

La Ciudad tan oscura



¿Cuál es el rostro verdadero de nuestra noche? Es un afortunado lugar común decir que *La región más transparente* no volverá a ser escrita. Podemos agregar que la llamada narrativa urbana cabe intemporalmente entre esa novela y su antítesis, el *Cristóbal Nonato* de Carlos Fuentes: del gran fresco “modernista” a la comedia menipea del Apocalipsis. La ciudad ya no puede ser material para el romance burgués de la villa y homenajes como el de Usigli en *Ensayo de un crimen* han dejado de ser posibles. La ciudad desapareció lo mismo como villa que como metrópoli: ni orgullo de ciudadanos ni canto de los autómatas. Pocas realidades quedaron destrozadas de manera tan drástica como el Distrito Federal como tema literario. Los paseos y las miradas de Novo, Usigli, Fuentes o Bernal pertenecen a una tradición tan respetable como desaparecida, la de aquel *tourisme éclairé* que va de Rétif de la Bretonne a John Dos Passos. Queda una materia que degrada a sus cronistas. No en balde la ciudad son fragmentos en las declaraciones de amor y odio de los poetas: Efraín Huerta, Bonifaz Nuño, Jaime Reyes, David Huerta en *Incurable* u Octavio Paz en *Vuelta* y en algunos poemas de *Árbol adentro*. Ellos llevan cuarenta años comprendiendo a la ciudad como una máquina que produce signos atonales.

“Buscar el sitio donde ya se está es la más trasnochada de las búsquedas y la de peor sino”, dice Harold Bloom en *La angustia de las influencias*. Esa impotencia es la divisa de la narrativa urbana contemporánea entre nosotros. Todavía en los años sesenta llegar a la Ciudad de México era una experiencia de la educación sentimental. Varios de los escritores de esa generación –aun cuando hubieran nacido en el DF– miraban desde afuera el misterio de la ciudad, que para ellos era el laberinto donde se ocultaba el minotauro de la modernidad. La ruptura con la utopía natural produjo fascinación. El último héroe provinciano a la usanza de Flaubert o Stendhal es el alucinado de Juan Vicente Melo en *La obediencia nocturna*.

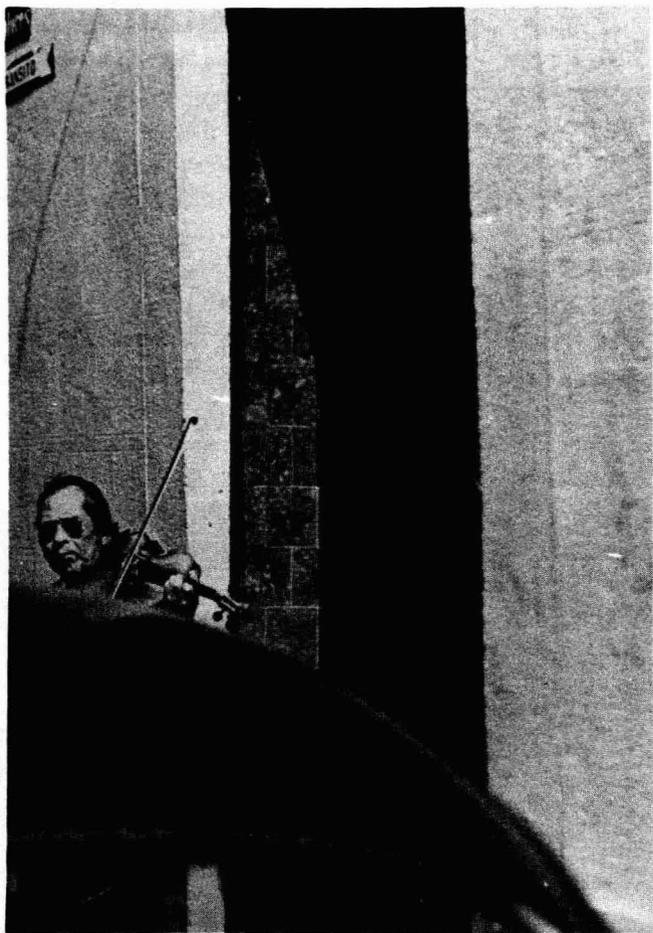
José Emilio Pacheco, Gustavo Sáinz y José Agustín, que nacen durante la segunda guerra, ya nada deben a la nostalgia del diarista de *El libro vacío* para quien la ciudad es un exilio sin retorno. Para estos novelistas la ciudad es carne inmemorial y desde ella convocan a sus fantasmas y trazan sus distancias críticas y sentimentales con la modernidad. Ellos no con-

Capítulo consagrado a la narrativa urbana contemporánea de la *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, tomo II, que el Fondo de Cultura Económica publicará próximamente.



quistaron a la ciudad. Ésta es y será suya en el pasado y en el porvenir.

Quien abre este capítulo es un escritor nacido en la provincia: Roberto López Moreno (1942), otro de los discípulos de Revueltas, autor igualmente interesado en la corrosión de lo humano y en la vida de los animales. “La creación” forma parte de los cuentos de *Yo se lo dije al Presidente* (1982), galería de retratos urbanos cuyo sino en la desesperanza y la marginación. López Moreno resume lo que en *Si muero lejos de ti* o *Cristóbal Nonato* son cosmovisiones o predicciones del desastre. Para este narrador el mundo urbano cabe en ese edén negativo que es el tiradero o basural, inventario de los desechos orgánicos e inorgánicos, séptimo día en el final de los tiempos. Es la reducción del Mictlán que aterroriza a Da Jandra y la misma galería de lo usado (y de lo usable) que festeja un poeta como Fabio Morábito en *Lotes baldíos* (1985).



La ciudad ya no produce héroes como los de Usigli, ni alegres paseantes como el de Novo ni testigos áulicos como Ixca Cienfuegos. El pepenador de López Moreno es un residuo del Aquiles Alcázar de Salazar Mallén. Pero éste es abandonado por los suyos en el Zócalo mientras que en "La creación" el personaje, si así puede llamársele, es una sombra que dimana más de los objetos que de los sentimientos. Depende estrictamente de esos desechos a los que da inaudita y estática coherencia. Más que humano es un resultado de la partenogénesis, un espantapájaros genético.

Narrativa sin nuevos héroes, incapaz de generar las condiciones de una negatividad, la de la Ciudad de México recurre sin cesar a los mitos populares explotados por los medios de comunicación masiva. Como en López Moreno ("El Kid"), personajes como el boxeador tienen una enorme incidencia no sólo en teatro y cine sino en narrativa. Autores tan diferentes entre sí como Rafael Ramírez Heredia (1942) y José Joaquín Blanco (1951) encuentran allí a la última o única posibilidad de encarnar literariamente a los mitos colectivos. El asesino virtuosamente fallido de *Ensayo de un crimen* como el detective al servicio de las causas sindicales en Taibo II, son concesiones a dos élites, una en extinción —la "aristocrática"— y otra en auge y democrática. Pero López Moreno, Ramírez Heredia o Blanco sólo encuentran en el eterno "campeón sin corona" al filtro luminoso capaz de comunicarlos con la tradición del héroe novelesco.

El boxeador —en un país donde los deportes de equipo están condenados al fracaso— es la estrella capaz de congrega a un grupo de escritores cuyo desasosiego es la desaparición de una

noción aceptable y modernizada de "pueblo". Sus boxeadores son los últimos guerreros. No sólo eso. Esa figura permite reencarnar el periplo nacional y popular del Napoleón literario. Literalmente a golpes, esos descamisados representan la vanguardia heroica de un pueblo llano degradado por el ananimato urbano.

Ramírez Heredia es un escritor desigual que se permite concesiones al público que no se veían desde Luis Spota —quien por cierto fue dirigente del boxeo capitalino. Ramírez Heredia heredó de Garibay ese oído privilegiado para registrar y transmitir las voces populares. "El rayo Macoy", el más célebre de sus cuentos, tiene todas las virtudes de la literatura popular firmemente enraizada en la literalidad vernácula. Ese coloquialismo se convirtió en la fórmula más pedestre y lógica utilizada por los narradores de la ciudad.

Lógica. El trabajo de la llamada Onda fue legitimar de manera masiva al habla coloquial como un recurso literario tan eficaz como prestigioso. Había antecedentes modernos desde Salazar Mallén hasta Garibay, pero lo que en ellos era escándalo o refinamiento retórico, acabó por convertirse en un horizonte pleno para la cultura literaria. Si el boxeador es el imago de un pueblo perdido, el coloquialismo urbanoide es el talismán al alcance de la pluma para fantasear la recuperación moral de un Tercer Estado perdido en la masificación, la miseria y el desprecio.

Pedestre. Harold Bloom, una vez más, protesta contra el festín vernáculo: "Este fenómeno está relacionado con la absurdidad crítica que alaba a cada nueva generación de bardos por encontrarse un tanto más cerca del lenguaje ordinario de los hombres corrientes y molientes de lo que estuvo la generación anterior."

La capacidad de mimetizar el lenguaje popular devino en una práctica técnica obligatoria. Más aún, se aceptó naturalmente que la única ideología narrativa que la ciudad podía expresar a través de sus escritores era el lenguaje, auténtica expresión del alma ciudadana. López Moreno, Ramírez Heredia, Armando Ramírez (1945) y Emiliano Pérez Cruz (1955) son sólo la cabeza visible de ese grupo de prosistas para quienes la vida de la ciudad se mide en el índice de la intensidad vernácula. Superaron con mucho a Garibay o a José Agustín en la liberalidad de su registro y sin duda han enriquecido la pluralidad léxica de la narrativa mexicana. Lo que es dudoso es que hayan logrado, en conjunto, elevar la comprensión novelesca de la ciudad. Han impuesto un modo de acceso multitudinario a la escritura, que por su facilismo impostado y desde los talleres literarios, ha rebajado el nivel creativo de la ficción en México. Han gozado, siguiendo a Bloom, del aplauso de la crítica y del consumo del público. Para la primera, culposa de ya no poder expresar deliberadamente su compromiso ideológico con la noción romántica de "pueblo", resultaron un alivio. Para el segundo, ávido de superar, dado el crecimiento del público lector, las ostensibles limitaciones de la comunicación de masas abrieron la posibilidad de una identificación más letrada con sus propios y desvalidos mitos.

Sólo Carlos Fuentes se atrevió, en un sólo movimiento que abarca treinta años, a homenajear y dejar morir a la Ciudad de México como totalidad novelística. Tras él imperan las figuras

marginales cuyo único prestigio es la lengua. El caso de Armando Ramírez es emblemático. Su primer libro (*Chin chin el Teporocho*, 1972) es el más antiguo de esta selección. Ramírez emprendió la continuación descamisada del juvenilismo ondero de Agustín y Sáinz. El fraseo clasemediero que éstos inauguraron parecía poco frente a la parafernalia vernácula, ávida de exhibir su heterodoxia ortográfica, de Armando Ramírez. En *Chin chin el Teporocho* se actualiza la vetusta picaresca de Pito Pérez. Pero los treinta años que separan ambas novelas no pasaron en vano. José Rubén Romero despedía al campesino en las puertas de la gran ciudad y Ramírez lo recupera anónimo, olvidado del Paraíso, desprovisto de todo prestigio pueblerino y apenas cubierto de papel periódico en una callejuela helada y sombría. Pito Pérez se quiso Diogénes, mientras que Chin Chin, ya sin lámpara, es un pastiche que habla desde la oscuridad y recicla masivamente la opinión que “el pueblo” tiene de su marginación. El personaje de Ramírez ya no goza de las prerrogativas legendarias del lépero, pero tiene a su favor no la diferencia, sino la conmiseración colectiva, audiencia garantizada por la culpa nacional.

El nuevo lépero no lo es tanto. Una ciudad como la de México no puede sostenerlo sin aferrarse a la anciana mitología de los barrios. Para Ramírez es imprescindible situar a su máquina vernácula en los confines protectores de un barrio legendario como Tepito, origen y tumba de ese coloquialismo del que Ramírez es lo mismo padre que sepulturero. Autores como él han ido demasiado lejos, no en la extensión de sus licencias idiomáticas, sino en la creencia en que la fotografía



narrativa y la grabación textual son las bases genuinas de una literatura popular en forma y fondo. Uso y abuso de semejante naturalismo acabaron por convertirse en refugio de auténticos limosneros, que mediante el chantaje periodístico dominical, apaciguan su conciencia regalando al público folletones sobre la triste o ridícula, según el caso, vida de pobres y ricos.

Quizá el mayor éxito del coloquialismo urbano de los últimos veinte años sea la obra de Emiliano Pérez Cruz. Lejano de las figuras legendarias y de su protección retórica, Pérez Cruz es un narrador natural, para quien lo popular no es una imposición ontológica, sino una escena literaria. Su oído está en la tradición de Garibay y Ramírez, pero recorre las calles de la Ciudad de México con una inusual pertinencia dramática. “¿Qué no ves que soy Judas?” es un cuento que forma parte de *Si camino voy como los ciegos* (1987) y no es ésta la primera vez que es antologado.

El lote baldío y el ring parecen ser los espejos privilegiados donde la novela mexicana pretende hacer mirarse a los habitantes de la gran ciudad. En el primero abunda el desecho y el habla popular es el mecanismo que une a los objetos difuminados por la ausencia relativa del hombre. Resulta curioso descubrir que la germanía de los Ramírez Heredia, los Ramírez y los Pérez Cruz es la compañía vernácula del barroquismo de Valle-Arizpe: uno y otro son evasiones dolorosas de la realidad en busca del consuelo de la imaginación o de la culpa. Frente a estos universos donde el hombre desaparece destaca una vez más, como último héroe, el boxeador.

Calles como incendios (1985) de José Joaquín Blanco es una de las pocas novelas complejas que se han escrito sobre la ciudad en la última década. Blanco es un crítico culto y polémico y logra una novela urbana que supera la fascinación primaria por el habla popular y resume las caóticas posibilidades milenaristas de la Ciudad de México. El esoterista Adolfo Bonilla, “filósofo” y mercachifle de las Llaves de la Puerta Dorada, acompañado de una corte de comediantes, desempleados y oportunistas, entre quienes se oculta un narrador perseguido, emprende la fundación de una utopía urbana. Las más deleznable baratas teosóficas son puestas comercialmente a disposición de las multitudes, enajenadas por la explotación de la figura mítica del boxeador fallecido y glorificado. Al morir en una pelea, el Gancho de Oro ofrece su cadáver a los intereses de la milagrería popular. Una turba de crédulos emerge de las entrañas del DF para curar con la fantasía de su inocencia la melancolía de los capitalinos.

Blanco recurre con astucia a los recursos de la picaresca. Su esfuerzo, mutilado por la prisa narrativa del cronista, logra, empero, una de las pocas imágenes parcialmente convincentes que se escribieron en los años ochenta sobre la Ciudad de México. Con mucho, Blanco va más allá de López Moreno y Ramírez Heredia. Si bien su boxeador produce los mismos efectos miméticos que en sus contemporáneos, la sensibilidad de Blanco se atreve a imaginar, es decir, a proyectar la vida popular mediante vectores antes ignorados y que él mismo no hubiera podido sintetizar sin las exploraciones testimoniales realizadas por Carlos Monsiváis y Elena Poniatowska en decenas de artículos.

Durante los años setenta, como resultado del bautismo en los "baños de pueblo" que realizaron aquellos para quienes el 68 condujo hacia una comprensión sentimental de la noche popular, las no tan pálidas zonas rojas de la ciudad se volvieron motivo de atracción para los novelistas. Es un prurito inevitable de la novela de los setenta esa visita. De la Torre, Taibo II, Agustín Ramos, Aguilar Camín, Manjarrez, Zapata, Aguilar Mora, todos ellos, tienen su página de lagartijos o de juerguistas de diversa índole u origen. Ninguno pudo resistir a las libaciones de la noche. Hay una inevitable vocación naturalista que la exige. El mambo, la salsa, o la simple observación/participación en los ritos semieróticos de la pobretona variedad nocturna de la ciudad, son capítulos que pueden encontrarse en varias narraciones. Cualquier lector —al fin y al cabo víctima de semejantes inclinaciones— puede reconocer que se trata de viajes no por insistentes definitivos, sino de esporádicas apariciones que hacen de la Noche otro mito, cuya naturaleza siempre es fatalmente sociológica. Rodeados de burócratas sedientos, ficheras o chulos, los novelistas pretendieron reconquistar una escena abandonada desde el medio siglo. Deprime comparar la mundanidad de Usigli o Bernal —después de todo, habitantes de una ciudad que tenía *centro*— con la temerosa algarabía de Manjarrez (*Pasaban en silencio nuestros dioses*) o la solemnidad sacramental de Agustín Ramos en *La vida no vale nada*. Si la noche de una ciudad tiene sus misterios, éstos están ausentes de nuestra prosa. Las indagaciones sociológicas o propagandísticas de Monsiváis, Alberto Dallal o Froylán López Narváez, son un ejercicio legible que recupera gestos, guiños y tradiciones pero siguen sin tener equivalente en la ficción: la tierra baldía entre la "inteligencia" y el "pueblo", que tanto preocupaba a Alexandr Blok, sigue siendo vasta y pantanosa.

Páginas como "Lo mejor de Acerina" de Luis Arturo Ramos (1947) reflejan esa estupefacción, sonrisa que congela no un descubrimiento, sino la rehabilitación de una tradición quizá irremediamente turística. Aunque el caso Luis Arturo Ramos no es precisamente ejemplar. Ramos ha dedicado su obra (que se inicia con una interesante novela experimental de inspiración urbana, *Violeta-Perú*) a administrar la herencia orgullosamente provinciana de Sergio Galindo. Las preocupaciones históricas de éste, sin duda superadas, hacen de Ramos (*Intramuros* en 1984 y *Éste era un gato* cuatro años después) un novelista para quien existen otras ciudades, que como Xalapa o el puerto de Veracruz, viven una devastación tan abrumadora como quinticentaria y demuestran la desaparición de esa aldea que Paz encontraba en las novelas de Agustín Yáñez.

A Luis Arturo Ramos, como a Blanco, le preocupa la pluralidad teatral de las ciudades. El narrador veracruzano persevera en esa mirada humanista que busca en cada creación novelesca una vida ejemplar. Con él, Arturo Azuela (1938) y Sealtiel Alatríste (1947) votan por el espacio familiar y sus tradiciones. Reivindicar el *barrio* es una reacción defensiva contra la progresiva "housmanización" de nuestras ciudades.

Arturo Azuela es un novelista cuya necesidad básica es la tradición. Nieto de Mariano, matemático y profesor universitario, Arturo Azuela se mueve en los confines de una tarea contraproducente, que insiste en volver a triangular vida ur-

baña, sagas familiares y leyendas de la calle en una ciudad que ya difícilmente las conserva. De *El tamaño del infierno* (1973) a *La casa de las mil vírgenes* hay una década de insistencia desesperada por restablecer las condiciones de una tradición nostálgica, que en el ínterin rindió su fruto más maduro con la noveleta de un poeta: *Las batallas en el desierto* (1981) de José Emilio Pacheco.

El pesimismo de Pacheco, no pocas veces increíble por la inocente virulencia de su retórica, convirtió el complejo apocalipticismo de *Morirás lejos* en una práctica narrativa de indudable prestigio popular. Para Pacheco la memoria de las ruinas es la condición eterna de nuestra memoria. Azuela evita la mención de una catástrofe, que siendo cotidiana es intemporal y prefiere refugiarse en la paciente reconstrucción de sus antecedentes. Novelista de tradición (y de tradiciones) Azuela vive de una memoria organizada y pulcra pero ineficiente como ficción y al final de cuentas vacía. *La casa de las mil vírgenes* recobra un barrio privilegiado de la ciudad, lo mismo por el linaje familiar que al autor atañe que por la relativa conservación que ha logrado de su fisonomía: Santa María la Ribera. Pero el empeño de Azuela no logra hacer nuestra a esa ciudad antigua. Queriendo conservarla en la memoria, Azuela logra provocar indiferencia ante su destrucción.

Sealtiel Alatríste proviene de la misma angustia que Arturo Azuela pero opera de manera distinta. La naturaleza cinematográfica de sus ficciones lo libra del costumbrismo adocenado de un Azuela. Para Alatríste su ciudad ya murió y tan consciente es de ello que la recuerda mediante la viñeta y el recuadro o como él preferiría, el retablo. Coincide con Blanco en la exaltación de la milagrería popular pero en *Tan pordiosero el cuerpo* (1987) Alatríste se conforma con el armado artesanal de la vida en los interiores: magia blanca de vecindario, escrita con alguna ambición barroca pero sin falacia patética. Él y Blanco son los únicos que conceden a la religiosidad —cualquiera que ésta sea— una intervención plausible en la vida urbana. Mientras que Blanco se sabe un "modernista", para quien la crítica de la cultura es el telón de fondo de su narrativa, Alatríste se limita de manera harto explícita a reflexionar cromáticamente sobre el color local, ajeno a los desastres del Progreso como a las lamentaciones gratuitas de la memoria. El baile, la música y la cocina son los trazos que deja escritos Sealtiel Alatríste.

La llamada *deshumanización* es la característica sociológica con la que se define vulgarmente a las grandes ciudades de la modernidad. Esta muletilla de amplia eficacia olvida que lo único deshumanizado por completo es la Naturaleza y que las ciudades son lo humano en lo más concentrado y grave del concepto. Narrativa conservadora, la consagrada a las ciudades sobrepuestas en la superficie del Distrito Federal, opera según la lógica que defiende a las viejas tradiciones individuales —el boxeador, el lépero— lo mismo que a las venerables comunidades históricas como lo son el barrio popular o la colonia aristocrática. Aunque no confiemos plenamente en el término, no cabe duda que la Ciudad de México es de alguna manera *postmoderna*. Su narratividad ya superó los moldes que imponían las historias naturales y sociales o los folletones de la desgracia y la ventura de los paladines populares. Queda el



vacío y son pocos quienes han quebrado la resistencia naturalista. Uno de ellos es Guillermo Samperio (1948), que publicó *Gente de la ciudad* en 1986, colección de cuentos y prosas que paradójicamente no habla ni de los hombres ni de las mujeres del Distrito Federal.

A Samperio le interesan los objetos. Los 45 textos del libro renuncian lo mismo a la fabulación de la nostalgia que al apocalipticismo encendido en las hogueras de la tragedia cotidiana. Samperio no cuenta historias, fija imágenes. Olvida a la ciudad babilónica y la descarta como suma demencial, consagrado como está a la caza de las sombras. Figuras en las ventanas de los dormidos edificios burocráticos, automóviles que habitan a sus conductores, oficinas invadidas por otro tiempo y otros hombres. El joven Novo aplaudió la eléctrica fugacidad de una ciudad moderna recién inaugurada mientras Samperio parece advertir que lo verdadero dormita en la obra negra y en esos signos imborrables de lo humano que se leen en los postes, las coladeras, los estanquillos y los topes. Cuando Samperio insiste en esa topografía poética que viene lo mismo de Arreola que de Francis Ponge, logra textos ejemplares.

María Luisa Puga (1944) insiste con honestidad en el recuento de la vida de la clase media urbana. Autora de nueve libros, el primero sorprendió por su frescura y originalidad (*Las posibilidades del odio*, 1978), novela ambientada en Kenia y una firme y átemperada denuncia del colonialismo. Su obra

posterior insiste generalmente en la ciudad como itinerario formativo y sentimental.

Dice Fabienne Bradu: "...la obra de María Luisa Puga recoge las dos facetas cruciales que la caracterizan: la primera de la explicación del mundo para los demás, lo que ha calificado su visión ideologizada, y la segunda, es la recurrencia de la otredad como tema y mecanismo esencial de su literatura. Esta segunda faceta de su obra, seguramente la más interesante, la lleva a desarrollar un juego sutil y complejo entre todas las formas de la otredad que la definen a ella misma como un centro siempre diferido de su escritura."¹

Bradú acierta en la medida en que Puga, como Arturo Azuela, sufre la limitación que impone una mirada harto convencional lo mismo de la narrativa que de la ciudad que atiende. Sus ciudadanos suelen ser hombres superfluos que no se percatan de que lo son. Movidos sin malicia por sus creadores habitan una ciudad sentimental que nos es indiferente. La *deshumanización* –mal interpretada como incomunicación radical en María Luisa Puga– nos deja ver un mundo que queriéndose retóricamente opaco también lo es como lectura. Cuando Puga acierta es en sus "intentos" y en sus "accidentes", al lograr despojarse de la manida coherencia psicológica con la que organiza su universo y trazar esos instantes chejovianos que como en "Joven madre" (1981) dejan ver, en el brillo de un fragmento, lo que una totalidad harto plana obstruye.

Costumbrismo y naturalismo trasnochados, confianza en los héroes tradicionales y en el poder de convocatoria del habla popular, caracterizan al conglomerado prosístico conocido como "narrativa urbana", literatura que trabaja a marchas forzadas sobre un concepto de ciudad a menudo decimónico. Sorprende que la ciudad más poblada del mundo no haya generado una imaginación radical a la altura de su pavorosa humanización.

Recientemente sólo las tragedias naturales y sociales –señaladamente el terremoto de 1985– parecen estimular a los escritores de la ciudad, como si la carroña fuera el único alimento apetecible para la prosa. Ramírez Heredia, Armando Ramírez, Emiliano Pérez Cruz, confían en el habla vernácula como la más presentable de las máscaras para hacer actuar a personajes sin rostro. Al confiar en el boxeador y en el lépero defienden maniqués abandonados en los camerinos de la tradición. José Joaquín Blanco logra encender un tinglado donde un pasado eterno se mueve hacia un futuro imprevisible, mientras que Arturo Azuela y Sealtiel Alatríste recuerdan un ayer que saben muerto y les produce más o menos nostalgia. Luis Arturo Ramos y María Luisa Puga escogen dos fragmentos del dilatado tiempo urbano: noche y fiesta, el día y la muerte. A Roberto López Moreno y Guillermo Samperio interesan los objetos, a uno los que la ciudad desecha y a otro lo que los humanos inventan y usan. Todos ellos no pueden componer "la historia de una ciudad", tarea ya imposible, y por ello nuestra narrativa urbana sufre de esa inmovilidad que preocupó a Harold Bloom y que sigue dejando en la penumbra al rostro, si lo tiene, de la ciudad tan oscura. ◇

¹ Fabienne Bradu, *Señas particulares: escritora*, FCE, México, 1987, p. 234.