
*OJEROSA Y
PINTADA DE
AGUSTÍN
YÁÑEZ:
DOS ENSAYOS*

Antonio Marquet

UAM
PQ7233
L5.3
no.19

19 



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD AZCAPOTZALCO





*A Luis Alfonso Maruri,
in memoriam.*

OJEROSA Y PINTADA
DE AGUSTÍN YÁÑEZ:
DOS ENSAYOS



Rector General
Dr. Óscar M. González Cuevas

Secretario General
Ing. Alfredo Rosas Arceo

UNIDAD AZCAPOTZALCO

Rector
Mtro. Carlos Pallán Figueroa

Secretario
Arq. Manuel Sánchez de Carmona

Coordinadora de Extensión Universitaria
Lic. Laura Salinas Beristáin

Jefa de la Sección de Producción Editorial
Gabriela Becerra Enríquez

Libros del Laberinto reúne textos
literarios y testimoniales

Primera edición, 1989
© Antonio Marquet
ISBN 968-840-658-9
Revisión y cuidado de la edición:
Sección de Producción Editorial
Producción: *Ocelote*
Diseño de la colección: *Roberto Cano*

Libros del Laberinto
Coordinación de Extensión Universitaria
Unidad Azcapotzalco
Universidad Autónoma Metropolitana
Av. San Pablo 180, Azcapotzalco 02200 D.F.

Impreso y hecho en México

OJEROSA Y
PINTADA DE
AGUSTÍN
YÁÑEZ:
DOS ENSAYOS

Antonio Marquet

19 



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD AZCAPOTZALCO

• 2894575

AGUSTÍN YÁÑEZ
Y LA CIUDAD DE MÉXICO



*OJEROSA Y PINTADA*¹ HA SIDO CONSIDERADA como una radiografía de la ciudad de México a fines de los años cincuenta con sus esplendores y miserias. Desde esta perspectiva, los numerosos personajes que aparecen en ella son concebidos como representantes arquetípicos de una clase social, de un estilo de pensar, de una generación, lo cual ha dado origen a comentarios que tienen como objetivo "explicar" los móviles de su conducta, haciendo caso omiso de la psicología contemporánea.

Tal actitud de la crítica ha conducido a la elaboración de una serie de conclusiones de carácter sociológico o bien a una exégesis fenomenológica que tendría como finalidad poner de manifiesto el "alma del mexicano", interpretación respaldada por un clima intelectual de una época que juzgó posible aventurarse en los umbrosos arcanos del ser del mexicano, entequeia que merece un lugar de honor en un museo de lo imaginario. De esta manera, Yáñez queda emparentado con Reyes, Paz, Ramos, Chávez, Ramírez, Portilla. . . Sin embargo, es preciso señalar que ambos puntos de vista no toman en consideración la especificidad del texto literario y reducen el universo de *Ojerosa y pintada* al estatus de simple fuente documental. Naturalmente, las posibilidades de estudio de la novela que nos ocupa no se agotan con ello. En efecto, se puede plantear como punto de partida la tesis de que la Ciudad de México ofreció a Yá-

1 Agustín Yáñez, *Ojerosa y pintada: la vida en la ciudad de México*, Libro-Mex Editores, México, 1960. En adelante se hará alusión a la presente edición señalando el número de la página entre paréntesis.

ñez la superficie necesaria para que éste proyectara su “sombra”. Una mirada que describe el horizonte de su campo visual imprime a todo lo que registra el sello indeleble del sujeto. De esta forma, la descripción, por más objetiva que pretenda ser, queda siempre marcada por una subjetividad que la determina.

Es obvio que al elaborar un fresco de “la vida en la Ciudad de México” —subtítulo de la novela— Yáñez realizó una operación de evaluación y selección de materiales que fueron apropiados para su proyecto narrativo. Una vez ensambladas esas historias, a la vez dramáticas y triviales, el conjunto cobró una dimensión inesperada e imprevisible aún para el mismo autor. Los elementos elegidos y dispuestos según una sintaxis inconsciente ponen al descubierto todo un sistema de preferencias, una sensibilidad particular, una estética y, en una palabra, toda una subjetividad. De tal manera que todo aquello a lo que Yáñez dio cabida en su novela “realista” constituye, al mismo tiempo, la cristalización de un yo profundo, dotado de un armazón *sui generis*, y se convierte así en el principio organizador del universo de una de las más importantes novelas del escritor jalisciense. *Ojerosa y pintada* es un edificio cuyos cimientos reposan en el terreno de lo inconsciente. Es preciso descubrir y describir esa arquitectura a la vez evidente y encubierta tras una escritura.

En *Ojerosa y pintada*, Yáñez está presente como ocultamiento, como oído que registra el diálogo entre el taxista y el pasajero, pero también está en el taxista y en el pasajero anónimo (ambos son criaturas suyas); en cada una de estas historias anónimas, está como ser supremo que organiza el curso de la novela, juez que sin apelación convoca a tal o cual personaje, en las constantes que lo delatan y que permiten hacer una interpretación.²

² Utilizo el término interpretación en el sentido de dar una estructura a los elementos de un texto que organiza los signos de tal forma que permiten una lectura. Acordársela no significa de ninguna manera intentar o pretender una interpretación total. Evidentemente esto implica ejercer una selección en el eje



Este planteamiento no puede dejar de parecer un poco gratuito e injustificado (y quizá también sofista e irrespetuoso) ya que, por un lado, se encuentra en las antípodas de la intención “objetiva” y “realista” del narrador; y, por el otro, porque el lector con particular facilidad (y placer) cede al alibí de Yáñez, que al fin de cuentas es la trampa (¿o el atractivo?) de toda novela realista y que consiste en sentir que existe un parentesco muy cercano entre realismo y “realidad”. Ilusión que, por otro lado, forma parte (en una novela de esta escuela) del pacto narrativo que se establece entre el texto y su lector, y sin el cual no sería posible lectura alguna.

En *Ojerosa y pintada* la intriga ocupa un espacio mínimo: un taxista recorre durante veinticuatro horas la Ciudad de México. En su desplazamiento incesante, las diferentes personas que abordan el “cocodrilo” traban breves conversaciones, cuyas palabras quedan registradas en la novela. De esta forma hay una historia que enmarca un sinnúmero de historias “secundarias”.

Con este proceder, parecería que Yáñez se esmera en seguir al pie de la letra la recomendación stendhaliana según la cual la novela debe ser el espejo que se pasea por el camino de la vida.

La presencia del narrador es discreta, casi del todo ausente. El taxista escucha las palabras de pasajeros que tratan de conjurar con ellas el silencio durante el trayecto. Protegidos por el anonimato, por la certeza cabal de que el interlocutor es un perfecto desconocido al que nunca volverán a ver, con facilidad se enfrascan en temas personales que en otras circunstancias seguramente hubieran evitado. Esta particular situación, secundada por el hecho de que los clientes pagan un servicio que les permite en cierta forma imponer un destino al recorrido del taxi, alienta la emer-

paradigmático que, ineluctablemente, a la vez que ilumina la obra con una nueva luz, también reduce la polivalencia del signo literario. Es una aventura simplificadora y fecundante a la vez.

gencia de condiciones inéditas en las que los pasajeros tienen la posibilidad de manifestarse de una manera transparente, sin circunloquios: de encontrar un espacio para desalojar sus obsesiones, aunque esto sea de manera fugaz: en el libre se sienten "libres".³

Nada parece más convincente que un taxista. Él está en contacto permanente con un gran número de personas representativas de todas las clases, de todas las condiciones, de todas las edades. Se diría que sólo él goza del privilegio de circular sin traba alguna por el tejido social. Es testigo de nacimientos, parrandas, riñas conyugales, negocios fraudulentos, asiste a los entretelones de la política:

llevo a uno al hospital, vuelvo de un entierro, y en seguida me toman los que andan de fiesta, los que buscan relajo, los que van o salen de cantinas, de cabarés, de teatros y cines o centros de vicio, alternándose aquí en el carro el sufrimiento y el jolgorio, los angustiados y los alegres, los que tienen alguna pena gorda y los que van a conseguir un buen rato, a darse gusto, a retozar, a echar canas al aire.⁴

De tal suerte que el automóvil de nuestro protagonista nos permite la posibilidad de asistir a escenas de la vida cotidiana de la Ciudad de México en los años cincuenta. Vemos la injusticia, megalomanía desenfrenada, prepotencia, corrupción institucionalizada, el desaliento absoluto, ambiciones voraces, o la escatología apocalíptica. Al taxista le puede suceder cualquier cosa. Nada se le encubre. Siempre permanece franco su oído.

Por otro lado, es preciso señalar que el hecho de que nuestro taxista no esté involucrado directamente en las tribulaciones de sus clientes, lo inviste de cierta neutralidad que incide en el discurso de sus interlocutores: el lector se

³ A este respecto, resulta interesante recordar la confesión del oaxaqueño norteador: "en el fondo, no sé si me tenga lástima [alude a su esposa] o me desprecie. Nunca le daría el gusto de confesarle que me pierdo en México. Aunque no se burlara, ni me dijera nada; yo sé que me despreciaría más" (p. 210).

⁴ *Op. cit.*, p. 138.

siente inclinado a pensar que aquéllos no tienen por qué ocultar, fingir o disfrazar sus intenciones ante un desconocido.

Al dar cabida al relato cotidiano, hecho por un capitalino cualquiera, al que nadie presta atención por ser omnipresente, *Ojerosa y pintada* se transforma en un mural a la manera de Rivera: un haz de personajes pululan por las páginas de esta novela a través de la cual Yáñez pretendió infiltrarse en un México "auténtico", teniendo especial cuidado en no hacer evidentes los artificios literarios, por medio de la ilusión de la transcripción directa.

Situación que no deja de ser paradójica y con cierta dosis de absurdo: una novela que no quiere pasar por novela; un proyecto narrativo que desea ocultar o disfrazar su literalidad; o, visto desde una perspectiva contraria, una "realidad" que rehúsa asumir sin ambages el estatus de invención, ya que con pudor vela los artificios retóricos que utiliza.⁵

Ya que Yáñez se pronunció tan categóricamente por un realismo al cual creyó acceder a través de la mimesis que hace un uso casi exclusivo del dialoguismo, de lo que la crítica anglosajona llama *showing* y de la multiplicidad de puntos de vista que se expresan a través de los personajes (verdaderos retratos, cincelados con un puñado de trazos seguros y certeros), es preciso tratar de explicar este imperativo objetivista, esta compulsión que obliga a esfu-
mar la presencia del narrador. Todos estos elementos evidentes que caracterizan la estrategia narrativa de *Ojerosa y pintada*, no son privativos de esta obra. Con esos mismos

5 Octavio Paz, comentando una novela de Ibarra—*Las muertas*—, afirma: "el artificio supremo consiste en conquistar la naturalidad". (O. Paz, *Sombras de obras*, Seix-Barral, 1983, p. 229.) En efecto, todo es artificio en literatura. Pero, aún reconociéndolo, no deja de ser importante preguntarse por qué se preocupó Yáñez por encontrar una estrategia que pudiera, en circunstancias determinadas, crear un efecto de naturalidad en los lectores. Un primer elemento de respuesta es poner de manifiesto que tal inquietud concede gran importancia al narratario, que deja de ser considerado como un lector pasivo e indiferente, devorador de textos en ratos de ocio. Este pasa a ser juez al que se le trata de persuadir, al que es vital convencer.

recurso "El plan que peleamos"⁶ tenía como objetivo ofrecer un "retrato de México",⁷ describiendo la problemática de la costa de Jalisco (*La tierra pródiga*); el *currículum* lúdico de un niño en los albores de la Revolución (*Flor de juegos antiguos*); las tribulaciones de un músico (*La creación*); la vida en las rancherías apartadas de Jalisco (*Las tierras flacas*). . .

Desafortunadamente, al haber sido traducida esa realidad a palabras (*traduttore-traditore*) se le aplicó un filtro necesariamente deformador; se le falseó al imponerle una estructura susceptible de una lectura; se le redujo. La palabra organiza el universo de una manera arbitraria pero coherente y le inflige un tamiz que convierte ese propósito de Yáñez en una ingenua buena intención de reflejar la realidad.

El objetivo del presente ensayo no es, por tanto, comparar lo "Real" articulado por un discurso sociológico con lo "real" novelesco (ambos productos de la imaginación) y, a partir de ello, elaborar un juicio estético que impondría como unidad de medida la distancia que existe entre una y otra dimensión. Su propósito es tratar de descubrir cómo detrás de esa "objetividad" aparente se delata un fondo inconsciente que sirvió como catalizador para poner en pie una plataforma desde la cual se apostó Yáñez para contemplar de manera "realista" la sociedad capitalina de los años cincuenta.

¿Por qué el narrador quiere dar la impresión de reproducir únicamente una realidad fónica? ¿Por qué optó por ofrecer la ilusión de ser sólo un transcriptor? Si en última instancia un proyecto realista está destinado al fracaso en la medida en que ese realismo debe tener conciencia de que

⁶ Con este título bautizó Yáñez a su proyecto narrativo en 1964, especie de *Comedia humana mexicana*.

⁷ El subtítulo de "El plan que peleamos" es: "Primer esbozo para un retrato de México". Conviene recordar que tal proyecto estaba dividido en cuatro grandes apartados: Las edades y los afectos; El país y la gente; La historia y los tipos; Los oficios y las ilusiones. El plan global abarcaba veinte novelas de las cuales Yáñez escribió sólo nueve.

—————
sólo puede ser una ilusión de realismo, un realismo ficticio.
¿Por qué entonces empeñarse en tal empresa?, ¿qué significado puede atribuirse a tal aventura?

Detrás de todo ello existe la necesidad del narrador de encontrar un procedimiento convincente, un medio seguro de persuadir al lector. Es una tentativa de conceder al relato una veracidad a prueba de dudas. El narrador se siente dueño de una verdad y quiere ponerla al abrigo del escepticismo del lector. Al encontrar un medio adecuado, el narrador no sólo salva su verdad de una eventual refutación, sino que ha ganado la adhesión e incluso la complicidad del lector.

Pero, ¿por qué afanarse en otorgar esta dimensión a la literatura? ¿Por qué pretender ser objetivo e imparcial a toda costa, si un novelista, según la creencia popular más arraigada, trabaja sobre todo con la intuición?

Lo que parecería en un primer momento una elección contingente, fortuita o intrascendente, atribuible a una estética particular o a una escuela literaria en boga en la época, nos coloca inmediatamente frente a una tendencia obsesiva, a la vez subterránea y evidente (por la manera iterativa en que la encontramos en la obra agustiniana), muy característica de Yáñez. El pacto narrativo del escritor jalisciense guarda una estrecha relación con todo un síndrome que se inscribe dentro de la problemática que Marthe Robert expone en su libro *Roman des origines, origines du roman*,⁸ la cual adopta a lo largo de la obra narrativa de Yáñez diferentes facetas.⁹

Tomando como criterio el concepto freudiano de “novela familiar de los neuróticos”,¹⁰ la ensayista fran-

⁸ Marthe Robert, *Roman des origines, origines du roman*, Gallimard, París, 1972, 364 pp. (Col. Tel-Quel, 13.)

⁹ El desarrollo de una afirmación de esta naturaleza exige un estudio más detenido, que reservamos para otra ocasión.

¹⁰ En 1909, Freud escribió un prólogo a la obra de Otto Rank, *El mito del nacimiento del héroe*, en el que estudia el *Familienroman* (“novela familiar”). Esta consiste en el relato ficticio que fabrica el niño durante un periodo de crisis para explicar sus propios orígenes. En esencia, su contenido es el si-

cesa distingue dos tipos de narradores: los que relatan desde la perspectiva del “niño encontrado” y los que construyen sus obras desde el punto de vista del “bastardo”, de acuerdo con la posición dominante que asumen ante la conflictiva descrita por el fundador del psicoanálisis.

En el primer tipo se encuentran los narradores que toman como escenario de sus obras universos inexistentes, producto de su imaginación hasta en los detalles mínimos. Esos mundos constituyen una realidad aparte y son, de alguna manera, un intento de recuperación de un paraíso pre-edípico en el cual el “niño encontrado” fue dueño y señor. En este medio ambiente, sus personajes pueden ser gigantes, hadas, animales con atributos humanos, o seres humanos que han dado la espalda a la realidad. Las obras de esta categoría de narradores que se huelga en descubrir mundos oníricos y que ha optado por una ficción que no pretende ser otra cosa que ficción y que de ninguna manera quieren ser tomadas por verosímiles, más bien son fantásticas. Entre los ejemplos que Marthe Robert analiza en su libro, se encuentran los cuentos infantiles, las fábulas, pero también hay libros como *Robinson Crusoe*, *El Quijote*, y cita además autores como Hoffman, Jean Paul, Novalis, Kafka y Melville.

Por otra parte, el narrador que se sitúa en la perspectiva del “bastardo” trata de dar a sus ensoñaciones una apariencia de verosimilitud. Sus obras están llenas de personajes tomados de la vida cotidiana. Los narradores que Marthe Robert incluye en esta categoría pertenecen a las escuelas

guiente (aunque existen diferentes variantes): el niño imagina que sus “verdaderos” padres son seres nobles que viven en países remotos. Él es un niño encontrado que se encuentra bajo la tutela de personas ajenas (que en realidad son sus padres verdaderos). Cuando el pequeño narrador se entera de la diferente función que ejercen su padre y su madre en la gestación, inmediatamente deja de poner en tela de juicio su filiación materna: las dudas son dirigidas entonces hacia el padre únicamente. A la madre se le atribuyen aventuras con un ser legendario, de las cuales él es el producto. Es así como viene a considerarse como un bastardo.



realista y naturalista. Son narradores comprometidos que en un afán de “legitimación” crean vastos universos en los cuales los protagonistas generalmente están animados por ambiciones —por cierto muy similares en el grado de intensidad a las ambiciones de los autores que les dieron aliento— que rara vez encuentran satisfacción: ansían fama, riqueza, sabiduría, desean seducir o anhelan cualquier cosa que pueda conferirles prestigio. Ese original espacio es inventado por una imaginación desbordante que lo colma de situaciones, tramas, caracteres sin número que son descritos con una técnica a la vez original y fecunda en recursos. Balzac, Zola, Stendhal, Maupassant, Dostoyevski, son algunos de los autores que sirven a Marthe Robert para ilustrar este segundo tipo de narradores.

La obra de Agustín Yáñez tiene muchos elementos en común con esta segunda categoría.¹¹ Su compromiso con la realidad social de México; su gran ambición narrativa cuyo proyecto no fue llevado a buen término; la alta densidad de personajes que hay en sus novelas; e incluso el hecho de que la misma ambición sea uno de los elementos centrales que mueven a muchos de los protagonistas agustinianos, son algunos de los ingredientes fundamentales que pueden interpretarse a través de los postulados de la autora de tan sugerente teoría sobre las motivaciones inconscientes que regulan la génesis y la producción narrativa.¹²

¹¹ Es preciso tener en cuenta, además, que muchos de los personajes de Yáñez son bastardos o huérfanos de padre. El caso más notable es el de Gabriel Martínez, protagonista de *La creación* y que aparece en *Al filo del agua*, *Las tierras flacas*, y en *Ojerosa y pintada*. También es huérfano Agustín, personaje de *Flor de juegos antiguos*. En lo que respecta a bastardos, recuérdese a los hijos de Epifanio Trujillo que aparecen en *Las tierras flacas*.

¹² En su libro *Le corps de l'oeuvre* (Gallimard, 1981), Didier Anzieu acepta con reservas las tesis de Marthe Robert, ya que en su opinión el niño se plantea muchas otras situaciones imaginarias sobre sus orígenes, y agrega, además, que al adulto se le ofrece un número casi infinito de situaciones susceptibles de ser objeto de relatos del tipo, “¿cómo hubiera sido mi vida si mis padres no se hubieran divorciado... muerto, vuelto a casar? ¿Si no hubiera tenido hijos? ¿Cómo hubiera sido mi vida si hubiera estudiado tal carrera? ¿Si hubiera escogido a tal?, etc. (*Ibid.*, pp. 218-226.)

Una voz que clama en el Canal

De los numerosos personajes de *Ojerosa y pintada*, el Filósofo del Gran Canal es sin duda el más insólito. José Luis Martínez ha señalado que existe un parentesco entre Lucas Macías (*Al filo del agua*), Matiana (*Las tierras flacas*) y este curioso ser.¹³ En efecto, muchas son las incidencias que encontramos en su descripción, de tal suerte que se puede construir con estos tres personajes un arquetipo cuyas características serían las siguientes: la fecha de su nacimiento se pierde en un pasado remoto (“de sí, Lucas Macías no sabe ni la edad”);¹⁴ conoce a todos los miembros de su comunidad (“de todos, Lucas Macías da santo y seña, como si los hubiera tratado íntimamente: sabe sus manías, sus modos de vestir, sus expansiones domésticas”);¹⁵ conserva memoria de los acontecimientos más remotos y enigmáticos, tanto de catástrofes como de periodos de bonanza, hechos violentos, detalles baladíes o sucesos notables (“yo no puedo revelar tantas cosas como sé o he visto, con mis ochenta y pilón a cuestras”, dice Matiana);¹⁶ descifra el significado oculto del diario acontecer; entrevé el futuro de sus paisanos y comprende los resortes misteriosos de su conducta (el “excéntrico discurseador” es dueño de “todos los secretos de todos los habitantes y de los millares de visitantes que pueblan esta gran capital de la República”);¹⁷ y es capaz de emitir una sentencia que por todos es considerada como inapelable.

Especie de juglar; oráculo, juez, historiador, autoridad moral, psicólogo, profeta, cronista, filósofo de la condición humana o chamán, su presencia en tres de las más importantes novelas de Yáñez exige un atento análisis, sobre

¹³ Cf. su prólogo a las *Obras escogidas* de Agustín Yáñez (Aguilar, 1968), p. 64.

¹⁴ Cf. *Al filo del agua*, en *Obras escogidas*, p. 741.

¹⁵ *Ibidem.*, p. 742.

¹⁶ Cf. *Las tierras flacas*, en *Obras escogidas*, p. 409.

¹⁷ P. 115.



todo si se tiene en cuenta que este arquetipo cumple con una función tan trascendente que la muerte de Lucas Macías, por ejemplo, anuncia el final de toda una era, con lo cual termina *Al filo del agua*; o que al filósofo se le concede la parte central y más extensa de *Ojerosa y pintada*.

Los demás personajes que aparecen en estas tres obras se agrupan en torno a estas figuras casi legendarias. Acuden a ellas en busca de refugio ante las adversidades, de información de carácter práctico, de consejos en situaciones difíciles, o para que les ayuden a acallar sus angustias. La pluma de Yáñez se complace en pintarlos en todos sus aspectos: su físico, sus actividades, sus inquietudes, su intimidad, su función social, de tal suerte que quizá sean los personajes más complejos y sin lugar a dudas los más atractivos o enigmáticos que haya creado el escritor jalisciense.

Al adentrarse en la personalidad de cada uno de ellos, el lector conoce la visión del mundo de la sociedad que es protagonista de la novela en cuestión; se pone al tanto de su historia y de su situación actual. Es a tal punto un personaje clave en el universo narrativo en el que vive que a través de su análisis se podría establecer un espectro de estas tres novelas de Yáñez.¹⁸

Aunque en *Ojerosa y pintada* está aislado y sus afirmaciones parecen demasiado radicales, el Filósofo representa, de alguna manera, la suma de toda una serie de elementos repartidos en los demás personajes.¹⁹ En esta novela lo encontramos como “un hombre de traza estrafalaria” (p. 114), sin nombre, como la mayoría de los personajes, “categórico” y notablemente desequilibrado (“a leguas maniático”,

¹⁸ El significado de cada uno de estos tres personajes es muy diferente. El Filósofo sería el polo negativo de una función que desempeñan positivamente Matiana y Lucas Macías, por ejemplo.

¹⁹ Es preciso poner de relieve el hecho de que el Filósofo ocupa el capítulo central, que constituye el zenit de la estructura triangular de *Ojerosa y pintada*, compuesta por “Cuesta arriba”, “Parteaguas” y “Cuesta abajo”. Este personaje es el que más habla, al que se le dedica mayor espacio y es el que tiene la visión del mundo más original, en una novela en que muchos de los personajes que representan una serie de clichés o prejuicios de una moral de los años cincuenta que ahora resulta anacrónica.

p. 114). Se distingue por su obsesión: se dedica a observar el canal del desagüe y para justificar tan peregrina conducta no duda en investir con carácter de obligatorio su absurda actividad a la que ha dedicado toda su vida. Víctima de tan grave perturbación, llega a afirmar que en el canal se encuentra la “verdadera historia de la gran ciudad” (p. 114).

En su soledad y sin ninguna ocupación práctica que distraiga su atención se cree poseedor privilegiado de un gran secreto, dueño de la Verdad. Esta dimensión megalomaniaca desconoce toda coordenada que limite sus delirios y lo lleva a sentirse por encima de cualquier mortal que pretenda ser detentador de alguna certeza, sea ésta de carácter religioso, científico, humanístico o social:

me he convertido en especialista de la ciudad, mi experiencia no la tiene ni el más planchado historiador, ni el periodista más águila, ni el médico de más clientela, porque todos ellos no ven, digo, sino aspectos, partes de la vida, y yo abarco todo el panorama subterráneo...²⁰

En su opinión, el hombre no puede escapar de la corrupción. La condición humana se compone esencialmente de porquería, fetidez, inmundicia, heces, putrefacción, carroña, hediondez, pestilencia... Todos éstos tan sólo son algunos de los numerosos adjetivos de los que se sirve para expresar tan radical náusea. Parecería que el grado de intensidad del sentimiento de abyección, de la ignominia (lat. *in + nomen* = “sin nombre”) es inefable o por lo menos inasible a la palabra: la sinonimia sería la única posibilidad para poner un paliativo a esta incapacidad del lenguaje, en la medida en que cada palabra sólo puede abarcar un aspecto de una realidad que lo rebasa.

Durante años se ha dedicado a observar el canal del desagüe. En el incesante flujo de las aguas negras ve el “auténtico” rostro del devenir de la sociedad. Todo está condenado a la destrucción; el hombre no es capaz de bondad: la

²⁰ P. 115.

presiones del tipo “bastón en ristre” (p. 113); su indumentaria rotosa y anacrónica; figura enjuta, su misma locura y pobreza; su mezcla de hidalga distinción y ridícula prosopopeya, e incluso el hecho de que el taxista lo haya encontrado a la orilla de un camino (la carretera a Puebla), son los elementos responsables de tal semejanza. Como Don Quijote, el “excéntrico discursador” (p. 117) le ha dado la espalda a la realidad en aras de un cierto idealismo.

No es posible entender la lógica interna del personaje si no se plantea uno como interrogante la causa por la cual esas afirmaciones son tan categóricas y, además, la razón por la que es precisa tal vehemencia para exponer su punto de vista.

Tan alta carga de afecto utilizada en el tono enfático y tan contundente extremismo son índices de la intensidad de su conflicto psíquico. Su proceder tiende a acallar un sentimiento de culpabilidad neurótica.

En “Análisis fragmentario de una histeria”, Freud señala que este tipo de recriminaciones, es decir, aquéllas que una persona repite incesantemente, responde a un mecanismo de defensa conocido con el nombre de proyección.²²

Por ello, la actitud de nuestro predicador es de constante inculpación: necesita mostrar la ignominia y la sordidez del otro. Tiene que denunciar a la humanidad achacándole el mismo contenido de lo que da origen a su sentimiento de culpabilidad para poder conservar un frágil equilibrio. Sólo de esta forma encuentra alivio, y esas incesantes recriminaciones le aportan, colateralmente, una satisfacción narcisista: ¿acaso no es él el único que está consciente de la esencial e ineluctable degradación física y moral del gé-

²² “Una serie de reproches contra otros nos hace sospechar la existencia, detrás de ella, de una serie de reproches de igual contenido contra la propia persona. Nos bastará entonces referir sucesivamente cada uno de ellos a la persona del enfermo. Este modo de defenderse contra un reproche referido a uno mismo, transfiriéndolo a otra persona, muestra algo inegablemente automático y tiene su modelo en la conducta de los niños pequeños que siempre que se les reprocha alguna mentira responden ‘el mentiroso eres tú.’” Freud., *op. cit.*, en *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1948, t. II, p. 523.

nero humano, el único dueño de la Verdad? Este es el origen de una locura que se despliega en una doble vertiente caracterizada por una monomanía y una megalomanía que son inseparables.

No puede permanecer en casa ni dedicarse a alguna actividad: le es vital tener frente a sí la prueba fehaciente de que los criminales son los otros y no él mismo, ya que siendo el Juez, está al abrigo de cualquier sospecha. A esto se puede atribuir también su necesidad de convencer a su interlocutor de que lo que dice es una verdad indiscutible. Su actitud hace pensar que él busca a través del asentimiento del otro, de su aprobación, convencerse a sí mismo.

Se permite ver en los demás miedos insuperables que los obligan al despilfarro (eufemismo por masturbación), al asesinato de víctimas inocentes (aborto) y a la esterilidad.²³ Sin embargo, resulta evidente que el Filósofo del Gran Canal vive en el celibato y que su prédica es totalmente infecunda. La incapacidad para modificar sus puntos de vista lo ha llevado casi a la inmovilidad. Se diría que ya es imposible que vuelva a tener preocupaciones de orden práctico, sexual, económico o social "normales".²⁴

Una de las características que mejor lo definen es la dramática escisión de su visión del mundo sin que exista punto medio posible. Imagina que la gente sólo puede ser santa o pecadora; apóstol o asesino; virgen o meretriz.²⁵

Esta ocasión guarda una analogía con su propia historia, que tiene como línea demarcadora la Decena Trágica. An-

²³ El tema del despilfarro es una obsesión de Yáñez que requiere un análisis detenido.

²⁴ La proyección es un mecanismo de defensa utilizado por otros personajes de esta novela. Por ejemplo, el oaxaqueño norteador, que prefiere ignorar sus limitaciones y atribuir las a su esposa, "zapoteca pura", de quien se expresa en términos desdefiosos, cuando en realidad "ella fue la primera en hallar colocación en Palacio a los dos días de llegar, y la que se agenció para conseguir casa. . . comprando los muebles indispensables. . . De cualquier modo, es un estorbo cargar con la mujer cuando se trata de abrirse paso en México" (pp. 207-208).

²⁵ El Filósofo sentencia: "una ciudad es así: junta de santos y pecadores, de apóstoles revueltos con asesinos y ladrones, de vírgenes prudentes y necias, de mujeres corruptas. . . y de meretrices, de santos y enfermos" (p. 120).

tes de esa fecha, veía la capital como la Ciudad de los Palacios, contempló el esplendor de Porfirio Díaz:

Yo había visto el esplendor de Porfirio Díaz cuando el Centenario, el entusiasmo de la gente cuando la entrada del señor Madero, y había visto el esplendor de las procesiones de Corpus, de los arzobispos, de las damas, de los carruajes, de los catrines, de muchísimos banquetes y bailes, de las iluminaciones, de los palacios. . . había entrado a los teatros, a los restoranes de lujo. . .²⁶

Sus palabras dejan ver claramente que hasta el día del magnicidio, todo fue entusiasmo, placeres, buen comer, elegancia. Después del asesinato sólo ve deterioro, destrucción, decadencia, cuando se pasea por la ciudad de México. La historia se convierte en "río voraz. . . destrucción, desechos" (p. 121). De pronto, el mundo se convierte en letrina fétida, sin solución de continuidad.

La imagen física del "discurseador" que nos presenta el narrador es acorde con su personalidad esquizoide: sucias sus ropas pero pulcro y afeitado el rostro; estrafalario pero distinguido; dueño de la Verdad, pero en una miseria que no le permite siquiera pagar el taxi; solemne y de buenas maneras, pero reducido a pedir caridad. En su descripción abundan los rasgos que se contraponen y los signos inequívocos de su decadencia física, social y económica.²⁷

Dentro de los numerosos contrastes mencionados, sobresale en el retrato del profeta su "buena y brillante dentadura" (p. 114). Símbolo por antonomasia de la agresión (ya que ésta sirve para triturar, devorar, destruir) es el único elemento que escapa de la imagen de caducidad que aquél proyecta. Esta excepción es muy significativa: los

²⁶ *Op. cit.*, p. 123.

²⁷ Desde un punto de vista estilístico es interesante hacer notar que en la descripción de este personaje, el narrador secunda toda afirmación con frases adversativas concesivas. Parecería que trata de rescatar a este personaje. A través de estos "pero" y "aunque" se filtra algún aspecto positivo: lucidez, esperanza, razón. No todo en este personaje es locura.

dientes sirven de complemento al canal. Ellos inauguran el largo proceso cuyo apéndice está constituido por éste. Ambos forman el alfa y el omega de la digestión. La dentadura muele, corta, desgarrar, el canal sólo es el conducto que transporta los desechos. El proceso de degradación tan denunciado y estigmatizado por nuestro filósofo se ha iniciado en una boca que ostenta afilados colmillos. Si en la opinión del protagonista de "Parteaguas", nadie es capaz de un acto generoso y en ningún ser humano existe una calidad genuina; él, a su vez, cuenta con sólidos colmillos que metafóricamente aluden a su agresividad y a la violencia con que considera al género humano. Es conveniente recordar que el fin último que persigue es "arrojar sus inmundicias al rostro de la sociedad".²⁸

La imagen que tiene del cuerpo humano está en consonancia con su visión del mundo: prefiere imaginar cuerpos desarticulados, cadáveres, abortos.²⁹ Incluso al ruletero, que era el único personaje que se había salvado ("muchísi-

²⁸ *Op. cit.*, p. 120. Por otra parte, hay que señalar que una fantasía de devoración obsesiona a varios personajes de *Ojerosa y pintada*. Por ejemplo, el oaxaqueño nortado de "Cuesta abajo", 8 afirma que "me asusta sentirme frente a un monstruo [la Ciudad de México] dentro de su boca, que me traga" (p. 208). El taxista, a su vez, expresa su sentimiento de ser acosado por asaltantes y policías de la siguiente manera: "cuando no asaltado, mordido" (p. 41) y también responde a los penalistas "no me vayan a comer" (p. 109). Por su parte, uno de los integrantes del grupo que se sube frente al cabaret Leda dice "nos comemos, ¿a quién?, si ya nos hemos comido a medio mundo"; otro insiste sobre el tema al decir "a mí no me han hecho digestión los prójimos que hemos comido desde hace rato" (p. 30). Entre las posibilidades que existen para "triunfar" en la Ciudad de México es "dar mordidas" (p. 55).

A los dientes se les consagra un lugar importante: en una ciudad tan hostil, una de las cualidades más preciadas es que se necesita "colmillo" (p. 87). Del general Robles, héroe admirado, se señala con particular asombro que su cuerpo conserva "la dentadura completa" (p. 213). El taxista, por su parte, recuerda con enigmática nostalgia "el dolor de la primera muela que le sacaron" (p. 191). Por último, es conveniente señalar que la agresión asociada al aparato digestivo está presente en otras obras de Yáñez; por ejemplo, en la figura de Epifanio Trujillo, personaje de *Las tierras flacas*. Una de las manifestaciones de su sadismo es un apetito particularmente voraz: "come y traga como descosido" (p. 317).

²⁹ Por lo menos existen otras dos imágenes de fragmentación de cuerpos en *Ojerosa y pintada*: el taxista recuerda la anécdota de los estudiantes de medicina que arrojan a la calle partes de un cadáver. Por otra parte, el maniquí con el que se divierten unos jóvenes frente a Bellas Artes termina fragmentado.

mas gracias, caballero, porque usted lo es. . .”, p. 120) lo ve sólo como cuerpo capaz de secretar sudor, orina, mugre, heces.³⁰

En suma, el Filósofo del Gran Canal, que sin lugar a dudas es la figura más extraña que haya creado Agustín Yáñez, es un hombre al que la Decena Trágica marcó profundamente. En Madero reconoce a una figura paterna cuyo asesinato actualiza toda una problemática edípica latente. La intensidad emotiva de este conflicto lo lleva a retirarse de la sociedad y a un abandono general de la vida práctica, lo cual lo condena a un estado patológico del cual parece difícil que salga. Compulsivamente reprocha a la humanidad su hipocresía, inmoralidad y corrupción. Sus acusaciones, sin embargo, sólo cobran sentido si se le aplican a él mismo. De esta forma, resulta evidente que es un ser agobiado por un intenso sentimiento de culpa. Esta problemática lo lleva a emitir juicios extremos y generalizaciones maniqueas. Ambos efectos son índice de lo agudo de su conflicto y reflejo de la dicotomía que caracteriza su historia personal.

La Ciudad de México: un desierto

Ya se ha hecho alusión al gran número de personajes que pueblan las páginas de *Ojerosa y pintada*. En esta novela hay niños y ancianos; aristócratas y gente común; prostitutas y presidentas de asociaciones cristianas de beneficencia; *successful men* y oficinistas sin porvenir; políticos y ascetas; policías y asaltantes. . . Diversidad que sugeriría una visión verdaderamente representativa, equilibrada y minuciosa de la sociedad capitalina de mediados de siglo.

Pero, ¿cómo es semejante multitud?, ¿qué frecuencias

³⁰ El Filósofo afirma: “cuántas veces habré visto pasar entre las aguas negras la historia de usted, es decir: el residuo de su sudor, de sus apuros y sustos, la materia sobrante de sus duelos y fiestas. . . qué sé yo, hasta su mugre” (p. 120).

describen las ondas de sus obsesiones?, ¿qué *scanner* puede sondear sus miedos? ¿Cuáles son los catalizadores de su vida afectiva?, ¿cómo elaborar una clasificación de sus destinos?

Al bosquejar una respuesta a estas interrogantes, la ilusión de estar frente a un amplio panorama se desvanece. El lector se percata de que los personajes fueron sometidos a una especie de lecho de Procusto.

En efecto, la nutrida variedad de personajes sólo es numérica; no hay una diversidad cualitativa, ya que es posible encontrar ciertas consonancias que permiten afirmar que en el fondo todos ellos responden a un patrón determinado;³¹ están pintados con un mismo pincel que ha dejado en ellos una huella inconfundible.

Tomando como criterio el estado de ánimo, es posible afirmar que en *Ojerosa y pintada* los personajes sólo existen en situaciones extremas, dispuestas a manera de contrapunto: la desesperación más sombría colinda con la alegría desbordante, acabada y completa. Entre los personajes que se encuentran en el primer caso hay quienes están al borde de la quiebra ("Cuesta abajo", 12); otros (los militares de "Cuesta abajo", 1) se encuentran frente a la "única tablita", un provinciano desempleado que después de haber pasado penalidades sin límite dice "buscarte ha sido mi último recurso" ("Cuesta arriba, 13); un misterioso militar ("Cuesta abajo", 9) "cuya voz denunciaba estados de cólera a punto de estallar"; alguien que sufre dolor de muelas y que dice "quisiera darme un balazo" ("Cuesta abajo", 4). Se encuentran en una especie de callejón sin salida, con todas las puertas cerradas, en la última etapa de un proceso de degradación económica, social o familiar. Entre los personajes que se encuentran en el segundo caso, están los que festejan "santo, boda, bautizo al mismo tiempo" ("Cuesta arriba,

³¹ Ese "patrón determinado" pone en evidencia un tejido de obsesiones que constituye una manifestación del inconsciente de Yáñez y que debe ser descrito para construir un protomito, como lo sugería el creador de la psico-crítica, Charles Mauron, a través del cual se podría intentar una "explicación" de la narrativa agustiniana.

ba", 13); y la familia que celebra el ascenso del padre y el cumpleaños de uno de los chicos ("Cuesta abajo", 8). Es interesante destacar el hecho de que en estos personajes la alegría no se concibe de una manera simple. Para que esa dicha pueda manifestarse, es necesario que sea el resultado de una acumulación de éxitos en varias esferas: social, familiar y profesional. Es la etapa final de una historia que necesariamente exige esfuerzo personal, integridad moral y estabilidad familiar. La felicidad sólo puede ser de naturaleza exultante, sin sombra que haga mella a la plenitud.³²

Adocenados en el anonimato (hay que recordar que sólo en contadas ocasiones tienen apellido), el primer tipo de personajes está construido utilizando —nuevamente— como recurso principal el contraste: por un lado, todos manifiestan una ambición sin límites; y, por el otro, la situación en la que se encuentran siempre es muy precaria. Son presa de un agudo desaliento e insatisfacción y la mayoría de ellos tiene un profundo sentimiento de frustración. La libido *dominandi* que se expresa a la vez de manera ingenua y ridícula, por ejemplo en el deseo de los provincianos recién llegados a la capital que quieren "conquistar México", irrumpe auspiciada por fantasías delirantes —alguno de los personajes llega a imaginarse a la cabeza de un desfile triunfal por la Avenida Juárez— que permiten a los personajes escapar de una realidad hostil y apabullante.

Son muchas las formas que adopta este que es el esquema básico de la conflictiva; sin embargo, todos los personajes se ven confrontados en él y nunca encuentran solución, recursos para llegar a ella o esperanza de hacerlo.

En el glosario de *Ojerosa y pintada*, el momento presente es sinónimo de carencia. Cada uno de los personajes representa un aspecto de un déficit fundamental: unos se

³² Esto es índice de un cambio notable en la narrativa de Yáñez. Atrás han quedado los héroes rebeldes (María, Gabriel) que son desviantes sociales de *Al filo del agua*. A partir de esta novela, Yáñez opta por los valores establecidos: ya sean valores ancestrales o los de un optimismo gubernamental, basado en un orden legal y en el progreso técnico: la Revolución ya fue hecha.

aferran al recuerdo de los privilegios (la antigua burguesía porfiriana); otros han quedado huérfanos (por ejemplo, el niño que trabaja en la fábrica de azulejos); a éstos se les niega el reconocimiento al que creen tener derecho (los militares); aquéllos son víctimas de la injusticia (el velador despedido sin justificación después de veinticinco años de servicio); otros (como el ruletero, o los provincianos que acaban de llegar a la capital) tienen que someterse a rudas pruebas para sacar adelante sus proyectos.

Este sentimiento de déficit ontológico, de tara inconvertible, tiene mil máscaras: desnutrición, mediocridad, miseria, enfermedad, ignorancia, bastardía, orfandad, desclasamiento, insatisfacción, psicopatía, cárcel, desesperanza, incomunicación, soledad, amoralidad, corrupción, convencionalismo.

El optimismo de Yáñez que se manifiesta en otras novelas a través de la confianza en un estado tecnócrata, capaz de poder ofrecer solución a los conflictos de una comunidad (*La tierra pródiga*); en el progreso por medio de la técnica y la superación de la etapa de dominación del cacique (*Las tierras flacas*); o en un movimiento social que puede aportar una liberación frente a una sociedad opresiva (*Al filo del agua*), ha desaparecido en *Ojerosa y pintada*, para dejar lugar a un escepticismo absoluto en la sociedad; con un gran desengaño frente al progreso y sin esperanza de encontrar la redención ya sea en la acción política o simplemente en la pareja: no hay expectativa viable.

El universo de la Ciudad de México, al igual que los cuerpos que obsesionan al Filósofo, se encuentra desarticulado. A excepción de tres núcleos familiares (la familia del taxista, la del hombre que ha sido ascendido en su trabajo —“Cuesta abajo”, 8— y los que festejan santo, bautizo y aniversario de bodas —“Cuesta arriba”, 7—), la trama social ha desaparecido o se ha transformado en una especie de trampa en que los personajes han quedado atrapados: en todos los grupos que aparecen en esta novela existe un malestar evidente, incluso cuando se divierten.

En algunos casos, la muerte de la figura paterna viene a romper la unidad familiar (por ejemplo, el General Robles; el padre desahuciado, enfermo de cáncer —“Cuesta abajo”, 16—); para otros, la familia es un infierno (como es el caso del que quería matar a su esposa o el de la pareja que se pelea en el libre de “Cuesta arriba”, 4 y 2, respectivamente); en otros más, la ruptura se ve duplicada —por ejemplo, los provincianos que no sólo sufren el traumatismo que significa tener que separarse de su medio ambiente sino que padecen la hostilidad de la megalópolis cuya laberíntica disposición los confunde—; para otros, verbigracia, el taxista, la sociedad es una jungla: constantemente se encuentran en posición de víctimas que son hostigadas por la policía o son presa de los asaltantes (“por unos y otros acosado, extorsionado”, p. 41). En el plano profesional, los personajes son explotados, como en el caso del niño de la fábrica de azulejos al que le pagan casi propinas; o su trabajo es sordido o frustrante (un violinista afirma que su trabajo es “horrible”, y hay momentos de volverse loco y querer pegarse un tiro”, p. 39) y de las ficheras se dice que “no tienen quién las defiendan y todos tratan de explotarlas” (p. 39); a los burócratas, por su parte, se les imponen cuotas obligatorias para agasajar a líderes cuya única función consiste en asegurar una mejor explotación de los trabajadores por parte de los patrones. Incluso cuando un personaje tiene éxito y logra un ascenso social, esto a la postre resulta ser un espejismo, ya que termina por no pertenecer a ninguna clase social —ya no se puede identificar con los intereses de su antigua clase y la nueva clase social a la que pertenece lo rechaza por considerarlo arribista— y por encontrarse en el vacío. Parecería que la única salida es el alcoholismo y la enajenación y resignarse.

Los personajes de *Ojerosa y pintada* son seres expulsados del paraíso y no tienen redención alguna: quien vive en el Distrito Federal es una víctima explotada, amenazada, asediada, hostigada, vejada, violentada, humillada, despreciada, extorsionada: es una presa acorralada

que vive con una constante "sensación de aniquilamiento" (p. 203).

¿Cuál es la causa de semejante malestar tan generalizado? Una constante que encontramos a lo largo de toda la novela nos brinda una pista muy interesante para resolver esta cuestión: la muerte del padre. En efecto, todo lo relacionado con la figura paterna, sea real o simbólico, es criticado, destruido, puesto en tela de juicio o convertido en objeto de escarnio.

El primer cuadro de la "vida en la Ciudad de México" se abre —como lo ha señalado José Luis Martínez en el prólogo a las *Obras* de Agustín Yáñez— con un nacimiento y se cierra con un fallecimiento. Principio y fin encuentran una correspondencia rigurosa lo cual pone en evidencia la sólida estructuración del relato. Cabe apuntar, sin embargo, que el solo acto de nacer crea por sí mismo la paternidad y, por otra parte, es conveniente recordar que el personaje a cuya muerte asistimos³³ es el General Robles,³⁴ padre

³³ No podemos dejar de señalar que el nacimiento y la muerte señaladas son las acciones más importantes, cuando no las únicas que merecen el nombre de acción, en el sentido de que los personajes de *Ojerosa y pintada* no "hacen" nada. Es decir, suben al taxi, son transportados, narran su historia y bajan del coche. El único verbo transitivo es narrar, lo cual pone en evidencia el estatus particular de la palabra en esta novela. Todo consiste en poner en palabras un pasado, un presente o un futuro. El "libre" es el lugar vacío en que los personajes se enfrentan a la palabra. Hablar, y por ende narrar, no sólo otorga a cada uno de ellos la jerarquía de personajes, es decir, la existencia misma —"narro, luego existo", sería la divisa del actante de *Ojerosa y pintada*—, sino que los confronta brutalmente consigo mismos, con la imagen que tienen de sí, de los otros; o toman una posición en relación con la imagen que los otros se forman de ellos —imagen que está materializada por las palabras, por relatos—. De allí la doble importancia de la palabra en esta novela: no sólo constituye el material que vehicula la historia, sino que la palabra es la que crea el ser mismo de los personajes.

³⁴ El mismo nombre del personaje está lleno de connotaciones: General, título que indica el grado máximo del ejército y detrás del cual se encuentran los semas de autoridad, poder, responsabilidad, orden, dominio; y Robles, por otro lado, se opone a González, nombre que remite a otro Nombre; nombre que es sólo pantalla que oscurece al Nombre (hijo de Gonzalo) y además se contraponen porque es un apellido común y corriente, de sentido pobre y desgastado. González es el apellido del periodista que aparece varias veces en la novela, es el personaje estéril que representa la negación de la paternidad, el grado cero.

DOS VISIONES DE LA CIUDAD
DE MÉXICO
EN LOS AÑOS CINCUENTA



BIEN CONOCIDA ES LA FRIALDAD que mostró la crítica a *Ojerosa y pintada* en el momento de su aparición. A ello se puede aducir fundamentalmente dos razones. En primer lugar, en 1960 se esperaba con gran ansiedad la reaparición en el terreno de la narrativa del autor de la más importante novela mexicana escrita en la primera mitad del siglo XX. En 1947 *Al filo del agua* había sido señalada como la primera novela mexicana genuinamente contemporánea: la última novela de la Revolución era la más importante y la más compleja; representaba al mismo tiempo el más acabado y el último ejemplo del género. El momento de su publicación marcaba el fin y el principio de dos épocas. Se pensaba que trece años de incubación eran suficientes para una gran obra. Parecía evidente que la decisión misma de romper un prolongado silencio significaría un hecho de extrema relevancia para las letras mexicanas. La crítica en realidad esperaba de Yáñez una novela de la misma calidad e importancia de su primera incursión en el género ya que *La creación* (1959) había sido considerada como fallida.

En segundo lugar, en 1960 ya se había publicado una novela urbana que si bien había sido calificada de ambiciosa y desigual, también había provocado una acalorada polémica al punto de convertirse en el acontecimiento cultural de México en 1958: *La región más transparente*.¹ El carácter totalizador de una obra que aspiraba a ser la suma de la

¹ Carlos Fuentes, *La región más transparente*, introducción y notas de Georgina Gutiérrez, Ediciones Cátedra, Madrid, 1982, 565 pp. (Colección Letras Hispánicas, 145.)

cultura mexicana de aquella época, aclamada, además, internacionalmente, eclipsaba los breves episodios de *Ojerosa y pintada* que sólo se había propuesto describir una jornada en el Distrito Federal. De esta forma, se veía comprometido el carácter innovador que los círculos literarios exigían a quien había enriquecido la cartografía mexicana con un pueblo imaginario; al creador de personajes tan convincentes como María o el Padre Martínez, calificado como “uno de los personajes más plenamente elaborados de la novela mexicana”²

El tiempo ha hecho justicia a la obra tan polémica de Fuentes, y ya nadie puede negar, por lo menos, que *La región más transparente* ha promovido mundialmente una visión de la ciudad de México de los años cincuenta, y un habla, o conjunto de hablas, con las cuales se identifica al ciudadano de mediados de siglo. Como dijera Cortázar, “a pesar de sus excesos, *La región más transparente* es una gran novela”.

Por su parte, *Ojerosa y pintada* no ha salido aún del purgatorio. Hoy en día todavía resiente los efectos de un juicio precipitado y superficial, que de ninguna manera resiste un atento examen, y según el cual esta obra no es más que un eco poco afortunado de la *La región más transparente*.

Se ha hecho caso omiso de un dato importante: la primera parte de esta novela está fechada en “San Gabriel de Guadalajara, julio de 1956” (p. 109), dos años antes de la publicación de su supuesto arquetipo.

Muy poco efecto ha tenido la incitación de Brushwood a un juicio más temperado. El investigador norteamericano la considera como una “novela escrita con amor” que “merece una segunda lectura”.³ De nada ha valido la opinión de José Luis Martínez, quien ha llamado la atención sobre aspectos técnicos innovadores. Y, por su parte, Emmanuel

2 El juicio es de Joseph Sommers, *Yáñez, Rulfo, Fuentes: la novela mexicana moderna*, Monte Avila Editores, Caracas, 1969, p. 75.

3 John S. Brushwood, *México en su novela*, FCE, México, 1973, p. 76.


~~~~~

Semejante razonamiento también revela una visión simplista de la tradición literaria. En última instancia, habría que recordar que tanto Fuentes como Yáñez han confesado su deuda con Dos Passos, del cual son discípulos. Sin embargo, tal franqueza no contribuye en nada al conocimiento de estas dos novelas, es sólo una información tangencial.

Para comprender la existencia de motivos similares en ambas novelas hay que recordar que los autores se impusieron como objeto de observación una misma ciudad en una misma época. No debería sorprender que hayan coincidido en diversos puntos, que por otra parte son los más característicos de la sociedad capitalina de aquella época.

Es preciso subrayar otra evidencia. Del estudio de esa Ciudad al libro editado, puesto en manos del lector, existe un abismo. Entre uno y otro extremo se encuentra, ante todo, el autor, verdadera encrucijada, nudo gordiano que filtrará y transformará esos datos observados. Resulta ingenuo esperar que las novelas sean objetivas e imparciales en su visión de la Ciudad de México.

En mi opinión, los conceptos tradicionales de influencia y originalidad no tienen más que un valor relativo: un autor toma un elemento determinado (argumento, situación, personaje, cita) porque responde a una necesidad interior. Obviamente, el elemento incorporado tiene un significado diferente en ambos autores.

Comparar para poner de relieve semejanzas tiene una función determinada: estos elementos son índices de procesos identificatorios y proyectivos que revelan un fondo inconsciente similar.

*Hipólito* de Eurípides y *Fedra* de Racine responden a un espectro emocional semejante. Sin embargo, las obras tienen un significado diferente, como la ha demostrado Charles Mauron.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Cf. *L'inconscient dans la vie et l'oeuvre de Racine*, Joseph Corti, París, 1968.

---

Estas notas tienen por objeto comparar ambas novelas con la intención de mostrar las profundas diferencias que las separan, a pesar de que existen algunas coincidencias en Yáñez y Fuentes.

### *Antítesis y paradoja*

La historia de los Pola, a diferencia de la de los De Ovando y los Zamacona, es referida en las tres partes de *La región más transparente*. Esta familia constituye uno de los elementos que dan cohesión a la ambiciosa obra de Fuentes, ya que, a pesar de ser el clan más pequeño, es el único que mantiene relaciones con los demás personajes de *La región. . .*: Rodrigo se casa con Pimpinela de Ovando y tiene contacto con el grupo de los burgueses, de los satélites, de los extranjeros, de los intelectuales y con los guardines; el capitán Zamacona da el tiro de gracia a Gervasio Pola y posteriormente corteja a Rosenda Zubarán; ésta trabaja en un almacén bajo las órdenes de tío de Norma Larragoiti.

Si bien los comentadores suelen abordar *La región. . .* a través de Federico Robles, cuyo éxito, ruina y recomienzo marcan de alguna manera la dinámica de la novela (Robles, el revolucionario que logra consolidar un emporio; que puede capitalizar las oportunidades de una época turbulenta y además dar sentido a todo este periodo histórico, paradigma del éxito y uno de los centros de gravedad de la novela): las diversas rupturas, repetidos fracasos, el desconcierto y ascensión final de Rodrigo Pola representan una suerte de contrapeso de la historia de Robles.

Este grupo familiar no sólo tiene la función de equilibrar la trama y de servir de nexo a grupos de personajes que pertenecen a diferentes esferas, su análisis pone en evidencia una serie de tendencias generales de la novela que es preciso señalar.

Los Zubarán, hacendados porfiristas, toleran las relaciones de Rosenda con Gervasio Pola porque éste es teniente

maderista. Todo cambia, sin embargo, con la Decena Trágica. Lo que parecía matrimonio ventajoso se vuelve una trampa. La recién adquirida certeza de conservar sus privilegios sociales y económicos se desvanece inmediatamente y el acuerdo oportunista se troca en "repugnancia" (p. 350). Este hecho constituye la primera manifestación de una figura que rige el destino de la familia: la constante aparición de elementos contradictorios, reunidos en una síntesis paradójica, no carente de un frágil equilibrio.

Gervasio Pola es aprendido y llevado a la cárcel de Belén. En 1913 se evade con tres de sus soldados. Huyen para unirse a las tropas de Zapata. Las condiciones adversas (el hambre, el frío, el desconocimiento del terreno, amén de que están heridos y enfermos) terminan por derrotarlos en la región de Tres Marías. La esperanza de salvarse se esfuma y su situación inopinadamente se vuelve absurda: para sorpresa del lector, los fugitivos vienen a añorar la celda porque ésta por lo menos los protegía del frío; pero el recuerdo de la suerte de Gabriel Hernández, recién fusilado e incinerado en Belén, les impide regresar; quisieran abandonar la hola pero saben que no habría sitio seguro para esconderse (o por lo menos, el hecho de que así lo crean es muy significativo en la medida en que refleja el desmoronamiento de sus convicciones que los lleva a la inmovilidad). Llegar a un campamento zapatista parece imposible, enfermos, descalzos y perdidos en el monte. Continuar, permanecer en el sitio, regresar o escapar son posibilidades cerradas. Una cierta inconsistencia aparece súbitamente al acercarse los personajes a la realización de aspiraciones que han abrigado durante mucho tiempo. Parecería que se ha consumido toda la energía en construir imaginariamente esos proyectos y, al llevarlos a cabo, por esta repentina debilidad, la relación de significación se fractura. La aspiración ha cumplido la función de conducir al personaje hacia un destino; pero al arribar la realidad quiebra esos frágiles moldes elaborados con tanta paciencia. El sentido desaparece y las acciones se vuelven significados vacíos. En esta ocasión, los



elementos contradictorios de la paradójica situación adquieren la apariencia de lo absurdo. Algo similar ocurrirá a Rodrigo Pola en la tercera parte de la novela.

Por fin, Gervasio Pola se adelanta a un vivac para ponerse bajo las órdenes del general Inés Llanos, al cual informa que huyó solo. Éste, por desgracia, pertenece al ejército de Huerta. El destino se burla de Gervasio: lo que parecía salvación resulta ser derrota final. Espejismo y realidad son extremos que se funden en una paradoja. De regreso a la cárcel de Belén, el capitán Zamacona lo interroga sobre el paradero de los tres fugitivos restantes. Gervasio lo revela: Pedro se había quedado con fiebre en el monte; Sindulfo avanza con dificultad por las heridas infectadas que le causan los grilletos y Froylán Reyero —primo de Federico Robles— le había dicho “más vale quedarse aquí, en el monte, y morir solos, con Dios” (p. 212). En todo caso, los tres querían morir juntos.

El capitán Zamacona, que ignora lo que ha sucedido en el monte, piensa que al confesar, Gervasio Pola traiciona a sus compañeros. Imagina que prefiere entregarlos para no morir solo. Este nuevo equívoco dará pábulo al resentimiento de Rosenda y además servirá de piedra angular para que Rodrigo —que nace mientras aquél está en prisión— construya la imagen de un padre al que nunca conoció.

Rodrigo Pola es educado por su madre, quien trabaja como dependiente en un almacén y tejiendo por las noches. Crece bajo la presencia aplastante de un ausente —primera contradicción—: el retrato de su padre domina y marca toda su infancia, pero lo único que tiene de él es una información falsa —segunda contradicción—. El colmo de la paradoja es que su madre venera el recuerdo de un Gervasio Pola traidor, cobarde, un hombre derrotado, imagen que ella forjó a partir de las noticias que le dio el encargado de ejecutar a su esposo. Seguramente esta violencia que se ejerció sobre las convicciones del niño al cual se le obliga por un lado a admitir dos cosas diametralmente opuestas (respetar a un traidor; el ser que tanto extrañas es una persona desprecia-

---

ble), y, por el otro, se le destruye sistemáticamente una imagen que su necesidad afectiva ha idealizado, es el origen de la inmovilidad cavilosa, del azoramiento que impide toda actividad práctica a Rodrigo.

¿Qué es lo que teje Rosenda Zubarán por las noches, en silencio? Por un lado, urde una sutil red con la que pretende aprisionar a Rodrigo; por el otro, da trama al odio que siente contra su esposo. Su soledad, sus frustraciones, el desplome de su mundo, aunados a una vida gris bajo el signo de la desesperanza, atizan permanentemente un resentimiento que no conoce fin. Las situaciones contradictorias vuelven a aparecer: se enamora de un revolucionario, es decir, de alguien cuyos ideales se oponían radicalmente a los valores de su familia. Casarse con él significaba una ruptura que por un lado ofrecía la libertad y una autoafirmación; pero, al mismo tiempo, daban expresión a tendencias hostiles hacia su familia. Con el tiempo, reprochará a Gervasio Pola su fidelidad a la causa maderista, por la cual murió. Hubiera preferido que traicionara los mismos ideales revolucionarios que en un primer momento lo hicieron atractivo. En el fondo, lo acusa de traición, es decir, de haberla abandonado, por no haber traicionado sus convicciones. De una y otra forma el papel de perjuro le estaba reservado. Para colmo de todo, será el capitán que comandaba el pelotón de fusilamiento quien la cortejará y a cuyo relato sobre los últimos momentos de la vida de Gervasio dará crédito. Justamente, la persona digna de aversión y de desconfianza es en la que confía.

Quizá la paradoja más sorprendente de la vida de Rosenda Zubarán es que, por un lado, pase toda su vida bajo la sombra de un fantasma, cuyo regreso espera durante mucho tiempo, negándose a aceptar su muerte. Incluso cuando le confirman que su esposo fue fusilado, decide permanecer fiel a su memoria. Por otro lado, es evidente que lo único que la une a él es un rencor sordo del cual no tiene conciencia. Sus votos de soledad y el silencio en el que se enclaustra le permiten una entrega total a su odio. Rosenda





vez. Por la tarde solicita el trabajo mecanografiado y como la secretaria ni siquiera ha tenido a bien empezarlo es reprendida enérgicamente por no haber cumplido con sus obligaciones.

Las situaciones paradójicas no son el feudo exclusivo de la familia Pola. Abundan en *La región más transparente* y tienen diversas funciones, al grado de que esta figura es imprescindible para describir la estrategia de Fuentes en esta novela.

Se utilizan ya con un efecto irónico (el mismo título de la novela es un ejemplo claro de ello por el flagrante contrapunto entre la fórmula "región más transparente" y el clima asfixiante desde un punto de vista social, económico y atmosférico de la ciudad); ya como recurso empleado en la concatenación de las acciones: un desenlace contrario a las expectativas de los personajes y del lector da un giro nuevo e inesperado a la trama, lo cual puede tener incluso un efecto catártico (recuérdese por ejemplo el desenlace bucólico de un destino tan insólito y controvertible como el de Robles).

La contradicción también es un elemento que sirve para reforzar la consistencia psicológica de los personajes. En el caso extremo, es señal de una soledad profunda en la que éstos, después de haber perdido toda esperanza y convicción, se ven enfrentados a un caos de disyuntivas cerradas que los conducen a la inmovilidad (tal es el caso de Gervasio Pola e incluso el de Ixca Cienfuegos en la tercera parte de la novela).

Un aspecto no menos interesante es la relación que se establece entre el narrador y sus personajes a través de esta figura: el narrador resulta en ocasiones un sádico que guía a sus personajes por medio de una serie de espejismos para luego abandonarlos en el desaliento. El periplo que recorre el *homo regionis* tiende por lo general a la degradación física, material o moral. O simplemente al desaliento. En el mejor de los casos, sólo puede aspirar a un conocimiento ilusorio, a un desengaño.

Por último, la paradoja debe ser tomada en consideración para construir la imagen del mundo implícita en *La región más transparente*: ya se señaló que ésta rige el destino de los Pola, y que Rodrigo la adopta como divisa, pero éste sólo es un ejemplo.

Pasemos ahora a describir la manera en que Yáñez se sirve de la paleta del claroscuro. Ante todo hay que señalar que en la obra del escritor jalisciense no existe la amalgama de los contrarios que se conoce bajo el nombre de paradoja. En su obra existe sobre todo la polarización de los contrastes que puede incluso llegar a ser dramática. Concretamente en *Ojerosa y pintada* existe un sistema binario de oposiciones que es fácilmente perceptible.

Los personajes se organizan a través de pares netamente antinómicos: existen quienes tienen éxito en la Ciudad de México y los que fracasan en ella (la gran mayoría); las prostitutas y las presidentas de ligas cristianas; la "gente decente" y los "pelados"; los aristócratas y los arribistas; los perseguidos y los perseguidores; los corruptos y los amoraes y la gente honesta; los juerguistas y los afligidos. Los contrastes son tan marcados que en ocasiones pueden resultar un poco simplistas.

La incapacidad de integrar en una síntesis los elementos opuestos puede llegar a la patología. Tal es el caso del Filósofo del Gran Canal, en el cual existe una frontera definida que es la Decena Trágica. Hasta ese momento su existencia se desarrolla normalmente. Él mismo evoca recuerdos placenteros de un pasado irrecuperable. A partir de esa fecha comprende que todo está sujeto a la corrupción y su atención se fija en el canal del desagüe, en el cual está cifrado el sentido último de la humanidad: fetidez, excrementos y putrefacción constituyen las únicas realidades permanentes. En el destino de este "discurseador" aparecen perfectamente separados alegría y depresión; confianza y nihilismo; salud y enfermedad mental. La patología del Filósofo representa la forma extrema del divorcio entre deseo y realidad en que viven los personajes de esta novela: con conta-

das excepciones todos ellos tienen un agudo sentimiento de carencia y son presa de ambiciones desmedidas.

La paradoja en *La región más transparente* sirve a los intereses veleidosos de la Fortuna. Es su cómplice la dimensión de lo inesperado, del acontecimiento que se cierne de manera inopinada para cambiar radicalmente el destino de los personajes, transformando la ilusión de salvación en derrota (Gervasio Pola), el éxito en fracaso, el prestigio y el poder económico en descrédito y bancarrota (Robles), que hace que aparezca el oscuro origen tras el aparente abolengo (Príncipe Vampa) y reúne en una relación de causalidad la nimia autogratificación y el accidente mortal (Juan Morales). Estos incesantes cambios, en ocasiones tajantes, agilizan el ritmo de un relato que tiene aspiraciones totalizadoras. Por otro lado, crean una atmósfera de inestabilidad angustiosa producida por un devenir caprichoso que hace caso omiso del mérito. A fin de cuentas, las acciones están aisladas de efectos consecuentes a su naturaleza. Parecería que en *La región*. . . todo se ofrece o se arrebatada de manera arbitraria.

Un nihilismo similar aqueja a Yáñez en *Ojerosa y pintada*. La única novela citadina del narrador de la provincia de Jalisco, es también su única novela pesimista. La única que termina en la muerte y el desamparo, obra cuyo carácter excepcional se debe sobre todo al hecho de que los padres generosos, protectores y proveedores desaparecen (el General Robles), son asesinados (Madero) o son atropellados (el padre del muchacho que trabaja en la fábrica de azulejos), lo cual incrementa el número de huérfanos en la obra narrativa de Yáñez.

En las demás obras de Yáñez, son las figuras parentales rígidas (el padre Martínez), severas (el profesor del cuento "Las abispas"), arbitrarias (El Amarillo), crueles (Nanacas-tillo), atrabiliarias (Trujillo) las que son objeto de escarnio y son derrotadas.

En la imagen de la Ciudad de México que nos legó Yáñez, los personajes, salvo aisladas excepciones, viven en una

especie de agobio. En algunos casos este sentimiento llega hasta la enfermedad mental, que se produce como incapacidad de superar el duelo por el padre cuya desaparición es resentida como un hecho traumático.

En otras ocasiones toma la forma de un desaliento profundo, como sucede con los obreros sindicalizados que el taxista recoge en Azcapotzalco, con el mismo periodista González, o con el violinista que presta sus servicios en el cabaret Leda.

También socialmente se deja sentir ese malestar. Ya sea en la falta de convicciones políticas de los obreros de la refinería que son víctimas de injusticias, persecuciones o de la misma corrupción sindical (“esclavo por partida doble: del patrón y del líder”, p. 200), y que reaccionan con un escepticismo generalizado que se traduce en desconfianza hacia sus compañeros (“hay tantos espiones, tantos traidores”, p. 197), o en una actitud escapista que encuentra en el burdel o la cantina los únicos paliativos. Uno de ellos concluye que esto es una forma de “matarse por la vía más corta” (p. 199).

Se manifiesta también en una aristocracia que vive de ilusiones pasadas, cada día más aislada y con una situación económica que se degrada irremediamente.

¿Qué decir del adolescente explotado de la fábrica de azulejos, o del empleado despedido, o del joven acusado de robo para no tener que indemnizarlo? (“Cuesta arriba”, 20.)

El único tipo de padre que sobrevive es aquel que muestra una serie de debilidades. En primer lugar ante una esposa que permanentemente le reprocha su irresponsabilidad, su falta de ambiciones, sus celos. En segundo lugar, es acusado de abandonar a sus hijos y de mostrar indiferencia hacia ellos. En diversas ocasiones este padre aparece derrotado frente a una esposa, convertida en erinia perseguidora y exigente, cuyas demandas no puede satisfacer. Una figura paterna acusada de “irresponsable”, “payaso”, “arribista”, “payo”. Sirva de ejemplo la siguiente cita:





---

Una de las secuencias que más se repiten en *Ojerosa y pintada* es el primer encuentro de provincianos con la Ciudad de México, temática que con toda seguridad hunde sus raíces en la experiencia personal de Yáñez, quien se instala en ella en 1932 (a los 28 años).

Aquéllos llegan con el deseo de “conquistarla”. Uno dice: “vine a México a triunfar y triunfaré” (p. 172); otro “decía que iba a ser dueño de México” (p. 150). No vacilan en compararse con Juárez, Altamirano o Cortés.

Sus primeras impresiones están marcadas por la admiración y la sorpresa que les provoca estar finalmente en los lugares que tanto desearon. Al asombro que les causan los monumentos se agrega la satisfacción de reconocer una topografía memorizada previamente, lo cual constituye una forma de adueñarse mágicamente de la Ciudad: “saberse una ciudad, pienso yo, es dominarla” (p. 208).

Este apetito voraz que manifiestan los provincianos se caracteriza por la violencia con que se experimenta y por los objetivos tan vagos que se propone. En vez de ser una ambición que construye, es inconsecuente, una inflamación tan aguda como volátil.

Como contrapeso de esos personajes se encuentra un segundo tipo de emigrantes que ha superado el primer momento de fascinación. Para quienes residen ya en la Ciudad, el espejismo ha cedido el lugar a la desilusión. La experiencia del fracaso, de la vida rutinaria, sin ninguna expectativa de cambio, ha abierto el camino al pesimismo, a la frustración e, incluso, a la desconfianza en la naturaleza humana. La apetencia insaciable de los primeros se ha transformado en derrotismo. Para salir de esta situación sólo queda el alcoholismo, la corrupción o el escapismo. La Ciudad deja de ser escenario de sueño para convertirse en pesadilla cotidiana. Es el origen de todos y cada uno de los males, una letrina infecta.

Entre la ciudad admirada y la ciudad letrina, Utopía o Babilonia, no existen, en *Ojerosa y pintada*, puntos intermedios.

---

Los habitantes de *La región*. . . —también provincianos o extranjeros en su mayoría— se expresan con desprecio de la Ciudad de México. La califican de “aldea enorme” (p. 149); o es “deforme y escrofulosa, llena de jorobas de cemento e hinchazones secretas” (p. 348). O es (en el caso de Natasha) la alternativa menos desfavorable.

Los elogios no están del todo ausentes. Son colocados en boca de un provinciano, desembarcado directamente en Insurgentes y Reforma, y de un merolico. El primero habla de algo que no conoce y subraya el esplendor de la Ciudad sólo porque los fracasos que ya ha acumulado en provincia exigen una reparación perentoria. Este tipo tiene su equivalente exacto en *Ojerosa y pintada*. En lo que respecta al segundo, se trata de un charlatán que para atraer al público hace cualquier afirmación excesiva. Tradicionalmente enfático e hiperbólico, no resulta sorprendente que diga que la Ciudad es la “tierra donde la providencia ha dejado más dones que hojas tiene un laurel” (p. 346). Sus palabras sólo sirven de preámbulo a un espectáculo callejero cuyo único número, raquíptico por cierto, son las suertes de un perrito. Para colmo, no logran captar siquiera la atención de las sirvientas.

La ignorancia y las ilusiones compensatorias determinan, en el primer caso, lo que dice el provinciano. En el segundo, las palabras del merolico cumplen con una función meramente conativa. En su boca, esos elogios desmesurados tienen un efecto irónico.

A partir de Yáñez y Fuentes, la Ciudad de México aparecerá en la narrativa como una región del caos, del desconcierto, de la enajenación y de lo abyecto.

De esta forma, la tan mentada pureza del aire y la luminosidad del sol en el Valle de Anáhuac han desaparecido por completo de la novela de Fuentes. Tan sólo ha quedado como referencia mecánica que entra en contradicción con una realidad inmediata. Esos epítetos tan inflamados como trillados sólo sirven para encubrir, como lo sugiere Yáñez en el título de su novela. Son un afeite vano que mal



¿Qué te deben los niños a más del acto de inconciencia con que los llamaste al mundo? ¿En qué te has preocupado si algo necesitan, si están enfermos, si comen o no? Sólo para mortificarlos si los ves contentos y para reñirlos cuando son cariñosos conmigo. Eres un cobarde (p. 14.).

La mayoría de los personajes aparecen como víctimas. Su situación podría resumirse en la frase: “uno tiene que aguantar los malos tratos, las inconsecuencias, sin que nadie nos defienda” (p. 101). Son presas indefensas cuya opresión aumenta por su ofuscamiento ante la apremiante situación. Complementan esta categoría los abogados corruptos, los diputados que asesinan a los de la oposición, los militares arbitrarios, los líderes corruptos, la policía que acosa al taxista, los agentes de tránsito presentados como “mordelones” o el padre alcohólico que ha intentado matar a su esposa (“Cuesta arriba”, 4).

Estas figuras nos hablan de una ausencia de justicia que transforma a la sociedad en una jungla, de un poder corrompido y autoritario. Quienes deberían ser defensores de los intereses o de la seguridad de la sociedad utilizan su poder para satisfacer necesidades personales. Se valen de sus fueros para extorsionar a la sociedad. La autoridad es concebida únicamente como venal y atrabiliaria, que no duda en cometer asesinatos, corromper, sobornar o violentar.

En *Ojerosa y pintada*, Yáñez hace una crítica del poder, pero a diferencia de sus otras obras, no hay ninguna perspectiva positiva. No existe el movimiento social que funciona como válvula de escape en *Al filo del agua*. Tampoco encontramos al Estado fuerte de *La tierra pródiga*, provisto de planes de desarrollo regional viables. Ni el progreso técnico que libera a los personajes de *Las tierras flacas*.

Si en *La región*. . . el destino, que siempre se manifiesta de manera inesperada, hace caso omiso del esfuerzo humano, del cual incluso se burla, en *Ojerosa y pintada* el ciudadano es un ser derrotado, indefenso y perseguido. Cuando no

está loco o borracho, un aspecto ineluctable ensombrece su porvenir. Se puede decir que su destino está comprometido, ya que la única posibilidad de éxito se encuentra fuera del orden legal, más allá de toda justicia.

### *Una ciudad sin nombre*

Ni Yáñez ni Fuentes nombran a la Ciudad de México en los títulos de las novelas que nos ocupan. Ambos hacen referencia a ella a través de fórmulas de cuño antiguo. Fuentes recurre a la celebérrima frase del barón de Humboldt, referencia obligada cuando se quiere poner de manifiesto el esplendor de la Ciudad de los Palacios. Yáñez, por su parte, recurre a la tradición poética, a la "Suave patria" de López Velarde.

La misma nominación de la Ciudad de México se ha convertido en un tabú. Sólo se puede hacer alusión a ella. Está vedado articular sus seis letras. Por ello recurren a dos ilustres representantes de una tradición reconocida por todos. Paradójicamente, estas dos novelas constituyen un categórico mentís a dos citas que por ser tan invocadas se han convertido ya en lugar común. Este cuestionamiento es tan vigoroso que marca un hito en la historia de la temática de la novela mexicana.

En efecto, exaltar los atributos de la Ciudad de México era una costumbre inveterada. El Valle de México había subyugado a innumerables viajeros, comenzando por Cortés y Bernal Díaz. Se insistía en un particular esplendor, en los aciertos arquitectónicos, en la "primavera inmortal", en la peregrina calidad del aire y la luz. Todo era excepcional.

De acuerdo con la imagen que los siglos se habían encargado de decantar y difundir, las dádivas de la naturaleza rivalizaban con el ingenio humano para embellecer el Valle de Anáhuac. El lector estaba acostumbrado a una descripción de la Ciudad hecha en términos hiperbólicos, dictados por un genuino asombro.

---

disimulan unas ojeras, signo inequívoco de decadencia, de prepitud, fatiga o enfermedad.

A este respecto es pertinente recordar otro tipo de índices incuestionables: el olor. En la Ciudad de los Palacios nunca se perciben olores puros. Fuentes insiste en el hecho de que la voluntad es incapaz de ejercer control sobre ellos:

Aquí vivimos, en las calles se cruzan nuestros olores de sudor y pachuli, de ladrillo nuevo y gas subterráneo, nuestras carnes ociosas y tensas, jamás nuestras miradas (p. 146).

De suyo huidizo, fácilmente alterable, renuente a cualquier intento de cristalización, el olor, atributo que revela ineluctablemente ciertas propiedades del objeto que lo desprende, recibe, en primer lugar, el sello de lo indeterminado:

Ese olor de vapor y ruedas de tren, de gas escapado, de flores despiertas llevadas al mercado, de orines húmedos sobre la pared y el polvo, de las primeras cocinas del día (p. 525).

En la novela de Fuentes, las emanaciones rara vez son perfume. Es un tufo insosportable que casi logra asfixiar a los prófugos de Belén: “Los pulmones se congestionaban de hierbas prodridas y excrementos”. Es un signo que desde el principio anuncia el destino de Gervasio y sus compañeros, a quienes “sofocaba una pestilencia muda”. “El olor de la carne tostada” (p. 207) profetiza la muerte anónima, la incineración vejatoria, es la prueba de que no habrá escapatoria posible.

Por su parte, parecería que el habitante de la ciudad encuentra en el olor una forma de expresar su agresividad, ya que sólo produce tufillos. Recuérdese la halitosis del único cliente de Gladys García; los “olores viejos de piel y vello” (p. 155) o el olor “maloliente e insano” (p. 153). Del *homo regionis* parece que se quiere poner en relieve sobre todo su boca, su axila o su sexo. Es considerado como cavidad vacua y fétida. Condenado, también por esto, a la soledad.



Señalados como detalle accidental dentro de un cuadro más bien abigarrado, esos efluvios acompañan constantemente a los personajes. Llegan, por ejemplo, hasta la pequeña habitación de Rodrigo Pola en la calle de Rosales —detalle cáustico, ya que el aroma de estas flores ha sido excluido de *La región*. . . Se hace presente sin que haya sido invocado y Rodrigo no tiene otra alternativa que padecerlo: “un tufo de grasa chisporroteante subía por el patio interior [. . .] hasta el centro del aire, a mezclarse con todos los olores de la ciudad” (p. 218). El lugar que se le asigna a este comentario es muy significativo. Esta descripción del narrador se encuentra inmediatamente después de que Rodrigo repite la interrogante que le obsesiona permanentemente: “mi padre, mi padre, mi padre” (p. 218). Parecería que la única respuesta a su angustia fuera ese olor que sólo asciende para rellenar la región hueca de sus recuerdos, vacía para siempre. La fotografía de su padre, que es lo único real y concreto que tiene de él Rodrigo Pola, será siempre una superficie plana, que sólo puede ser engrosada por la repetición de un nombre y por el miasma desagradable.

Incluso la fiesta explosiva del 15 de septiembre (uno de los momentos climáticos de la novela, porque es el punto hacia el cual convergen todos los personajes) es invadida hacia el final por “el pequeño olor a vómito que comenzaba a vencer al de pipián” (p. 503). La sonoridad y el desbordamiento de la celebración de la Independencia ceden el lugar a un tufillo tímido pero aciago. La fiesta, que reúne a todos los personajes, que amalgama la celebración exultante y el duelo (hay que recordar que en esta fecha mueren Norma Larragoiti, Jorge Morales, Manuel Zamacona, Gabriel y es el día de la bancarrota de Robles), termina con el vómito, con la digestión interrumpida, expulsión espasmódica de un plato sofisticado que es también suma de contrarios: lo picoso y lo dulce; el lujo que representa la profusión de ingredientes y la humilde recuperación de productos secundarios (la pepita). El vómito representa la descarga

energica e incontrolable; la violencia angulosa y repentina que niega a la asimilación.

Lo propio de la Ciudad parece ser ese indicio de corrupción, proceso lento que apenas se ha iniciado pero que nada podrá detener. En su camino a Acapulco, la Ciudad despidе a “los satélites” con una emanación fétida que proviene de la fábrica de Peña Pobre. El narrador insiste en el “mal olor del lugar”, en las “excrecencias” (p. 485) de una ciudad que ha entrado en un proceso irreversible.

Tímida y aisladamente aparecen, pero son signos ominosos que paulatinamente se apoderarán de todo.

Más abiertamente y con mayor insistencia se encuentra esta vertiente en *Ojerosa y pintada*, que tiene en la figura del Filósofo del Gran Canal al intérprete que puede explicar todo a través de lo corrupto. No duda en consagrar especial atención —y el lugar central— a lo nauseabundo, a lo asqueroso: sudor, excrementos, pus, abortos, cadáveres, seguro de que en ello radica la verdad última.

La conclusión del razonamiento del Filósofo se encuentra cifrada en la frase “corrupción de corrupciones y todo es corrupción” (p. 122), fórmula que corrige la sentencia del salmista y que el anónimo “chiflado” pronuncia con particular orgullo (“me gusta corregirle al sabio”, señala modestamente nuestro exégeta). Los cambios introducidos al proverbio son interesantes ya que en su forma original, la sentencia implica la existencia de Dios: todo lo que existe en el mundo es vanidad si no conduce a la salvación eterna. Decir que nada puede escapar a la corrupción significa negar la resurrección. La frase del Filósofo es de esta forma una manifestación más de un corrosivo pesimismo, producto de la muerte del padre —llámese presidente, Dios, imagen paterna, como la del General Robles, o padre genitor—, y es en cierta forma su corolario.

Ambos autores coinciden en señalar esa pútrida descomposición de la Ciudad. Para Fuentes es “tiña irrespetuosa” (p. 151) y no vacila en atribuirle el calificativo de “escrofulosa” (p. 348). Para el chiflado imaginado por Yá-



ñez, la Ciudad es un intestino detrítico, depósito de inmundicias.

Fuentes y Yáñez aniquilan una secular tradición literaria para la cual la Ciudad de México sólo era digna de comentarios elogiosos. A pesar de que escriben en una época de auge económico —cuyo inicio data del periodo de Miguel Alemán (1946-1952), momento en el que la Ciudad de México se transforma por medio de una rápida industrialización que la convierte en espejismo para una población rural ávida de mejores condiciones de vida, en la década en que se habla del “milagro mexicano” (hay crecimiento económico y urbano; sube el nivel de vida; hay mejores oportunidades de educación y nuevas expectativas—, ambos autores inauguran una nueva corriente en que la Ciudad se convierte en la Gran Cloaca. La Ciudad no sólo corrompe y enajena al ser humano sino que es el centro de la miseria económica y moral, el epicentro de los vicios y el reflejo del desmoronamiento de una sociedad cuyo tejido está atacado por la violencia social, la explotación, el racismo, el desempleo, el subempleo, la enfermedad mental (abundan los psicópatas en ambas novelas) y un malestar generalizado.

Esta imagen de la Ciudad es heredera directa de las concepciones de Rousseau. Con la diferencia de que no existe en ellos la bucólica recomendación de *fuyez les villes*, pues no hay escapatoria posible. Yáñez y Fuentes encontraron inspiración en los escritores románticos, realistas y naturalistas: Víctor Hugo, Sue, Dickens, Balzac, Zola y, por supuesto, Dos Passos. Sin embargo, agregaron a esta tradición un matiz pesimista que resultó ser profético.

### *El universo de la palabra*

En *Ojerosa y pintada* la palabra tiene una dimensión particular. La acción está reducida a una sola secuencia lineal —nunca entra en relaciones de oposición ni de imbrica-

---

ción— que se repite una y otra vez. Debido a las exigencias que impone la situación del taxi, los personajes observan una conducta similar: suben al ruletero, son transportados a su destino, pagan y en su gran mayoría no vuelven a aparecer. Esto incide en primer lugar en la dimensión de las escenas y en la constante rotación de personajes que se suceden con gran rapidez. También influye en las intervenciones breves de cada personaje y en el carácter necesariamente fragmentario y apenas bosquejado de la evocación de su mundo. La opción de presentar en esta forma “la vida en la Ciudad de México” se hizo de cierta manera en detrimento de la complejidad de la trama psicológica de los personajes. Estas restricciones, asimismo, debieron ser un argumento de peso para que Agustín Yáñez limitara la extensión de *Ojerosa y pintada*, que es finalmente una de sus novelas más breves.

Debido a la naturaleza misma de la situación, en *Ojerosa y pintada* la jerarquía de “personaje” se alcanza al hablar y poner en palabras la propia circunstancia. En efecto, al iniciar su monólogo (el taxista se rehúsa a entablar el diálogo con los pasajeros) los personajes se definen ante todo como narradores al mismo tiempo que protagonistas de su narración. Sus tribulaciones toman la forma de un relato coherente que el lector “oye” a través del oído del taxista, el cual “conduce” no sólo a sus clientes sino también al lector.

Por ser sobre todo autobiográfica y haber germinado en una zona reservada de la personalidad que se manifiesta en ocasiones esporádicas, la palabra en *Ojerosa y pintada* está matizada por una tonalidad afectiva: puede ser confesión, insulto, pretexto exhibicionista, discusión, justificación, súplica, defensa, requisitorio, desahogo o varias de estas posibilidades combinadas a la vez. Nunca es relato neutro, impersonal.

Por lo general, el chofer funge como narratorio. En otras ocasiones —no raras— los clientes ignoran al taxista desde el primer momento y éste se convierte en testigo aje-

no. A pesar de esta variante, el oído del taxista siempre registra el diálogo y el lector es un "intruso".

En ambos casos, la naturaleza del relato depende de una relación íntima que se establece entre el taxista y sus pasajeros, y el taxi es la condición indispensable para la existencia del relato. En cambio, el exterior es el mundo de la praxis, el universo en el que los personajes abandonan su estatus exclusivo de narradores/personajes. En el exterior se definen respecto de otra índole de acciones y no por el hecho de haber asumido la articulación de la palabra. El taxi no constituye más que el umbral o el refugio de la acción. Quienes lo abordan ven duplicada su situación de pasajero: no viajan únicamente entre dos puntos geográficos definidos, también recorren una distancia interior. Al romper el silencio, emergen sus inquietudes, angustias, perspectivas, resentimientos o alucinaciones, con una apariencia nueva incluso para ellos mismos. Quizá de una manera objetiva nada haya cambiado económica o socialmente. Pero ellos sí han experimentado una metamorfosis por el solo hecho de haber tomado el riesgo de la palabra dirigida a un destinatario mudo, poco importa que éste haya sido anónimo (¿o acaso es la condición *sine qua non* para que lo hagan?).

Este carácter ineludible de la palabra, que obliga a todos a asumirla, permite no sólo la aparición de los personajes en su pequeño universo narrativo, sino que regula el pacto que se establece entre narrador, narradores/personajes, narratorio/personaje y el lector.

En el primer cuadro de la novela, la palabra hace irrupción de manera desorganizada. Son frases incompletas, entrecortadas, sin sentido. Son principalmente exclamaciones que no logran estructurarse en relato. El carácter perentorio de la naturaleza lo domina todo. Las frases están desgarradas por quejidos. En el último capítulo, la palabra se desvanece, sepultada por el silencio de la muerte. Entre una y otra frontera, la palabra sufre metamorfosis: se transforma en injuria o delirio; ha sido contradictoria e incon-

secuente; se ha vuelto recurso para ocultar las verdaderas intenciones; se ha cantado, se ha "saboreado" (p. 114) y rumiado. Se ha convertido en susurro; reticencia o grito entrecortado.

A pesar de la versatilidad de la palabra, en el taxi no se entablan conversaciones. En algún momento, se afirma que "la conversación entre los cuatro se hace un embrollo de los diablos" (p. 200). Existe el duelo verbal; la riña matrimonial, la maquinación, el reproche; hay un intento fallido de seducción, se atomiza en diálogos rompiendo la unidad de los grupos.

Esa incapacidad de charlar es índice de una sociedad desarticulada. En efecto, en toda reunión de personajes existe un malestar evidente. Sólo parece haber un mutuo acuerdo cuando hay complicidad.

Provisia de una dimensión de instantaneidad irrepetible por estar privada de una de sus funciones más evidentemente sociales de mutuo intercambio de comunicación y por ser el vehículo de una subjetividad, de un acercamiento momentáneo entre dos desconocidos, la palabra se transforma en el terreno en el que se puede catalizar algo tan fugaz y deleznable por su versatilidad como un estado de ánimo, expresión de tendencias psíquicas profundas que están condenadas a una permanente trashumancia.

También en la novela de Fuentes la articulación de la palabra tiene un lugar muy importante. La incapacidad de encontrar una expresión adecuada, vacilación, seguridad en la manipulación de los signos o la posibilidad de fungir como catalizador de la articulación son coordenadas que definen a los personajes.

Antes que nada aparezca, previo a todo acontecimiento, el nombre se impone desde la primera frase de *La región...* Ixca Cienfuegos afirma: "mi nombre es..." La definición de los personajes pasa primero por una nominación. El nombre es adelantado hacia el primer plano, relegando a las acciones. Éste es el primer elemento de definición y de identidad. Las obras bien pueden contradecir lo que se dice



y, sin embargo, cuenta más lo expresado. Los intelectuales, por ejemplo, se autodenominan poetas sin haber publicado una sola línea.

En casa de Bobó, Delquinto —definido como imitador local de Hemingway— irrumpe afirmando que:

somos la calca de una calca, el fracaso de la mecanografía: la vigésima copia al carbon en blanco (p. 183).

Los mismos personajes deben ser descifrados como un texto. Al parecer, el símil que mejor los define es la palabra escrita. Incluso se pone en evidencia la materialidad fónica de la palabra:

la sangre le punzaba a [Rodrigo Pola] con cinco letras: éxito. Cada letra brillaba aislada: e, equis, i, te, o... había que conjurar esa palabra (p. 181).

Antes de ser una realidad, los deseos se expresan en palabras que son repetidas, desmembradas en su materialidad fónica. Como si la acción debiera ser precedida por un ritual primitivo que concede una mayor importancia a la materialidad de los signos que a las acciones que denotan.

Los momentos capitales de la vida de Robles tienen relación con una palabra diferente. En un principio es fundamental conocer y dominar la palabra original, una palabra pura. La palabra de los textos sagrados: “el cura me decía que cuando supiera bien latín me mandaría al seminario” (p. 234). Posteriormente, la articulación de la palabra permitirá iniciar una insólita carrera: “en un pueblo de Coahuila le caí bien a un general constitucionalista porque sabía algunas palabras de latín” (p. 236). Por último, la caída de Robles es producida por una modalidad de la palabra: un rumor. Régules y Pimpinela de Ovando se encargan de propagar que Robles está en quiebra (un ejemplo más de la supremacía de la palabra sobre los hechos), que sus inversiones han sido un fracaso. La noticia se publica y el efec-

---

to es inmediato: todo el mundo retira sus inversiones tan pronto como se abre el banco. Esta falta de liquidez provoca la quiebra de Robles.

La materia prima de la seducción, de la fecundación y de la obsesión son las palabras. Con la palabra conquista Gervasio a Rosenda, con la palabra la preña; y el mismo Rodrigo fue originalmente un signo lingüístico:

me llenó [dice Rosenda] para siempre de *palabras* la cabeza y el vientre, (que [él] nunca conoció, porque la *palabra* vino al mundo mientras él se pudría en un calabozo (p. 349).

Es interesante recordar que la primera manifestación del azoramiento en que vive Rodrigo, el primer índice de incapacidad de desligamiento del medio en el que vive se produce cuando, en clase, le es imposible comprender el significado de las virtudes teologales: “avergonzadó de las palabras que no entendía” (p. 263). Para poder manipular esas palabras es preciso inventar para ellas un significado original. Roberto Régules, su primer amigo, es capaz de imaginar para ellas nuevas relaciones de significación y justamente ese significado se da a través de un relato. Esta revelación redistribuye las relaciones de fuerza:

Me sentía superior a ella [su madre], gracias al juego exclusivo de dos, de Roberto y mío, al juego que sólo él y yo podíamos explicar y al que sólo él y yo podíamos permitir la entrada a otros (p. 265).

Rodrigo Pola vive luchando por preservar la independencia de su palabra. Es sorprendente el paralelismo que existe entre el grupo de poetas de la preparatoria y su madre. Ambos le exigen su palabra, se la quieren extraer. El grupo rompe con él cuando se entera que Rodrigo publicó su primer libro, *Florilegio*, sin presentarlo a la consideración previa del cenáculo. La ruptura de Rosenda sobreviene cuando ésta lee sus manuscritos sin su autorización.

Para escapar al amor posesivo de su madre, Rodrigo

debe batirse en el terreno de la palabra. Rosenda Zubarán trata de adueñarse de su palabra para impedir que Rodrigo se aleje de ella:

Si no le cuentas —afirma amenazante— todo lo que te pasa a tu madre, te quedarás lleno de dudas y sin explicarte nada (p. 268).

Actitud que es interpretada por Rodrigo con escepticismo y rechazo: “esas palabras gratuitas que nunca entendí, que nunca creí ciertas”, las entiende como un “deseo de beberme entero, de apresarme entre sus piernas”, para que Rosenda lo tuviera en un estado de “eterno parto parlante” (p. 269).

El éxito de Rodrigo sobreviene en el momento en que logra crear un espacio de resonancia para su palabra. En el momento en que pone parlamentos en boca de personajes. Poco importa que sus palabras sean modificadas y que su ordenación final sea impuesta desde el exterior por un Simón Ebrahim, quien corrige y aumenta e incluso llega a proponer un sentido contrario a los guiones que Rodrigo esquematiza. La sola acción de hablar le ofrece a Rodrigo el Jaguar amarillo y la casa del Pedregal, símbolos del éxito.

Hablar significó salir de su habitación en la calle de Rosales para ir a vivir en una casa del Pedregal. El cuarto en el que vive es asfixiante, símbolo de su derrota y lugar de la palabra rumiada. Fue alejarse del mundo de Rosenda y acercarse a la “palabra de piedra” de Ixca Cienfuegos.

La Ciudad que aparece en estas dos novelas de fines de los años cincuenta es el lugar del diálogo imposible. Los personajes de Yáñez tuvieron que recurrir a un desconocido —renuente a la conversación— para confiar a alguien las preocupaciones que los agobiaban. Su soledad agrava la precaria situación en la que se encuentran.

En lo que concierne a Fuentes, la comunicación está conscientemente sabotada en *La región*. . . En algún momento se hace alusión al código Chimalpopoca en donde se afirma que “llegó el día de la orfandad, el día en que la pa-



labra ya no salía más de nuestra boca” (p. 332) y parecería que la novela se desarrolla en ese infausto día.

Muy a menudo las voces de los personajes no son más que la transcripción hecha por el narrador omnisciente de sus soliloquios. Por ejemplo, Beto —otro taxista— se niega a entablar cualquier conversación: “no quiero que me hables; yo nunca le platico a la gente” (p. 329) —en esto se parece a su colega, el taxista de *Ojerosa y pintada*.

Para Rosenda Zubarán hablar significa vulgarizar, degradar un pasado que sólo pertenece a ella. Rodrigo, por su parte, vacila y no sabe pronunciar las palabras adecuadas. Durante mucho tiempo, sus palabras —citadas— le sirven para rellenar:

Se dio cuenta —nos dice el narrador— de que él había sentido siempre, con Norma, la necesidad de precisar su amor, de *rellenarlo de palabras*, y ecos de palabras ajenas. . . (p. 373).

Su incapacidad para hablar lo lleva a citar. A hablar por medio de referencias librescas. La suya es una palabra escrita antes que articulada. No expresa una interioridad sino una erudición que vanamente pretende cegar un vacío. Débil reverberación de otras palabras, nadie presta oído a lo que dice.

Una debilidad similar aqueja a las palabras de Norma Larragoiti que “siente desfallecimiento de su palabra frente a Ixca Cienfuegos” (p. 420). Y se propone evitar la comunicación con éste por medio del coito que, paradójicamente, tiene la función de conservar su oclusión, que ya había probado su carácter inexpugnable primero ante su familia, luego con Rodrigo y, por último, con Federico Robles. Irónicamente morirá calcinada, víctima de su propia impenetrabilidad: después de haberse negado a abrir el cofre de sus joyas y de haberse encerrado en su habitación, no encuentra la llave de su casa que está en llamas.

No se habla para transmitir un mensaje. En ambas novelas se profiere la palabra para oírla. Como si resultara



---

imposible dissociarla de su dimensión fónica. Se habla para escucharse a sí mismo, para afrontar la coherencia o incoherencia de un discurso articulado, nunca para captar la atención del otro. De esta manera, Federico Robles piensa que:

se había prestado a relatar la historia de su pasado sólo para convencerse a sí mismo que podía enfrentarse a los hechos de su origen (p. 387).

Para concluir, quisiera insistir en los siguientes puntos:

1. Una somera comparación de *La región más transparente* y de *Ojerosa y pintada* pone en evidencia que a pesar de que la materia prima es la misma, ambas novelas tienen un sentido diferente. Sirva como ejemplo de ello el hecho de que en ambas hay una ausencia de figuras paternas. En *La región. . .*, los personajes sufren esa carencia pero esto no les impide realizar sus proyectos a la postre. En cambio, en el caso de *Ojerosa y pintada*, el duelo por la muerte del padre es interminable e incluso puede llegar a arrojar a personajes a estados patológicos (v. gr., El Filósofo del Gran Canal).

2. Yáñez y Fuentes conceden a la palabra gran importancia: frente a ella los protagonistas adquieren el estatus mismo como personajes; ella los estructura y por medio de ella realizan su destino.

3. En ambas novelas existe un sistema de elementos dicotómicos sobre el cual reposa su estructura profunda. En *La región. . .* se agrupan en paradojas; en *Ojerosa y pintada* nunca logran fundirse: son siempre partes de conflictos que no encuentran solución y se contraponen con una particular tensión que caracteriza a esta novela y por otro lado es una constante de la narrativa agustiniana en general.

4. Al comparar ambas obras, resulta evidente que *La región. . .* no es la fuente de inspiración de *Ojerosa y pintada*. Ambas novelas pertenecen a una tendencia de la narrativa mexicana que comienza en los años cincuenta y que



centra su atención en una ciudad que se transforma rápidamente. La visión de Fuentes es la del ciudadano cosmopolita que con facilidad se desplaza en un gran número de círculos sociales; la de Yáñez es una visión desde el exterior (el taxista siempre está en las calles de la gran urbe): la del escritor que es ajeno a la vida ruidosa y frívola de una ciudad que parece monstruosa para el nativo de una ciudad provinciana ritmada por el puntual tañer de las campanas, acostumbrado a una vida de recogimiento, estable.

La obra de Fuentes, por otro lado, es la del escritor que a los treinta años hace su primera incursión en la novela y la emprende lleno de ambición y expectativas. El producto es una novela totalizadora que ahora se nos presenta como la suma de toda una época. *Ojerosa y pintada*, en cambio, es la novela de un escritor consagrado, que en su madurez (Yáñez frisa los cuarenta y cinco años) decide experimentar nuevas técnicas narrativas.

5. El tiempo ha demostrado que Yáñez y Fuentes tienen más de un punto en común. Recientemente, el autor de *Cristóbal nonato* ha dado a conocer un proyecto narrativo de corte balzaciano. Hay que recordar que Yáñez se fijó un objetivo similar dos décadas antes.

## ÍNDICE

|                                                              |    |
|--------------------------------------------------------------|----|
| Agustín Yáñez y la Ciudad de México                          | 7  |
| Dos visiones de la Ciudad de México<br>en los años cincuenta | 33 |



*“Ojerosa y pintada” de Agustín Yáñez: dos ensayos*, de Antonio Marquet, se terminó de imprimir el 30 de junio de 1989 bajo la supervisión y cuidado de la Sección de Producción Editorial de la UAM Azcapotzalco y la producción de Ocelote, servicios editoriales, s.a. de c.v., Av. de la Paz 58, local 21, San Ángel 01000 D.F. La edición consta de 1 000 ejemplares.

*LIBROS DEL LABERINTO*  
TÍTULOS DE RECIENTE APARICIÓN

14. *Palabras de fe,*  
Arturo Trejo.
15. *El poder: cuatro conferencias,*  
Michel Foucault.
16. *Lagos de Moreno, visto y oído,*  
Sergio López Mena (compilador).
17. *Crímenes para la beneficencia pública,*  
Joaquina Rodríguez Plaza-César Martínez Silva.
18. *Apolo Musageta,*  
Enrique González Rojo.







UAM  
PQ7233  
L5.3  
no.19

2894575  
Marquet, Antonio.  
Ojerosa y pintada de Agus

