

Ojerosa y pintada, *cuarenta años después*

Carlos Guzmán Moncada
El Colegio de Jalisco

Es posible que el prestigio literario y la capacidad de generar discursos sobre su imposibilidad, sean los únicos recursos en verdad inagotables con que cuenta hoy en día la Ciudad de México. Impertérrita, extendiéndose indemne más allá de las columnas de cifras que anuncian su caducidad inminente, la metrópoli parece apta no sólo para resistir las numerosas catástrofes cotidianas que la asuelan, sino además para sobrevivir a los intentos sucesivos de generaciones que, de nueva cuenta, ensayan el relato o la novela o el poema definitivos sobre una de las urbes más inabarcables del planeta. En todo caso, si la ciudad no es literariamente inagotable, al menos sí ha demostrado soportar con mayor entereza los embates del tiempo, a diferencia de casi todas las obras literarias gestadas bajo la pretensión imposible de seguirle la sombra. Con ellas la ciudad ha obrado como con el espacio natural donde tiene su asiento: sobrepasándolas, las ha engullido y desecado paulatinamente hasta convertirlas en un recurso estilístico de su propia ficción, en un episodio más de su densa y poblada mitología.

Esto, al menos, es lo que parece haber ocurrido con *Ojerosa y pintada*, de Agustín Yáñez: una novela que aspiraba a ser percibida por los lectores de 1960 como un mosaico vertiginoso de “la vida en la Ciudad de México”, y cuyo retrato urbano, medio siglo después, tal vez provoque en sus lectores más jóvenes el mismo estupor que les causaría el cuadro de costumbres de

una aldea feudal. Contra lo que podría suponerse en un principio, la razón de este desconcierto no radica en el abismo abierto entre el tramado anecdótico y referencial de la novela y la realidad actual de la metrópoli: el azoro nace de los modos cada vez más desacompasados en que el lector de hoy *vive* una novela y el escritor se anima a *leer* una ciudad.

A diferencia de los autores decimonónicos —con Hugo y Balzac a la cabeza, para quienes la realidad última de la urbe, si bien enorme, es a fin de cuentas cifrable con plenitud gracias a los recursos de proyectos literarios igualmente descomunales—, el escritor de hoy es un viajero inmóvil que sabe, como Marco Polo en el libro de Calvino, que las ciudades de hoy son invisibles; al igual que el minotauro o el prisionero del castillo de If, es incapaz de mirar desde fuera el espacio que lo contiene, y sólo aspira a escapar *hacia adentro*: su verdadera ciudad *es* la novela. En ella, escritor y lector son Faría y Dantès: larvas ciegas que excavan túneles en la piedra y cuya única convicción de que existe una salida se basa en los ruidos que el uno hace llegar al otro con una obstinada intermitencia.

Por el contrario, y muy a pesar de su lenguaje y su planteamiento narrativos sólo en apariencia polifónicos y fragmentarios, *Ojerosa y pintada* es una novela ejecutada desde una perspectiva más bien heredera del siglo XIX: su verdadero y único sujeto literario no es la metrópoli, como se ha afirmado en más de una ocasión, sino la entelequia de un narrador omnipresente apenas disimulado tras las voces de los personajes y que es —nunca mejor dicho— “el espectador” del ensayo orteguiano: “una pupila vigilante abierta sobre la vida”, en este caso de una ciudad concebida como una metonimia de la conciencia nacional. Engarzada en ese equivalente literario del muralismo de los años treinta que es la “comedia mexicana” de Yáñez —ese vasto e inconcluso proyecto narrativo expuesto en “El plan que peleamos” y reiterado en “Perseverancia final”—, *Ojerosa y pintada* levanta su arquitectura verbal sobre un lago que —a los

ojos de este escritor— no sólo puede sino que debe ser domado. La aspiración de su autor a ofrecer mediante ese gran proyecto literario “una imagen total de México: su vida política, la artística, la universitaria, la obrera, la científica, etc.”,¹ lo convierte, como afirma Rangel Guerra, en

heredero directo de las figuras literarias del último tercio del siglo XIX (Altamirano entre ellos) cuyos esfuerzos sobrepasan el mero intento de creación literaria para intentar en ella, con el ensayo y la crítica, la conformación de una cultura y una conciencia mexicanas.²

No hay el menor asomo de descalificación estética o de consideración peyorativa en el hecho de adscribir la narrativa de Yáñez a dicha genealogía: algunos de los intelectuales mexicanos más lúcidos del siglo XX pertenecen a ella; su participación en la conformación de las principales instituciones políticas y culturales del México contemporáneo, así como su paralelo y riguroso ejercicio de las letras, son incomprensibles sin el reconocimiento de su vinculación profunda con la manera decimonónica de concebir la “misión del escritor”. Quizá uno de los rasgos que mejor adscriben a Yáñez a dicha tradición es el carácter *edificante* de su obra literaria, en el sentido que él mismo otorgó a ese término en sus ensayos sobre literatura hispanoamericana: esto es, “la invariable tendencia crítica, predicativa, proselitista, eticista, educacionista, historicista, que hace más sensible su contenido social”.³

De ahí que cabe entender como plenamente programática su convicción —manifestada ya desde sus primeros ensayos y reiterada en “Perseverancia final”— de que “la expresión literaria es instrumento insustituible para fijar la realidad nacional, de modo superior a los caminos de la historia, de la sociología, de la geografía humana y económica, de la estadística”.⁴ En nuestros días, es posible —y de hecho, casi inevitable— disentir de un credo semejante, sobre todo como escritor; como lector, en cambio, es

1. “Hay épocas en que los poetas se fugan de la realidad”, entrevista de Arturo Adame Rodríguez con Agustín Yáñez, *México en la Cultura*, núm. 78, 30 de julio de 1950, pp. 3, 7.

2. Alfonso Rangel Guerra, *Agustín Yáñez y su obra*, México: Empresas Editoriales, 1969, p. 97.

3. Agustín Yáñez, *El contenido social de la literatura*, México: El Colegio de México, (Jornadas, núm. 14), 1944, p. 17.

4. Agustín Yáñez, “Perseverancia final”, en *Obras I*, México: El Colegio Nacional, 1998, p. 113.

imposible prescindir de él. Pues sin la comprensión de la manera en que estos principios articulan –mas nunca condicionan– los variados recursos literarios puestos en juego en cada uno de sus textos, resulta ininteligible no sólo una novela como *Ojerosa y pintada*, sino además el sentido cabal de un programa tan vasto y ambicioso como el que Yáñez aspiraba a cumplir con la suma de su obra literaria.

Ahora bien, vale la pena aclarar que ese carácter *edificante* y programático afirmado en “El plan que peleamos” y “Perseverancia final” –con el cual, dicho sea de paso, se ha organizado el conjunto de sus *Obras*–, es menos un proyecto de rigurosa ejecución que el registro de las tensiones fundamentales que alentaron su escritura. Así, “las edades y los afectos”, “el país y la gente”, “la historia y los tipos” y “los oficios y las ilusiones” no son metas cumplidas con sus libros: son los nombres de sus puntos cardinales, las guías de su rosa de los vientos. Asumidos como los trazos definitivos de ese inacabado “retrato de México”, cada uno de esos rubros nos condenaría a leer los textos de Yáñez en una progresión excesivamente lineal, cuyas pautas de interpretación no han sido seguidas en rigor prácticamente por ninguno de sus comentaristas y las cuales, además, son superadas por la individualidad irreducible de algunas de esas obras. Un ejemplo: tomado al pie de la letra, el rubro “El país y la gente” nos obligaría a considerar *Ojerosa y pintada* como la “culminación” de un ciclo iniciado en *La tierra pródiga*, continuado en *Las tierras flacas*, profundizado en *Al filo del agua* y nunca proseguido en dos obras que funcionarían como los antecedentes inmediatos de la novela sobre la gran ciudad. Leída de esa manera, *Ojerosa y pintada* vendría a ser así el remate de un proceso narrativo cuyas raíces se hundirían en las “tierras de conquista” y “en la conquista misma”, y cuyas ramas más altas apuntarían a la visión “no sólo de la ciudad de México sino de toda metrópoli en desarrollo”.

La suerte de esta novela, sin embargo, ha sido muy distinta: nadie parece poner en duda que, por sus planteamientos literarios y por su ambición estilística, se trata de una obra claramente inferior a *Al filo del agua*, *La tierra pródiga* y *Las tierras flacas*. Superada en recursos novelísticos y en poder de evocación y recreación de la gran ciudad como tema literario por *La región más transparente*, así como por la narrativa posterior de la generación del medio siglo, el interés de *Ojerosa y pintada* ha quedado reducido a figurar en los recuentos de las obras “inspiradas” por la Ciudad de México: un cúmulo desigual de textos con los cuales esta novela establece una familiaridad sólo epidérmica y anecdótica, decretada por la ley de la simple contigüidad.

En cambio, entendidos como las *querencias* o los derroteros paralelos o contradictorios que contraponen o complementan títulos de diferentes épocas y tesisuras, esos “rumbos de la escritura” señalados por Yáñez podrían dar origen a lecturas tal vez más razonadas y menos estereotipadas de sus obras. Algo semejante, al menos, es lo que podría intentarse con *Ojerosa y pintada*. Para empezar, podría establecerse como punto de partida su vinculación con otros textos de Yáñez cuyo tema no es la vida en la Ciudad de México, sino algo que subyace en él y que, en cierta forma, lo ahonda y lo trasciende: me refiero a la pugna entre el “centro” y la “periferia”, con sus numerosas variantes e implicaciones. Valdría la pena aproximarse a *Ojerosa y pintada* no como la obra cuya justificación literaria es llenar la casilla asignada a “la ciudad” en la descripción sumaria de la geografía nacional, sino como el libro donde se condensa –sobre todo temáticamente– una de las preocupaciones más antiguas del narrador jalisciense: la tensión establecida entre “el pueblo” y “la ciudad”, entre el “centro” y la “provincia”; en suma, la desigual pero ineludible relación entre la capital y las diferentes regiones del país, así como el modo en que las consecuencias de dicha relación influyen tanto en el escritor como en sus personajes. Dejo esta tarea,

necesitada de un mayor espacio y de una revisión minuciosa que aquí no puedo emprender, para un trabajo posterior. Me quedo, por ahora, con una lectura cuesta abajo de *Ojerosa y pintada*, y apunto solamente algunos de los elementos que acusan dichas tensiones, así como las posibles razones de su aparente fracaso.

Desde su aparición, no parece haber cambiado ni crecido sustancialmente el juicio que pesa sobre dos de las novelas de Yáñez menos favorecidas por la crítica: *La creación* y *Ojerosa y pintada*. Ya los comentaristas de la época tendían a considerarlas como obras ambiciosas, pero irregulares, en cuanto a factura y logros narrativos, y no extraña por ello que el autor saliese en su defensa en más de una ocasión. Si bien los argumentos esgrimidos por los críticos en contra de ambas iban de lo formal a lo temático, en la mayoría se hacían presentes dos elementos comunes: la incomodidad y el desconcierto. Pues si bien eran evidentes la complejidad y el atrevimiento de los experimentos literarios puestos en práctica por Yáñez, también parecían innegables los resultados más bien desiguales que el autor había obtenido de ellos.⁵

Incluso uno de los primeros y más firmes defensores de *Ojerosa y pintada*, Emmanuel Carballo, reconoció este hecho en un comentario entusiasta dedicado a la novela. “Una lectura apresurada deja desagradable sabor de boca”, admitía Carballo, aunque aclaraba después que “no es injusto decir, si así se lee, que es una novela simple, farragosa y de arquitectura ‘audaz pero aburrida’”, por lo cual “el lector puede llegar a creer que la actitud de Yáñez es de científico y no de artista”.⁶ Sobre este último aspecto recayó también el comentario de Reyes Nevares, para quien el autor se había “investido de sociólogo”, pues “no es más que un contemplador, un crítico que ve al hombre en su elemento social”.⁷

Para un escritor que consideraba que “la expresión literaria es instrumento insustituible para fijar la realidad nacional, de modo superior a los caminos de la historia, de la sociología, de la geografía humana y económica,

5. Antonio Marquet señala como un motivo adicional de las críticas adversas recibidas por esta novela el “silencio literario” de Yáñez, no interrumpido desde la aparición de *Al filo del agua*; en particular, llama la atención sobre la gran expectativa despertada por esta obra, así como la subsiguiente decepción de la crítica al no ver confirmados sus juicios con la aparición de *La creación* y *Ojerosa y pintada*. Vid. A. Marquet, “*Ojerosa y pintada* y *La región más transparente*: dos visiones de la Ciudad de México en los años cincuenta”, *Plural*, México, núm. 193, octubre de 1987, pp. 22-31.

6. Emmanuel Carballo, en A. Rangel, *op. cit.*, p. 275.

7. Salvador Reyes Nevares, “*Ojerosa y pintada*”, *México en la Cultura*, núm. 578, 10 de abril de 1960, p. 4.

de la estadística”, debió de resultar paradójica la comparación de su desempeño narrativo en esta obra con el trabajo de un “científico social”, así como apresurada la depreciación de sus logros literarios justamente a causa de la –en apariencia– limitada implicación autoral en la ejecución de la novela.

Lo cierto es que, aun si se vuelve a las páginas de *Ojerosa y pintada* con la intención de dejarla hablar sin cortapisas, el desconcierto no desaparece; pues, si bien, como afirma Carballo, “la relectura aclara conceptos y centra la atención en el exacto perímetro de la novela”, y revela que “se trata de una obra compleja, de difíciles planos simbólicos y de arquitectura a la vez atrevida y desconcertante”, el hecho es que, en conjunto, ni el libro nos seduce ni su apologista nos convence: la ciudad literaria levantada por Yáñez se extiende a lo largo de doscientas páginas como un descomunal monumento a la dispersión. Las razones del desconcierto que invade al lector son diversas, pero se resumen en que una parte medular de los planteamientos constructivos de la novela atenta contra algunos de “los principios fundamentales de la ficción”.⁸ Y aquí, tal como lo vio Carballo, “comienzan a complicarse las cosas”.

Podría decirse que *Ojerosa y pintada* es una obra cuyo eje básico de construcción y ejecución es la antinomia. Dividida en tres secciones principales– “Cuesta arriba”, “Parteaguas” y “Cuesta abajo”, subdivididas la primera y la última a su vez en 21 y 19 secuencias respectivas de irregular extensión–, la novela se presenta como un mosaico narrativo cuyos fragmentos carecen de comienzo y de final, pero a la vez aspira a ser leída como un haz de historias cuyos trazos más gruesos deberían dibujar una trayectoria general que va del nacimiento y la ascensión al descenso y la muerte; la ciudad está poblada por un caudal de voces, pero éstas sólo se tornan audibles para la narración durante el tiempo robado al tráfico urbano en los traslados; la acción narrada se halla enmarcada en el espacio inagotable de la urbe, pero transcurre en

8. Cit. en A. Rangel, *op. cit.*, p. 275.

realidad en el ámbito estrechísimo del taxi; su personaje central es un viajero inmóvil, condenado a hacer de la errancia su modo de habitar la metrópoli.

Quizá a causa de ese carácter antinómico, al internarse en sus páginas el lector tiene la sensación de ver crecer sin concierto aquel mundo de ficción: la novela parece imitar a ratos el modo ciego, voraz en que la urbe se extiende y devora –sin digerirlas– las historias humanas más dispares. Pues dispar es, en efecto, el montaje de diálogos, narración omnisciente y focalización interna en la conciencia del personaje más visible como tal en el desarrollo de la obra: el conductor del taxi. La férrea exigencia argumental impuesta por su autor al encuadrar las coordenadas del espacio y del tiempo narrativos en lo que podríamos llamar un *no-tiempo* y un *no-lugar* –los minutos transcurridos durante los traslados y el ámbito impersonal pero a la vez íntimo del taxi–, constituye sin duda una de las apuestas más arriesgadas y uno de los hallazgos de toda la novela. Pero a la vez se presenta como una de las condiciones que impiden a cada secuencia llegar a ser un relato en sí e integrar, en conjunto, una verdadera red de unidades narrativas complementarias y no simplemente una acumulación reiterativa, a ratos farragosa, de anécdotas parcialmente desarrolladas y sólo yuxtapuestas. A dicha restricción debe la novela sus méritos principales, así como sus limitaciones y defectos más obvios e insalvables.

Esa misma restricción argumental obligó al autor a prescindir casi en su totalidad de cualquier tipo de profundización psicológica o histórica, así como de casi toda acción que imbricase o consolidase el tramado de personajes. El resultado de ello es que la única conciencia que en verdad domina y permea más allá del cúmulo de voces invocadas –incluyendo la del conductor– es la del narrador-novelistas; todo cuanto sucede, sucede sólo *en* y gracias al lenguaje modelado por esa conciencia al servicio de una idea fija: *hacer hablar al país*. Podría pensarse que, liberada de las ataduras de trama o personajes, la atención del novelista

debería haber recaído del todo en la recreación de las formas de hablar convocadas en ese foro ambulante que es el taxi; pero lo cierto es que, si bien ésta constituye una de las virtudes más destacables de *Ojerosa y pintada*, ni las voces alcanzan plena autonomía diegética como para considerarlas sujetos narrativos alternos, ni la evocación de los sujetos sociales resulta convincente. Ante los soliloquios mantenidos en la conciencia del taxista –hombre de familia, padre responsable, ocupado en sus necesidades económicas y contenido incluso ante las provocaciones más directas–, se hace difícil no establecer un contraste con Beto el ruletero, el taxista añorado por Gladys García en uno de los primeros monólogos de *La región más transparente*:

Mujer, mujer divina esa me la cantaba Beto; ése sí que me trajo al trote, con eso de ser ruletero y sacarme a pasear en coche: ¡qué machote y qué vacilador! “Vieja que se sube al coche, vieja que me bombeo”, decía:

‘-¿Estás sola, chata?’

‘-Estoy contigo, ¿me siento?’

ya Chupamirto lo conocía, y le dedicaba sus mambos por el micrófono, *yo soy el ruletero, que sí, que no, el ruletero*

‘-Estás muy buena, chata, aaayyyjj por abajo anda el jarabe al son de las copetonas

‘-No te calientes, granizo

‘-Pa`su

‘-Ay, qué siento, qué siento

que sí, que no el ruletero y chanceador como él solo, cómo me gusta, con su sueterzote de canario

‘-¿A ti no te agarró alguien de puerquito en la escuela, chata?’

‘-¿En la escuela? Estás chanceando’.

‘-Conmigo se metía un tipo así de grandote, le decían el Mayeya y me traía maloreado. Yo todo tilique en aquella época, y él grandote, torciéndome las orejas. Hasta que maté a un cuate y me mandaron dos años a la peni. Lo vieras ahora. Me lo encuentro y no es sonrisota de cuatacho la que me hace. Pero yo tampoco me meto con nadie. Ya ves los líos que tiene uno ruleteando; que se bajan, que te la mientan. Pues que me la mienten. ¿Qué es peor? ¿Morirte en la cama? ¿O que un cristiano venga y te mande al otro barrio? ¿Para qué hacerle un favor a nadie? Palabra.’

9. Carlos Fuentes, *La región más transparente*, Madrid: Cátedra, 1982, pp. 148-151.

Pero ya se lo había dicho, no le había tomado el pelo:
 ‘-Tendría harta lana si no fuera por las viejas y el bailecito.
 Todos los días tengo que meterme por ahí, a bailar. Suave,
 chánchararancha, cháncharará... Qué quieres. Así me
 hicieron, medio drácula...’⁹

Hay una distancia enorme e insalvable entre la voluntad de Yáñez de *hacer hablar* a los personajes y el esfuerzo de Fuentes por *dejarlos hablar*. Pues no es en calidad de habitantes de la novela que irrumpen en *Ojerosa y pintada* las voces de la ciudad, sino en tanto *tipos sociales*, y más aún, como casos *ejemplares* —es decir *representativos*—, de ideas previamente asumidas sobre la urbe y el país. Trenzada con firmeza en el tramado de la obra, se percibe una corriente interna de observaciones y juicios sobre el desarrollo histórico y social de México —formulados por Yáñez en reseñas, prólogos, artículos, ensayos y discursos—, que otorga a la narración la integridad ideológica que el lector echa de menos en el plano ficcional.

A mi modo de ver, Yáñez ejecuta su mural sobre la vida de esa metonimia del país que es la Ciudad de México, desde una perspectiva ideológica muy concreta: la de la literatura entendida como *expresión edificante* de la mexicanidad. Que el narrador jalisciense no aspiraba a ofrecer una visión folclorista, pintoresca o costumbrista de la urbe, sino a exponer narrativamente el modo en que la metrópoli encarna las características y los conflictos del *ser nacional*, lo demuestra su convicción reiterada de que aquellos recursos constituían sólo un escamoteo del problema de fondo. Ya al estudiar las crónicas de la conquista en su ensayo “Primeros testimonios de la mexicanidad”, Yáñez había afirmado que “el país de la literatura folclorista escamotea el ser en sí de México, y las manifestaciones correspondientes son burdas falsificaciones del nacionalismo auténtico”, porque

las obras que aspiran a expresar lo mexicano por el sólo colorido del paisaje, o por el cuadro de las costumbres típicas en lo que éstas sean pintorescas, o por la transcripción de

palabras y giros regionales, o por el derroche vulgar de sentimientos, apenas lograrán rozar la superficie de la mexicanidad que, ante todo, es hondura, y lucha, y angustia: el drama del mestizaje –lo heterogéneo–, que quiere anular sus negaciones, encontrar su espíritu y centrarlo en el magnífico escenario de su naturaleza.¹⁰

Pues bien: es en calidad de “escenario magnífico” de algunos “actos” constitutivos de ese drama que la ciudad narrada alberga a sus fugaces personajes: una mujer a punto de dar a luz, un “arrapiezo”, un niño periodiquero, un violinista frustrado que toca en un cabaret; los fuereños, perdidos, ambiciosos, desconfiados, que llegan dispuestos a no dejarse engullir por la ciudad; un grupo de artistas e intelectuales excéntricos en busca de diversión; un borracho, unos constructores oportunistas, una familia de “rotos” añorados de los tiempos porfiristas en busca de una casa en alquiler; unos leguleyos de provincia, unos jóvenes estudiantes, una mujer que se prostituye para dar de comer a sus hijos; un grupo de militares veteranos de la revolución decepcionados con el trato que han recibido por los gobiernos encabezados por civiles... Dispersos, carentes de identidad en el plano narrativo, estos personajes se encuentran imbricados, en cambio, en el plano ideológico de la obra: no se muestran, demuestran que la ciudad es un río revuelto donde sólo sobreviven aquellos que nadan río arriba – en la novela, los *arribistas*, los *tiburones* y los aprovechados–, mientras que, quienes son arrastrados por la corriente, parecen condenados a perderse en el mar.

A acentuar esta lectura contribuye la división de la novela en las tres partes antes mencionadas, así como el epígrafe que encabeza el “Parteaguas” y que, junto con ese interludio reflexivo, reorienta el sentido de la narración “cuesta abajo”. Sin el “Parteaguas”, los versos de Manrique –“Allí los ríos caudales,/ allí los otros medianos/ y más chicos;/ allegados, son iguales/ los que viven por sus manos/ y los ricos”– aludirían por simple extensión al modo en que confluyen en la ciudad

10. Agustín Yáñez, *Fichas mexicanas*, México: El Colegio de México, 1945, p. 26.

todos los caudales sociales del país; en cambio, la densa carga lírica y simbólica de esas doce páginas reitera el sentido de los versos, y confiere a la ciudad la misma función que el mar tiene en el poema: es el lugar del morir. No por nada, los motivos de la muerte aparecerán con mayor insistencia en los monólogos del conductor a lo largo de la tercera parte, junto con una frase proferida páginas atrás por los *coyotes* que abordan el taxi, pero esta vez puesta en boca del personaje estrafalario que irrumpe en el “Parteaguas”: “corrupción de corrupciones, todo es corrupción”. Convertido en la conciencia del propio novelista, el “filósofo del canal” descubre en las aguas negras que abandonan la ciudad la misma historia que el taxista intuye en las voces que rescata de la corriente urbana, de modo que su crónica escatológica es en verdad un trasunto de la misma novela:

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, esto es, lo que haya quedado del café bebido en algún velorio, de los alcoholes con que haya festejado algún buen acontecimiento, las comidas de bodas, bautizos, qué sé yo: hasta su mugre, dispéñeme: digo, la inevitable mugre de los que trabajan por el pan de cada día, claro: la más honrosa de las mugres, aunque aquí se junte con las mugres vergonzosas, qué le vamos a hacer: la vida es así, una ciudad es así: junta de santos y pecadores, de apóstoles revueltos con asesinos y ladrones, de vírgenes prudentes y necias, de mujeres incorruptas, digo, claro: moralmente hablando, y de meretrices, de sanos y enfermos. Contemplar las aguas negras es como leer apasionadamente las páginas del Apocalipsis, como descifrar cada uno de sus símbolos para leer el pasado, el presente y el futuro de la humanidad; yo hago, completo una cosa con otra: leo el Apocalipsis para comprender la lección del desagüe, y leo también a los profetas del Antiguo Testamento, no hay nada más bello que la fealdad fulminada por sus labios, eh, claro, yo aspiro a ser profeta en mi propia tierra, compenetrarme de las enseñanzas del canal, para un día no lejano arrojar sus inmundicias al rostro de la sociedad, en busca de que se avergüence y se arrepienta...¹¹

11. Agustín Yáñez, *Ojerosa y pintada*, México: Libro-Mex, 1960, p. 120.

¿Representa *Ojerosa y pintada* la culminación plena y acabada de esa “lección del desagüe”? ¿Asumió Yáñez el papel de “profeta en su tierra” con esta novela *edificante* y, en todo caso, logró convencer a sus lectores con la imagen de esa ciudad de “fealdad fulminada”? Es difícil responder afirmativamente. Sólo un año después de publicada esta novela, Octavio Paz celebraba “la mayoría de edad de *Al filo del agua*”, recordando que entonces “la mayoría de los novelistas y cuentistas mexicanos” preferían “explorar el tema de la ciudad”, “al menos los más osados”, y citaba como confirmación de su aserto los nombres y las obras de Fuentes, Revueltas, García Ponce, Sergio Fernández, José de la Colina, Jorge López Páez, Juan Vicente Melo y Sergio Galindo.¹² En ningún momento trajo a colación la novela “urbana” del propio celebrado. Paradójicamente, en 1965, Carlos Monsiváis había presentado el monográfico de *La Cultura en México* dedicado a la metrópoli con esta afirmación: la Ciudad de México

es el villorio feudal de *Al filo del agua*, sofocante, diminuto, entregado a las murmuraciones bajo los visillos, sórdidamente feligrés; es Cuautitlán, como todo lo que está fuera de México. Pequeño pueblo, culminación de la provincia, proyecto de zona cosmopolita, la Gran Aldea, la Región Más Transparente, el Lugar Donde Crece la Hierba, la Ciudad de los Palacios, El Peñón de las Ánimas, el Distrito Federal resulta el sitio ideal para observar nuestro subdesarrollo y las ganas que tenemos de abandonarlo.¹³

¿Constituye una mención como ésta una de las pruebas más contundentes del acierto artístico de *Al filo del agua* y del fracaso literario de *Ojerosa y pintada*? Aunque comparto la idea de quienes abogan por desclavar a Yáñez de la cruz de *Al filo del agua* y por sumar otras de sus obras al canon literario, debo admitir que concuerdo con Monsiváis: hay una intuición más profunda y certera del “alma” de la urbe en la recreación del pueblo de mujeres enlutadas que en todas las “dejadas” y los retazos de conversaciones referidos

12. Octavio Paz, “Novela y provincia: Agustín Yáñez”; se trata, como es sabido, del prólogo a la edición francesa de *Al filo del agua*. Cito por el texto reimpresso en *México en la obra de Octavio Paz*, edición de Luis Mario Schneider, México: Promexa, 1979, 316-319, p. 317. El ensayo de Paz fue reproducido en el homenaje dedicado a Yáñez por *La Cultura en México*, con el título “La provincia es teatro, coso de toros, tribunal”, *La Cultura en México*, núm. 321, 10 de abril de 1968, pp. 2-3.

13. Carlos Monsiváis, “La ciudad vista por las gafas alucinantes de Carlos Monsiváis”, *La Cultura en México*, núm. 179, 21 de julio de 1965, p. 3.

14. *Ibid.*

por el narrador de *Ojerosa y pintada*. Pues la primera revela –con una contundencia que la segunda está lejos de conseguir– el modo en que “el significado provinciano de nuestra modernidad” se halla íntimamente entrelazado al “hecho trágico de ver las formas del siglo xx al servicio de la mentalidad del siglo xix”.¹⁴

A cuatro decenios de su publicación, es posible que *Ojerosa y pintada* despierte poca admiración en el apresurado lector de nuestros días, sobre todo si éste busca en sus páginas una estampa dócil de época o, peor aún, la impracticable traducción literal de una ciudad inapresable. Acostumbrado a lo que Juan Villoro ha llamado el “vértigo horizontal”, el habitante actual de la urbe comparte con el escritor de nuestros días el mismo azoro, la misma desazón ante una realidad que lo supera y, quizá por lo mismo, no aspira a encontrar como lector el mapa que le revele los sentidos –las salidas– del laberinto en una obra de ficción. Con todo, la novela de Yáñez aún puede depararle numerosas sorpresas si transita por los numerosos caminos de la obra, permitiendo que ésta, con calma, le revele algunas de las tensiones que la animan. Aquí no he hecho sino esbozar una de esas posibles vías: la lectura de la polaridad entre la metrópoli y la periferia, entre la ciudad y el pueblo, presente bajo múltiples formas en numerosos textos de Agustín Yáñez. Si la interpretación que propongo no resulta excesiva, tal vez la relectura de *Ojerosa y pintada* desde esta perspectiva permita superar la visión de la ciudad como poco más que un escenario mudo de la acción narrativa, y nos ayude a vincularla con otros sectores en apariencia lejanos de esa “comedia mexicana” que es la obra total de Yáñez.