

LA CIUDAD DE MÉXICO SEGÚN LAS NARRADORAS GRÁFICAS: CARTOGRAFÍA DE *FLÂNEUSES*, ARTISTAS Y ACTIVISTAS EN EL SIGLO XXI

MEXICO CITY ACCORDING TO FEMALE GRAPHIC NARRATORS: CARTOGRAPHY OF *FLÂNEUSES*, ARTISTS AND ACTIVISTS IN THE 21ST CENTURY

YANNA HADATTY MORA
Universidad Nacional Autónoma de México

yanna@unam.mx

 0000-0002-5825-8448

Recibido: 16/12/2024

Aprobado: 27/04/2025

Resumen

Este artículo aborda cinco narraciones gráficas publicadas entre 2013 y 2024, *La Perdida* de Jessica Abel (2006-2013), *Sindicalismo 89* de Inés Estrada (2013), *Voces de Chimalpopoca* de Shu Otero (2021), *ArtMorras* de Iurhi Peña (2021-2023) y *El hombre de los muchos pasaportes* de Carolina Castañeda (2024). Extranjeras o mexicanas, sus autoras exploran en sus narraciones gráficas la Ciudad de México; buscan contar pequeñas historias, para lo cual usan como escenarios distintos segmentos de la ciudad, circunscripciones que parecen obedecer a razones biográficas, históricas, económicas y sociales. La propuesta es leer en conjunto las cinco obras, y aventurar algunas líneas comparativas, enfocadas sobre todo en la representación urbana.

Palabras clave: Narrativa gráfica mexicana, Ciudad de México, Jessica Abel, Inés Estrada, Shu Otero, Iurhi Peña, Carolina Castañeda.

Abstract

This article is centered on five graphic narratives published between 2013 and 2024, *La Perdida* by Jessica Abel (2006-2013), *Sindicalismo 89* by Inés Estrada (2013), *Voces de Chimalpopoca* by Shu Otero (2021), *ArtMorras* by Iurhi Peña (2021-2023) and *El hombre de los muchos pasaportes* by Carolina Castañeda (2024). Whether foreigners or Mexicans, their authors explore Mexico City in their graphic narratives, seeking to tell small stories, for which they use different segments of the city as settings. The circumscriptions seem to obey biographical, historical, economic and social reasons. This article aims to give an analytical scope of the five books, and to propose some comparative guidelines, focusing mainly on urban representation.

Keywords: Mexican graphic narrative, Mexico City, Jessica Abel, Inés Estrada, Shu Otero, Iurhi Peña, Carolina Castañeda.

Pasear es trazar un mapa con los pies. Nos ayuda a reconstruir una ciudad, a comunicar barrios que podrían haber seguido siendo entidades diferenciadas, distintos planetas unidos entre sí, sostenidos, aunque remotos. Me gusta ver cómo se funden los unos en los otros, me gusta percibir los límites entre ellos. Pasear me ayuda a sentirme como en casa.

(Lauren Elkin, *Flâneuse: Una paseante en París, Nueva York, Tokio, Venecia y Londres*)

Jessica Abel (*La Perdida*, 2002-2006), Inés Estrada (*Sindicalismo 89*, 2013), Shu Otero (*Voces de Chimalpopoca*, 2021), Iurhi Peña (*ArtMorras*, 2021-2023) y Carolina Castañeda (*El hombre de los muchos pasaportes*, 2024) exploran en sus narraciones gráficas distintos sectores de la Ciudad de México. Quizá *a priori* se podría asumir que, al coincidir sus historias en una misma ciudad a lo largo de veintidós años, transcurrirían en entornos colindantes o cercanos, delimitados, icónicos y que en conjunto podrían configurar una cartografía convergente si la proyectáramos sobre un gran mapa de la urbe. Sin embargo, las representaciones que prevalecen son de incomunicación y aislamiento, de topografías fijas que semejan guetos de segmentación urbana, pues se muestran racializadas y divididas según estratos sociales. Al corresponder el corpus aquí seleccionado únicamente a narradoras gráficas, en femenino, no resulta relevante la marca de género, como podría ocurrir al compararla con obras apocalípticas y de amplios recorridos nocturnos como ocurre, por ejemplo, con *Operación Bolívar* de Edgar Clément (1999). La intención de las autoras parece corresponder, más bien, a contar pequeñas historias, y una consecuencia del entorno elegido resulta mapear la desigualdad: distintos cronotopos y superposiciones de agencias segmentan la urbe y alienan a sus habitantes. Estas segmentaciones parecen obedecer a razones etarias, biográficas, históricas, económicas y sociales. Este artículo se propone realizar el recorrido de las cinco obras en orden cronológico de aparición, aventurar algunas líneas comparativas, así como valorar cómo responden a las preguntas tácitas ¿a quién pertenece la ciudad? y ¿cómo se representa una megalópolis?

Una flâneuse precaria y privilegiada

Jessica Abel (Chicago, 1969), artista norteamericana multidisciplinaria, curadora, música, periodista, diseñadora, se hizo acreedora al premio Harvey a la mejor nueva serie por *La Perdida* en 2002. Dicha obra apareció en formato libro en inglés en 2006 y traducida al español en 2008, bajo el sello de la editorial vasca Astiberri, impreso en Bilbao. Importa señalar que la mencionada casa editorial consagratoria se ha convertido en una de las grandes divulgadoras de la narrativa gráfica publicada en nuestra lengua. Recupero el concepto *flâneuse* de Lauren Elkin (2017), al que aquí se remite:

Flâneuse (*flanne-euhze*), un sustantivo. Forma femenina de flâneur (*flanne-euhr*), ocioso, observador deambulante que suele encontrarse en las ciudades. Esta es una definición ficticia. En la mayoría de los diccionarios de francés no aparece siquiera la palabra.

La alegría de pasear por la ciudad pertenece a hombres y mujeres por igual. Sugerir que no podría existir una versión femenina del flâneur es reducir las formas en que las mujeres han interactuado con la ciudad al modo masculino de hacerlo. Podemos hablar de costumbres sociales y de restricciones, pero no pasar por alto el hecho de que las mujeres estaban allí; hemos de procurar entender lo que significaba para ellas pasear por la ciudad. Tal vez la solución no está en hacer que una mujer se ajuste a un concepto masculino, sino en redefinir el concepto en sí.

La *flâneuse* se incorpora conceptualmente en la crítica anglosajona a partir de la libérrima postulación de Elkin, más ensayista libre que académica, para cuestionar la existencia única de paseantes en masculino por las calles del mundo. Por su parte, la estudiosa en lengua castellana Anna María Iglesia ha añadido también en su ensayo *La revolución de las flâneuses* (2019) la revisión de los casos de escritoras españolas que entran en dicha categoría, como Emilia Pardo Bazán o Carmen de Burgos. Iglesia defiende el derecho femenino a ocupar un lugar en el espacio público, y postula que el acto de caminar constituye un acto de insubordinación. Varios aspectos que se reivindican en el ensayo de Iglesia son compartidos por estas narrativas gráficas: el derecho a ocupar las calles; el derecho a mirar sin ser vistas; el derecho a existir en solitario. Quizá sea necesario subrayar que ninguna de las dos autoras aplica el concepto *flâneuse* para referirse a la narrativa gráfica¹.

Construida desde extensos desplazamientos dentro de la Ciudad de México, los episodios de *La Perdida* transcurren entre el Parque México en las colonias Condesa y Roma Norte, Coyoacán, el Zócalo, el diario *Reforma*, los canales de Xochimilco, el centro (un departamento en una vecindad frente a la Torre de Telmex, aproximadamente en Pugibet y Buen Tono), el Ajusco, el aeropuerto Benito Juárez, el Metro Insurgentes, la calle, el tráfico, los pequeños autobuses verdes denominados peseros, taxis, coches particulares, la Torre Latinoamericana, incluso Teotihuacan, no necesariamente en ese orden. No son espacios contiguos, ni todos corresponden al circuito turístico de la ciudad, solamente se hilan, como propone Elkin, como partes sumatorias de una narrativa que logra “reconstruir una ciudad, [...] comunicar barrios que podrían haber seguido siendo entidades diferenciadas, distintos planetas unidos entre sí, sostenidos, aunque remotos” (Elkin, 2017).

¿Se siente una enorme libertad en el recorrido por la megalópolis? ¿Hay una experiencia de verdadera *flânerie* en femenino? La respuesta sería que únicamente por momentos, sobre todo en contextos de espacios abiertos, cuando Carla Olivares, la protagonista, no se encuentra en apuros y puede vagar por la ciudad, hacerla suya. Pero no funciona de ese modo en el conjunto de la obra, quizá por las posiciones fuertes que ocupan el inicio y el cierre del libro: debido a ellas prevalece en la lectura la sensación de desarrollarse la trama en espacios cercados y opresivos. La novela abre en el presente de la narradora personaje, situada en un barrio de migrantes mexicanos en Chicago. Desde esa situación, percibimos que al final del episodio debe huir, porque pesa sobre ella una amenaza si es vista en ese entorno; de hecho, no puede pisar barrios mexicanos por amenazas de pandilleros, ni mucho menos territorio mexicano por problemas migratorios. Luego viene un *flashback* explicativo en que se desarrolla cronológicamente la experiencia defeña de la personaje-narradora: llega a la Ciudad de México con la idea de encontrarse a sí misma; hija norteamericana de padre mexicano y madre gringa. Se instala sin invitación en la casa de su exnovio Harry, quien vive en la casa donde vivió William Burroughs durante su estancia mexicana y donde perpetró el asesinato no premeditado de su esposa. Hijo de millonarios, Harry intenta ser escritor. Carla frecuenta

¹ Sí lo aprovechan en masculino, en cambio, en el contexto de análisis de cómics, los estudiosos Ahrens y Meteling, quienes proponen la relación intrínseca entre *flâneur* y cómic: “Comics do not demand the contemplative as well as the fixed gaze of the classic central perspective. Instead, they demand the loose and moving gaze of the urban flâneur. They transport the text into the vertical and therefore decentralize the image” (2010: 7). («Los cómics no demandan la mirada contemplativa ni la mirada fija de la perspectiva central clásica. En su lugar, demandan la mirada suelta y móvil del *flâneur* urbano. Transportan el texto a la vertical y con ello descentralizan la imagen». Traducción propia).

por un tiempo las colonias Condesa y Roma Norte, antes de tomar la decisión de romper con el círculo anglosajón y mudarse a un modesto departamento en una vecindad del centro. Torpe e ingenuamente se involucra con dos maleantes mexicanos de poca monta, uno de ellos su novio Óscar; el otro, su amigo Memo. Ambos la hacen sentirse, en varios episodios, una “pinche gringa”, culpable por los privilegios que implican su pasaporte, su físico y su lengua, que según ellos definen más su identidad que la condición de precariedad en la que vive, que la emparejaría más bien con ambos mexicanos. Después de un corto periodo luminoso en que la protagonista recibe la visita de su hermano, la tragedia se precipita a raíz de que con ocasión del día de muertos se emborracha terriblemente y llega sin invitación con un grupo de mexicanos a una fiesta de gringos. Ella y su grupo arman un escándalo y son expulsados de la casa, ha bebido tanto que maldice a los anfitriones gringos y comenta a gritos el dinero que tiene Harry. Eso lo vuelve secuestrable sin que ella se dé cuenta. Tiempo después Óscar y Memo colaboran con unos secuestradores y traficantes de drogas de mayor vuelo, por lo que Harry termina privado de la libertad y escondido en el cuarto de azotea del departamento de Carla en espera de que la familia del secuestrado pague el rescate. Harry está furioso con Carla porque está convencido de que ella planeó todo, sin saber que su compatriota a raíz del secuestro se encuentra también aislada, incomunicada y obligada a representar bajo coerción el papel de inquilina para no levantar sospechas. Afortunadamente los amigos locales del hermano de la protagonista están pendientes de ella, ven entrar y salir gente extraña de su departamento, alertan a la policía y, tras un gran operativo, ambos son rescatados. Carla es deportada por mal uso de visa de turismo, pero no acusada de complicidad. La historia cierra de manera circular, en su caminata en Chicago por el barrio mexicano.

El título *La Perdida* (original en las ediciones en inglés y español) corresponde a la visión que de la narradora joven prevalece en la novela, cuando mira para atrás y recuerda lo ilusa e ingenua que fue. Pero también se propone aquí en el sentido sentencioso de que hay que perderse para encontrarse, en la juventud, y en este sentido sortear el laberinto de la megalópolis que funciona bien como espacio iniciático. Funciona además como adjetivo que sustituye a un sustantivo que se puede completar en cada lectura: la *juventud* perdida, la *ciudad* perdida, la *posibilidad* perdida, etc.

En cuanto al dibujo, está realizado en blanco y negro, excepto por las portadas a color. El trazo es claro, expresivo, la perspectiva es frontal, lo que permite reconocer siempre al detalle los entornos representados. El manejo de la narración, así como la ilustración detallada que combina conglomerados humanos amplios y entornos urbanos, permiten a quienes leen sumergirse completamente en la historia. No hay rupturas ni sobresaltos visuales, es una situación claramente narrada. A pesar del final desencantado, prevalece la armonía de la representación; y resulta un libro muy disfrutable.

La vecindad intrusiva

En segundo lugar, comentaremos *Sindicalismo 89*, obra de Inés Estrada (Ciudad de México, 1990), publicada únicamente en inglés, en una edición artesanal en blanco y negro, impresa en láser sobre papel bond, que va por su segunda impresión. En la

portada se encuentra un dibujo a color que exhibe en primer plano a dos chicas jóvenes tomando el sol y relajándose en una azotea en medio de la ciudad. Una de ellas, la más cercana, se encuentra boca arriba, y asoma sus piernas por encima de la cornisa. La otra descansa en *topless* boca abajo sobre una toalla. Alrededor de los cuerpos se ven sin concierto elementos de basura. El mobiliario se compone de una silla desvencijada, un tendedero, tuberías; lo demás son escombros. Para ratificar la condición inhóspita del edificio en que inicia la presente lectura, la ventana que alcanza a verse debajo de los pies de la protagonista está rota. Sin embargo, los dos personajes se ven plácidos, como si veranearan, la imagen exhibe una compenetración entre cuerpos y ambiente. Si se abre por completo el *fanzine*, portada y contraportada forman un solo dibujo antes descrito a medias, que permite visualizar toda la azotea. La sumatoria ratifica la propuesta: se añaden a la composición plantas que emergen sin concierto, macetas rotas, antenas de plato, cables, maderas, botellas rotas, y otros dos personajes incidentales: un par de niños que se esconden detrás de una barda para espiar a las chicas o revisar un celular, respectivamente. El color amarillo estridente del edificio contrasta con el azul cian que comparten el trazado de las figuras, las manchas que sugieren el cielo, y el interior de las ventanas. La percepción de quien ve el dibujo completo es la de encontrarse situado en la terraza de un vecino que se asoma desde una mayor altura y captar, involuntaria o voyeristamente, una escena privada del edificio de al lado. Una nota completa la información en la cuarta de forros, garabateada a mano, en la esquina superior izquierda: “Sindicalismo 89 is a building in Mexico City, a dysfunctional hive in the jungle capital. Neighbors construct a connivance of noisy pollution, their lives coexist in a comfortably natural state of chaos”² (Estrada, 2024: 1). El título, el nombre de la autora y el de la editorial están escritos como parte del dibujo, y corresponden a una misma caligrafía de grafiti usada en diferentes lugares del muro.

La lectura del cómic completo se sostiene al situar a quien lee desde una actividad voyerista a la que impelen la ciudad y su hacinamiento. Las treinta y dos páginas ilustradas sin enumerar están franqueadas por dos imágenes –la segunda y la tercera de forros– que avalan la existencia constatable del edificio al que alude el título: el número 89 de la calle Sindicalismo. Los interiores se desarrollan en blanco y negro, el trazo es lúdico, voluntariamente imperfecto, muy centrado en las figuras humanas. Se incluyen momentos de asociaciones oníricas fuera del plano de la realidad cuando los personajes se dejan llevar por pulsiones básicas (alcohol, drogas, sexo, masturbación). Sin embargo, como constatación mimético-realista, en el reverso de la portada aparece un mapa en tinta rojo óxido de la Ciudad de México, que registra la colindancia entre las delegaciones Cuauhtémoc y Benito Juárez, en especial, parte de las colonias Escandón, Nápoles, Roma Sur, Piedad Narvarte, Hipódromo, Del Valle. Una intervención circular que parece hecha con pluma azul a mano sobre el trazado de la calle Sindicalismo, invita a sus lectores de manera informal a visitar el lugar con una marca en una vieja Guía Roji. En el interior de la contraportada aparece una foto en blanco y violeta, donde se ve también desde una toma en picada un patio de vecindad: la ropa tendida, un altar, unas escaleras y macetas, los tanques de agua de las azoteas, elementos que hablan de una casa habitación de clase popular.

² “Sindicalismo 89 es un edificio en la Ciudad de México, una colmena disfuncional en la jungla de asfalto. Los vecinos construyen una connivencia de ruidosa contaminación, sus vidas coexisten confortablemente en un estado natural de caos” (traducción propia).

La portada anticipa el ambiente de la historia. De inmediato, al iniciar la ficción, un *zoom-in* marca las tres primeras imágenes: la manzana, el edificio, la protagonista que lee absorta a Cortázar en una saliente del inmueble o mínimo balcón, pegada al cilindro de gas. La tensión se da entre un ambiente precario, donde los cortes de agua y la dificultad de llegar a fin de mes generan la tensión narrativa, que se alternan con episodios de violencia urbana (que van del secuestro de un perro al asesinato de uno de los vecinos menores de edad a cuchilladas en los bajos del edificio, por haber mentido y alardeado pertenecer a una pandilla delante de gente peligrosa) y el gozo inconsciente de la libertad de juventud en presente. Las protagonistas, Mecha y Pau, son dos amigas que comparten departamento, y aunque por el ruido permanente de los vecinos y las dificultades domésticas que el edificio representa quisieran mudarse –quizá a una casita en Santa María la Ribera, insinúan–, recuerdan alguna vez lo baja que es la renta en su actual hogar, y permanecen en él. Alcohol, marihuana, sexo casual, planes de viajar, lecturas y el espacio de la vecindad alternan temática y episódicamente en una narración secuenciada pero no claramente causal, pues lo que ocurre con unos cuantos personajes parece no interesar a los demás, aunque finalmente los afecta. La evasión entre lectura y drogas se da en varios momentos. El espacio es soportable porque se trata de un domicilio temporal, para las protagonistas, al menos. Por contraste, los vecinos de mayor edad se ven en condiciones de caducidad, abandono, resignación. Familias desintegradas, sin mucha esperanza de que la vida sea algo más que el sobrevivir, entre cortes de agua, estirones del presupuesto y riñas domésticas.

El dibujo es fluido, voluntariamente descuidado en comparación con el visualmente deslumbrante que corresponde a *Alienation*, su siguiente novela gráfica, mucho más extensa y compleja. Se trata de un proyecto juvenil, y así lo demuestra el trazo, así como con las dedicatorias en inglés y español. Está dedicado también a un público juvenil, desparpajado, que pueda identificarse con la situación y el entorno de lectura. La crítica destaca que Inechi es la primera mujer mexicana en ser nominada al Ignatz Award y en ser publicada por Fantagraphics (Hernández y Guzmán, 2023: 115).

Testimonios y terremotos

Aparecida también bajo el sello de la consolidada editorial Astiberri, en pasta dura, rosa con negro, *Voces de Chimalpopoca* abre con la vista aérea y el plano frontal de un edificio en la colonia Obrera, zona central de la megalópolis, como portada. Se trata de una autorrepresentación testimonial que se explica pronto: Shu Otero (Sunbilla, Navarra, 1995) ha escuchado de su madre vasca, que creció en la Ciudad de México, historias entrañables transcurridas en ese entorno. Y antes de viajar durante un semestre de intercambio a la UNAM, se pregunta, a inicios de la narración, “¿Cómo preparar a alguien que llega por primera vez a la ciudad monstruo?” (Otero, 2021: 20).

La representación de la ciudad como inabarcable mancha de cemento y asfalto se reitera en varias ocasiones, con imágenes a vuelo de pájaro que sugieren formas. De inicio, en la representación geométrica de líneas de la contraportada, posible mapa de un gran sector de la ciudad. Las viñetas que alojan este mensaje, una breve secuencia de siete cuadros, corresponden a un acercamiento de un árbol y una telaraña, a la que

sucede una panorámica de la Ciudad de México con cielo despejado, volcanes y siluetas de edificios, que se llenan de niebla o contaminación de una viñeta a otra. Un terremoto marca el momento de inicio de la narración: el sismo de Chiapas del 8 de septiembre de 2017, pocos días antes de que Otero viaje por segunda vez de Navarra a México. Aún en España, la madre le explica en euskera su propia experiencia del terremoto de 1985 cuando ella vivía con su familia en un pueblo cerca de Toluca, Estado de México, lo que resulta un fragmento anticipatorio³. Otra secuencia de grandes imágenes, que segmenta la vista de la ciudad infinita desde un asiento de avión a la altura del ala, la pinta inabarcable.

El uso de la disposición de las imágenes es elocuente. Las viñetas continúan más allá de las calles que las dividen. Visiones de interiores de edificios se alternan con exteriores y planos amplios, aéreos, de la ciudad. El encabalgamiento (palabras que se anticipan a la imagen que se corresponde, o viceversa) se presenta de manera recurrente, constituye la estrategia compositiva: algo subjetivo se narra en palabras y se representa con una imagen que a nivel de signo parece no corresponderle, pero que sugiere mucho más allá de la relación icónica o simbólica. La estrategia narrativa oscila visualmente entre el microrrelato y la gran panorámica. Estructuralmente, se configura en la combinación del detalle del *close-up* de elementos de mobiliario urbano a los planos en picada de las consecuencias de la destrucción vistos desde terrazas, con sus correspondientes nubes de polvo, gente en pánico, construcciones derruidas. Entrevistas en que intervienen dos personajes se alternan con paisajes de multitudes, en que las ideas de indistinción y aglomeramiento se ratifican en los textos. Los mensajes de celular del círculo afectivo y las conexiones improvisadas de movilidad (motos, bicicletas, a pie) suplen la planeación y constituyen la respuesta viva de trazar comunidad. Corresponde al momento en que la narradora se entera del asunto de la Colonia Obrera. En sus entrevistas varias personas le comentan cómo fue la reacción de la gente, que acude a Chimalpopoca creyendo que se cayó una escuela, y cuando resulta ser una fábrica, se queda igualmente a ayudar en red improvisada. Cualquiera puede formar parte de la cadena, la fuerza para levantar escombros o palear cascajo emerge insospechadamente de los cuerpos. La toma de decisiones, cuándo parar, cómo seguir, el abastecimiento para las brigadas, todo cobra un ritmo interior de organización horizontal, no por comunitario carente de concierto. Otero se interesa por compartir múltiples historias y construir de ese modo un relato coral que corresponda al tema de las brigadas. “Había desinformación en el lugar, en las redes, y sobre todo en los medios” (Otero, 2021: 82). Resulta ser una cifra hiperbólica por el secretismo con que se manejan los datos por parte de los dueños de la fábrica y la policía.

Destaca la disposición del material, no por no ficticio exento de propuesta estética. El libro está integrado por el dibujo sucesivo de las entrevistas de la narradora. Se divide por subtítulos que corresponden a tarjetas del juego infantil la Lotería Mexicana (la araña, el nopal, la muerte). Una de las historias, “la muerte”, habla de dos costureras de la fábrica, madre e hija, que murieron en el terremoto, y cómo el hijo-hermano difunde la historia con periodistas interesados mientras libra una batalla legal por la indemnización contra los dueños de la empresa.

³ Los textos se traducen por parte de la escritora a pie de cuadrado, provengan del vasco o del inglés, según los testimoniantes.

En algunos casos documentados las tragedias se repiten, décadas después. Bajo las ruinas de la esquina de Bolívar y Chimalpopoca, en el siglo XXI yacían los escombros de otras fábricas de costureras derrumbadas en 1985. Afortunadamente, también se reviven heroísmos transgeneracionales, 32 años después: de padres rescatistas improvisados en 1985 a hijos en 2017. Rescatistas que se improvisan frente a una ciudad paralizada, activan modos de organización y solidaridad. La brigada feminista es seguida en el capítulo “La dama”, quizá en su honor tenemos el peso del rosa pastel de la portada.

La ciudad es el personaje más poderoso de la narración testimonial: de ella se habla siempre con prosopopeyas que siguen la metáfora de la ciudad monstruo: quiere absorber, engulle, es el mundo patas arriba o “mundua hazak gora”, en vasco (Otero, 2021: 69). La búsqueda de comunidad se hace en la calle, en la contingencia, poniendo el cuerpo. Es importante destacar en este sentido la brigada femenina de rescatistas. Se trata de una escritura activista. La representación de la ciudad es el eje que recorre todas las imágenes que pueden revelar en su sumatoria la red urbana visible aún en la destrucción y la zozobra.

Chicas que hacen arte

Iurhi Peña (Ciudad de México, 1989) es una artista visual que pertenece a la generación de dibujantes mexicanas “gestada en los colectivos, la autogestión, las ferias de fanzines y, por supuesto, Internet, en que las autoras y sus hibridaciones gráficas son decisivas” (Mc Causland y Salgado, 2024: 317). La representación femenina en ámbitos urbanos es una propuesta central en su obra, ha editado el volumen antológico de dieciséis ilustradoras *Caminar en la ciudad* (Beibi Creizy, 2010).

En su obra Peña propone una narrativa de corte autoficcional, episódica, *ArtMorras*, aparecida originalmente en entregas breves de su blog, y publicada en soporte papel como pequeño volumen en 2023 por miau ediciones y Gato Negro Ediciones. La serie se articula a partir de las andanzas en el aula y fuera del aula de dos amigas que estudian arte, Yoalli y Andrea, desde el primer momento en que son aceptadas en la entonces Escuela Nacional de Artes Plásticas (hoy Facultad de Arte y Diseño) de la Universidad Nacional Autónoma de México. Puede leerse en clave de *campus novel* o novela académica, sin final esperanzador, además de la amistad que se encuentra en la base de lo narrado. Pero va más allá, pues el mapeo desigual de las academias de arte se tematiza como esencia de la narración. Una parte se sostiene en la contraposición urbana y social de la Facultad de Arte y Diseño de Xochimilco de la Universidad Nacional Autónoma de México, con énfasis en que se encuentra asentada en instalaciones modestas; frente a la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda” del Instituto de Bellas Artes, ubicada como parte del Centro Nacional de las Artes, en Coyoacán. La militancia de la autora va por el lado del feminismo *queer*, con acento en la inclusión social y racializada de otras formas de hacer arte, lejanas a las que canónicamente guían a la academia, sometidas a los preceptos neocoloniales de seguir modelos europeos y norteamericanos. Las denuncias constantes hablan de acoso sexual o favores exigidos por académicos y colegas con poder a cambio de reconocimiento y éxito en el entorno universitario.

Uno de los móviles narrativos es la rabia convertida en arte, contestataria y disidente, dirigida por igual contra el patriarcado o el neoliberal mercado del arte. Hay un contraste entre la coloración propuesta para la serie y la cruda narración. Como describí previamente, “en las diferentes entregas de *ArtMorras* el color oscila entre los tonos pasteles casi monocromáticos de los primeros números y las tonalidades del fuerte rosa mexicano, morado, amarillo canario y verde eléctrico” (Hadatty, 2023: 17).

Hacia el primer tercio de la publicación sin numeración de páginas aparece un mapa poco detallado, casi un boceto, de la Ciudad de México, dos voces, que identificamos pertenecientes a Yoalli y Andrea, comentan coloquialmente “qué envidia, a ellos les queda cerca el metro”, y “¿no está como bien extraño que todo lo importante en el arte está en una misma zona del D.F.? Es casi como si quisieran que sólo cierta gente pudiera ir y los que estamos fuera de ahí no contáramos” (*ArtMorras* 9, 2023: 3). Sabemos que Yoalli, a quien se asume como *alter ego* de la autora, vive cerca de Metro Aculco, en el norte de Iztapalapa, una zona popular. Casi todos los entornos callejeros donde transcurren las caminatas de Yoalli y Andrea están cubiertos de grafiti, a más de dañados, incompletos, llenos de escombros. Se muestran como hijas de estos rumbos, se sientan en la banqueta, beben, ríen, conversan, sin mayor cuidado. Habitan la ciudad de esa manera, en la calle, donde beben, ríen, lloran, discuten, aman, odian, mientras se preguntan qué debe ser el arte, qué deben hacer ellas para ser artistas. Más que una actividad de *flânerie*, recorrer la ciudad significa habitarla, extender hacia el espacio público lo que suele constreñirse a lo privado, militar el derecho a su ciudad al visibilizar las diferencias de género, sociales y raciales de quienes lo pueblan y lo segmentan, asumir que en su caso constituye forzosamente una extensión del espacio personal identitario.

Visualmente *ArtMorras* corresponde a una estética en boga entre fanzineras, de un dibujo puerilizado con proximidad con el *kawaii* para construir a los personajes, apoyado en trazo y color, y la representación de un entorno inhóspito y con historias fuertes, que contrasta con la representación ingenua de los caracteres. Se trata de otra propuesta de activismo narrativo y visual. La segunda edición de la obra en formato libro de bolsillo se encuentra en proceso. Ha publicado también de manera artesanal un fanzine secuela denominado *ArtMorros* (2023), que ironiza sobre la versión masculina del asunto y sus privilegios de género.

Radicar, emigrar, recordar

La compleja narración *El hombre de los muchos pasaportes* presenta también unos cuantos episodios en la Ciudad de México, aunque –a diferencia de las antes mencionadas– este no es el espacio central de la narrativa. En el entrar y salir de Guatemala a distintos países del mundo (Libia, Estados Unidos, México, Cuba), varios capítulos transcurren únicamente como zona de tránsito en la Ciudad de México. El primero se titula “Sábado Distrito Federal”, como la canción de Chava Flores⁴, y tiene lugar en la colonia Narvarte. El siguiente, “Una mexicana de ojos grandes” narra el encuentro y enamoramiento de los padres de la autora, Carolina Castañeda (Tijuana, 1982). Inicia en la Torre Anáhuac,

⁴ Salvador Flores Rivera (1920-1987), conocido como Chava Flores, compone la canción crónica urbana de ese título en 1959.

un edificio de la Colonia Tabacalera, hoy más conocido como Torre Bienestar, donde se encontraba la oficina de la agencia informativa centroamericana Enfoprensa. Sigue la representación por retazos inconexos, de acuerdo con la reconstrucción del relato del padre de la ilustradora, quien se representa a sí misma como bebé, hacia varios departamentos de ubicación imprecisa, uno de ellos cerca del aeropuerto, y espacios muy claramente situados como el Centro Médico el 19 de septiembre de 1985, día del terremoto en que se derrumba, o el Hospital “20 de Noviembre”, donde es intervenido por primera vez su papá. El objetivo viene ya anunciado en la contraportada: “El libro que usted tiene en sus manos [...] es una novela gráfica basada en la historia de vida del padre de la autora: Hugo Castañeda, guatemalteco, quien participó en el movimiento armando revolucionario de su país en los años ochenta”. Otra vez tenemos una representación en blanco y negro, que incluye la portada. Se trata de una edición de la autora, realizada “con el apoyo del Sistema Nacional de Creadores de Arte (SCNA) FONCA 2021 en la disciplina de narrativa gráfica” (Castañeda, 2024: 2). El trazo es divertido, caricaturesco, lo que aproxima al lectorado a la historia; la narración resulta entrañable y altamente emotiva. Probablemente la decisión de narrarse como niña pequeña y la confesión del cariño profundo que la vincula con lo narrado provoca un acercamiento empático de quienes leen.

Se trata de una versión parcial y estática de la Ciudad de México: la escucha de perspectiva infantil reconstruye momentos, como fotos o postales, sin que constituyan secuencias amplias en escenarios urbanos (la excepción sería el terremoto de septiembre de 1985). Los edificios se usan de manera icónica, y se encuentran aislados, incomunicados, como en una representación donde importan las relaciones causa-consecuencia, para articular una biografía, pero no con la misma precisión el cuándo y el dónde. El hecho de que la autora no sea capitalina, y que su narración se ciña a recuerdos ajenos, recuperados en entrevistas y reconstruidos e imaginados a partir de ellas, explica en gran medida el porqué. La situación de clandestinidad y la condición de discapacidad en la que se desarrolla gran parte de la novela refuerza esta decisión gráfica de representación urbana. Desde el mismo título, se anuncia no hay una patria chica de adopción, sino una estadía temporal, anunciado por los varios documentos de identidad y viaje. La Ciudad de México no es su ciudad, sino una ciudad de paso. La discapacidad lo alejará definitivamente de ella.

Conclusiones

La ciudad son miles de ciudades.
(Shu Otero, Voces de Chimalpopoca)

En la introducción de un libro colectivo que reflexiona sobre la relación entre ciudad e historietas, los editores del volumen, Ahrens y Meterling (2010), afirman que los historietistas exploraron la ciudad como escenario de sus tramas a partir de finales de los años 30 del pasado siglo. Si esto inicia a partir de los superhéroes masculinos y las tiras cómicas de detectives, a lo largo del desarrollo de la historieta en el siglo XX la dupla ciudad-cómic se potencia en diferentes estilos y sentidos, hasta volverse predominante. Sugieren que ocurre por tratarse del espacio de producción y la ubicación de su industria

y su lectorado, así como por la semejanza física entre las cuadrículas de viñetas, calles y cartuchos, elementos de la puesta en página del cómic, frente a la retícula urbana y las edificaciones. Otra premisa que asientan consiste en que para nuestros días toda metrópolis moderna que se precie ha sido representada en historietas y narraciones gráficas. Casi siempre, sin embargo, esta relación se concibe únicamente a partir de la obra de ilustradores masculinos, así ocurre a lo largo del estudio referido.

En esta revisión vimos cómo temas muy diversos, representados en los más diferentes estilos, aparecen en la obra reciente de estas cinco narradoras gráficas. Las vincula elegir para sus historias el escenario de la Ciudad de México. Distopía, autorrepresentación, novela académica, testimonios colectivos, memorias familiares, se encuentran dentro de las propuestas visuales que, en estas ediciones recientes, corresponden a la autoría de artistas nacidas o radicadas temporalmente en la ciudad.

Generacionalmente, las autoras locales –Inechi, Iurhi, Castañeda– se sitúan en el bloque más contemporáneo del completo estudio sobre el cómic femenino mexicano realizado por Laura Nallely Hernández Nieto y Alfredo Guzmán Tinajero, grupalmente descrito como de “irrupción colectiva y autogestiva”, posterior a 2007. Esta sería la etapa de mayor surgimiento de autoras debido “a la falta de ataduras institucionales, la apertura de nuevos mecanismos de producción, una creciente colectivización y un entorno revolucionado con respecto a las luchas feministas” (Hernández y Guzmán, 2023: 113). Dentro del periodo destacan el uso de plataformas digitales, como nuevos espacios de distribución y exhibición, y cómo “las autopublicaciones y fanzines de la segunda década del siglo XXI se posicionan en el espacio público de forma preponderante” (Hernández y Guzmán, 2023: 114).

Vale la pena también recuperar afirmaciones de la propuesta de Claudia Andrade Ecchio para el autocómic femenino, y pensar que –autorrepresentativo o no, y al menos cuatro de las representaciones parecen serlo– el yo enunciator en femenino que prevalece en las narraciones aquí seleccionadas, construye

un tipo de enunciación que se articula a partir de un relato retrospectivo, finito en términos de proyecto escritural acotado y que, a la vez que resignifica el camino de vida a partir de instancias de auto-reconocimiento y de auto-ficción, dialoga con su entorno en tanto se identifica con una generación, una clase, una etnia, un sexo-género, etc. (2019: 21)

Estas autoras no presentan únicamente relatos individuales, sino que proponen enunciados ideológicos en donde la historia narrada en singular opera como denuncia de un estado de cosas colectivo que se rechazan: inseguridad, mirada del cuerpo femenino como objeto mercantil, leyes patriarcales, reproducción acrítica de estereotipos, falta de oportunidades, desigualdad social, neocolonialismo, gentrificación, malinchismo, precariedad.

Podríamos ir un paso más allá: las cinco autoras narran desde la construcción de sujetos femeninos autoconscientes de la necesidad de expresarse, sostener postulados y representarse. Ocurre de ese modo, además, en función de narrativas contrahegemónicas que denuncian los proyectos fallidos de la modernidad: en *ArtMorras*, la *campus narrative* que no se resuelve como continua superación de pruebas ni cierre de ciclos, sino que denuncia agendas universitarias de abuso de género, sometimiento neocolonial,

discriminación social y racial; en *Voces de Chimalpopoca*, la narrativa testimonial que explora las redes comunitarias sin desarrollar nudos catárticos dentro del proceso, para no generar héroes épicos sino evidenciar una comunidad que se autoconvoca y colabora sin necesidad de líderes; en *Sindicalismo 89*, los relatos de juventud, diletantes y antiheroicos, de precariedad permanente, excesos, sin moraleja ni final promisorio; en *La Perdida*, el recorrido trunco de la *flâneuse* que tiene limitado el pasear por la ciudad por las violencias estructurales que la rodean y las coyunturales en las que cae por ingenuidad; y en *El hombre de los muchos pasaportes*, la narración de espías que se transforma en relato de la discapacidad que expulsa sin retorno de la megalópolis. La frustración no borra el gesto afirmativo de poner el cuerpo, representado en el dibujo y lo dibujado: cada una constituye un manifiesto por habitar la ciudad y representarla en la misma enunciación, al que no claudican.

Referencias bibliográficas

- ABEL, Jessica. (2012). *La Perdida*. Bilbao: Astiberri.
- AHRENS, Jörn; & Meteling, Aaro. (2010). *Comics and the City. Urban Space in Print, Picture and Sequence*. Nueva York: Continuum.
- ANDRADE ECCHIO, Claudia. (2019). Narrativa visual producida por mujeres en Latinoamérica: el autocómic como espacio de cuestionamiento y denuncia. *Universum. (Talca. En línea)*, 34(2), 17-40. Disponible en: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-23762019000200017
- CASTAÑEDA, Carolina. (2024). *El hombre de los muchos pasaportes*. Oaxaca: s/e.
- ELKIN, Lauren. (2017). *Flâneuse. Una paseante en París, Nueva York, Tokio, Venecia y Londres*. [Versión digital]. México: Malpaso.
- ESTRADA, Inés. (2024). *Sindicalismo 89*. México: Gatoshop.mx.
- HADATTY MORA, Yanna. (2023). Cinco fanzineras para el presente milenio. En Cátedra Carlos Fuentes de Literatura Hispanoamericana. *Narradoras gráficas hispanoamericanas del siglo XXI: una aproximación* (Cuadernos Cátedras, 10). México: UNAM.
- HERNÁNDEZ NIETO, Laura Nallely; & Guzmán Tinajero, Alfredo. (2023). Apuntes para una genealogía de las autoras de historieta en México. En *CuCo, Cuadernos de Cómic*, 1, 21.
- IGLESIA, Anna María. (2019). *La revolución de las flâneuses*. Girona: Wunderkammer.
- MCCAUSLAND, Elisa; & Salgado, Diego. (2024). *Viñetaria: Historia universal de las autoras de cómic*. Madrid: Cátedra.
- OTERO, Shu. (2021). *Voces de Chimalpopoca*. Bilbao: Astiberri.
- PEÑA, Iurhi. (2023). *ArtMorras*. México: Miau Ediciones / Gato Negro Ediciones.
- PEÑA, Iurhi. (2023). *ArtMorros*. México: edición de la artista.