que decir que si bien la semiosfera actúa en quien la transita, bien puede ser la diégesis⁶² una re-constructora constante en la misma: “Sabemos que el actante es una situación o posición meramente semiótica de un elemento que participa en la acción al nivel más abstracto y profundo.”⁶³ Además, al respecto de ese actuar, debe retomarse el hecho de que el espacio, para de Certeau “(...) es un ‘lugar practicado’, ‘un cruce de elementos en movimiento’: los caminantes son los que transforman en espacio la calle geoméricamente definida como lugar por el urbanismo.”⁶⁴ Sin embargo, por un lado, en el zócalo el conjunto de caminantes, habitantes del espacio urbano y de ellos mismos: continúa su propio destino o su destino común en la obra y en la vida; pero lo hace de manera solitaria. Por el otro lado, en el desierto, en el pueblo de Sierra Vieja que ha sido convertido en *Santa María del Circo*: hay un espacio vivido en comunidad, pero ese espacio tiende también a la soledad, siendo practicado también desde cada uno de los personajes. Entonces, si se consideran los espacios del corpus no lugares debe ser también a través de la idea de que “(...) como los lugares antropológicos crean lo social orgánico, los no lugares crean la contractualidad solitaria.”⁶⁵ y también ha de

⁶¹ Calvino, *Las ciudades invisibles*, 61.

⁶² En el estudio de Argüelles Fernández sobre *Santa María del Circo*, se establece una diferenciación entre actos significantes y actos significantes impletivos, misma que parte de la la noción de constitución de Ricoeur y que podría ser una herramienta importante para profundizar en el actuar dentro de los espacios analizados. Cf. Argüelles Fernández, «"Quiero ser como Jules Léotard". Relaciones fenomenológicas de identidad y sus figuraciones artificiales en "Santa María del Circo" de David Toscana.», 111. (Véase c. 3 n. 9).

⁶³ Prada Oropeza, «Lo grotesco en dos novelas de David Toscana.», 48. (Véase c. 3 n. 6).

⁶⁴ de Certeau, *La invención de lo cotidiano*. (Véase c. 2 n. 106). Citado en Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, 85.

⁶⁵ *Ibíd.*, 98.

considerarse que los cuerpos se vuelven uno: la identidad perdida de uno mismo, deriva pues en una identidad común.

Cuando Monsiváis se pregunta si “¿Es el fútbol la alucinación catártica que facilita el desahogo de las frustraciones y los resentimientos de tanta vida aplastada?”;⁶⁶ podría responderse que es el fútbol el evocador del carnaval citadino, mencionado antes y no solamente el “provocador de falso nacionalismo”.⁶⁷ De esta manera, puede sumarse puntualmente el hecho de que en la ciudad, con la figuración fragmentada que se encuentra en *Zócalo*: los caminantes también están en el conjunto comunal que conforma el personaje anónimo de la ciudadanía que anda la plancha asfáltica ya sea de ida o de vuelta, que se cubre del sol con el asta, que desaparece una vez que ha cartografiado el espacio sin siquiera ser consciente de ello. Todo ello resultado de lo que es vivir en la Ciudad de México: “Quedarse en la capital de la república es afrontar los riesgos de la contaminación, el ozono, la inversión térmica, el plomo en la sangre, la violencia, la carrera de ratas, la falta de significación individual. Irse es perder las ventajas formativas e informativas de la extrema concentración, las sensaciones de modernidad que aportan el crecimiento y las zonas ingobernables de la masificación.”⁶⁸ Es así que en la ciudad, o al menos “En el Metro, se disuelven las fronteras entre un cuerpo y otro, y allí sí todos se acomodan.”⁶⁹

Mientras que, por el otro lado, el cuerpo en Santa María del Circo, al ser grotesco –en tanto que el texto de lo corporal responde a esta caracterización– también se desfronteriza, se pierde.

En *La era del vacío* Lipovetsky habla de la ‘desubstancialización del cuerpo’, entendiendo por ésta la “eliminación de la corporeidad salvaje o estática por un trabajo que no se realiza como antes según una lógica ascética por defecto, sino al contrario, según una lógica pletórica que maneja informaciones y normas.”³¹⁹ La pérdida de corporalidad puede entenderse por una sobresaturación de discursos sobre el cuerpo. Muy semejante a la hipótesis que maneja Foucault acerca de la sexualidad. Pulverización, erosión, pérdida de sustancia, vaciado, espacio de la desaparición, son todos términos utilizados por

⁶⁶ Monsiváis, *Los rituales del caos*. México, 33.

⁶⁷ *Ibíd.*, 36.

⁶⁸ *Ibíd.*, 20.

⁶⁹ *Ibíd.*, 113.

Lipovetsky para designar el cuerpo del hombre contemporáneo. Se trataría de un cuerpo pulverizado, erosionado, vaciado: un cuerpo sin cuerpo.⁷⁰

Así, cuando Augé pone de manifiesto que “El lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el *juego intrincado de la identidad y de la relación.*”,⁷¹ puede agregarse que es en ese juego entre identidad y relación que se da una relación con el mundo que se vuelve constitutiva de los personajes y de la manera en la que interactúan con el espacio, de la manera en la que terminan dándole un sentido distinto. Además, esto mantiene una relación estrecha con el hecho de que “El espacio del no lugar no crea ni identidad singular ni relación, sino soledad y similitud.”⁷²

Hay además una cuestión significativa del no lugar hacia quienes lo habiten o habitan, hacia sus habitantes solitarios y similares: ellos se confrontan a un sistema de identificación demandado por el propio espacio para permitir tránsito. Dicho sistema estaría bastante cerca del sistema de entrada y salida de las heterotopías, del cual se ha señalado que aunque algunos espacios que parecen abiertos sólo entran verdaderamente aquellos que ya están iniciados.⁷³ Y esa iniciación que lleva al no lugar hace “(...) como si el espacio estuviese atrapado por el tiempo, como si no hubiera otra historia más que las noticias del día o de la víspera, como si cada historia individual agotara sus motivos, sus palabras y sus imágenes en el stock inagotable de una inacabable historia en el presente.”⁷⁴ Así, por ejemplo, Don Alejo, en *Santa María del Circo*, tiene una participación tardía que responde a la diferencia de iniciación.

Además, hablar del México de los noventa es hablar también del no lugar, ya que en tal contexto es que surge el concepto. Así como las heterotopías no surgen por un nombre, tampoco lo hace el no lugar; sin embargo, nombrar las cosas hace de su

⁷⁰ Sustaita Aranda, *La función de la palabra en la reconstrucción del cuerpo humano en el arte contemporáneo*, 155. (Véase c. 1 n. 30). Citando a Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*, (España: Anagrama, 2003).

⁷¹ Augé, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, 84. [Énfasis añadido].

⁷² *Ibíd.*, 107.

⁷³ *Ibíd.*, 29.

⁷⁴ *Ibíd.*, 108.

existencia algo relativamente concreto. Son pues los noventa en el país, una década iniciada con una crisis; misma que llevó a estragos del año de 1994 y que vio sus efectos colatero-culturales en el arte durante los años posteriores.⁷⁵ En el inicio de ese año, además, a la par del TLC vino el EZLN y su declaración de guerra:⁷⁶ “Bajo estas circunstancias y dentro de un momento coyuntural donde los llamados *no lugares* comenzaron a expandirse y formar parte importante de la geografía cultural del país, surgieron espacios en donde un grupo de personas lograban identificarse, reconocerse y coexistir; ofrecían una alternativa ante la carencia de espacios oficiales.”⁷⁷

Fue entonces que el arte emergente de la última década del siglo XX, se dio – ya sea en medio o a la par– con el no lugar.⁷⁸ Por lo que resta decir aquí solamente, respecto al concepto del no lugar que éste se enmarca en las tres formas de la sobremodernidad, misma que “(...) procede simultáneamente de las tres figuras del exceso que son la superabundancia de acontecimiento, la superabundancia espacial y la individualización de las referencias (...).”⁷⁹ Es por ello que habiendo utilizado ya el no lugar como el pretexto, esto es literalmente el texto previo, para hablar de ese exceso de modernidad en el arte; en adelante, partiendo de esto, se abordan, a manera de paréntesis contextual, conceptos similares emparentados con la sobremodernidad. Por ello, habiendo argumentado el hecho de que los espacios tanto de *Zócalo* como de *Santa María del Circo* son definibles como no lugares, aunque de manera más superficial que la heterotopía; la siguiente parte de este capítulo tiene como objetivo principal el discernir respecto a las similitudes encontradas, que no son causadas por la apropiación ni la perturbación, y el proponer una manera de nombrar tales coincidencias.

⁷⁵ Debroise, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, 22. (Véase c. 1 n. 32).

⁷⁶ *Ibíd.*, 270.

⁷⁷ *Ibíd.*, 366. [Énfasis del autor].

⁷⁸ *Ibíd.*, 379.

⁷⁹ Augé, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, 112.

Metáforas del espacio: la confrontación del espacio hipermoderno y el espacio en el arte

El arte sólo tiene significación en la medida en que con él se define
y se crea también una visión del mundo, un mito.

Carl Einstein, citado en *Art and Utopia*⁸⁰

Este apartado inicia con una verdad que, como toda verdad, responde a un tiempo solamente –en este caso, el nuestro –: la verdad es que se encuentran paralelismos entre dimensiones estéticas distintas. Si bien, en el caso de esta comparación no responden dichos paralelismos a la manera en la que se apropian, resulta más viable atribuirlos a la manera en la que el espacio cobra sentido como reflejo del mundo. Es por ello que en adelante, partiendo de la peripecia metafórica del espejo, se busca proponer una interpretación conceptual a ese mundo real presente en el espacio artístico. De manera tal que si se considera que la metáfora es en esencia una analogía, en el caso de *Zócalo* y *Santa María del Circo* podría serlo –así como en las meninas de Velázquez y Buero Vallejo– “entre el mundo representado de espacio y tiempo ficticios y las experiencias espacio-temporales del mundo real del destinatario.”⁸¹ Ya que si, por un lado, ambas obras son recientes y podrían pertenecer a los dominios del espacio hipermoderno y aunque, por el otro, hay un registro de lo *real* y otro de lo imaginario: cobraría sentido de cualquier manera el haber encontrado coincidencias de ambos objetos, desde dos términos antropológicos. Debido a ello, es que este capítulo queda dividido de manera que, una primera parte, refiere a todas las voces que suenan en los espacios analizados, pensando en que su origen está en el espacio empírico; y, la otra –complementaria a la *fuga*– aparece tanto como el final de esta tesis y como el principio de nuevas reflexiones.

⁸⁰ Citado en Jean-François Chevrier, *Art and Utopia: limited action*, (Barcelona: MACBA, 2005), 429.

⁸¹ Hansen, «Diálogo entre meninas. Arte y literatura como metáforas espacio-temporales en Velázquez y Buero Vallejo.», 146. (Véase c. 1 n. 16).

Fuga del espacio empírico: de los reflejos y la virtualidad

Si una obra de teatro no sugiere mucho más de lo que explícitamente expresa, está
muerta.

Lo implícito no es un error por defecto, sino una virtud por exceso.

Antonio Buero Vallejo⁸²

Retomar la idea de que el espacio ficticio, de *Santa María del Circo*, y ese otro espacio de lo *real*, de *Zócalo*, terminan siendo reflejos de espacios empíricos: permite volcar las ideas a partir del carácter utópico del espejo. Ya que éste es, en principio, "(...) un lugar sin lugar. En el espejo, me veo donde no estoy, en un espacio irreal que se abre virtualmente detrás de la superficie, estoy allá, donde no estoy, una especie de sombra que me da a mí-mismo mi propia visibilidad, que me permite mirarme allá donde estoy ausente: (...)." ⁸³ De manera que así como el espejo (me) refleja⁸⁴: es que el arte estaría devolviendo una imagen del entorno de uno mismo.

Es necesario reconocer, por tanto, dos tipos de espejos: está, por una parte, el espejo identificativo -narcisista constitutivo del yo- (...). Existe, por otra parte, el espejo real, espejo de las cosas, independiente de toda mirada y de todo deseo, independiente, en el extremo, de alguien que pueda mirarlo. (...) Me despoja, posee la densidad ignota de lo real; es, en suma, un espejo inhumano, dispuesto a emerger siempre que el orden del signo no prevalezca y siempre que el espejo del deseo se quiebre. En él, por ello, apunta lo siniestro.⁸⁵

Acorde con éste ente por demás siniestro que puede ser el espacio artístico – ente reflector del mundo –: convertir el espacio vívido en espacialización discursiva, ya sea a través del arte o la literatura, hace que el espacio sea otro, sea alienado, sea ficcional o como sea que quiera llamársele. En ese sentido, y con el debido cuidado entre las

⁸² Antonio Buero Vallejo citado en *ibíd.*, 153. Citando a Ricardo Doménech, *El teatro de Buero Vallejo*, (Madrid: Gredos, 1973), 29.

⁸³ Michel Foucault, «Espacios otros.» *Version*, nº 9 (1999): 15-26, 19. Citado en Rolando Álvarez, «País de Jauja.» en *Fronteras heterotópicas. Literatura hispanoamericana contemporánea*, de Felipe Oliver Fuentes Krafczyk y Elba Sánchez Rolón, 45-67, (Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2013), 63-64.

⁸⁴ Aunque también el verbo refractar funciona, ya que la refracción es, en óptica, la propiedad de ciertos cristales de duplicar las imágenes de los objetos; mientras que la reflexión, en física, es la acción de reflejar o reflejarse: así que sumando el valor etimológico de la reflexión, puede decirse que tal refracción podría llevar a la reflexión.

⁸⁵ González Requena, «La imagen: lo semiótico, lo real y lo imaginario.», 133-134. (Véase c. 2 n. 55).

acepciones de transcripción y traducción, el arte podría ser un medio traductor de realidades. Por ende, los autores serían, de alguna forma, como la aleación detrás del cristal; serían también la frontera y la traducción entre el espectador y ese espacio utópico en el que él mismo aparece. Así, mientras el barco del arte sería el que permite el reflejo siniestro del mundo real, el capitán vendría a ser el artista o el autor.⁸⁶ Ya que “Lo real sólo puede ser encontrado precisamente cuando no lo buscamos, es decir, cuando, contra toda previsión, chocamos con ello - en el espacio de los discursos informativos de la actualidad, los llamamos <<siniestros>> constituyen lugares donde nuestra sociedad acusa algunos de sus encuentros colectivos con lo real.”⁸⁷

Es pues que ese encuentro con lo real estaría traduciendo, al menos en el caso de los objetos, o reflejando primero la enajenación del individuo. Pero su poder de proyección de los espacios, también podría darse principalmente en torno a la estructuración política del espacio. Ya que ordenar en sí el espacio aparece como parte del poder en su forma más general, puesto que Foucault plantea la ordenación como una función desempeñada hipotéticamente por el gobierno, el cual no se encarga solamente de “(...) administrar un territorio, un dominio, y ocuparse de sus habitantes, sino también tratar con una realidad compleja e independiente, que posee sus propias leyes y mecanismos de reacciones, sus reglamentaciones así como sus posibilidades de desorden. Esta realidad nueva es la sociedad.”⁸⁸

Para continuar este apartado se necesita agregar que al principio los conceptos de heterotopía, principalmente, y no lugar fueron tratados solamente como herramientas de esquematización caracterológica; sin embargo, de ambos ha resultado una serie de coincidencias inquietantes. Para describirlas es necesario retomar entonces desde el punto en el cual se quedaron los no lugares. Así, para finales de los noventa, Abaroa afirmaba que los espacios de la década habían tenido como propósito salvar problemáticas de otras épocas y habían modificado estructuralmente la manera institucional, en términos de legitimación, del arte mexicano.⁸⁹ En esos años:

⁸⁶ Ese barco y ese contacto, guardan una relación estrecha con la idea de locura moderna, que podría desarrollarse en extenso de manera posterior.

⁸⁷ González Requena, «La imagen: lo semiótico, lo real y lo imaginario.», 129.

⁸⁸ Foucault, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, 89.

⁸⁹ Debrouse, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, 335.

Los artistas comenzaron a explorar inquietudes y obsesiones sociales, temas como el comunismo, el reciclaje y lo desechable, o las imágenes e ideologías que circulaban en los medios, referentes por ejemplo a la sexualidad y la pornografía. Ante la crisis económica, el aumento de pobreza y desigualdad social, el clima de desesperanza y pesimismo inundaba al país, y estos jóvenes creadores empezaron a trabajar con otras preocupaciones sociales como la inseguridad, la corrupción, y la violencia urbana, generando un nuevo discurso estético, producto del análisis de los fenómenos característicos de la modernización en un país como México, en donde ésta representa más que un progreso, un deterioro social.⁹⁰

Entonces, a causa de las implicaciones derivadas de tal intento de esquematización a través de los conceptos de heterotopía y de no lugar, el trabajo ha de terminar – al menos en este escrito– con algunas de las reflexiones en torno al *transformación* de la modernidad (y su etapa posterior, ya sea conceptualizada con prefijos como post-, sobre-, hiper-) y su reflejo en el arte. A esto, debería añadirse que el análisis artístico devela aspectos de la manera en que la sociedad productora se estructura,⁹¹ ya que el “Arte como significante cultural refleja también significados de la cultura.”⁹² De manera que “La descripción del espacio entonces permite observar no solamente las descripciones de los ‘lugares’ en los que se desarrolla el relato sino que además nos permite entrever los diferentes sistemas de articulación ideológicos-culturales que se van presentando.”⁹³ Con lo anterior y retomando la idea de que el espejo permite estar y no estar o darle un lugar sin lugar a algo: habría que decir que podemos vernos, gracias al arte, en los espacios otros, vernos en *Zócalo* y vernos en *Santa María del Circo*. Vernos, al final de cuentas, en espacios metafóricos: espacios creados por la mirada que alcanza a convertirlos en un espejo. Pero antes de terminar: se mencionó la función social de la heterotopía, pero de manera más puntual y en consideración de los desdobles del mundo que pueden darse en el arte: podría tener el arte un carácter funcional coincidente con la heterotopía compensación. En ese caso, si

⁹⁰ *Ibíd.*, 370. [Énfasis añadido].

⁹¹ Pérez Daniel, *Análisis Estructural y Propuesta Sociocrítica de Historias del Lontananza*, de David Toscana, 13. (Véase c. 3 n. 83).

⁹² González Requena, «La imagen: lo semiótico, lo real y lo imaginario.», 121.

⁹³ Pérez Daniel, *Análisis Estructural y Propuesta Sociocrítica de Historias del Lontananza*, de David Toscana, 44.

el arte sirve para crear espacios así, podría considerarse heterotópica per se. Por ende, la función de los espacios de las obras tratadas en este trabajo, radicaría en primer lugar en este aspecto.

Ahora bien, cuando Dufour denuncia la transformación de la condición humana, enmarcándola temporalmente en lo que Lyotard ha referido como posmodernidad, indica simplemente el período de nacimiento de un sujeto no crítico, un sujeto psicotizante o esquizoide, un sujeto surgido de la liberación respecto de los relatos soterológicos. Es así, según señala, que “Diversas corrientes (desde Christopher Lasch a Lyotard, pasando por Dumont y Lipovetsky) vienen señalando el surgimiento de este sujeto desde hace más de veinte años.”⁹⁴ Siendo que en ese constante señalamiento se encontrarían los espacios tratados en esta tesis: ya sea en el sin-sentido de los no lugares y lo que para Augé son los excesos de modernidad; ya sea en la era del vacío o en el tiempo hipermoderno de Lipovetsky, en la ausencia de realidad o en la virtualidad del simulacro de realidad de Braudillard o en la histerología de Dufour. Ya que para éste último autor en todos esos conceptos, se estaría tratando finalmente del mismo sujeto, del sujeto ausente por desimbolización. Puesto que, para Dufour, “(...) en la posmodernidad, ya no hay ningún Otro en el sentido del Otro simbólico: un conjunto incompleto ante quien el sujeto pueda verdaderamente presentar una demanda, formular una pregunta o hacer una objeción. En este sentido, es lo mismo decir que la posmodernidad es un régimen sin Otros o que la posmodernidad está colmada de apariencias de Otros, que inmediatamente se revelan como lo que son: tan llenos de suficiencia como un globo pinchado.”⁹⁵

Sin embargo, si de ausencias e insuficiencias se trata; parece ser que la mejor respuesta conceptual radica en la hipermodernidad. Ya que ésta implica la virtualidad en contraposición al espacio empírico, ya que los personajes de ambos objetos, se encontrarían en ellos solamente y sólo virtualmente. En ese sentido es que la hipermodernidad, con su no estar y su realidad de simulacro, vendría a ser el concepto ideal para adjetivar los espacios tratados. Además, los personajes serían anónimos hasta el punto de no ser ellos mismos y en ambos objetos, sobre todo en la caracterología del

⁹⁴ Dufour, *El arte de reducir cabezas. Sobre la servidumbre del hombre liberado en la era del capitalismo total*, 135.

⁹⁵ *Ibíd.*, 69-70.

no lugar, se enfatizó esto. Y es que, más allá de lo etimológico: el anonimato es también desaparecer y ¿qué mayor anonimato que la pérdida del cuerpo? Al respecto de tal pérdida, Dufour explica el valor simbólico fundacional de la amputación: ya que en la desaparición se encuentra también la regeneración de uno mismo.⁹⁶ Lo anterior se relacionaría con el anonimato ya señalado, tanto de *Zócalo* como de *Santa María del Circo*, y se interpretaría como una manera de amputación de la propia identidad: una amputación simbólica de uno mismo para causar una regeneración, claramente también simbólica. Puede citarse aquí el caso de *Siete en la cama*,⁹⁷ donde a través de la reconstrucción de siete cuerpos que aparece el tema de la identidad, "(...) un tema esencial en el arte contemporáneo, [que] aparece como una problemática compleja."⁹⁸

Entonces, a sabiendas de que "(...) <<la pérdida del sentido>> de la posmodernidad consiste en dolerse porque el saber ya no sea principalmente narrativo."⁹⁹ y que se trata de generar ese saber a través del saber científico; es que podría considerarse el arte como una narrativa contemporánea que lucha, cuando menos través del cuestionarse sobre identidad, con esa pérdida de sentido, al menos de origen. También puede abordarse el hecho de que la transición entre los siglo XX y XXI, dentro de la literatura mexicana, según Pasternac, ocurre con un fondo de crisis.¹⁰⁰ A este respecto, sobre *Santa María del Circo* Avilés Icedo & González Borgaro señalan que "(...) independientemente de que el relato se sitúe en las coordenadas del absurdo, no se invalida la puesta en perspectiva de algunos temas y preocupaciones existenciales vigentes en los bordes del milenio."¹⁰¹ Es así que cuando Lotman ve en la literatura una expresión de "(...) las concepciones morales, políticas o filosóficas de la época."¹⁰² es completamente válido equiparar una similitud expresiva en el arte.

⁹⁶ *Ibíd.*, 114-155.

⁹⁷ Louise Bourgeois, *Siete en la cama / Seven in a Bed*, 2001.

⁹⁸ Sustaita Aranda, *La función de la palabra en la reconstrucción del cuerpo humano en el arte contemporáneo*, 251. (Véase c. 1 n. 30).

⁹⁹ Lyotard, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, 55.

¹⁰⁰ Nora Pasternac, «Presentación.» en *Territorio de escrituras. Narrativa mexicana del fin de siglo*, de Nora Pasternac, 9-19, (México: UAM, 2005), 12.

¹⁰¹ Avilés Icedo y González Borgaro. «Identidad negada y mundo al revés en Santa María del Circo de David Toscana.», 204. (Véase c. 3 n. 72).

¹⁰² Lotman, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, 180.

Es así que, en suma, si los textos que conforman el corpus de análisis de esta tesis estuviesen reflejando –con todo el carácter de lo siniestro– espacios hipermodernos y que por ello fuesen espacios similares, aun sin haber sido tomados de la misma manera; la posibilidad de construir un puente dialógico entre arte y literatura, con dichos textos, radicaría precisamente en ese reflejo, puesto que se hablaría entonces de que ambas expresiones son muestra del mismo espacio socio-cultural virtualizado. Por ello, es que en el siguiente apartado –que es también el último– se propone una suerte de nombramiento a esa muestra de tan puntual concepción del espacio.

(Fin y) preludio: reinención de la metáfora del laberinto desde un universo
desimbolizado

Ts'ui Pen diría una vez: Me retiro a escribir un libro.
Y otra: Me retiro a construir un laberinto.
Todos imaginaron dos obras;
nadie pensó que libro y laberinto eran un solo objeto.
Jorge Luis Borges, *Nueva antología personal*¹⁰³

Fue una osadía no hablar antes de la modernidad y sí hacerlo de la hipermodernidad. Sin embargo, hay poco que decir al respecto que concierna a los fines de estos apartados. Por ello, lo que sigue es una breve propuesta que parte de algunas ideas teóricas respecto a la modernidad, especialmente el idilio; para, posteriormente, retomar la idea del laberinto en relación a lo que sería el espacio hipermoderno. Es pues, que este apartado hace unos breves *backwards* imaginarios, visuales y acelerados; para después volver, y terminar, en los tiempos y espacios de *Zócalo* y *Santa María del Circo* y su reinención conceptual través del laberinto.

Así pues, hay que figurarse primero el hecho de que

Se ha discutido mucho, en los parajes de la poética mallarmeana, sobre el arte como sustituto de la religión o esbozo de un nuevo vínculo comunitario, sobre el enigma y lo oculto, el valor o la legitimidad de la “oscuridad”, el misterio y lo maravilloso, lo hermético, los cenáculos y las sociedades secretas. Pero las utopías modernas tienen en cuenta el gran número y la individualidad de masa, al pensar normas, estándares y

¹⁰³ Borges, *Nueva antología personal*, 106. (Véase c. 1 n. 1).

prototipos. Adaptándose a los criterios de la sociedad industrial y el triunfo de la mecanización, las utopías han querido ser constructivas y productivas.¹⁰⁴

También hay que figurarse que Duchamp, al transponer los circuitos metafóricos de la máquina al misterio mallarmeano, propuso continuamente versiones irónicas respecto al eclecticismo del *fin du siècle*, al que se opusieron antes los ideólogos del estilo moderno, y generó continuamente máquinas antiutópicas. Es por ello que mientras Duchamp fue considerado el padre del posmodernismo; Mallarmé lo hizo como precursor del modernismo. Sin embargo, ambas consideraciones son mal correspondidas¹⁰⁵ e insignificantes aquí. Ya que lo que interesa es ese cambio en la idea de lo utópico, que deriva en lo antiutópico.

Ahora bien, mientras la modernidad fue de alguna manera el idilio del progreso; el idilio, en la modernidad, fue la presencia invasiva de la utopía. Para Bajtín, el idilio adquirió preponderancia durante el período moderno a causa de que durante el siglo XVIII despertó, lo que él llama, una nueva sensación de tiempo.¹⁰⁶ Sensación que llevó a la literatura, con sus variaciones idílicas, a una unidad total del tiempo folclórico; tiempo cíclico resultante de la atenuación de fronteras del propio tiempo. Es pues, en el cronotopo idílico en la novela, más allá de sus variantes, que Bajtin encuentra una relación especial entre tiempo y espacio; misma que se limita a realidades fundamentales de la vida como el nacimiento y la muerte.¹⁰⁷ Siendo otra peculiaridad idílica “la combinación de la vida humana con la de la naturaleza, la unidad de sus ritmos, el lenguaje común para fenómenos de la naturaleza y acontecimiento de la vida humana.”¹⁰⁸ Sin embargo, ¿qué quedó de esto? y ¿qué queda cuando “Continuamos viviendo nuestras vidas y cada uno de nosotros sigue siendo testigo de su propio y pequeño drama.”?¹⁰⁹

Si bien la descripción bajtiniana del cronotopo del idilio es motivada porque sienta las bases para “(...) la correcta percepción de las particularidades del mundo rabelaisiano

¹⁰⁴ Chevrier, *Art and Utopia: limited action*, 427.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ Bajtin, Mijail. «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica.» en *Teoría y estética de la novela*, de Mijail M. Bajtin, 237-409, (Madrid: Taurus, 1989), 379.

¹⁰⁷ *Ibid.*, 376-377.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 377.

¹⁰⁹ Auster, *El país de las últimas cosas*, 40-41. (Véase c. 2 n. 10).

(...);¹¹⁰ aquí se retoma porque esos idilios de la modernidad justificarían el hecho de que los espacios hipermodernos ya no reflejen idilios, sino utopías fallidas. Debido a que las características fundamentales del idilio (tiempo cíclico, límite de realidades fundamentales de la vida y la combinación vida-naturaleza) aparecerían sesgadas por una realidad similar a la moderna, pero más que hermanada hecha hija: así, el complejo de lo idílico habría dado a luz a los complejos antiutópico y/o heterotópico (los gemelos hipermodernos, quizá).

Considérese que, para Dufour, el nacimiento del sujeto postmoderno es causado en parte por la negación generacional: en dicha negación, los padres del periodo posmoderno no han asumido su responsabilidad como autoridad de la nueva generación.¹¹¹ Así que pensando aún en que el idilio pariera a la heterotopía, el mundo moderno estaría de rodillas ante el mundo que le siguió generacionalmente. Así, la modernidad con todo su esplendor, idílico o no, estaría negando su responsabilidad y su autoridad ante el tiempo que –al menos aquí– se asume como hipermoderno, tiempo que se traduciría como el hijo despojado de símbolos y de fundación. Por lo que este mundo le pertenecería solamente a los sujetos liberados, pero también sometidos inconscientemente por su liberación, a ellos mismos y a su desimbolización;¹¹² sujetos hijos de la modernidad y de los idilios a quienes les pertenecerían también los rostros inventados de los cirqueros con su maquinaria deseante del producto estabilidad y a los ciudadanos para quienes el relato del Estado-nación es poco más que una falla habitable que no puede ser siquiera nombrada.

Sería pues, en esa pertenencia que logran los actores de ambos objetos, pensándolos como sujetos desimbolizados, que habría que ralentizar algunas cosas dentro de la aventura de un grupo de cirqueros y la historia de un país. Primero, la pequeña sociedad circense que se conglera en la antigua Sierra Vieja minera tiene una aventura, misma que es “(...) análoga a la de individuos o grupos que se lanzan al cotidiano afán de pretender ‘ser’ en un mundo que los repele o los condena al margen o al vacío. El muro de la negación de la identidad planteada en la novela es similar al de

¹¹⁰ Bajtin, «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica.», 386.

¹¹¹ Dufour, *El arte de reducir cabezas. Sobre la servidumbre del hombre liberado en la era del capitalismo total*, 159.

¹¹² *Ibíd.*, 135.

un mundo deshumanizado, en el que las cosas se han descarrilado de un tren orientado por la lógica y la razón.”¹¹³ Descarrilamiento que también acontece en la ciudad, en cualquier ciudad y en la honorable *Santa María del Circo*; y que, además, pareciera contener un orden en el caos. Ya que, por ejemplo límite, en *El país de las últimas cosas*¹¹⁴ las prácticas siguen siendo organizadas por un gobierno instaurado impositivamente que, aunque decadente, se mantiene legítimo.¹¹⁵ Es pues en ese país de Auster, que también es post apocalíptico, post ilusiones y post (lo que se ha de creer) es sentido común; que se encuentra una devastación que recuerda tanto a *Zócalo* como a *Santa María del Circo*, misma que mantiene relación con la pérdida de símbolos señalada por Dufour.¹¹⁶

Además, Dufour hace una tipología de relatos¹¹⁷ que han sido intencionalmente generados para dar a los sujetos un Sujeto, un Nombre-del-Padre, un Otro.¹¹⁸ Entre tales relatos se encuentra el del Estado-nación, el cual “(...) aspiró durante mucho tiempo a cumplir la función de relato dominante por sobre todos los demás. (...) se presentaba como padre y madre del individuo (como lo indica la expresión la <<madre-patria>>). (...) En pocas palabras, podríamos resumirlo del modo siguiente: a un individuo pueden exigírsele todos los sacrificios en noble de la deuda contraída con sus padres (a quienes les debe la vida).”¹¹⁹ Si esto se vincula con los objetos, por un lado, se tendría que en la narrativa de Toscana se exploran “(...) formas de resistencia a los discursos nacionalistas por parte de los personajes excéntricos quienes desde los burdeles, circos o manicomios –espacios heterotópicos en el sentido foucauldiano, o no-lugares de la nación– pervierten los discursos patrios altisonantes, desnudando su esencia formuláica y vacía.”¹²⁰ Ahora bien, por el otro lado, no sólo en cuanto a la cartografía que hace Aljés

¹¹³ Avilés Icedo y González Borgaro. «Identidad negada y mundo al revés en Santa María del Circo de David Toscana.», 214.

¹¹⁴ Auster, *El país de las últimas cosas*.

¹¹⁵ *Ibid.*, 204.

¹¹⁶ Dufour, *El arte de reducir cabezas. Sobre la servidumbre del hombre liberado en la era del capitalismo total*, 20.

¹¹⁷ Considerando que los grandes relatos se encuentran vinculados al Sujeto / Otro. *Ibid.*, 71.

¹¹⁸ *Ibid.*, 71-87.

¹¹⁹ *Ibid.*, 75-76.

¹²⁰ Palaversich, «La nueva narrativa del norte: moviendo fronteras de la literatura mexicana.», 16. (Véase c. 1 n. 61). / La intención de utilizar los conceptos de no lugar y de heterotopía surgió antes de la consulta

con *Vivienda para todos*,¹²¹ sino de manera mucho más general hay que agregar que la “conceptualización del <<espacio absoluto>> que rige la actividad cartográfica no surge en un vacío, está ligada a un proyecto de hegemonía y dominio económico y político y al ascenso de una clase (...).”¹²² Debido a esto, sucedería que, tanto en *Zócalo* como en *Santa María del Circo*, los revestimientos de posturas políticas en los actantes serían un ataque al relato del Estado-nación. Así como en *El ejército iluminado*¹²³ hay un actor colectivo que desempeña “(...) su papel de guerreros decididos a reconquistar la parte despojada al territorio patrio”;¹²⁴ los actores podrían buscar inútilmente la reconquista de un espacio que se supone daría el sentido del origen necesitado.

La política sería entonces también una forma de utopía fallida, ya que si es “La política es el arte de vender simultáneamente el gozo de la estabilidad y la paranoia ante el caos”¹²⁵ al menos en los últimos años del siglo XX en el caso del país significó lo siguiente:

Los acontecimientos de 1994 – el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en Chiapas, los asesinatos del candidato presidencial Luis Donaldo Colosio y del líder priísta José Francisco Ruiz Massieu, y el llamado “error de diciembre” de 1995 que hundió al país en una de sus peores crisis económicas – tuvieron un efecto decisivo para el arte contemporáneo. La re-politización no fue en este caso afiliación a sectores ideológicos, sino reacción metodológica y objetiva (emocional y poética) ante un contexto que requería ser elaborado desde el punto de vista del conflicto.¹²⁶

Entonces, continuando con el planteamiento del papel de ordenación fundacional que el gobierno funge –o debería fungir– en las sociedades, habría de resaltarse el hecho de que ambos espacios analizados tienen monumentos centrales. Así, cuando Carlos IV tomó el zócalo en forma del conocido *caballito*, al inicio del XIX, representó el dominio de España sobre la Nueva España; por lo que, según Monsiváis, eliminarlo representaba,

de este artículo. Lo que ayudaría a argumentar la aplicación de estos, sería encontrar autores que los usen descriptivamente en la obra de Alÿs.

¹²¹ Alÿs, *Vivienda para todos*. (Véase c. 1 n. 37).

¹²² de Diego, *Contra el mapa. Disturbios en la geografía colonial de Occidente*, 32. (Véase c. 1 n. 39).

¹²³ Toscana, *El ejército iluminado*. (Véase c. 1 n. 57).

¹²⁴ Prada Oropeza, «Lo grotesco en dos novelas de David Toscana.», 48.

¹²⁵ Monsiváis, *Los rituales del caos*. México, 217.

¹²⁶ Debroise, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, 426.

a su vez, eliminar el reinado de España.¹²⁷ Pero sin importar que sea solamente un símbolo sustituible que estuvo en el zócalo capitalino, puede decirse que ésta representación del poder y su subsecuente eliminación, sucede también en *Santa María del Circo*. Además de lo que se dijo antes, respecto a la relación de la estatua de Roncesvalles con el agua y su destrucción, se sumaría a la manera en la que queda destruido el espacio y sería un signo deliberado de la decadencia total.

¿Qué hacer, entonces, con espacios desimbolizados? Para responder es necesario que retomamos una vez más la idea del padre como tiempo moderno, del padre que se encuentra doblegado ante su descendencia; y, también hay que volver al idilio como cronotopo. Además de considerar que el espacio existe prácticamente por antonomasia con el tiempo; “Familiarizados con la idea del espacio, lo introducimos en la sucesión pura, yuxtaponemos nuestros estados de conciencia de manera de percibirlos unos al lado de los otros, es decir, proyectamos el tiempo en el espacio, expresamos la duración en extensión y la sucesión toma para nosotros la forma de una línea continua o de una cadena cuyas partes se tocan sin penetrarse.”¹²⁸ Dicha proyección del tiempo en el espacio, esa continuidad lineal: vendría a ser la condición de percepción ya señalada en la filosofía kantiana. Contraria a espacio y tiempo como conceptos puros.¹²⁹ Sin embargo, teniendo en cuenta los riesgos de entrar en el *espacio filosófico*, vale solamente agregar respecto a dicha pureza que, claramente, entender el espacio no implica ubicar geográficamente nada... ni siquiera dimensionarlo.

Así, que cuando Bajtin traslada el término de cronotopo de desde la teoría de la relatividad a la literatura¹³⁰ el propósito es dar una alternativa a los estudios de las formas del tiempo y del espacio en el arte y la literatura.¹³¹ De manera que al denotar la relativa estabilidad tipológica de los cronotopos desde la novela griega hasta la narrativa de Rabelais, señala que

¹²⁷ Monsiváis, *Los rituales del caos*, 139.

¹²⁸ Henry Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, (Paris: Libraire Félix Alcan, 1917), 77. Citado en Vergara, *Tiempo y verdad en la literatura*, 17.

¹²⁹ Hansen, «Diálogo entre meninas. Arte y literatura como metáforas espacio-temporales en Velázquez y Buero Vallejo.», 156.

¹³⁰ Mientras que aquí se estaría proponiendo, en parte, trasladarlo de la literatura hacia otras formas de discursivización estética.

¹³¹ Bajtin, «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica.», 237-239.

El cronotopo determina la unidad artística de la obra literaria en sus relaciones con la realidad. Por eso, en la obra, el cronotopo incluye siempre un momento valorativo, que sólo puede ser separado del conjunto artístico del cronotopo en el marco de un análisis abstracto. En el arte y en la literatura, todas las determinaciones espacio-temporales son inseparables, y siempre matizadas desde el punto de vista emotivo valorativo. Naturalmente, el pensamiento abstracto puede concebir por separado el tiempo y el espacio, ignorando su elemento emotivo-valorativo. Pero la contemplación artística viva (que también tiene su modo de pensar, pero que no es abstracta), no separa ni ignora nada. Considera el cronotopo en su total unidad y plenitud. El arte y la literatura están impregnados de valores cronotópicos de diversa magnitud y nivel. Cada motivo, cada elemento importante de la obra artística, constituye ese valor.¹³²

Así que habiendo querido inicialmente estudiar simplemente el espacio del corpus de esta propuesta de análisis, se buscaron –y rebuscaron– las posibilidades epistémicas de disociar espacio y tiempo. Sin embargo, seguir ahora ese valor cronotópico suscita posibilidades que se habían descartado sin siquiera valorarlas realmente.

Pero antes de plantear esa posibilidad, hay que recapitular lo que se propone en *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela*. A grandes rasgos; lo que hace es vincular los tres cronotopos antiguos, originados en la novela griega, con su desarrollo posterior en el terreno de la literatura europea. Siendo el primero de estos el de la novela de aventura,¹³³ seguido del de la aventura costumbrista¹³⁴ y de la novela biográfica.¹³⁵ Después, trata “(...) de generalizar las particularidades generales específicas de la asimilación del tiempo en las mismas.”¹³⁶ con el interés especial de señalar las modificaciones que sufrió la forma folclórica del tiempo.¹³⁷ Para después anunciar que lo que siguió fueron los intentos literarios por volver al tiempo folclórico.¹³⁸

¹³² *Ibíd.*, 393-394.

¹³³ Mismo que corresponde a la novela griega y es el más abstracto y más estático de los grandes cronotopos novelescos. Ya que en él, tanto el universo como el hombre, son inmutables y con el desarrollo de la novela solamente se confirma su identidad. De tal manera que la acción de la novela, no representa la modificación ni deja huellas. *Ibíd.*, 263.

¹³⁴ En el caso del tiempo de estas cronotopo, sucede que la existencia corriente del mismo aparece de manera perpendicular; es cruzada pues la serie. *Ibíd.*, 281.

¹³⁵ En la obra biográfica encuentra, fundamentalmente una diferencia: la autobiografía y la biografía de la Grecia antigua, que corresponden respectivamente al esquema platónico y retórico. *Ibíd.*, 283.

¹³⁶ *Ibíd.*, 298.

¹³⁷ *Ibíd.*, 365.

¹³⁸ *Ibíd.*, 299.

Hasta llegar a las bases folclóricas del cronotopo rabelésiano, en cuya vinculación con la cultura popular se extiende en el trabajo *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Lo que interesa, al apuntar esto, es que podría haber en los objetos, más que el cambio en el tiempo como en el caso de Rabelais, un cambio radical del espacio. Así, después del predominio de los estudios regidos por la temporalidad –hasta el *spatial turn*– Bajtin argumenta que su enfoque cronotópico sistemático funciona para el desarrollo posterior de la ciencia literaria.¹³⁹ Agregando que en tal desarrollo las características de los cronotopos novelescos podrá ser complementado y corregido. Mientras que al señalar los límites del análisis cronotópico apunta lo siguiente:

La ciencia, el arte y la literatura tienen que ver igualmente con los elementos semánticos que, como tales, no se supeditan a determinaciones temporales y espaciales. (...) Lo importante para nosotros es en este caso lo siguiente: sean cuales sean esas significaciones, habrán de adquirir, para incorporarse a nuestra experiencia (además, experiencia social), algún tipo de expresión espacio-temporal, es decir, una forma semiótica que sea oída y vista por nosotros (jeroglífico, fórmula matemática, expresión lingüístico-verbal, dibujo, etc.). Sin esa expresión espacio-temporal, ni siquiera es posible el más abstracto pensamiento. Por consiguiente, la entrada completa en la esfera de los sentidos sólo se efectúa a través de la puerta de los cronotopos.¹⁴⁰

Además, Rabelais destaca por ser diametralmente opuesto al localismo del microuniverso idílico, ya que desarrolla, sobre una nueva base, los auténticos y amplios espacios del universo folclórico. Ensanchando de esta manera los límites del mundo espacial-temporal.¹⁴¹ Esta carencia o explosión de los límites, se suma a otras características que se conjugan en “(...) una determinada forma de sentimiento del tiempo, y una determinada actitud ante el universo espacial; es decir, un determinado cronotopo.”¹⁴² Dicha conjugación surge ante la necesidad de recomponer el mundo tras la desintegración de la concepción medieval, ya que “Era necesario un nuevo cronotopo que permitiese relacionar la vida real (historia) con la tierra real. Era necesario

¹³⁹ *Ibid.*, 408-409.

¹⁴⁰ *Ibid.*, 408.

¹⁴¹ *Ibid.*, 391.

¹⁴² *Ibid.*, 357.

contraponer a la escatología un tiempo creador, productivo, un tiempo medido en base a creación, y no a destrucción. Los fundamentos de ese tiempo creador estaban esbozados en las imágenes y motivos folclóricos.”¹⁴³

A este respecto, habría que ver el espacio-tiempo de ambos objetos también como el reflejo de una necesidad. Así, el espacio hipermoderno en ellos terminaría reflejando un sentimiento, quizá aún vigente; mismo que no podrá ser descrito con claridad sino hasta que el transcurrir de la historia cultural dé la distancia pertinente para una lectura más sensata. De manera que, si para Rabelais fue necesario otorgar otras perspectivas espacio-tiempo, para los autores de la hipermodernidad sería necesario entender ese espacio; entenderlo con su tiempo otro que aparece y que, así como en la búsqueda en el laberinto, demanda significación. Por ello, podría hablarse de un cronopoto del laberinto: en el que el espacio y el tiempo se estructuran y reestructuran constantemente en cuanto a sentido y que, además, refleja el andar del sujeto desimbolizado, del sujeto que anda sin origen (con lo que se explicaría la necesidad de significación y cobraría sentido ese mundo desimbolizado descrito por Dufour). Por lo tanto, si “Rabelais, en su novela, despliega ante nosotros el cronotopo de la vida humana, sin límite alguno y universal. Cosa que estaba totalmente de acuerdo con la época que se anunciaba de los grandes descubrimientos geográficos y cosmológicos.”;¹⁴⁴ entonces en la ciudad y en el desierto, en este caso a través de Aljys y Toscana, se despliega el cronotopo del laberinto –en correspondencia al espacio hipermoderno con todas sus implicaciones–. Agrega que los cronotopos que examina “Están en la base de determinadas variantes del género novelesco, que se han formado y desarrollado a lo largo de los siglos (si bien es verdad, que las funciones del cronotopo del camino, por ejemplo, se modifican en ese proceso de evolución). Pero toda la imagen artístico-literaria es cronotópica.”¹⁴⁵

Entonces, ya que hay que partir del pasado para llegar al fin; en el caso de la literatura y el arte de la cultura medieval flamenca, fueron necesarios siglos simplemente para que Huizinga considerara que hay una tajante diferenciación entre el arte plástico y el literario. Argumentando el autor, en torno al amor, que la tradición de

¹⁴³ *Ibíd.*

¹⁴⁴ *Ibíd.*, 393.

¹⁴⁵ *Ibíd.*, 401.

la literatura tendría una extensión mayor hacia el pasado, mientras que las artes plásticas sólo hasta el siglo XVIII alcanzarían la plenitud en tal tópico; encuentra que “La pintura del siglo XV todavía no sabe ser ni frívola ni sentimental.”¹⁴⁶ Ahora, con lo que parecieran mil años de distancia, se relacionan no una pintura sino un filme con una novela: es pues el momento de la historia –al menos personal– en el cual ambos objetos pudieron describirse a través de la semiosfera; y, en el cual, ya que ambos son objetos remiten a lo social, surgió la posibilidad de esquematizarlos con conceptos antropológicos; y es también el momento en el que se vinculan estrechamente con el espacio hipermoderno para empatarse con la idea de laberinto. Ya que “(…), el cronotopo, como materialización principal del tiempo en el espacio, constituye para la novela un centro de concreción plástica, de encarnación. Todos los elementos abstractos de la novela –generalizaciones filosóficas y sociales, ideas, análisis de causas y efectos, etc. – tienden hacia el cronotopo y adquieren cuerpo y vida por mediación del mismo, se implican en la expresividad artística. Esa es la significación figurativa del cronotopo.¹⁴⁷ Sin embargo, sólo ahora, con lo que parecen cien años de distancia, respecto al planteamiento inicial de esta tesis; puede decirse que quizá en mil años más se estará hablando de que mientras la literatura actual trataba de un individuo frente al mar de gente, el arte lo hacía respecto al ensimismamiento ante la multitud o bien, que tanto en el arte y la literatura apareció la soledad globalizada efectuada por el sinsentido del espacio-tiempo... y que sería esta característica clave en el cronotopo del laberinto.

Ahora bien, a sabiendas de que la permisividad en las fronteras del análisis cronotópico podría hacer posible ese futuro: no es necesario poner demasiada atención para encontrar vínculos entre los objetos de este análisis y los cronotopos que Bajtin trata en *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela*. De cualquier manera hay que apuntar que acorde con los cronotopos descritos antes, se encontrarían distintas relaciones; de las cuales se mencionan un par. Así, como primer ejemplo de la relación entre los objetos de análisis y los cronotopos, está el encuentro, mismo que se vincula al camino y que “(…) puede adquirir una significación semimetafórica o puramente

¹⁴⁶ Johan Huizinga, «La imagen y la palabra, I.» en *El otoño de la Edad Media*, de Johan Huizinga, 354-451, (México: Alianza Editorial, 1990), 442.

¹⁴⁷ Bajtin, «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica.», 401.

metafórica; [y que] puede, finalmente, convertirse en símbolo (algunas veces muy profundo).”¹⁴⁸ Al respecto de este cronotopo, el anonimato y el tránsito en el espacio hipermoderno podrían adquirir esas significaciones al convertirse también en símbolos. Además, dicho cronotopo tiene un lugar permanente en lo que a la organización de la vida social y estatal concierne.¹⁴⁹ Por otro lado, puede mencionarse, como un segundo ejemplo, el tiempo de la aventura de tipo griego –que no deja huellas en el mundo ni en las personas– que lleva a un restablecimiento del equilibrio inicial que ha sido perturbado;¹⁵⁰ ya que en ambos objetos, el tiempo descrito como cíclico podría asemejarse a este tiempo en el que todo vuelve a su comienzo y en el que los sucesos no cambian nada, sino que tienden a reafirmar al héroe. Se sumaría que si en esa reafirmación radica el sentido artístico e ideológico de la novela griega; en el caso de los objetos del análisis, quedaría dispersa la intención de esa interpretación del espacio laberíntico / hipermoderno.

Casi para terminar, cabe señalar algo evidente: tanto *Zócalo* como *Santa María del Circo* (Toscana, 1998) muestran una versión, una posición, una perspectiva distinta a la convencional.

La perspectiva controla la percepción, como la moral controla los instintos, en concordancia con un entorno físico creado en buena parte por las estructuras sociales. Tener perspectiva de algo es retirarse, apartarse de ello emocionalmente. Esa distancia es el principio fundamental que rige la idiosincrasia de los mapas y por eso fascina sin tregua la figura del cartógrafo, como el escribano, un personaje de otro tiempo que debe hacer el esfuerzo supremo de síntesis a partir de las notas de los otros (...) van describiendo una posibilidad del mundo.¹⁵¹

Es en este sentido que, Alÿs y Toscana son cartógrafos, puesto que los cartógrafos hacen mapas y “¿Qué son los mapas sino puntos de colores que cambian y describen y borran, inventan?”¹⁵² Tal vez, este proceso cartográfico puede ser visto como una estrategia de representación encontrada en los dos objetos. Mismo que es similar a la manera en la cual los surrealistas convierten las postales en antipostales: “las postales son para los

¹⁴⁸ *Ibid.*, 250.

¹⁴⁹ *Ibid.*, 251.

¹⁵⁰ *Ibid.*, 259-260.

¹⁵¹ de Diego, *Contra el mapa. Disturbios en la geografía colonial de Occidente*, 48.

¹⁵² *Ibid.*, 84.

surrealistas una suerte de fórmula que propicia la manifestación de lo <<maravilloso>> y un territorio para la subversión del canon: (...).¹⁵³ Esa manifestación se da en sus espacios: espacios que se crean desde lo real y que así como en Rilke, sirven para hacer un ejercicio de profundización desde “(...) las dimensiones más superficiales de la existencia, las relaciones cotidianas con las cosas, la vida puramente inmediata, y caer en cuenta de sí mismo.”¹⁵⁴ Ya que

El texto como tal no es inerte: (...) En ese tiempo-espacio totalmente real, donde suena la obra (...) se halla también el hombre real que ha creado la obra (...); están también las personas reales que oyen y escuchan el texto. Naturalmente, esas personas reales (autores y oyentes-lectores) pueden encontrarse (y generalmente se encuentran) en tiempos y espacios diferentes separados a veces por siglos y grandes distancias, pero situados, a pesar de eso en un mundo unitario, real, incompleto e histórico; un mundo cortado del mundo representado en el texto por una frontera clara y esencial. (...). De *los cronotopo reales de ese mundo creador surgen los cronotopos, reflejados y creados, del mundo representado en la obra (en el texto)*.¹⁵⁵

Finalmente, es pues en el entendimiento de la interacción entre ese mundo creador y ese mundo representado – quizá de manera ineluctable – que se propone hablar del laberinto como cronotopo no para simplificar la cuestión, sino para nombrar esa multiplicidad de cuestiones ya descritas no sólo respecto a *Zócalo* y *Santa María del Circo*. Así, entendiendo que hay una frontera bien delimitada entre el mundo real y el representado; no se niega, sino que se exalta el constante intercambio entre estos, intercambio análogo al que se da “(...) entre el organismo vivo y su medio ambiente: en tanto está vivo el organismo, no se incorpora a ese medio ambiente; pero muere si se le aparta de él.”¹⁵⁶ Sin saber a ciencia cierta si el arte y la literatura son el organismo o el mundo lo es, hay que considerar simplemente que es ese intercambio el que permite la reelaboración cronotópica recíproca entre los organismos, ya sean espacios empíricos o espacios artísticos. Tampoco se sabe a ciencia cierta si el laberinto empieza o termina

¹⁵³ *Ibíd.*, 21.

¹⁵⁴ Jorge V. Arregui, «La poética de la existencia. Consideraciones en torno a Rilke.» *Tópicos. Revista de Filosofía* (Universidad Panamericana), 1997: 45-78, 54.

¹⁵⁵ Bajtin, «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica.» En *Teoría y estética de la novela*, de Mijail M. Bajtin, 237-409. Madrid: Taurus, 1989. pp. 403-404. [Énfasis añadido].

¹⁵⁶ *Ibíd.*, 404.

aquí: pero este trabajo sí termina precisamente con esa reelaboración cronotópica, pero no aun como algo comprobable ni tangible sino de manera abstracta y fragmentada: como la gloria de aquel que no muere.

Conclusiones

Una de las cosas que me habría gustado desarrollar y que no hice, por una parte, por los requerimientos específicos de cada texto y, por la otra, por las demandas de la deducción: fue describir a profundidad la ciudad y el desierto como heterotopías a profundidad. Si bien señalé que podrían considerarse *heterotopías contenedoras* de otras *heterotopías*; señalé también las otras tantas cosas cuya importancia pondere en este trabajo. Así en el primer capítulo, *El sentido del espacio: de la metáfora del laberinto a la abstracción teórica*, mismo que fue guiado por la intención establecer el puente dialógico a desarrollar entre Zócalo y Santa María del Circo: ciudad y desierto se entrelazaron como metáforas del laberinto; se separaron un poco para hablar de su presencia en la obra de Alÿs y de Toscana, respectivamente; y, finalmente, se unieron a través de los caminos teóricos que habría de seguir. Por ello, dos reyes y dos laberintos dieron pie al recorrido que finalizó en esas primeras páginas con el proceder metodológico. Pero aun habiendo logrado establecer una relación entre los objetos, así como dar con los conceptos para hacerlo metodológicamente, de manera que el planteamiento cada vez era más claro; he de señalar que éste capítulo tuvo límites en los cuales quisiera ver las posibilidades futuras. Entre ellos, está el hecho de que no pude revisar los objetos a través de otras teorías que seguramente habrían resultado en lecturas cruzadas y complementarias; aunque tampoco ceñí la lectura presentada a una sola delimitación conceptual, sino que formulé un marco teórico interdisciplinar y útil, al menos para los objetos seleccionados. Además, tal formulación fue relativamente sencilla, y no así la selección de los objetos: ya que relacionar la ciudad y el desierto potencializó y abrió las posibilidades relacionales de obras tanto visuales como literarias.

Posteriormente, en el capítulo dedicado a *Zócalo*, mismo que fue dividido principalmente para hablar de este espacio como un espacio físico lleno de pasado y de tal espacio ya como discurso artístico; pude abordar aspectos culturales diversos al

respecto de éste así como plantear el discurso estético como un nuevo emplazamiento del espacio. De manera que en el tránsito entre el zócalo, como espacio físico, y Zócalo, como la obra analizada; ese universo semiótico, mediante la descripción de sus emplazamientos, me permitió delinear una lectura respecto a cómo es que se estructura el espacio de la obra. Descripción que se hizo posible gracias al concepto de semiosfera: puesto que ésta representa distintos momentos y distintos sentidos de un mismo espacio. Aunado al hecho de que fue así que logré determinar la manera en la cual el espacio se apropia: dejando de manifiesto que en el registro visual ocurre una apropiación, aunque inconsciente, del espacio urbano que se da a través a través del gran cuerpo anónimo que es la ciudadanía; pero también hay otra apropiación cuando el espacio público es volcado en el espacio artístico. Tal lectura de la apropiación, por un lado, me permitió destacar el zócalo como el centro simbólico del poder institucional al ver que en esa apropiación registrada estaba presente una nueva sintaxis urbana. Sin embargo, esta lectura también me señaló el límite propio del capítulo, ya que al mantener ese carácter reconstructivo – precisamente por ser una lectura – caí en cuenta de que es solamente una posibilidad ya que no es que las cosas dichas se encuentren en la obra como tal. Se suma a lo anterior que al andar, sobre todo mentalmente, una y otra vez *Zócalo* encontré la posibilidad de hacer cartografías similares: ya sea el espacio urbano, sobre el desértico o sobre las utopías o heterotopías que el mundo, sea o no a través del arte y la literatura, presenta.

Después, en *Santa María del Circo: cartografías de una sola metáfora*, donde también dividí el capítulo mediante la semiosfera – con lo que encontré tres emplazamientos del espacio de la novela – primero contextualicé desde el argumento generales de la obra y establecí algunos vínculos de ésta con otros textos; para pasar a describir cada uno de los emplazamientos de mi lectura respecto de tal espacio. Tal división entre dichos emplazamientos me pareció una suerte de develación de la identidad del espacio: como si el espacio fuera el personaje cuya identidad cambia de un emplazamiento a otro pero tales cambios complementarían su identidad total, o bien; como si hubiese desnudado ipse e ídem, en términos de Ricoeur. De manera que tratar el mismo espacio desde un primer encuentro, hacerlo también respecto a construcción del mismo con la estancia de los personajes y, finalmente, hablar de su devastación me

permitió determinar que el espacio descrito es apropiado de manera recíproca ya que los artistas circenses no sólo toman el espacio, sino que éste los toma y afecta a ellos también. Con lo anterior pude refutar la hipótesis de la cual se desglosó todo el trabajo presentado, es por ello que considero tal determinación el logro principal al desarrollar este capítulo. Aunque, por otro lado, y como mencioné respecto del segundo capítulo: el carácter reconstructivo de la lectura descriptiva me parece una limitante, misma que es intrínseca en la interpretación. Por último, respecto al capítulo dedicado a *Santa María del Circo*: si bien, el conseguir una descripción metodológica y teóricamente viable para ambos objetos – tanto en este capítulo como en el referente a *Zócalo* – es también un logro significativo, lo veo además como la posibilidad de trabajar comparativamente otros espacios en un proyecto doctoral. Esto, ya sea con algo más de la obra de Toscana o con el tránsito en términos generales dentro de algún otro discurso artístico.

Entonces, al haber planteado la relación posible entre los espacios estudiados, en principio, y, posteriormente, describirlos; en el último de los capítulos establecí de manera más bien esquemática esa relación. Aun habiendo entendido que la relación semántica de los mismos no tenía relación con la manera en la cual se incide en sus significados: ya que en *Zócalo* encontré una apropiación múltiple, mientras que en *Santa María del Circo* fue recíproca. Así, en el capítulo último presenté la comparativa de los textos con la heterotopía y el no lugar como hilos conductores. Misma que me llevó también a reelaborar la relación entre las obras y a un nuevo planteamiento hipotético. Éste último, a partir de las coincidencias señaladas entre ambos objetos de estudio con los términos antropológicos tratados en los apartados precedentes; así como de la atribución de las mismas a la hipermodernidad. Entonces, al encontrar una solución hipotética a esos espacios socio-culturales virtualizados, que aparecen tanto en *Zócalo* como en *Santa María del Circo*, establecí como nodo de el laberinto. Por ello, supongo que el mayor alcance de este capítulo es la reelaboración de la relación planteada entre las obras, además de tomar las licencias de los cronotopos bajtinianos como posible ruta. Aunque en todo caso, al no ser más que una propuesta dicha reelaboración y teniendo en cuenta que se hace una inducción desde la misma; soy consciente de la necesidad de describir más textos antes de referir un hecho más general. Lo que me

lleva también a la posibilidad de analizar otras obras eventualmente, con la finalidad de desarrollar más la propuesta del cronotopo del laberinto.

Finalmente, considero que las aportaciones principales de este trabajo son las siguientes: por un lado, generar un puente interdisciplinar entre literatura y arte, ya que es parte de un camino mucho más amplio hacia el diálogo intertextual; y, por el otro lado, proponer, aunque sea solamente de manera hipotética aun y a través de la inducción, una manera de nombrar los espacios del tiempo hipermoderno, mismos que en el cuerpo del texto he relacionado inicial y finalmente mediante su carácter laberíntico. Supongo que estas cuestiones me dan un motivo más para la próxima introducción que deba escribir.

Consideración final

A mi entender, la conclusión es inadmisibile.
Cuando se acerca el fin, escribió Carthaphilus,
ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras.
Jorge Luis Borges, *El inmortal*¹⁵⁷

Habitamos sociedades orgánicas y vivimos expresiones que también lo son. Pero las sociedades, cuyas partes caen en ambas direcciones tal y como las fichas de dominó de un mundo cuántico y cuyas partes son pues causa y efecto; son también esferas atómicas, dentro de moléculas, con sus partículas subatómicas girando. Por ello, la problemática (y quizá también la ventaja) más evidente de un estudio de este tipo devino de la necesidad de cortar esos vínculos con las demás fichas que presenta el mundo; de la necesidad de hablar de una sola partícula subatómica. Es así que intentar un vaivén dialógico entre la especificidad de las piezas tratadas –como textos– y el entorno con el cual se relacionan y la manera en la que lo hacen –es decir, el contexto–; ha resultado más fructífero. Así, habiendo hilado a partir del laberinto y entretejido –los hilos de la ciudad y el desierto– con los ganchos de la semiosfera; se llegó a una esquematización de lo que esos hilos, entendidos como los textos de este trabajo, dicen que de manera secundaria hablaría del contexto en el cual han sido elaborados.

¹⁵⁷ Borges, *Narraciones*, 50. (Véase c. 1 n. 3).

Me habría gustado llamar conclusión a este apartado final pero no me atreví puesto que me parece que nada ha concluido. Al contrario, parece más bien que he salido de un laberinto construido por mí misma en el que había entrado en completa oscuridad y en el que poco a poco he aprendido a andar, muchas veces siguiendo las voces de mis profesores y muchas otras leyendo con mis manos en los muros lo que los autores citados fueron dejando escrito. Salgo del laberinto en estas líneas para caer en cuenta de que era sólo una minúscula parte de un engranaje mucho más complejo de lo que puedo conseguir imaginar. Es como cuando uno mira al cielo y trata de concebir los trece mil millones de años que tiene el universo; y trata de concebir lo poco y lo mucho que representa la vida humana ante tal parámetro. Es quizá por esto que ahora tengo la sensación de haber escrito sobre dos estrellas fugaces destinadas, muy seguramente, a desaparecer en el tiempo y en el espacio de ese gran universo que es la reflexión teórica.

Miro estas páginas y veo un cubo blanco que pude llenar con mi tiempo y con una red de ideas propias y ajenas, de argumentos que usé y de todo lo que queda sin ser dicho. Ya que me habría gustado extenderme en aspectos tales como la sacralidad rota o la poética de la existencia; la activación mitológica, la carnavalización, el ensimismamiento en la posmodernidad; incluso en detenerme en la desubstancialización del cuerpo. Me habría gustado también hacer análisis microsemiótico y profundizar en el cronotópico para hablar del circo y sus analogías, para definir antihéroes... pero eso habría sido, en este trabajo, el equivalente a seguir el canto de las sirenas. Aun así, miro estas páginas y veo también como los muros del cubo se han llenado de formas que tal vez se unen en infinitos. Sin embargo, al final de cuentas y sin importar lo que vea, sé que están solamente esos dos espacios que motivaron una comparativa; espacios que si bien no fueron apropiados de la misma manera en el discurrir descriptivo, sí se hicieron propios para mí en el proceso de análisis; tan propios que terminé, literalmente, viéndome y viéndonos en ellos.

Anexo



El espacio laberíntico: la estructuración de sentido dentro de Zócalo (Aljys, 1999) y Santa María del Circo (Toscana, 1998)

ZÓCALO, 4 FEBRUARY 1998, 1998
MEXICO CITY
12 OF 16 PHOTOGRAPHS



7:30 A.M.



7:45 A.M.



8:00 A.M.



9:00 A.M.

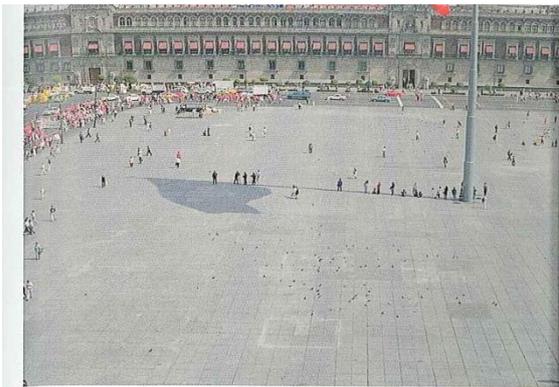


11:00 A.M.



1:00 P.M.

El espacio laberíntico: la estructuración de sentido dentro de Zócalo (Aljés, 1999) y Santa María del Circo (Toscana, 1998)



3:30 P.M.



4:30 P.M.



5:30 P.M.



6:00 P.M.



6:15 P.M.



6:45 P.M.

Lista de gráficos

Figura 1. Francis Alÿs. *Zócalo* (1999). Escenas: 7:30 A.M. / 6:00 P.M.

Figura 2. Jean Prelier Dudoille. *Daguerrotipo Catedral de la ciudad de México y el Parian*.

Figura 3. Jean Prelier Dudoille. *Daguerrotipo La Real y Pontificia Universidad De México, monumento a Carlos IV el caballito*.

Figura 4. Francis Alÿs. *Plano de Zócalo* (1999).

Figura 5. Registro fotográfico : *Dépôt au Musée des Beaux-Arts de Nantes le 10/12/2003. Inv.: D.2003.4.1.V.*

Figura 6. Guilherme Weber. *Deserto* (2016). Escena: *Camino a Sierra Vieja*.

Figura 7. Guilherme Weber. *Deserto* (2016). Escena: *Disculpa de Hércules*.

Figura 8. Renato Prada Oropeza. *Tabla de roles*.

Figura 9. Guilherme Weber. *Deserto* (2016). Escena: *Sepelio de Fléxor*.

Figura 10. Guilherme Weber. *Deserto* (2016). Escena: *Santa María del Circo destruida y abandonada*.

Trabajos citados

- Acevedo, José Luis, y Daniel Felipe Rivas. «Academia.» 2014.
https://www.academia.edu/7919103/Estrategias_Para_el_Arte_y_la_Vida._Francis_Alÿs_y_Allan_Kaprow_desde_la_perspectiva_de_la_inclusi_n_del_pu_blico_y_las_pol_i_ticas_este_ticas_un_an%C3%A1lisis_comparativo (último acceso: 18 de Octubre de 2016).
- . «Estrategias para el arte y la vida. Francis Alÿs y Allan Kaprow desde la perspectiva de la inclusión del público y las políticas estéticas.» *Academia*. 2014.
https://www.academia.edu/7919103/Estrategias_Para_el_Arte_y_la_Vida._Francis_Alÿs_y_Allan_Kaprow_desde_la_perspectiva_de_la_inclusi_n_del_pu_blico_y_las_pol_i_ticas_este_ticas_un_an%C3%A1lisis_comparativo (último acceso: 18 de Octubre de 2016).
- Alvarado Ruiz, Ramón. «Las novelas del Crack, multiplicidad y superposición de mundos.» *Connotas. Revista de crítica y teorías literarias*, n° 13 (2013): 145-172.
- Alvarez, Rolando. «Pais de Jauja.» En *Fronteras heterotópicas. Literatura hispanoamericana contemporánea*, de Felipe Oliver Fuentes Krafczyk y Elba Sánchez Rolón, 45-67. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2013.
- Alÿs, Francis. *Paradox of praxis 1: Sometimes Making Something Leads to Nothing*. Ciudad de México.
- . *Sleepers*.
- . *The Collector*.
- . *The Green Line*.
- . *Vivienda para todos*. México.
- . *Vivienda para todos*.
- . *Zócalo*. México.
- . Entrevista de Russell Ferguson. *Interview* (2007)
- Amaro Cavada, María Paz. «Perfil: Francis Alÿs. La fábula caminante.» *Revista Código*, 2015.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Traducido por Eduardo L. Suárez. México, 1993.
- Antiguo Colegio de San Ildefonso. *Francis Alÿs. Todo lo que vi, escuché, encontré, hice o deshice, entendí o malentendí, DIEZ CUADRAS ALREDEDOR DEL ESTUDIO en el centro Histórico de la Ciudad de México*. México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2006.
- Araújo Vélez, Fernando. «Macondo, lugar de todas las cosas.» *El espectador*, 21 de Abril de 2015.

Argüelles Fernández, Gerardo. «"Quiero ser como Jules Léotard". Relaciones fenomenológicas de identidad y sus figuraciones artificiales en "Santa María del Circo" de David Toscana.» *Semiosis* 8, nº 16 (2012): 107-129.

Arnaud, Noël. *L'état d'ébauche / El estado del bosquejo*. s.f.

Arregui, Jorge V. «La poética de la existencia. Consideraciones en torno a Rilke.» *Tópicos. Revista de Filosofía* (Universidad Panamericana), 1997: 45-78.

Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 1994.

Auster, Paul. *El país de las últimas cosas*. Booket, 2012.

—. *La trilogía de Nueva York*. 13ª. Traducido por Maribel de Juan. Barcelona: Anagrama, 2003.

Avilés Icedo, César, y María Elena González Borgaro. «Identidad negada y mundo al revés en Santa María del Circo de David Toscana.» *Connotas*, nº 13 (2013): 203-215.

Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Segunda. Traducido por Ernestina de Champourcin. Chile: Fondo de Cultura Económica (Breviarios), 1993.

Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. México: Alianza, 1990.

—. «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica.» En *Teoría y estética de la novela*, de Mijail M. Bajtín, 237-409. Madrid: Taurus, 1989.

Bassett, Keith. «Walking as an Aesthetic Practice and a Critical Tool: Some Psychogeographic Experiments.» *Journal of Geography in Higher Education*, 2007: 397-410.

Bergman, Ingmar. *Sawdust and Tinsel / Gycklarnas afton*. 1953.

Bergson, Henry. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1917.

Beuys, Joseph. *Tina*.

Bifurcaciones / UNAB. «Andar en la ciudad. Por Michel de Certeau.» *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos*, nº 7 (2008).

Bonfil Batalla, Guillermo. *México profundo. Una civilización negada*. México: Grijalbo, 1989.

Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. Tercera. Emecé, 1989.

—. «El inmortal.» En *Narraciones*, de Jorge Luis Borges, 29-50. España: Salvat Editores, S.A., 1982.

—. *Nueva antología personal*. 2ª. México: Siglo XXI, 2013.

Bourgeois, Louise. *Siete en la cama / Seven in a Bed*.

Brus, Günter. *Paseo vienés*.

Butler, Samuel. *Erewhon*. Traducido por Maximo Ibañez. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1942.

Cabo, Fernando, y María do Cebreiro. *Manual de teoría de la literatura*. Madrid: Castalia, 2006.

Calvino, Italo. *Las ciudades invisibles*. Traducido por Aurora Bernárdez. Madrid: El mundo (Millenium), 1999.

Camacho, Luis. "Erewhon de Samuel Butler (1835-1902) y los orígenes de la filosofía de la tecnología." *Revista Filosofía* (Universidad de Costa Rica) XL, no. 101 (2002): 173-177.

Careri, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

Carrera, Mauricio. «Del Panteón al beyond: Nociones y tendencias de la nueva narrativa del Norte.» *Casa del tiempo IV*, nº 29 (2010): 9-15.

Carrión, Ulises. *Other Books and So Archive*.

Castillo Aguirre, Nora Lizet. «Reseña de "El Norte: Una experiencia contemporánea en la literatura mexicana" de Miguel G. Rodríguez.» *Revista de Humanidades* (Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores), nº 18 (2005): 273-277.

Chávez Castañeda, Ricardo. *La conspiración idiota*. México: Alfaguara, 2003.

Chevrier, Jean-François. *Art and Utopia: limited action*. 2005.

Cocteau, Jean. *Vuelta al mundo en 80 días (Mi primer viaje)*. Madrid: Alianza, 2002.

García Contto, José David. *Manual de semiótica. Semiótica narrativa, con aplicaciones de análisis en comunicaciones*. Universidad de Lima. Instituto de Investigación Científica, 2011.

Cortés Rocha, Xavier. «Los orígenes del urbanismo novohispano.» 2016.

Cresswell, Tim. «Place and Space.» En *Place: a Short Introduction*, de Tim Cresswell. 2004.

Dacal Alonso, José Antonio. *Estética general*. México: Porrúa, 1990.

de Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano*. Traducido por Alejandro Pescador. Vol. I. Artes de hacer. II vols. Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000.

de Diego, Estrella. *Contra el mapa. Disturbios en la geografía colonial de Occidente*. España: Siruela (La Biblioteca Azul), 2008.

Debroise, Olivier, ed. *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

Defert, Daniel. «“Heterotopía”: tribulaciones de un concepto entre Venecia, Berlín y Los Ángeles.» En *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, de Michel Foucault, traducido por Víctor Goldstein, 33-62. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.

del Moral, Adriana. «La Santa María de Onetti.» *La Jornada*, 28 de Junio de 2009.

Didi-Huberman, George. *La imagen mariposa*. Traducido por Juan José Lahuerta. Barcelona, 2007.

Doménech, Ricardo. *El teatro de Buero Vallejo*. Madrid: Gredos, 1973.

Duchamp, Marcel. *Urinario / Fontaine*.

Dufour, Dany-Robert. *El arte de reducir cabezas. Sobre la servidumbre del hombre liberado en la era del capitalismo total*. Traducido por Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2007.

Ehrenberg, Felipe. *A stroll in July...*

Excélsior. «¿Qué Pasó Ahí?... Zócalo capitalino, cuatro siglos de historia.» *Excélsior*, 2014.

Farías Rangel, Gerardo. «José Revueltas utópico y heterotópico. Un acercamiento a “La palabra sagrada” .» En *Fronteras heterotópicas. Literatura hispanoamericana contemporánea*, de Felipe Oliver Fuentes Krafczyk y Elba Sánchez Rolón, 119-136. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2013.

Feeke, Stephen. «Francis Alÿs: Walking distance from the Studio.» *Papers of Surrealism*, nº 3 (2005).

Foucault, Michel. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Traducido por Víctor Goldstein. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.

—. «Espacios otros.» *Version*, nº 9 (1999): 15-26.

—. *Las palabras y las cosas*. Mexico: Siglo XXI, 1999.

—. *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI, 1993.

Franco, Jean. *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Barcelona: Ariel, 1983.

Fuentes Krafczyk, Felipe Oliver. «Del otro lado del río Mapocho. El lado oscuro de la Nación.» En *Fronteras heterotópicas. Literatura hispanoamericana contemporánea*, de Felipe Oliver Fuentes Krafczyk y Elba Sánchez Rolón, 137-149. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2013.

Fuentes Krafczyk, Felipe Oliver, y Elba Sánchez Rolón. *Fronteras heterotópicas. Literatura hispanoamericana contemporánea*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2013.

Fundación para las letras mexicanas. *Enciclopedia de literatura mexicana*. s.f. Enciclopedia de Literatura en México (último acceso: Septiembre de 2016).

García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Diana, 2010.

Gaudino di Meo, Sabrina. «El sentido del lugar en el "no-lugar".» *Bifurcaciones*, Octubre 2014.

Gieskes, Mette. «The Green Line. Potency, Absurdity, and Disruption of Dichotomy un Francis Alÿs's Intervention in Jerusalem.» En *The Imagined and Real Jerusalem in Art and Architecture*, editado por Jeroen Goudeau, Mariëtte Verhoeven y Wouter Weijers, 35-58. Leiden / Boston: Brill, 2014.

Goethe, J. W. «Sur Locoön.» En *Écrits sur l'art*, de J. W. Goethe, traducido por J. M. Schaeffer, 164-178. París : Flammarion, 1996.

Golding, William. *El señor de las moscas*. 3ª. Madrid: Alianza , 2010.

Gómez Morel, Alfredo. *El río*. Santiago de Chile: Sudamericana, 1997.

González Borgaro, María Elena. *Construcción fallida de la identidad colectiva e individual en Santa María del Circo de David Toscana*. Universidad de Sonora, 2011.

González Requena, Jesús. «La imagen: lo semiótico, lo real y lo imaginario.» *Sociocriticism. Image(s)* (Centre d'études de recherches sociocritiques) XII, nº 1-2 (1998): 117-137.

Gruner, Silvia. *El nacimiento de Venus*.

—. *No jodas con el pasado, puedes quedar embarazada*.

—. *Vuelo*.

Gunderson, Jaimie. *Texas. The University of Texas at Austin*. 13 de December de 2014. <https://sites.utexas.edu/religion-theory/bibliographical-resources/spatial-theory/annotated-bibliography-for-spatial-theory/theoretical-models-of-space/>.

Hansen, Hans Lauge. «Diálogo entre meninas. Arte y literatura como metáforas espacio-temporales en Velázquez y Buero Vallejo.» *Sociocriticism. Image(s)* (Centre d'études de recherches sociocritiques) XII, nº 1-2 (1998): 139-158.

Hardoy, Jorge E. «La forma de las ciudades coloniales en Hispanoamérica.» *Psicón*, nº 5 (1975).

Hendrix, Jan. *Bitácora* .

Hernández Merino, Gabriela. *Pop Goes the World: temas y motivos carnavalescos en la novela y cine posmodernos*. México: UNAM, 2007.

Huzinga, Johan. «La imagen y la palabra, I.» En *El otoño de la Edad Media*, de Johan Huzinga, 354-451. México: Alianza Editorial, 1990.

Ibarz, Mercé. «Lars. Cultura y ciudad.» <http://www.larsculturayciudad.com/>. 2007.
<http://www.larsculturayciudad.com/pdf/7/El%20campo%20y%20la%20ciudad.pdf>
(último acceso: 1 de noviembre de 2017).

Ingarden, Roman. *La obra de arte literaria*. Traducido por Gerald Nyenhuis H. Mexico: Taurus, 1988.

Kasperska, Iwona. «El enigma de las montañas reales: propuesta narrativa de David Toscana.» *Studia Romanica Posnaniensia* (Universidad Adam Mickiewicz de Poznań) 40, nº 4 (2013): 87-100.

Kraljevich, Pavel. «Ruina y silencio en "el país de las últimas cosas" de Paul Auster.» *Bifurcaciones*, 2010.

La Ribot. *Cosmopolita*.

Leante, Luis, entrevista de Raquel San Martín. *El desierto es una metáfora de la vida* (31 de julio de 2007).

Lessing, Gotthold Ephraim. *Laokoon, oder Uber die Grenzen der Malerei und Poesie*. Vol. 3, de *Werke*, de Gotthold Ephraim Lessing. Berlin: Aufbau-Verlag, 1776.

Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. España: Anagrama, 2003.

Lotman, Iuri M. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Akal (Istmo, Básica de bolsillo 243), 2011.

—. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Editado por Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

—. *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Editado por Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

Low, Setha M. *On the Plaza: The Politics of Public Space and Culture*. University of Texas, 2000.

Liotard, Jean François. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. 8ª. Traducido por Mariano Antolín Rato. Cátedra, 2004.

Mandoki, Katya. *El indispensable exceso de la estética*. México: Siglo veintiuno, 2013.

Martínez Velázquez, Rocío. *La novela mexicana en la era de la globalización*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2013.

Medina, Cuauhtémoc. *Francis Aljys*. London: Phaidon Press, 2007.

Menandro. *Comedias I*. Madrid: Cátedra, 1991.

Méndez, Elena. «David Toscana: El hombre que cambió la ingeniería por la literatura.» 2006.

Miller Gurfinkel, Inbal. *La transgresión del museo-galería en la obra de Francis Aljys*. México: Casa LAMN, 2010.

Monsiváis, Carlos. *El centro histórico de la ciudad de México*. España: Turner, 2006.

—. *Los rituales del caos*. México: Era, 2012.

Montoya, Manuel. «Anastasis et fonction anastasique de la representation du desert dans la peinture hagiografique chez Fernando Yáñez de la Almedina.»

Sociocriticism. Image(s) (Centre d'études de recherches sociocritiques) XII, nº 1-2 (1998): 177-217.

Moreno Rojas, Elizabeth. «La fundación de la ciudad en la novela norteña mexicana.» *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey* (Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey), 2004: 13-31.

Musée des Beaux-Arts de Nantes. *Musée d'Arts de Nantes*. 3 de agosto de 2017. <https://museedartsdenantes.nantesmetropole.fr/es/resultats-navigart.html?jcrRedirectTo=%2Fcms%2Frender%2Flive%2Fes%2Fsites%2Fmuseedarts%2Fresultats-navigart.html&keywords=z%C3%B3calo>.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Memoria y arquitectura*. Madrid: Aldeasa, 1999.

Museo Tamayo. *Francis Aljys. Relato de una negociación. Una investigación sobre las actividades paralelas del performance y la pintura*. México: CONACULTA, 2015.

O'Gorman, Juan. *Ciudad de México*.

Onetti, Juan Carlos. *El Astillero*. Barcelona: Bruguera, 1964.

Palaversich, Diana. «La nueva narrativa del norte: moviendo fronteras de la literatura mexicana.» *Symposium*, 2007: 9-26.

Pasternac, Nora. «Duelo por Miguel Pruneda o Monterrey no es Montevideo.» En *Territorio de escrituras. Narrativa mexicana del fin de siglo*, de Nora Pasternac, editado por Nora Pasternac, 45-58. México: UAM, 2005.

—. «Presentación.» En *Territorio de escrituras. Narrativa mexicana del fin de siglo*, de Nora Pasternac, 9-19. México: UAM, 2005.

Pérez Daniel, Gustavo Herón. *Análisis Estructural y Propuesta Sociocrítica de Historias del Lontananza, de David Toscana*. San Nicolás de los Garza, Nuevo León: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2004.

Pérez Magallón, Mario. «Tlön como experiencia mixta entre utopía y heterotopía.» En *Fronteras heterotópicas. Literatura hispanoamericana contemporánea*, de Felipe Oliver Fuentes Krafczyk y Elba Sánchez Rolón, 71-84. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2013.

Persoon, Laury. *La inmovilidad espacial. Un estudio de la cronotopía en 'La raya del olvido' de la frontera de cristal*. 2010.

Phillips. *Phillips*. 21 de noviembre de 2013. <https://www.phillips.com/detail/FRANCIS-AL%C5%B8S/NY010913/5> (último acceso: 19 de septiembre de 2017).

Pozuelo Yvancos, José María. *Lecturas de teoría literaria I*. 2017. http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/literatura/lect_teor%C3%ADa_lit_i/Teoria_literaria_s_xx.htm.

Prada Oropeza, Renato. «Lo grotesco en dos novelas de David Toscana.» En *Nuevas narrativas mexicanas*, de Cristina Mondragón y Dolores Phillipps-López Marco Kunz, 39-58. Red ediciones, 2012.

Quezada Macchiavello, O. A. *Semiótica Generativa*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima, 1991.

Revueltas, José. «La palabra sagrada.» En *Dormir en tierra*, de José Revueltas, 11-34. México: Era, 2008.

Ríos Cerón, María Yolanda Elizabeth. «Función de las plazas en la época prehispánica del altiplano Mesoamericano.» (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla) 3, nº 5 (2014).

Rodríguez Carranza, Luz. «El efecto Duchamp.» *Orbis Tertius* (Universidad de Leiden) 14, nº 15 (2009).

Royal Holloway. *University of London*. s.f.
[https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/en/persons/tim-cresswell\(7d41a2c8-6df1-413f-9b67-892b73b00697\).html](https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/en/persons/tim-cresswell(7d41a2c8-6df1-413f-9b67-892b73b00697).html).

Sabines, Jaime. *Recuento de poemas*. México: Joaquín Mortiz, 1999.

Sadler, Simon. *The Situationist City*. London: MIT Press, 1999.

Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. México: Planeta, 1999.

Sainz, Gustavo. «Para mí las rejas de la cárcel son las rejas del país y del mundo.» Editado por Andrea Revueltas y Phillippe Cheron, 190-195. México: Era, 2001.

Sánchez Peña, Ada Aurora. «El último lector de David Toscana o la lectura como revelación.» *La Colmena*, 2011: 26-30.

Sánchez, Osvaldo. «El cuerpo de la nación. El neomexicanismo: la pulsión homosexual y la desnacionalización.» *Curare* enero-junio, nº 17 (2000).

Sánchez Rolón, Elba. «Utopías/heterotopías en la literatura hispanoamericana.» En *Fronteras heterotópicas. Literatura hispanoamericana contemporánea*, de Felipe Oliver Fuentes Krafczyk y Elba Sánchez Rolón, 17-43. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2013.

Sardón Navarro, Isabel M. Sonia. «Formas del Carnaval en el Teatro. Del “realismo grotesco” de Aristófanes, a los “criados” de la comedia de Menandro.» s.f.: 193-209.

Scheffer, Aurélie. «La construcción de la nación mexicana en Santa María del Circo de David Toscana.» En *Nuevas narrativas mexicanas*, de Cristina Mondragón y Dolores Phillipps-López Marco Kunz, 59-76. Red ediciones, 2012.

Segura Cabañero, Jesús. «Digitum. Biblioteca universitaria.» 2008.
<https://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/18631> (último acceso: 18 de Octubre de 2016).

Soto van der Plas, Christina. «Toscana iluminado. Estatuas que babean.» En *Tierras de nadie. El norte en la narrativa mexicana contemporánea*, de Viviane Mahieux y Oswaldo Zavala, 117-144. México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2012.

Spence, Jo. *Write or be written / Escribe o se borrado*.

Supervielle, Jules. *Gravitiom*. s.f.

Sustaita Aranda, Juan Antonio. *La función de la palabra en la reconstrucción del cuerpo humano en el arte contemporáneo*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid (Tesis doctoral), 2011.

—. «La identidad en juego: cartografías humanas/urbanas. Francis Alÿs.» En *Esculturas de escombros. Imágenes y palabras rotas en el mundo contemporáneo*, de Antonio Sustaita, 13-23. Fontamara / Universidad de Guanajuato (Argumentos), 2014.

Tally Jr., Robert T., ed. *Geocritical Explorations. Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*. Palgrave Macmillan, 2011.

Toscana, David. *Duelo por Miguel Pruneda*. Plaza & Janés, 2003.

—. *El ejército iluminado*. Alfaguara, 2013.

—. *El último lector*. Alfaguara, 2010.

—. *Santa María del Circo*. México: Plaza y Janés, 1998.

Umaña Serrato, Paola. «El cronotopo del umbral en El Astillero e Onetti y su configuración infernal.» En *Fronteras heterotópicas. Literatura hispanoamericana contemporánea*, de Felipe Oliver Fuentes Krafczyk y Elba Sánchez Rolón, 101-116. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2013.

Universiteit Gent. 2017. www.gust.ugent.be.

Vergara, Gloria. *Tiempo y verdad en la literatura*. México: Universidad Iberoamericana, 2001.

Vidal Moranta, Tomeu, y Enric Pol Urrútia. «La apropiación del espacio: una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares.» *Anuario de Psicología* (Universitat de Barcelona, Facultat de Psicologia) 36, nº 3 (2005): 281-297.

Weber, Guilherme. *Deserto*. 2016.

Westphal, Bertrand. *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*. Traducido por Robert T. Tally Jr. Palgrave Macmillan, 2011.

Willem, Bieke. «El espacio en la novela.» En *El espacio narrativo en la novela postdictatorial. Casas habitadas*, de Bieke Willem, 3-11. Leiden / Boston: Brill / Rodopi, 2016.

Yáñez, Adolfo. «Acercamiento interdiscursivo al imaginario de la muerte en la narrativa de David Toscana: Narrativa mexicana de principios del siglo XXI.» (University of Otago) 2008: 153-180.

El espacio laberíntico: la estructuración de sentido dentro de
Zócalo (Alÿs, 1999) y *Santa María del Circo* (Toscana, 1998)

Zupančič, Alenka. *Ética de lo real. Kant, Lacan*. Traducido por Gabriel Merlino.
Prometeo Libros, 2010.

Zwirner, David. *David Zwirner*. s.f. <http://www.davidzwirner.com/artists/francis-alys/biography/> (último acceso: 13 de Octubre de 2016).