

# Ciudad y memoria

Literatura, música y radio  
en la Ciudad de México

mc editores



LAURO ZAVALA | coordinador



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA  
UNIDAD XOCHIMILCO División de Ciencias Sociales y Humanidades



Nacho López, *Hombre inflando un globo*,  
Ciudad de México, 1956

# Ciudad *y* memoria

Literatura, música y radio  
en la Ciudad de México

Primera edición: julio de 2017

D.R. © Universidad Autónoma Metropolitana  
UAM-Xochimilco  
Calzada del Hueso 1100  
Col. Villa Quietud  
04960 Ciudad de México  
[dcshpublicaciones.xoc.uam.mx]  
[pubcsh@correo.xoc.uam.mx]

Miguel Carranza, editor | mc editores  
Selva 53-204  
Col. Insurgentes Cuicuilco  
04530 Ciudad de México  
[mceditores@hotmail.com]

ISBN: 978-607-28-1073-0

Portada: Leonardo Bistolfi, *La música*, Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México

Esta obra fue dictaminada con el método de doble ciego  
por pares académicos especialistas en el tema.

Las fotografías e imágenes que ilustran este volumen  
son utilizadas con fines educativos.

Impreso en México

# Ciudad y memoria

Literatura, música y radio  
en la Ciudad de México

mc editores



LAURO ZAVALA | coordinador



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA  
Casa abierta al tiempo UNIDAD XOCHIMILCO División de Ciencias Sociales y Humanidades



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Rector general, Eduardo Abel Peñalosa Castro

Secretario general, José Antonio De los Reyes Heredia

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-XOCHIMILCO

Rectora de Unidad, Patricia E. Alfaro Moctezuma

Secretario de Unidad, Joaquín Jiménez Mercado

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

Director, Carlos Alfonso Hernández Gómez

Secretario académico, Alfonso León Pérez

Jefe de la sección de publicaciones, Miguel Ángel Hinojosa Carranza

CONSEJO EDITORIAL

Aleida Azamar Alonso / Luciano Concheiro Bórquez

Gabriela Dutrénit Bielous / Verónica Gil Montes

Miguel Ángel Hinojosa Carranza / Diego Lizarazo Arias

Graciela Y. Pérez-Gavilán Rojas / José Alberto Sánchez Martínez

COMITÉ EDITORIAL

Alejandro Cerda García (presidente)

René David Benítez Rivera / Cristián Calónico Lucio

Arnulfo de Santiago Gómez / Roberto Diego Quintana

Roberto Escorcía Romo / Roberto García Jurado / Álvaro López Lara

Enrique Guerra Manzo / Rhina Roux Ramírez

Adriana Soto Gutiérrez / Ricardo Alberto Yocelevezky Retamal

Asistencia editorial: Varinia Cortés Rodríguez

## Índice

Presentación La Ciudad de México como espacio de la memoria y la reflexión <i>Lauro Zavala</i>	7
---	---

### LA CIUDAD DE MÉXICO EN LA LITERATURA

Millonésima en el dolor y en el placer: la Ciudad de México entre <i>Eros</i> y <i>poiesis</i> <i>Angélica Tornero</i>	13
Describir y reinventar la Ciudad de México <i>Álvaro Ruiz Abreu</i>	35
José Joaquín Blanco, la Ciudad de México y el <i>flâneur</i> <i>Miroslava Callejas</i>	63

### LA CIUDAD DE MÉXICO EN LA MÚSICA Y LA RADIO

En compañía de Emilio Ebergenyi <i>Josefina Vilar</i>	89
El Centro Histórico de la Ciudad de México: memoria y afectividad <i>Silvia Gutiérrez Vidrio</i>	123



# La Ciudad de México como espacio de la memoria y la reflexión

## Presentación

La memoria es la conciencia de nuestra identidad y nos ofrece la posibilidad de un futuro. En este volumen colectivo, los autores muestran el lugar estratégico que tiene la memoria en la construcción de un futuro para cualquier espacio urbano. En sus trabajos se invita al lector a participar en una conversación sobre *la ciudad y la memoria*, y se explora su interacción en los terrenos de la literatura, la radio y la música callejera; cada uno de los textos incluidos se enriquece con las reflexiones realizadas por los demás autores.

La relación entre *la ciudad y la memoria* ha sido estudiada desde dos aproximaciones metodológicas distintas. Por una parte, desde la escritura literaria se reflexiona sobre las experiencias sensoriales del *flâneur* que visita las calles de la ciudad; y, por otra, desde la experiencia etnográfica y medial se reflexiona sobre los registros de la ciudad producidos por la música y la radio.

El volumen abre con tres estudios sobre la presencia de la Ciudad de México en la literatura. En el trabajo de Angélica Tornero se propone reconocer la existencia de dos tendencias entre los escritores decimonónicos que describen nuestra ciudad. Por una parte, escritores como Federico Gamboa y Ángel de Campo, muy afines a la narrativa de Émile Zola y Gustave Flaubert. Por otra, escritores como Ramón López Velarde, notable admirador de Charles Baudelaire. Los primeros adoptan una postura realista, y para ellos la ciudad es un sitio de perversión, mientras que los segundos adoptan una postura

posromántica, y para ellos la ciudad es un lugar fascinante, *a la vez atractivo y letal*.

En su crónica literaria, Álvaro Ruiz Abreu recrea la visión de la Ciudad de México que se encuentra en la poesía de Carlos Pellicer (como ciudad maldita) y en la de Ramón López Velarde, Salvador Novo y José Carlos Becerra (en estos últimos, como una ciudad de la esperanza). Estos escritores piensan a la ciudad desde la llegada de los españoles hasta la década de 1960, y en su poesía reconocemos su asombro ante la creación de una identidad urbana que sigue siendo reconocible, a pesar de las innumerables transformaciones que estos y otros escritores han mostrado en su lenguaje poético.

Por su parte, Miroslava Callejas demuestra cómo las crónicas de la vida cotidiana en la Ciudad de México que José Joaquín Blanco escribió en las décadas de 1970 y 1980 fueron producidas por un *flâneur* que logró plasmar la relación de amor-odio que tienen sus habitantes con esta ciudad. A partir de la observación del ritmo de vida cotidiano de sus habitantes, Blanco construyó un lenguaje para hablar sobre lo que él llamó la *citaneidad* que distingue a esta ciudad de cualquier otra.

La segunda sección contiene aproximaciones múltiples a la memoria de la Ciudad de México, y otras ciudades, elaboradas a partir de la experiencia de la radio y la calle. Josefina Vilar recupera una parte de la memoria sonora que para muchos radioescuchas estuvo marcada en las últimas décadas del siglo XX y la primera del XXI por la inconfundible voz de Emilio Ebergenyi en Radio Educación. Esta voz llegó a proyectar una identidad urbana de naturaleza a la vez ágil, instruida, desenfada y afectuosa. En este artículo se muestra el lugar crucial donde una voz logró construir el imaginario urbano de sus oyentes como parte de la historia sonora de la ciudad.

Por último, Silvia Gutiérrez Vidrio explora el papel que desempeña la afectividad en la construcción y reconstrucción de la memoria colectiva. Para ello toma como caso de estudio los testimonios personales de un grupo de organilleros que han laborado en el Centro

Histórico de la Ciudad de México desde hace algún tiempo. A partir de los recuerdos y las vivencias de los organilleros entrevistados se muestran algunos aspectos de su percepción de la ciudad (y más concretamente, del Centro Histórico); de su actividad laboral y de cómo en esta percepción la afectividad tiene un papel fundamental.

En los trabajos que constituyen este esfuerzo colectivo se han utilizado distintos métodos de investigación pertenecientes a las ciencias sociales y las humanidades, tales como una reconstrucción histórica, social y cultural del contexto urbano a partir de la interpretación de los textos literarios; una reflexión semiótica de la experiencia estética; una interpretación sociológica de la experiencia emocional, y un análisis neoformalista del lenguaje audiovisual.

Al recorrer las páginas de este volumen colectivo se puede comprobar la multiplicidad de intereses, disciplinas y estrategias de escritura que propicia la reflexión sobre el espacio urbano, cualquiera que éste sea. Estos artículos fueron elaborados por los integrantes del área departamental de investigación “Comunicación, lenguajes y cultura” de la UAM-Xochimilco. Al organizar el volumen invitamos a Angélica Tornero, de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, por la afinidad de su objeto de estudio con nuestros intereses. Agradecemos el apoyo técnico de Mónica A. Ochoa Cruz, asistente de investigación de nuestra Área.

Esperamos que los lectores encuentren en estos trabajos suficientes motivos de reflexión para contribuir al estudio del espacio urbano como encuentro, preservación y recreación de la memoria individual y colectiva.

Lauro Zavala  
Universidad Autónoma Metropolitana  
Unidad Xochimilco



## LA CIUDAD DE MÉXICO EN LA LITERATURA



Leonardo Bistolfi, *La música*,  
Palacio de Bellas Artes,  
Ciudad de México

## Millonésima en el dolor y en el placer: la Ciudad de México entre *Eros* y *poiesis*

*Angélica Tornero*

En el título de este artículo se incorporó una famosa expresión de Ramón López Velarde, contenida en “Oración fúnebre”, texto dedicado al pintor Saturnino Herrán:

Si solo la pasión es fecunda, procede publicar el nombre de la amante de Herrán. Él amó a su país; pero usando la más real de las alegorías puedo asentar que la amante de Herrán fue la Ciudad de México, millonésima en el dolor y en el placer. Ella le dio paisaje y figura; él la acarició piedra por piedra, habitante por habitante, nube por nube (1986:262).

No menos que a Herrán, la ciudad fascinaba a López Velarde. En las expresiones del poeta se trasluce el sentimiento que él mismo tenía hacia la urbe a la que se mudó de manera definitiva, desde su natal Zacatecas, en 1914. La Ciudad de México, como otras metrópolis en la época, se convertía, de cara a la sensibilidad de escritores y artistas, en un lugar fascinante, a la vez atractivo y aterrador, en el que podía ocurrir cualquier cosa. La razón poco tenía que hacer, con sus cálculos y predicciones, en un reducto de la vida azarosa, agitada y seductora, que exigía algo más que pensamiento racional. En

este artículo se explora la relación que los escritores establecieron con la ciudad a finales del siglo XIX y principios del XX. A partir de la dialéctica *Eros-poiesis*, incluida en la obra platónica y retomada por Eugenio Trías, se analizará la manera en que algunos escritores incorporaron a la ciudad en sus obras y el tipo de vínculo que establecieron con la metrópolis moderna.

### El quebranto de la dialéctica *Eros-poiesis*

En su ensayo *El artista y la ciudad*, Eugenio Trías explora, desde diferentes perspectivas, la relación de los artistas con la ciudad. En el marco de la filosofía de Platón, Trías afirma que la ciudad, por lo menos teoréticamente, era “producto” del artista, porque era una obra producida por el hacedor de un proyecto erótico-poiético (1983:43). La base de la argumentación del filósofo catalán está en la interpretación que hace de la dialéctica *Eros-poiesis*, presente en algunos diálogos del pensador griego. *Eros*, el deseo de belleza, esta forma de locura,<sup>1</sup> se cumplía a partir de la concreción de una obra, de la *poiesis* o producción de algo tangible, porque era considerada como una instancia fértil, fecunda. La obra de arte resulta “del pasaje del alma por la belleza, propiciada por el impulso erótico, y de la implantación de la belleza en el mundo, posibilitado por el carácter productivo de ese impulso” (1983:43). *Eros* es entendido por Platón, según Trías, a partir de una doble trascendencia: un éxtasis ascendente que podría denominarse vía mística y un éxtasis descen-

<sup>1</sup> Trías se refiere aquí, específicamente, a dos diálogos, *Fedro* y *Banquete*. En este último, el deseo de belleza aparece en forma de locura, la locura divina, en la que el sujeto pierde el dominio de sí mismo y se conduce como un enajenado (1983:43-45).

dente que podría denominarse vía cívica. El artista debería recorrer ese doble camino para plasmar su obra ciudadana.

Como se sabe, en diálogos como *La República*, los artistas no son bien vistos por los gobernantes. Trías ha observado las contradicciones que hay en las diferentes etapas del pensamiento platónico en torno a la concepción de los artistas, a propósito, por un lado, de la dialéctica *Eros-poiesis* que se desprende de algunos escritos y, por otro, del concepto de *mimesis*. No parece haber una idea unificada en torno al estatuto del artista, sea como productor o como imitador. No hay aquí espacio para seguir la argumentación de Trías en este sentido. Baste con retomar el asunto que interesa, relacionado con la dialéctica *Eros-poiesis* y su relación con dos sujetos: el artista y la ciudad.

Al reflexionar sobre el artista a partir de *Eros*, Platón parece ofrecer una idea: “la belleza como instancia terrible” (Trías, 1983:44).<sup>2</sup> *Eros* es una forma excelsa de locura; una condición necesaria para el encuentro del sujeto con el objeto deseado: la Belleza. Ésta es, por lo tanto, algo peligroso que pone en trance de muerte y enajenación al sujeto (1983:44). Aun cuando hay semejanzas con la idea romántica de la muerte (1983:44), la solución platónica dista de aquélla: la enajenación y la pérdida de sí en Platón, es un pasaje, mientras que en el siglo XIX se convierte en un fin. El artista descrito a partir de la dialéctica *Eros-poiesis*, va de la vía mística a la cívica y se convierte en productor desde el punto de vista social.

Esta dialéctica se modificará en diversos momentos; más aún, la relación de los artistas con las ciudades se conformará con paradigmas distintos en diferentes épocas y circunstancias específicas a lo largo de años. Nos interesa, no obstante, retomar la arista que el

<sup>2</sup> Esta idea prosperará, como se verá más adelante, durante el romanticismo y el posromanticismo.

propio Trías propone, para hablar de la relación *Eros-poiesis* en la perspectiva de los artistas que habitan las ciudades industriales de la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX, específicamente, en el caso de la Ciudad de México. Como se mencionó, el filósofo señala que hay ya en Platón un elemento que será, mucho tiempo después, constitutivo primordial de la perspectiva de los artistas. Se refiere específicamente a la aproximación del romanticismo y el posromanticismo, relacionada con la experiencia de enajenación y pérdida de sí. Es decir, aquella dialéctica se resquebraja y se opta por uno de los polos: el de *Eros*. Los artistas se radicalizan, lo cual implica que se aíslan de la vida cívica y social y su creación se vuelve sobre sí misma. Las contradicciones de la razón ilustrada, como discurso unificador, se reflejan también en las obras de Baudelaire, Simmel y Benjamin. Estos autores estaban interesados en “[...] las nuevas formas de percepción y experiencia de la existencia histórica y social puestas en marcha por la conmoción del capitalismo” (Picó, 1988:18). Para ellos, cada uno en su especialidad, la clave para comprender la “modernidad” consistía en alejarse de las visiones totalizadoras para dar paso a la descripción de los fragmentos fortuitos de la realidad prevaleciente en la metrópolis. Se trataba de poner atención a las imágenes momentáneas de la vida social, a las “instantáneas”, para analizar el fenómeno moderno. A propósito de los hombres de la época –el filósofo o el artista– Baudelaire escribía: “Buscan algo que se me permitirá llamar la modernidad pues no surge mejor palabra para expresar la idea en cuestión. Se trata para él, de separar de la moda lo que puede contener de poético en lo histórico, de extraer lo eterno de lo transitorio” (2011:3). Más adelante se lee: “La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable” (2011:4). El artista moderno busca la belleza fugaz entre la multitud. No se refugia en la soledad idílica del campo, sino en la soledad absoluta,

la del individuo rodeado de la masa, en medio de lo fugitivo y lo infinito, entre el presente, lo relativo y lo circunstancial.

Según Eugenio Trías, la unidad sintética del arte con la ciudad, que había sido ya planteada por Platón, se desmoronó en la modernidad. A partir de entonces, *Eros* será “principio de vida, pero principio sometido en última instancia a *Tánatos* (Trías, 1983:50-51). La productividad se vuelve sobre sí misma y el arte permanece “ensimismado”; se trata de producir y reproducir, y de una estética que se vuelca sobre su propio deseo, convirtiéndose en deseo puro.

Además de esta dimensión moderna de la literatura y el arte, hacia la década de 1830 surgió una corriente poderosa que se interesará por la dimensión social de la literatura: el realismo. Contrario al romanticismo, el realismo pretenderá convertirse en una sociología práctica, que contribuyera con las ciencias políticas y económicas (Zola en Santiañez, 2002:88). No obstante, no hay que confundir el realismo con una apologética de la burguesía, sin más. La Revolución Industrial y la Revolución Francesa marcaron la configuración del “mundo nuevo”, al que se refería Hegel en la *Fenomenología del espíritu* (2000:12), mundo que, sin duda alguna, se explica a partir de diferentes enfoques, con matices y diversas consideraciones de periodicidad. En este “mundo nuevo”, la burguesía apostaba por una razón emancipadora que permitiría a los humanos, en palabras de Kant, superar la minoría de edad en la que se habían mantenido durante siglos (1992:90). Muy pronto, artistas e intelectuales se percataron del fracaso de esta razón burguesa, basada en la igualdad racional. Por una parte, el proceso de secularización exigía abandonar cualquier criterio que pretendiera considerar que las facultades racionales humanas eran capaces de crear un orden análogo al divino. Por otro, se confirmaba que el vertiginoso desarrollo del capitalismo industrial conducía a procesos alienantes y deshumanizadores. El componente social se hacía cada vez más evidente en la construcción de los Estados liberales, políticamente hablando.

H. Levin, al evocar palabras de Champfleury, ha destacado el indiscutible carácter revolucionario de los comienzos del realismo francés: los realistas expresaban “una aspiración latente e inconsciente a la democracia” (Santiáñez, 2002:151) y, evidentemente, en contra del Imperio. Los autores realistas mantuvieron relaciones conflictivas con la época, no sólo porque se manifestaban en contra del Imperio, sino también porque ponían en evidencia las contradicciones y las injusticias sociales. Algunas novelas fueron recibidas como movimientos subversivos, en relación con la moral prevalente o con las inclinaciones políticas, y “los sectores más conservadores arremetieron contra esta literatura con singular virulencia” (Santiáñez, 2002:152). Es el caso de *Madame Bovary* (1857), de Flaubert, y de *La taberna* (1877) o *Germinal* (1885), de Zola, sólo por mencionar algunos ejemplos.

Los escritores realistas fueron críticos de la sociedad regida por la burguesía, paradójicamente, echaron mano de procedimientos, como el positivismo, que tuvieron gran repercusión en el desarrollo científico y tecnológico, y que contribuyeron a fortalecer el modo de producción capitalista. Su interés consistió en mostrar de manera objetiva la vida en las ciudades, en las que se manifiesta el mundo caótico, material, masificado que ha provocado el “modo de vida”. Estos escritores están próximos a *poiesis* y alejados de *Eros*; su intención fue contribuir a mejorar a la sociedad y su literatura tiene una función social y cívica.

Así, dos perspectivas e ideas sobre la creación y la literatura, que convergen en un mismo siglo y que en momentos se superponen, realismo y posromanticismo, configurarán sendas aproximaciones al fenómeno urbano, motivo de interés y preocupación sin parangón en ese siglo en la mayor parte de los países occidentales.

### La ciudad “mala”: *poiesis* sin *Eros*

En el siglo XIX, la Ciudad de México se transformó, pero no al ritmo ni de la manera en que París mudó de fisonomía. En las primeras décadas, las modificaciones sucedieron lentamente; a partir de 1856, con la Ley de Desamortización de los Bienes Eclesiásticos, la urbe experimentó cambios acelerados. Los conventos que formaban parte del centro, se fraccionaron en manzanas y se hicieron nuevas calles. También en esta época se creó Paseo de la Reforma, conocida inicialmente como Calzada del Emperador (Martínez, 1994:224). En el último tercio del siglo, en la ciudad proliferaron nuevos edificios, así como monumentos, con aire europeo: el Palacio Municipal, el edificio de Correos, el antiguo Palacio de Comunicaciones, el Museo de Historia Natural, el Palacio Legislativo, el Palacio de Bellas Artes, la Columna de la Independencia, el Monumento a Cuauhtémoc y el Hemiciclo a Juárez, sólo por mencionar los más destacados (Martínez, 1994:224). Además, se introdujo el tranvía eléctrico y se fundaron grandes almacenes, como el Palacio de Hierro y el Puerto de Liverpool. En la primera década del siglo XX, la ciudad se extendió con la creación de colonias modernas en las que habitaron las clases acomodadas: Cuauhtémoc, Roma, Juárez. Esta ciudad moderna crecía a un ritmo superior al del resto de los estados de la República (Negrete, 1994:68). Ya en el siglo XIX, la ciudad se erigía como centro neurálgico de negocios, de comercio y de oportunidades laborales, pero también como lugar que ocultaba otra realidad: la miseria, el hambre, la indigencia.

La modernización de la Ciudad de México durante la segunda mitad del siglo XX, había implicado movimientos de las áreas rurales hacia las urbanas. Campesinos emigraban en busca de mejores condiciones de vida, lo que fue creando cinturones de miseria alrededor de los barrios ocupados por la burguesía. En 1869, Ignacio Manuel Altamirano escribía sobre esta situación en la ciudad: “Un escritor

amigo nuestro decía, con razón, hace pocos días, que el *centro dorado* de México ignora que está rodeado por un cinturón de miseria y de fango” (Altamirano, 1969:234). El autor de *Clemencia* llamaba a los habitantes de estos sitios de la ciudad, los “Miserables de México” (Bisbal, 1963:29).

Hacia 1907, la Ciudad de México parecía debatirse en contradicciones insoslayables entre sitios de gran alcurnia y lugares de muy poca monta. El testimonio de Ramón García Trueba, aun cuando proviene de quien mira desde una posición de privilegio, resulta interesante, porque retrata una ciudad que no responde al ideal que intentó configurar el porfiriato. A propósito de la obra de García Trueba,<sup>3</sup> Ilán Semo escribe: “[...] hay pruebas –y la obra de Trueba es de las mejores– de que la aglomeración, el tumulto, extrañamiento y el desbordamiento provocados por el magnetismo de la ciudad, la habían hecho imposible hacia los últimos años del porfiriato” (1994:50). La Ciudad de México de la primera década del siglo XX atrae y repele a quienes la observan detenidamente. En 1906, el arquitecto Torres Torija escribió:

Entre el México oriental y occidental hay una diferencia marcadísima; aquel vetusto, triste, angosto, a menudo tortuoso y siempre sucio, con callejas insignificantes, plazuelas desiertas y anticuadas, puentes ruinosos, depósitos de agua pantanosa y casas insignificantes de adobe, donde se albergan gentes miserables; este por su parte, moderno, alegre, amplio, trazado a cordel, limpio, con calles cuidadosamente pavimentadas, parques frondosos, jardines y alamedas, pasajes en condiciones satisfactorias y residencias confortables, elegantes, algunas del peor gusto, pero ciertamente costosas, aseadas, importantes, y que llevan el sello indiscutible de influencia moderna (1906:64).

<sup>3</sup> Ilán Semo cita la obra escrita por Ramón García Trueba con el título, *Orografía de los sentimientos urbanos* (1994:47).

Durante el porfiriato, el proceso de modernización de la ciudad respondió más a una necesidad de expandir a las clases medias y altas, que a una necesidad de renovar de manera sustantiva la configuración urbana, comenzando por la renovación del centro. Esto produjo que la ciudad “acomodada” creciera hacia el sur y el poniente y que los campesinos e indígenas tomaran paulatinamente las viviendas económicas del centro que eran abandonadas por los ricos, quienes se mudaban a barrios como la colonia Roma. En este contexto, la Ciudad de México era una metrópoli industrial, comercial, en expansión y a la vez un sitio en el que la pobreza, la miseria, la prostitución, el vandalismo, se convierten en constitutivos indispensables.

Algunos escritores de finales de siglo XIX y la primera década del siglo XX observarán, por una parte, los contrastes en la ciudad y, por otra, harán alusión a las desventajas que ofrece la gran urbe en relación con la vida de provincia, más relajada, menos compleja. Estos escritores, que se inscriben en el realismo y el naturalismo, describen detalladamente una ciudad que ofrece ventajas a ciertas clases sociales, pero que excluye a otras, y que, al mismo tiempo, las atrae y las relega, dejándolas en la indefensión y sin oportunidades. Los escritores, siguiendo la vocación de captar de manera objetiva lo que ocurre en su entorno y en el presente, se aproximan a la idea platónica del artista, antes descrita, aunque hay diferencias ostensibles. Los escritores realistas y naturalistas critican la realidad, incluso enseñan formas de conducta, así la literatura cumple una función social y los escritores realizan su papel de críticos que señalan situaciones impropias o incorrectas de las sociedades modernas. Esta función social de la literatura es semejante a aquella idea griega de que el artista participara en la producción (*poiesis*) de la *polis*; no obstante, estos escritores no se “enajenan”, no van de la vía mística la cívica, sino que retoman aspectos del desarrollo científico, método y técnicas, para estudiar la naturaleza humana. Para ellos, *Eros* no será

una forma excelsa de locura ni una condición necesaria de sujeto para con el objeto deseado: la Belleza (Trías, 1983:44), antes, para escribir “realistamente” se requiere una aproximación objetiva a la realidad, que dé cuenta de lo que ocurre y no de las apreciaciones subjetivas de autor.

El realismo aparece ligado a un fenómeno que se origina por la industrialización: el aumento de la población urbana y, con ello, la eclosión del proletariado; este movimiento literario se propone manifestar las experiencias que la ciudad ofrece en el marco de los avances del capitalismo, con una mirada crítica, lograda mediante la perspectiva científica. Estos escritores no buscan en su interior expresiones sobre el mundo, sino que les interesa manifestar con toda crudeza –muchas veces, con el recurso a la ironía– la situación propiciada por la consolidación de la burguesía y del modo de producción prevaleciente en la segunda mitad del siglo XIX.

La Ciudad de México a finales del siglo XIX fue retratada por Ángel de Campo, escritor realista que capturó detalladamente algunos aspectos de la vida urbana, vista desde las clases medias y desde la perspectiva de los más pobres. En su intención realista hay pesimismo y melancolía, hay tristeza, esfuerzo, determinismo en relación con el medio ambiente en el que se desenvuelven los habitantes de la urbe. Al abarcar la vida de aquellos que han sido sometidos, a los que se trata de manera injusta y que habitan en los suburbios de la Ciudad de México, este autor manifiesta una aproximación crítica e incluso didáctica a la literatura y una “intención social” (Márquez, 2005:250). En la obra de Micrós, sobre nombre con el que se conocía a este escritor, dice Carmen Millán: “El terreno es la Ciudad de México y la situación de las clases pobres. Los temas: experiencias de la niñez, retratos de personajes típicos, historias de niños y animales abandonados, escenas de la vida familiar

y amorosa, y cuadros de costumbres” (2007:4). Su única novela, *La Rumba*,<sup>4</sup> narra la vida de Remedios, mujer que nace en un suburbio de la Ciudad de México, a finales del siglo XIX, en una herrería y que desde pequeña ayuda a su padre alcohólico en los trabajos del taller. Esta mujer siente deseos de huir de esa vida miserable y ascender socialmente, teniendo acceso a otro tipo de experiencias. Pronto se va del taller y del suburbio hacia el centro de la ciudad, en donde trabaja en un taller de modas. Remedios se siente fascinada por las costumbres citadinas y en su mente abriga un solo deseo: enriquecerse. Aquí, la ciudad aparece como ese sitio de tentaciones que provoca que la gente pierda sus valores, se pierda a sí misma y no encuentre más la orientación de su vida. Remedios decide irse con Cornichón, quien le promete una vida diferente para, muy pronto, desencantarse y arrepentirse de haber dejado el barrio maloliente. Este personaje ha perdido su identidad, entre “el ruido persistente del público andariego” (1958:195). En esta novela hay una intensa expresión de crítica social; el autor muestra la otra cara de la ciudad del porfiriato en relación con los pobres: la desatención, la injusticia, la imposibilidad de lograr una vida con mejores condiciones.

En *Santa* (1903), Federico Gamboa ofrece testimonio crudo de lo que se ha convertido en “la ciudad mala”. Las descripciones del barrio en donde el personaje se instala para iniciarse en la prostitución ofrecen una perspectiva detallada de la corrupción de la ciudad: “Casi sin darse cuenta de que a su derecha quedaba un jardín anémico y descuidado, ni de que a su izquierda había una fonda de dudoso aspecto y mala catadura, siguió adelante, hasta llamar a la puerta cerrada” (Gamboa, 1979:16). El barrio presenta una configuración ambivalente: “La verdad es que nadie, fuera de los ociosos parroquia-

<sup>4</sup> Publicada como folletín en el periódico *El Nacional* y Editorial Porrúa publicó el libro en su colección “Escritores mexicanos”, en 1958.

nos del fonducho, paró mientes en ella; sobre que el barrio, con ser barrio galante y muy poco tolerable por las noches, de día trabaja, y duro, ganándose el sustento con igual decoro que cualquier otro de los de la ciudad” (Gamboa, 1979:16). En el barrio abundan las “industrias”: “un taller de monumentos sepulcrales; dos cobrerías italianas; una tintorería francesa de grandes rótulos [...] una carbonería [...] una carnicería a la moderna” (Gamboa, 1979:16), y también hay prostíbulos. Este barrio muestra la complejidad propia de la ciudad: no es un barrio que pueda definirse de manera unívoca, sino que está constituido por diversos elementos. En un pasaje muy elocuente en este sentido, se lee: “¡Ah! También tiene, frente por frente del jardín que oculta los prostíbulos, una escuela municipal, para niños [...] Con tan diversos elementos y siendo, como era en aquel día, muy cerca de las doce, hallábase la calle en pleno movimiento y en plena vida” (Gamboa, 1979:17).

En la segunda mitad del siglo XIX, la prostitución ya era considerada como un mal necesario y las mujeres dedicadas al oficio eran toleradas bajo ciertas condiciones de salud y confinamiento. No obstante, era común verlas pasear incluso frente a la catedral, lo que creaba malestar entre la sociedad (Bisbal, 1963:81). Si bien se trataba de un mal necesario, esta realidad debía permanecer en la oscuridad, oculta y disimulada para no perturbar a las “buenas conciencias”. La presencia de prostitutas en la ciudad era un componente de diversidad y de contradicción. La gente de provincia acudía a la metrópoli en busca de oportunidades y se encontraba también con una serie de condiciones producidas por la propia dinámica citadina, como pobreza, marginación, vagabundeo, prostitución, asunto este último que provenía del mal ejemplo de otros países, como decía Tomás Cuéllar: “el torrente invasor de la prostitución parisienese” (Bisbal, 1983:63).

*Santa* es la historia de una mujer que ha caído muy bajo; en la novela se muestra cómo la ciudad envilece a las personas, al ofre-

cer atractivos materiales, éxito fácil y superficial, admiración de los otros. Esta novela de Gamboa muestra la corrupción y enajenación creadas en ciertos ambientes urbanos de la Ciudad de México.

En estas novelas, se ha dicho ya, los escritores tienen la intención y el compromiso de criticar para crear conciencia y, en último sentido, moralizar. Esta es la tarea de los escritores responsables que consideran que su trabajo, *poiesis*, va más allá de preciosismos y regocijos, que tienen su fin en sí mismos.

### La inquietante ciudad: *Eros sin poiesis*

En el *Libro de los pasajes*, Walter Benjamin, a propósito de Baudelaire, escribe: “La sensibilidad es el verdadero tema de la poesía. La sensibilidad sufre por naturaleza. Si en el erotismo experimenta su mayor concreción, su determinación más plena de contenido, en la Pasión encontraría su absoluta plenitud, que coincidiría con su glorificación. Ella definiría el concepto de Pasión estética” (2007:342). La dialéctica *Eros-poiesis* que Trías observa en la obra de Platón, queda aquí disuelta, en lo que se refiere a la idea del artista como productor de la ciudad, motivado por la Belleza. *Eros* no contribuye a la producción de la ciudad civil o socialmente, porque los artistas, los poetas, son objetos más de la ciudad, sus productos son mercancía y el público es masa. La vuelta sobre sí mismo o “ensimismamiento”, que constituye la estética de los poetas románticos, se convierte, hacia la segunda mitad del siglo XIX, en la estrategia perfecta para el mercado. La poesía es un producto que proviene de *Eros*, sería mejor decir, siguiendo a Benjamin, de la disputa de *Eros* con Sexo (Benjamin, 2007:347), porque Sexo riñe con *Eros* para desplazarlo y volverse central. Los límites entre el exterior y el interior se diluyen, y la ciudad pierde su ubicación precisa: ya no está afuera ni adentro, sino en la sensibilidad de los poetas y se mueve como las masas; va y

viene encarnada en el *flâneur*, es decir, el paseante en la ciudad. Esta sensibilidad no está motivada por *Eros*, sino por *Sexo*. Por ello, la producción no es más social o civil, sino producto valioso en sí mismo, por lo tanto comercializable.

Este proceso de mercantilización del mundo fue para muchos artistas motivo de rechazo. En sus obras, no obstante, no expresan este repudio en términos de negación, sino a partir de la aguda observación que realizan sobre las contradicciones insalvables, las paradojas y la complejidad implicada en las sociedades organizadas bajo la égida del capitalismo y, específicamente, los individuos que experimentan esta acometida en las grandes metrópolis. Es el caso de Baudelaire, quien captó con gran intuición lo que ocurría en la ciudad al invocar a París en términos de caducidad y fragilidad. La gran urbe no era motivo de admiración sino de fascinación, es decir, de atracción y perturbación. La ciudad era el sitio en donde “todo, incluso el horror, termina teniendo encanto” (Baudelaire en Benjamin, 2007:344), escribía el autor de las *Flores del mal*. El París de Baudelaire “es una ciudad minada, dice Benjamin, desfalleciente, endeble” (2005:II). La aproximación de estos artistas es semejante a la de algunos escritores realistas que se proponen poner de manifiesto aspectos denigrantes generados en la ciudad moderna. No obstante, estos escritores no hacen apología del horror ni consideran que éste termina teniendo encanto; se proponen crear conciencia de lo que está provocando el modelo de desarrollo en las urbes y de la necesidad de “moralizar” a la sociedad para que no se pierdan los valores.

En este apartado mencionaremos la perspectiva de un autor fundamental en las letras mexicanas de las primeras décadas del siglo XX, que se inserta mucho más en la idea posromántica de *Eros* sin *poiesis*, que en la aproximación social y cívica, Ramón López Velarde. Desde luego hay que señalar su gran aporte –cuya etapa productiva cursó durante el periodo revolucionario– hecho a las letras mexicanas, desde una perspectiva nacionalista, con el poema “Suave

Patria” y con una prosa titulada “Novedad de la patria”. No obstante, estos textos no determinan la motivación de su obra en general. En algunas prosas del zacatecano, así como en algunos poemas, la vida de la Ciudad de México se convierte en centro de atención, en preocupación e incluso, desvelo, pero no a la manera realista, no empleando un método que le permitiera observar, como científico, sino a partir de sí mismo. En algunos escritos primeros evoca la vida generosa de provincia, tranquila y sin sobresaltos, con lo que implica la vida azarosa y vertiginosa de la ciudad. Es decir, en algunos poemas no habla explícitamente de la ciudad, pero hay un sentido implícito que se deduce. En otros textos, especialmente en prosa, sus experiencias de la ciudad son expresadas de manera explícita.

Mientras que para Gamboa, la ciudad era sitio de perversión, para el poeta y narrador zacatecano era un lugar fascinante, a la vez atractivo y letal. En este sentido, López Velarde está mucho más cerca de la experiencia baudeleriana de la ciudad. No se trata aquí de hacer un parangón a partir de aproximaciones propiamente poéticas, ya que las diferencias son ostensibles, sino de lo que de la ciudad está implicado en sus vidas y sus obras. Aun cuando López Velarde se ha alejado ya de la motivación realista, en sus primeros poemas, los que hablan de su terruño natal, se advierte una aproximación puramente objetiva, señala Genaro Fernández Mac Gregor (1998:197). En ellos, el poeta expone su añoranza más que por la pureza de la vida provinciana, por los deseos contenidos, por la continencia obligada. A unos años de su arribo a la ciudad en 1914, proveniente de Jerez, su percepción se modifica, “su poesía se torna subjetiva, y usa de lo exterior únicamente como símbolo” (1998:272). En 1919, en *Zozobra*, se advierten ya las marcas que las “flores de pecado”, como llamaba a las experiencias de la ciudad, habían dejado en él.

La fascinación de López Velarde por la ciudad no puede comprenderse sin un componente fundamental: las mujeres. El autor conoció todo tipo de mujeres, algunas con inclinaciones intelectuales,

como Margarita Quijano, y otras que provocaban en el autor “inquietud”, como él mismo escribió en “Dolor de inquietud”:

Soy, en verdad, indigno de la mujer sana porque estoy contagiado de la enfermedad de mi tiempo: la pecaminosa inquietud. Y la mujer sana es para nuestra inquietud rastrera y sin esperanza, como una flor que se concediese al lodo. Porque nuestra inquietud no es la del mancebo sobre la que gotea la cera ardiente de Psiquis. Vamos sin rumbo, solicitados por imanes opuestos, y si una gota de cera nos da el éxtasis, la otra nos quema con lumbre sensual (1986:363).

La ciudad y las mujeres fueron para el poeta un binomio indisoluble. Al hablar de la urbe, indefectiblemente, relaciona su esplendor y grandeza con la experiencia sensual que le provocaban las mujeres ciudadinas. En uno de sus textos más famosos, dedicados a la Ciudad de México, “La Avenida Madero”, se lee:

Plateros... San Francisco... Madero... Nombres varios para el caudal único, para el pulso único de la ciudad. No hay una de las veinticuatro horas en que la Avenida no conozca mi pisada. Le soy adicto, a sabiendas de su carácter utilitario, porque racionalmente no podemos separarla de las engañosas cortesanas que la fatigan en carretela, abatiendo, con los tobillos cruzados, la virtud de los comerciantes del Bajío, accidentalmente en esta por exigencias de El Fiel Contraste, La Fantasía o El Ancla de oro (1986:439).

Las mujeres que han sido configuradas por la ciudad, por así decirlo, perturban a los paseantes o comerciantes instalados en la Avenida Madero. Más adelante se lee: “El triste señor Aranda o Anaya o Almanza comprendería entonces, al regresar con sus carros de mercancías, la justicia en que abundaba Platón al decir que el primero de los bienes es la felicidad corporal” (1986:439).

Las experiencias de la ciudad son ambiguas para el poeta. Con una formación que lo movía a orientarse primordialmente hacia el bien, sus aspiraciones de satisfacción, a partir de las experiencias de

la ciudad, eran frustrantes. En muchos de sus textos, estas experiencias tensan su ánimo entre lo gozoso del placer provocado por el sexo y la culpa y el arrepentimiento del pecador. No será fácil prescindir de esta aproximación, que le acompañará a lo largo de su vida.

En los términos en que hemos desarrollado la aproximación de algunos escritores a la ciudad, puede decirse que López Velarde forma parte de aquellos que han volcado el trabajo de creación hacia sí mismos. Es decir, su producción responde al “ensimismamiento” del que habla Eugenio Trías. En este sentido, el jerezano se aproxima a los poetas posrománticos y modernos, como es el caso de Baudelaire, a quien nos hemos referido líneas arriba. Pero no sólo desde esta perspectiva hay coincidencia entre estos autores. La ciudad fue un tema de interés para ambos. Para el poeta francés era motivo de configuración de un espíritu que se solaza en la perversión; para el mexicano, la ciudad confunde sus sentimientos, lo atrae a pesar de sí mismo. No hay semejanzas en sus propuestas poéticas, pero sí comparten un espíritu, como lo ha señalado Villaurrutia: “un abismo separa sus formas de arte, pero otro abismo de sus espíritus los hace miembros de una misma familia” (Martínez, 1986:28). Sólo en un poema, “Te honro en el espanto”, López Velarde se proclamó satánico y perverso como pudo serlo su modelo (1986:178):

Te honro en el espanto de una perdida alcoba  
de nigromante, en que tu yerta faz se arroba  
sobre una tibia, como sobre un cabezal;  
y porque eres, Amada, la armoniosa elegida  
de mi sangre, sintiendo que la convulsa vida  
es un puente de abismo en que vamos tú y yo.

José Luis Martínez ha señalado que esta semejanza revela la seducción que Baudelaire ejercía sobre López Velarde (1986:28), y sí, esto es indudable, aun cuando haya marcadas diferencias en la obra en general. Estas semejanzas pueden ser halladas en el marco de

las condiciones que la modernidad imponía a los escritores, específicamente, en las urbes. La ciudad fue el laboratorio que permitió a ambos poetas, el francés y el mexicano, alcanzar los abismos insondables de sí mismos; uno para proclamar abiertamente el “mal” como el bien, el otro para sumergirse en las experiencias de la sensualidad y el erotismo o la sexualidad sin cortapisas, no pudiendo encontrar en la perversión el bien, sino el vacío.

Alí Chumacero ha señalado la diferencia que hay entre las experiencias sensuales de estos poetas. Para López Velarde, escribió, la sensualidad: “[...] se complica y a la vez se castiga por una aspiración religiosa que le veda emplear diversas expresiones que no sean las puramente poéticas. El florecimiento de esa vida sensual es disímil de la Baudelaire, pues en éste correspondía en alguna forma al mundo que habitaba, en tanto que en Ramón López Velarde fue la hoguera que alimentó su propia fantasía” (Chumacero, 1998:494). Aun cuando el contexto de estos dos poetas era distinto, la Ciudad de México resultaba contrastante para López Velarde a lado de la vida tranquila e ingenua de su provincia natal. Los recuerdos de las doncellas jerezanas y el trato con las engañosas cortesanas de la ciudad lo predisponían a la sensualidad extrema, lo que lo conducía a escribir poemas en los que asomaban el erotismo y la sexualidad. Elisa García Barragán y Luis Mario Schneider han señalado que:

Tal vez dentro de esa apetencia erótica que tanto le atormentaba, destaque: La tónica tibieza. ¿Cómo será esta sed constante de venenos femeninos, de agua que huye y que regresa? ¿Será este afán perenne, franciscano o polígamo? (2000:145).

Bernardo Ortiz de Montellanos también observó ese impulso erótico en el estilo del jerezano: “[...] gran parte del elíptico barroquismo de la expresión velardiana se debe a ese deseo de expresar con delicadeza, situaciones eróticas e intimidades indecibles” (en

García y Schneider, 2000:146). Luis Noyola Vázquez ha señalado que “su deseabilidad erótica era continua, tanto que no se le iba día sin sacrificar a Cipris y a Afrodita” (en García y Schneider, 2000:146).

La Ciudad de México provocó en López Velarde un continuo vaivén que lo llevaba del ímpetu sensual y erótico a la redención, de la fantasía voluptuosa a la moderación. En la crónica titulada “Clara Nevares” escribe: “Mi vida es una sorda batalla entre el criterio pesimista y las unidades del ejército femenino. Una batalla sorda y sin tregua entre las conclusiones de la esterilidad y la gracia de Eva” (1986:368). Más adelante se lee: “¿Quién será mi vencedora en esa lid en que me place ser tocado por hierros encendidos? ¿Lo será una mundana? ¿Lo será una regional, de las que tan bien esconden las armas del sexo, sumergiéndolas en un prestigio honesto?” (1986:368).

La Ciudad de México, millonésima en el dolor y en el placer, ha sido para escritores y poetas no un contexto, un telón de fondo, sino una materialidad con la que se han interconstruido, para bien o para mal, y a partir de la cual han creado sus obras, amorosas u odiosas, gozosas o dolorosas. Más allá de la relación que hayan establecido con la ciudad, en términos de la dialéctica *Eros-poesis*, los escritores la han aborrecido y admirado, construido y deconstruido, con ojo realista o a través del cedazo de su subjetividad.

## Referencias

- Altamirano, Ignacio Manuel (1969). *Crónicas de la semana, de El Renacimiento 1869*. México: Ediciones de Bellas Artes, tomo XXIX.
- Baudelaire, Charles (2011). “El pintor de la vida moderna” [<http://publicaciones.fba.unlp.edu.ar/wp-content/uploads/2011/08/BAUDELAIRE-Charles-El-Pintor-De-La-Vida-Moderna.pdf>], fecha de consulta: 20 de febrero de 2013.

- Benjamin, Walter (2007). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- (2005). “Notas sobre los cuadros parisinos de Baudelaire”, en Fernando Bruno (ed.), *Boletín de Estética 2* [<http://www.boletindeestetica.com.ar/boletines/Boletin.Estetica.2.pdf>], fecha de consulta: 30 de enero de 2013.
- Bisbal Siller, María Teresa (1963). *Los novelistas y la Ciudad de México*. México: Botas.
- Campo, Ángel de (1958). *Ocios y apuntes y La Rumba*. México: Porrúa.
- Chumacero, Alí (1998). “Ramón López Velarde, el hombre solo”, en José Luis Martínez (coord.), *Ramón López Velarde. Obra poética*, edición crítica. Madrid: ALLCA XX-Colección archivos/Universidad de Costa Rica.
- Fernández Mac Gregor, Genaro (1998). “Ramón López Velarde”, en José Luis Martínez (coord.), *El son del corazón. Ramón López Velarde. Obra poética*, edición crítica. Madrid: ALLCA XX-Colección archivos/Universidad de Costa Rica.
- Gamboa, Federico (1979). *Santa*. México: Grijalbo.
- García Barragán, Elisa y Luis Mario Schneider (2000). *Ramón López Velarde. Álbum*, México: Coordinación de Humanidades, UNAM.
- Hegel, G.W.F. (2000). *Fenomenología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Kant, Immanuel (1992). “An answer to the Question: What is Enlightenment?”, en Patricia Waugh (ed.), *Postmodernism: A Reader*. Hodder Arnold Publication.
- López Velarde, Ramón (1986). *Obras completas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Márquez, Celina (2005). “Hacia una definición de realismo en *La Rumba* de Ángel de Campo”, en Belén Clark de Lara (ed.), *La república de las letras. Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, géneros y temas literarios*. México: Universidad nacional Autónoma de México.
- Millán, María del Carmen (2007). “Nota introductoria”, en Ángel de Campo. *Material de Lectura, Cuento Contemporáneo*. México: Coordinación de Difusión Cultural, UNAM.

- Martínez, José Luis (1986). “Examen de Ramón López Velarde”, en Ramón López Velarde, *Obras completas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1994). “La Ciudad de México en la literatura”, en *Metrópoli cultural*. México: CNCA.
- Negrete, María Eugenia (1994). “Evolución de la población y organización urbana. Enfoque ecológico-demográfico del cambio metropolitano”, en *Macrópolis mexicana*. México: CNCA.
- Picó, Josep (1988). “Introducción”, en *Modernidad y posmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- Santiáñez, Nil (2002). *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*. Barcelona: Crítica.
- Trías, Eugenio (1983). *El artista y la ciudad*. Barcelona: Anagrama.
- Torres Torija, Manuel (1906). “Ciudad de México”, en Francisco Trentini, *El florecimiento de México*. México: Bouligny y Schmidt.



Nacho López, *Hombre inflando un globo*,  
Ciudad de México, 1956

## Describir y reinventar la Ciudad de México

*Álvaro Ruiz Abreu*

Encontrarás tierra distinta de tu  
tierra, pero tu alma es una sola y  
no encontrarás otra.

OWEN

Este breve ensayo se centra en la Ciudad de México como un signo de dos caras, la ciudad maldita y la del futuro, que ha alimentado la imaginación de varias generaciones de escritores y de artistas, con su historia sinuosa y sus vicisitudes más visibles. Se trata de hacer un recorrido por los símbolos que arroja ese espacio a través de textos muy variados, de la poesía a la crónica. Dicho de otra manera: en distintos momentos del siglo XX, la Ciudad de México ha sido concebida por sus artistas, narradores y poetas, cineastas y cronistas, como el tiempo de las sombras y el tiempo de la luz; espacio de la gloria y de la degradación, también el lugar de los espejos de agua, la Venecia americana rodeada de canales, y el yermo seco de las inmensas nubes de polvo.<sup>1</sup> Los revolucionarios del norte, Carranza, Obregón

<sup>1</sup> Véase *Palinodia del polvo* (1938) de Alfonso Reyes, un profundo lamento contra el desastre ecológico del Valle de México y contra “los deseca-

y Calles, vieron que era la ciudad de la traición, una cortesana, insensata, nido de víboras que empozoñaban la vida nacional, donde el mal era el signo de su pasado y de su destino, puta que se entrega por dinero a quienes pueden pagar por sus servicios, hija fácil del dinero y de la cobardía.

Para acercarse a esa ciudad de signos encontrados, siempre cambiante, tomo la forma como la han descrito algunos poetas y la poética que el espacio urbano revela. Vemos la ciudad sagrada, que se enlaza con el mundo prehispánico y de la Conquista y la Colonia; y enseguida la ciudad moderna, que la mirada de poetas como López Velarde, Jaime Labastida y, sobre todo, José Carlos Becerra han inmortalizado desde el verso que dilapida el rostro y el sentido de la Ciudad de México. López Velarde la describe en estos versos: “Soñé que la ciudad estaba dentro/ del más bien muerto de los mares muertos”.

### La ciudad soñada

¿Hubo alguna vez una imagen de la Ciudad de México como espejo de sus semejanzas que reflejaba el cielo límpido, las nubes grises y la vida en todas sus formas de un mundo todavía no tocado por la mano del hombre? Por supuesto que no; la Gran Tenochtitlan era una fortaleza, bien trazada, con sus canales brillantes por los que se desplazaban las canoas repletas de frutas, de flores, impulsadas por la fuerza del indio. Pero también era el centro comercial y militar de un imperio: el de Moctezuma, su rey y sacerdote supremo. Desde

---

dores de lagos, taladores de bosques, cercenadores de pulmones, rompedores de espejos mágicos”. Esta imagen la había ofrecido también en su *Visión de Anáhuac* (1916).

que el conquistador la descubre la ciudad se vuelve rehén, espacio de la disputa y de la guerra, en cuyo suelo se riega la sangre de los dominados. Y éste será su sino.

Sobre ese espacio en disputa volvió la mirada Fernando Benítez (1912-1998) y la reconstruyó en fragmentos de su gran tragedia. Ejemplo de la disciplina que exige el periodismo cuando se toma en serio, él trabajó bajo las coordenadas de una investigación que abre puertas al conocimiento, y es entonces deleite y sobre todo información para los lectores. Puso sobre nuestra memoria lo que la ciudad había sido para el conquistador. Algo más que un libro de viajes, *La ruta de Hernán Cortés* intentó hacer un corte de caja desde el pasado hasta 1950, fecha axial en la que hubo de manera generalizada la pregunta de qué era México, “qué significaba ser mexicano, cómo habíamos llegado hasta dónde estábamos en 1950 y en cuáles condiciones alcanzaríamos el año 2000” (Pacheco, 2012:60). La Ciudad de México fue concebida como productora de arte y poesía, plena, autosuficiente en alimentos, agua y granos, que de pronto fue “manchada” por la ambición del conquistar, que no intentó siquiera asimilarse a las pautas que le imponía la nueva cultura descubierta. El libro es actual y nos representa, es una pieza de filigrana de la crónica en México y del periodismo hábil y literario que practicó Benítez. En manos de Pacheco, esa crónica aparece como un faro que alumbró el pasado y el futuro de la ciudad.

La crónica se lee como una novela llena de personajes que tal vez la ficción no hubiera alcanzado a dibujar. Entre ellos sobresale Marina. Benítez rompe con la idea dominante en esa época de un amor entre la Malinche y Cortés, vínculo que sería la fundación idílica de nuestra sociedad. De haber existido la sombra de aquello a lo que “damos el confuso y terrible nombre de amor”, Cortés no le habría arrebatado a su hijo, don Martín el bastardo, ni la hubiera vendido a su lacayo Juan Jaramillo (Pacheco, 2012a:60).

Desde entonces hay un fantasma, mito y leyenda, conciencia desfigurada por la historia y la memoria colectiva, que es esa mujer que enlaza a los mexicanos con el europeo, a todo lo que es propio con lo ajeno, sembrando de cosmogonías la ciudad. “Malintzin murió en 1531 y se convirtió en el fantasma oficial de la Ciudad de México. Con el cabello al aire y la túnica flotante, camina por el aire nocturno y llora por la suerte pasada y presente de sus hijos los indios, a quienes la propia doña Marina ayudó a destruir” (Pacheco, 2012:60). En su desarrollo histórico, la ciudad queda integrada por las castas con predominio del mestizo; el gran hallazgo de la Colonia es haber fusionado al indio con el español, el color local con el europeo, y de la mezcla nace el alma mexicana que siempre aparece atada a la tierra. “La ciudad de los dos primeros siglos es hosca y no termina de construirse nunca. La vida se rige por el tañido de las campanas” (Pacheco, 2012:61). Tal vez son las mismas campanas que mortificaban a los liberales que declararon la guerra a las sotanas y al clero, pero sobre todo intentaron arrebatarle a la Iglesia católica la hegemonía de la vida civil en la Ciudad de México. La discriminación sin límite comenzaba en el pago que debía hacer un pobre a la iglesia por un bautizo, un acta de nacimiento, una tumba en un panteón, etcétera. En una mirada de conjunto que Fernando Benítez (2000:58-59) hace de la ciudad en el siglo XIX entresaca las diferencias sociales y la enorme pobreza en que estaban hundidos los parias ciudadanos. Y se detiene en las pulquerías que no eran entonces antros de mala muerte, sino refugio de “gente de postín” que reunía a lo más cope-tudo. “Allí, mezclados con los grandes sombreros de los rancheros, los extraños de teja de los clérigos, los sorbetes deslustrados de los hombres de curia y los quepis suntuosos del militar de Santa Anna”.

En un cuarto aparte se reunía lo más granado, los frailes, los militares y los conspiradores célebres y abogados notables. Afuera se hallaba el pueblo, no un pueblo puro y virtuoso sino una rara combinación de rufianes y mujeres tiradas a la calle; “la china y la

gata, el artesano y el bandido, el limosnero y el auténtico lépero que asustó a la marquesa Calderón de la Barca, jugando a la rayuela” (Benítez, 2000:59). Era la barriada, el lugar de la conspicuidad social y étnica, la que inspiró a Guillermo Prieto para escribir su clásico *Memorias de mis tiempos* (1985).<sup>2</sup>

La ciudad no fue solamente la Ciudad de los Palacios y canales espejeantes de agua que vieron muchos visitantes extranjeros que llegaron en el siglo XVIII y XIX. La convirtieron en hipérbole de una nación que apenas empezaba a ser. Frente a la ciudad ideal, se yergue impenetrable y cruda la de las pulquerías y las calles en el lodo, las alcantarillas rotas soltando sus aguas putrefactas que maldecían los olfatos ciudadanos; terminaba el asfalto, dice Benítez, y empezaban los callejones retorcidos, las plazuelas polvorientas y se alzaba la voz de la plebe.

Es la verdadera ciudad, mitad española y mitad india, con sus grandes iglesias, sus frescos portales y sus palacios de tezontle con portadas de labrada cantería, pero también es la de los callejones retorcidos y las plazuelas polvorientas, la ciudad primitiva de los puentes, las acequias cenagosas y los canales dormidos que atraviesan las lentas trajineras (Benítez, 2000:60).

Era una capital que todavía se debatía entre el progreso y el conservadurismo, entre lo urbano y lo artesanal, que puede verse con facilidad en las “acequias”, los “canales”, las “trajineras”, aparte de sus “palacios de tezontle”, una sintaxis citadina llena de símbolos del pasado que sería sepultado por la Reforma y la paz augusta de Don Porfirio. Orden, Paz y Progreso, el lema de los Científicos, el equipo que sirvió de referencia ideológica al porfiriato, se hizo

<sup>2</sup> En este libro se inspiró Benítez para hacer una semblanza de la Ciudad de México en el siglo XIX.

realidad; ellos pudieron al fin disfrazar la vida cotidiana, las calles y el alumbrado, los edificios públicos y la cultura de la Ciudad de México en una imitación de París.

### López Velarde, ciudad y provincia

Asomarse al poeta jerezano es acercarse a la Ciudad de México que descubrió en 1912 cuando vino a instalarse al lugar que había soñado y que tanto deseaba conquistar su inquietud literaria. Maderista de vocación, vino para estar cerca de la realización del gran proyecto revolucionario que encarnaba Francisco I. Madero, pero nunca pensó que sería testigo también de la prisión y el asesinato del presidente y el vicepresidente de la República. Tal vez aterrado, salió una vez más de la ciudad que tantos sueños le había inspirado y se refugió en San Luis Potosí; pero regresó y aquí murió en 1921. Dice Sergio González Rodríguez que el libro, *Escenas de la vida bohemia* de Henri Murger, influyó mucho en López Velarde y otros poetas y escritores de esa generación. Para Murger, el mundo urbano era un “espacio excitante de estímulos y riesgos, que permitía desafiar los límites convencionales de la vida, en particular los referentes a la sexualidad, y convertir en obra de arte cada minuto de la vida cotidiana” (González, 1993:43). La vida nocturna se convertiría para la bohemia de esos años en un refugio natural y obligado de sus aspiraciones y sus talentos literarios. Los contrastes urbanos desfilan hacia el alba:

También es poderosa la magia de la lluvia para contagiarnos de tristeza. Mirad [...] Los trasnochadores atraviesan serenamente, protegidos por sus impermeables, las avenidas; en la caja charolada de los carruajes se guarecen las señoras próceres; por los cristales de los palacios se asoman los niños linajudos a mirar cómo los punteros de la lluvia rayan el pavimento; pero pocos son los que reparan en el dolor y en la indigencia de los plebeyos (González, 1993:44).

La ciudad que tocó y acarició López Velarde con sus manos y con sus versos, en sus crónicas y en sus delirios bohemios, era de más de medio millón de habitantes. Una capital que el poeta contrasta con la pequeña ciudad de provincia de donde viene; entre ambas se descubren de manera explícita o insinuada, puentes que separan la vida recatada y conservadora de la provincia frente a la libertad de la Ciudad de México, contagiada de progreso y modernidad. El poeta recupera su provincia con nostalgia pero necesita de las calles y los cafés, los prostíbulos y los bares, las tertulias y los teatros, la vida espectacular que sólo las grandes ciudades pueden ofrecer a los espíritus tristes y modestos como el de López Velarde. En una de sus crónicas el poeta jerezano estampa con mirada acertada y penetrante la imagen de la Ciudad de México y la deja para los lectores del futuro:

Plateros... San Francisco... Madero. Nombres varios para el caudal único, para el pulso único de la ciudad. No hay una de las veinticuatro horas en la Avenida que no conozca mi pisada. Le soy adicto, a sabiendas de su carácter utilitario, por que racionalmente no podemos separarla de las engañosas cortesanas que la fatigan en carretela, abatiendo, con los tobillos cruzados, la virtud de los comerciantes del Bajío [...] El triste señor Aranda o Anaya o Almanza comprende entonces, al regresar con sus carros de mercancías, la justicia en que abundaba Platón al decir que el primero de los bienes es la felicidad corporal (en González, 1993:45).

### La construcción de la modernidad

Tal vez Salvador Novo escuchó esas mismas campanas para escribir su *Nueva grandeza mexicana*, un libro de la década de 1930 que reinventa la “grandeza mexicana” que cantó el poeta novohispano Bernardo de Balbuena. La ciudad ha sobrevivido a una revolución, ha visto entrar y salir tropas maderistas, con miedo ha recibido a

los caudillos Villa y Zapata, y en 1915 desfilaron por sus calles las tropas del Ejército Constitucionalista de Carranza y Obregón. Ha sido violada y luego escarnecida. En la década de 1920 la vida ciudadina vuelve a su curso normal, cotidiano, como si cumpliera un rito. Y es el momento en que la pluma de Novo la atrapa para reinventarla. Novo, junto a sus amigos que se agruparon bajo el rubro de los Contemporáneos, recorre la fisonomía urbana y reconstruye las principales arterias de la Ciudad de México. Lleva de la mano al viajero y le va mostrando los sitios, símbolos de una época, que definen la ciudad: la Estación Colonia, la Academia de San Carlos, el Sanborns de los Azulejos en la calle Madero, la Catedral, la colonia Penitenciaria que es Lecumberri, el Museo Nacional de Arte y las calles, plazas y tiendas que parecían convertirla en una capital moderna, cosmopolita.

Es la ciudad de la década de 1920 que Vicente Quirarte se ha encargado de descifrar cuando la ve como alcoba, como un espacio interior habitado por Carlos Pellicer, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Ortiz de Montellano. En ella estos poetas llevan a cabo sus apuestas literarias, inauguran la homosexualidad como forma de liberación, le dan la espalda a todo lo que es local y mediocre, festejan la aparición del arte por el arte que toman de Inglaterra, Francia, Alemania, Italia, Estados Unidos. Sueñan otra ciudad menos opaca y revolucionaria que la Ciudad de México. Que ésta sea el espejo de Londres y Nueva York. El que más siente el latido modernizante y quejumbroso de la ciudad moderna es José Gorostiza, el poeta de *Muerte sin fin* (1938), el poema que recorre algunas calles de la Ciudad de México como lágrimas derramadas por un vaso de agua imposible de compartir con los demás. La soledad es el signo de esta ciudad en llamas que arde en el centro de su espíritu y contagia de melancolía al poeta tabasqueño. “La banquetta, el bar y la alcoba son tres espacios donde el habitante se confronta consigo mismo” (Quirarte, 2001:462). De la ciudad sagrada,

Gorostiza (1995:22) salta a la ciudad moderna, profana; y ve al ciudadano como un ser en una isla. La Ciudad de México es a fin de cuentas una geografía aislada como todas las ciudades modernas. “Tal vez el hombre de hoy, apiñado a centenares de miles, a millones, en la estrechez de las grandes ciudades, no es ya como el hombre de otros tiempos. El hombre no vive, como solía en la frecuentación de la naturaleza. El cielo no entra a grandes pedazos azules, a paletadas, en la composición de la ciudad”.

*Novo, al nombrar humaniza*

Los textos de Novo publicados en periódicos y revistas son muchos y todavía aguardan el trabajo de la crítica. Se trata de un material de primera, por su calidad, sus giros expresivos, la novedad que representaba en el México de los generales y de la construcción del nuevo país surgido después de la Revolución Mexicana. Novo practicó el ensayo; “su poder de observación y su inteligencia le permiten construir una filosofía –o, por lo menos, una doctrina– todo lo pasajera que se quiera, sobre un hecho visto desde un ángulo original, o bien agrupar, alrededor de una idea original, algunos hechos comunes a los que el público no daba una interpretación específica” (Castro, 1979:xi).<sup>3</sup>

En el año 2000, Carlos Monsiváis publicó un largo ensayo, *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*, que revitaliza y centra la figura controvertida de Novo, rescata su papel de intelectual y de gay en un ambiente posrevolucionario que no admite la “debilidad”. Es un

<sup>3</sup> Su prosa, dice Castro Leal, no es académica, sino “de nuestro tiempo, sin alardes hispanistas, sin cursilerías académicas, sin grandilocuencias oratorias; es una prosa fácil y fluida, encantadora en su sencillez”.

texto canónico y sin lugar a dudas el único que entra a la figura de Novo desde varios ángulos para explorar, con sentido crítico, su filiación a la cultura moderna de las décadas de 1920 y 1930. Sus obsesiones y la razón por la que Novo riñó con tanta gente, incluso con su maestro Pedro Henríquez Ureña, y con su amigo del alma y amante, Xavier Villaurrutia. Ahí el lector puede conocer de cerca el pasado de un hombre de letras que también escribió excelentes artículos y notas para revistas y periódicos, y un poeta excepcional.

El paisaje descrito por Novo es de una enorme desolación. Un orbe regido por la cacería, la compra, la espera, el vejamen de sí, la befa de los semejantes, se ajusta, queriéndolo o no, a las versiones patriarcales más negativas. Sin embargo en el conjunto no escasean el sentido del humor y el vuelo imaginativo. Novo carece de solidaridad explícita para con sus semejantes, pero su valentía es la solidaridad disponible porque al nombrar y describir, humaniza. El sarcasmo, la sátira, la desolación lírica, el ingenio, son formas o métodos que les dan voz a quienes nadie entonces considera dignos del uso de la palabra (Monsiváis, 2000:35).

Novo es un hombre hecho a la medida de la ciudad, en la que encuentra el espacio para su inteligencia desmedida y para sus caprichos. A ella se entrega para el triunfo, el colapso y la caída final, en la que es un intelectual viejo al servicio de las peores causas. A la ciudad llegó para aprender y estudiar, conocer vivencias y personajes destacados. En la ciudad va a envejecer, justo un hombre que desde la temprana adolescencia siente el llamado de la muerte. Dice en *Return Ticket*: “Recuerdo mis 12 años, y el terror que entonces me daba la idea de envejecer, de llegar un día a ser repugnante y odioso. Y cuando pasan los años, *chaque jour on reporte a un peu plus loin la promesse*. ¡Acaso lo soy ya! Y me ha sido preciso sustituir el amor porque todo acto es siempre grotesco”. En sus años de periodista cultural, de poeta y dramaturgo, Novo ha labrado un destino, un final.

En algunos de sus textos en que brilla de una manera sorprendente su dote ingeniosa y su escritura sin límites, se dedica a describir los hechos que ve y siente en la ciudad. Pero los “hechos no existen, sólo las interpretaciones”, dice Kolakowski. Y esta filosofía de la historia es aplicable a las descripciones de Novo que encontramos en la gran cantidad de artículos y crónicas, notas y ensayos, retratos biográficos, crítica de arte y literatura, que escribió. Basta citar los ya consagrados, como “Mapa de la ciudad de México”, que publicó en *El Universal Ilustrado* en 1925, su ya célebre crónica, “El joven”, escrito en 1928, y uno de los textos más solicitados de Novo, su confesión de amor por la ciudad que no tenía a los 24 años. Y, por último, “Narciso, el rojo”, que apareció en *Revistas de Revistas*, en 1935. He aquí una muestra arbitraria de la prosa única y envidiable de Novo, en que el protagonista es una ciudad todavía incipiente en su paisaje cosmopolita, pero que para él fue un espacio vivo que le podía ofrecer esperanzas y el reino de la utopía.

¿Cómo vivir la ciudad? Un joven debe recorrer y observar tanto sus aparadores como sus tiendas y cafés, ver a la gente entrar y salir de la iglesia, a los almacenes y al Sanborns. Y Novo es ese joven imaginario con el que va de turista a conocer las partes menos visitadas de la ciudad. El cronista sólo debe abrir los ojos y entrar con ellos a la historia presente. Va al aeropuerto, el medio moderno del transporte, instalado sobre un desecado lago de Texcoco que “otrora rozaba el puerto de San Lázaro”, donde sus ojos cultos ven flotar sobre sus aguas la canoa de Cecilia, “la guapa verdulera de *Los bandidos de Río Frío*”. He ahí una imagen nítida de la ciudad que para el lector de hoy es un recuerdo o una evocación del agua, nuestra memoria perdida.

Ante la ciudad se rinde este joven poeta que intenta, en sus soledades nocturnas, hacerla cosmopolita y eterna, describirla como un océano de aguas vivas en las que flota su silueta. Ayer y hoy ha sido el espacio más apetecido de reyes aztecas, de virreyes españoles,

de liberales y conservadores y de los invasores que la tomaron entre sus manos. Dice Novo con toda la melancolía de que dispone quien la ama y por eso mismo puede denostarla: “Desde Las Lomas, la ciudad se veía flotar en un halo tenue que recortaba sus perfiles, volcada sobre el valle, tendida entre los siglos, viva y eterna” (1986:95).

Novo pertenece a una generación, a un grupo de escritores y poetas que se dieron cita en la Ciudad de México de los años en que José Vasconcelos era rector de la universidad, y a partir de 1921, secretario de Educación. Vasconcelos fue amigo y también promotor de esos jóvenes, como Novo y Villaurrutia, Pellicer y Torres Bodet, que se agruparon y se conocerían como Contemporáneos. Novo pertenece por vocación y actitud intelectual a ellos. La ciudad los juntó y ésta, como partera prodigiosa, los separó. En la colonia San Rafael primero, luego en otros barrios, se conocieron y se amaron. Años más tarde, Novo le dijo a Carballo que “Jaime escribe con destreza, cada vez mejor [...] Es un pequeño Reyes en francés”. Y de Villaurrutia opinó: “Xavier representaba para todos nosotros la síntesis. Auscultaba, consultaba, escuchaba, conjugaba y resumía todo en una frase certera, en un epigrama” (Carballo, 1986:308).

Sobre este valle caía como plaga irremediable la interpretación del mexicano, así es que Novo se dedicó a barrer el ambiente con su pluma implacable y bien afilada. El complejo de inferioridad, la muerte en el mexicano, el agravio a que estuvo sometido. Son frases huecas, dice el cronista. Y pregunta:

¿En dónde está el filósofo que diagnosticó en los mexicanos un complejo de inferioridad? Esa forma aberrante, decadente, del pudor, que se expresa en la reverencia al tabú social, que se avergüenza de la indumentaria heterodoxa: que se inhibe ante el símbolo del poder superior, y que así estatiza y congela todo proceso democrático de fecundo mestizaje racial, y de armoniosa, orgánica supresión progresiva de las clases, si una vez existió, puede ya dichosamente decirse que ha sido superada y vencida (1986:94).

Con todo, debemos asumir la pregunta que hizo hace más de 40 años Carballo: ¿quién es Salvador Novo? No hay una respuesta. Fue uno de los escritores que crecieron bajo el cielo de la Revolución, a la que amaron y odiaron, le dieron la espalda y se aprovecharon de sus dones; poeta, lector precoz, educado en la lengua inglesa, gran traductor. Sin embargo, el verdadero Novo se encuentra en su poesía de juventud, cuando es capaz de decir, en 1933: “Todos hemos ido llegando a nuestras tumbas/ a buena hora, a la hora debida,/ en ambulancias de cómodo precio/ o bien de suicidio natural y premeditado” (1991:25).

### *Del huarache al calzado*

La ciudad que vislumbró Novo, y tal vez soñó, es plural pero con una raíz que es su historia. No es sólo presente sino un pasado que late en sus calles y sus colonias, en sus teatros y en sus hábitos y costumbres. Después de 1930 fue rescatada “del pulque a la cerveza, de la servidumbre al oficio, del huarache al calzado, del calzón blanco porfiriano al universal *overall*” (Novo, 1986:38). El cronista rechaza así la narración del presente, el relato que se sujeta a “lo ya visto”, a las modas y las noticias actuales; pretende, en cambio, compartir una ciudad que la imaginación recrea y acerca a la historia, a la cultura, a los hábitos de la Colonia que la Independencia destruyó, a la vida liberal y porfiriana que la Revolución de 1910 trató de sepultar. El desfile de lugares que visita Novo con “su amigo” es interminable. Del Parisién al tequilero Tenampa, taberna con mariachis, del Leda y el Salón México al teatro Lírico, de los cines Regis y Alameda al Metropolitán. Una cadena de remembranzas que adquieren sentido social y cuentan de esa manera la historia de una ciudad.

Pero la historia es tiempo. Y en el tiempo Novo quiere detenerse un momento para decirle a su lector de hoy y del futuro que el relato

de una ciudad comienza con sus tres símbolos principales: el palacio de gobierno, la catedral y el mercado. Bajo esta mirada cosmopolita Novo forma parte de un engranaje lingüístico y popular, inteligente y metafórico, que la palabra hace posible. La ciudad va pasando por la vista del narrador y del lector; lleva una cronología en los capítulos de esta *Nueva grandeza mexicana*, aunque en cada uno Novo introduce un *flash-back* para hablar de cine y de teatro, de cabarets y restaurantes, de calles y edificios; en su trayecto citadino comienza el tercer día con una visita a la Universidad. Entonces cita donde estuvo en 1554 la Pontificia Universidad de México, en las calles del Arzobispado y el Seminario, luego, en 1561, en las calles de Guatemala. Cita su fuente, la *Crónica de la Real y Pontificia Universidad de México*, escrita en el siglo XVII por el Bachiller Cristóbal Bernardo de la Plaza y Jaén.

Juega con el tiempo y los espacios se multiplican; también el lenguaje con que describe y reinventa a la Universidad Nacional logra transformar la historia contada y el tiempo en que se desarrolla. Así, tiempo e historia se dan la mano en una sucesión de hechos que el narrador acomoda.

Ya no estamos, ni mi amigo ni yo, en edad de reingresar en la Universidad. Al visitarla ahora; al volver a asomarme a sus amplios corredores; al recorrer su gastada escalinata; al volver a ver lo que en ella queda de los frescos de Orozco; al contemplar de nuevo la decoración simbolista que inició los trabajos murales de Diego en 1921 en el Anfiteatro Bolívar, discurríamos entre cientos de muchachos alegres y atléticos que charlaban con chicas estudiosas, y yo evocaba con dulzura mis épocas de deudas con *Garambullo*, de pleitos con un Trini ha poco jubilado (1986:43-44).

El narrador no tiene tiempo para los detalles, dice una y otra vez; así es que sólo visita y describe en líneas generales lo que ve; pero también describe lo que recuerda. Así es que el libro es crónica y memoria, ensayo y recuento histórico, en el que el tiempo

real que vive el narrador se agota a cada paso. Con la palabra y sus dobles significados Novo reinventa la historia de las vicisitudes de un México siempre aprisionado por el pasado. “Los apretados”, es decir, la gente *chic*, rica y estirada, presumida; “emperifolla” a la vecindad, que le da categoría social, estatus. Y el inventario de frases y de palabras es muy extenso, pues Novo las rescata de su memoria prodigiosa de diversas épocas y del presente que describe; le pone un ritmo a su prosa y la hace musical. Así suenan palabras como “pirulíes, bolitas, trompadas, charamuscas, azucarillos, coronitas y varitas de azúcar, alegrías, pepitorias, cocadas, calabazates, camotes, mostachones” (1986:48-49). Pero no se queda en una lista que sólo enumera y menciona palabras de las golosinas mexicanas, pues la voz del narrador las evoca: “son gratas imágenes de mi infancia” y así entra a esa zona de *El tiempo recobrado* de Proust, autor leído y divulgado por Novo.

El paseante llega al corazón de la ciudad, que luce de gala. En la plaza mayor, que no ha podido ser imitada en todo el resto de América, cree encontrar la explicación de la identidad y de la historia del país, de su presente y su porvenir. Su historia es la de México: “la de nuestra fe, divina y humana, desde que en esa plaza se erigían vecinos el gran Teocalli y la residencia de los reyes aztecas”. Es también tianguis, plaza; “audiencia, excomuni3n, gobierno; ajetreo de caballos y coches antes, hoy de mercaderías y automóviles; colmenar siempre, en el Z3calo se labra y acendra y destila la miel de México” (1986:55).

El tiempo de México es trágico e intenso, sigue sonando, dice Novo. Sí, retumba a través del paso de la gente, en su presente incierto, en su caminar a la deriva como buscando siempre una sog a de la cual atarse para no resbalar. Las horas son largas y tediosas para el cronista joven que plancha con sus zapatos las aceras para observar, mirar, reír, comparar actitudes y gestos, modas y vocabulario. Y luego reinventar con la palabra exacta, *le mot juste* de Flaubert, el

tiempo de una ciudad que no se agota en el sexo libre o el dirigido a la reproducción, en la pieza de teatro frágil y cursi que engatuz a un público fanfarrón, en el bar donde hay jazz y oídos agudos, en la casa de citas que cada tarde o noche viste de colores para endulzar la vida del general, el ministro, el nuevo funcionario con enorme porvenir, el médico que se fuga después de su oficio tembloroso por el tedio. Sólo el tiempo construye sofismas y destruye los objetos. Dice Novo en *Almanaque* (1925):

Tenemos doce lugares  
 para pasar las estaciones:  
 el verano se puede pasar en junio,  
 el otoño se debe pasar en octubre.  
 El tiempo nos conduce  
 Por sus casas de cuatro pisos  
 Con siete piezas. Sala, dos recámaras,  
 Comedor, patio, cocina  
 Y cuarto de baño.  
 Cada día cierra una puerta  
 Que no volveremos a ver  
 Y abre otra sorprendente ventana.  
 El aire derribó  
 dos cuartos de último piso  
 de febrero.  
 “El aire se serena”,  
 y seguimos buscando casa (Novo, 1991:88).

Novo ve el tiempo, la fórmula del *Carpe Diem*, como una tormenta que no podrá controlar ni impedir y lo ordena en este poema intenso. Pero gracias a él, es posible cerrar esa puerta “que no volveremos a ver”. El tiempo de la historia y el de la vida; el de la memoria que reconstruye el pasado, y el que necesita el cronista para describir objetivamente los hechos, las cosas, los seres, la vida cultural y el poema. En forma de autobiografía o de memoria, el tiempo perdido regresa una y otra vez a Novo como una forma de expurgar su placer

y su pecado. En 1955 se pregunta: “¿Pude yo ser poeta? De niño, y aún de joven, lo creí, lo soñé. Luego, la vida pervirtió mis dones y entorpeció mi sensibilidad. La poesía hacia los demás –la flor espontánea– dejó el sitio al fruto vano y amargo de la diaria prosa” (en Monsiváis, 2000:99).

### La ciudad que no acaba de ser moderna

De la ciudad juvenil y alegre, aunque marcada por lo inevitable del tiempo que devora todo, de las décadas de 1920 y 1930, construidas por Novo y rescatadas de su propia memoria años más tarde, saltamos a la de 1960. En esta década, poetas, cronistas, cineastas y narradores intentaron apresar a la Ciudad de México, que era una estrella solitaria que los guiaba y también era misterio, novia para ser conquistada. Sepultura. Tal vez fue solamente nostalgia, una vez más, por el lugar perdido, por la ciudad azul que se reflejaba en sus canales y grandes lagos, o un acto de confrontación entre el espacio urbano y la deshumanización capitalista a la que parecía someterla el hambre de poder y riqueza de los políticos y los especuladores. Y nadie buscó cobijarse en el vientre de la ciudad, a su proceso de desarrollo moderno como el poeta José Carlos Becerra. Amigo de su paisano Carlos Pellicer y por extensión de Salvador Novo, el joven poeta que vino a ver la ciudad para re-escribirla, aprendió de sus dos maestros que en la ciudad todo es fugaz y espectacular.

Lugar de confrontación, donde incide la herida de la historia con la palabra, la ciudad de José Carlos Becerra dejó de ser la de san Agustín, una utopía realizable, o bien la cuna de la civilización, el anuncio del porvenir como quería el Renacimiento. Becerra quiere escribir el poema de la ciudad, pero la ciudad es materia, sustancia permanente, compuesta por millones de moléculas. Y entre el todo y sus partes no hay unidad sino una forma; él vislumbra en la ciudad

que quiere mostrar un aspecto del vacío, un espacio diabólico al que había llegado este poeta tabasqueño. Salió del “paraíso” y llegó a su destino: la ciudad como un cruce de caminos literarios encontrados, donde se concentraba en la década de 1960 la inteligencia del país.

Becerra sabe, como Calvino, que el poeta del siglo XX es un filósofo que se alza sobre la pesadez del mundo, “demostrando que su gravedad contiene el secreto de la levedad, mientras que lo que muchos consideran la vitalidad de los tiempos, ruidosa, agresiva, piafante y atronadora, pertenece al reino de la muerte, como un cementerio de automóviles herrumbrosos” (Calvino, 1989:24). La ciudad que mira el poeta Becerra se ha secado, la han exprimido durante siglos y han dejado una costra reseca que es el Valle de México. Sus grandes canales y lagunas, sus mantos acuíferos empezaron a ser borrados de su fisonomía por el conquistador, en el siglo XVI. Le secaron el alma a sus habitantes y todo en nombre de la modernidad. En fin, la ciudad se ha vaciado y no basta cantar su desdicha. Para el poeta es un semillero de imágenes rotas, dispersas, que van trenzando su verso para darle una dirección; la Ciudad de México fue espléndida y no lo es más ni volverá a serlo; ¿es la tumba de nuestra civilización? Así la había anunciado Spengler: como es el espejo que anunciaba la decadencia de Occidente, aunque vio que las sociedades primitivas tenían el futuro por delante.

### Hacia la ciudad de Batman

En 1958, el joven estudiante abandonó el terruño, Villahermosa, Tabasco, para emprender el ascenso hacia el Valle de México. Encontró una ciudad de menos de cinco millones de habitantes, calles y edificios públicos de gran belleza, barrios de extrema pobreza. Anuncios y cines monumentales que la convertían en ciudad cosmopolita. El cine Alameda, el Regis, el cine Del Prado, el Metropolitan, el Arca-

dia, el Teresa y el Avenida; un poco más lejos del centro, en la avenida Reforma, los cines París y Paseo, a los que se “abonó” porque en éstos creyó encontrar –descubrir– a los directores franceses de actualidad. Becerra escribe con la intención de revelarnos la silueta de una ciudad que se construye cada día y pierde sus encantos naturales a cada instante. Es como Leopardi que traza imágenes de la felicidad inalcanzable a través de los pájaros, una voz de mujer, la transparencia del aire y sobre estos elementos coloca la complicidad de la luna, el gran testigo de las noches del poeta. Como dice Calvino, “el milagro de Leopardi fue el de quitar al lenguaje su peso hasta que se asemejara a la luz lunar”. Becerra pone en el lenguaje toda su energía poética, su peso a veces desmedido, para igualarlo no a la luz lunar sino al fuego, como diabólica presencia que devora las ciudades modernas.

Como otros poetas de su generación, Becerra hizo una división literaria de la ciudad: la real, en la que vivía días juveniles y de promesas para el futuro, y la imaginaria, construida sobre la mesa y el papel, la que iba trazando su escritura. Emblema de la intimidad, la ciudad es hembra, que el poeta reconstruye a partir del universo erótico que derraman sus versos. Becerra vivió en la Ciudad de México menos de veinte años, y sin embargo estuvo en tránsito hacia otro lugar; es un espacio que le pertenece, vive en él de prestado. Tanto él como Efraín Huerta (1914-1982) le cantan a la ciudad para poder dominarla. Es decir, la ciudad del tabasqueño carece de las penumbras y las luces que le había puesto Huerta en su célebre poema “Declaración de odio” le hinca los colmillos de la desesperanza a los tristes burgueses ciudadanos. Ponía en duda el rostro humano de la ciudad impugnando a sus diferentes clases sociales, demoliendo en sus versos el gran edificio moral que era la Ciudad de México. Las imágenes se detenían en el ciudadano de la calle, en los homosexuales y los holgazanes. Su poema es un canto contra la arrogancia de la

clase media que se sueña londinense o parisina y olvida de pronto las raíces que pisa y la definen.

Becerra, amigo de Efraín aunque los separara la edad, uno de sus lectores atentos, siguió de cerca el título de esa “declaración” y escribió “Declaración de otoño”, incluido en su libro *Relación de los hechos*, un poema que resume el tormento que produce la urbe en el alma humana. La ciudad que reproduce Becerra parece llena de arterias por las que corren las venas abiertas que son las calles, los cines, el alumbrado, los anuncios, el ruido y los motores que escucha el ciudadano. Produce no pesadillas sino escalofríos durante el sueño; es un poema despiadado, intenso y múltiple como casi toda la poesía de Becerra. Parece situado entre la ciudad de Dios y la ciudad profana que describió san Agustín. “Habré identificado a Becerra, por ello, como a un poeta que prefiere las cosas de los hombres por encima de las de los dioses, por cuanto tiende a la prosificación en verso”.<sup>4</sup>

Revueltas evoca su infancia en la Ciudad de México. Entra a la colonia de los Doctores y descubre “la miseria de la vida y la muerte, los canales putrefactos, las vecindades leprosas y los cadáveres manillados e incorruptibles de la morgue. Fue como si de un solo golpe se le revelaran las necesidades de cambiar el mundo y la urgencia de escribirlo para entenderlo” (Pacheco, 1987:14). A partir de este momento cobró conciencia de que ese mundo tenía que pasar por su pluma; escribiría día y noche hasta demostrar que su esfuerzo era una cruzada por los desheredados de la tierra y que esto no tenía regreso. Becerra hace de esta lucha eterna (la luz y las tinieblas, lo sagrado y lo profano) una conversación íntima, una disputa sin víctima ni verdugo, sin rendiciones. En esa “Declaración de otoño” no hay un yo poético que nos introduzca en la catástrofe citadina como en el poema de Efraín Huerta, sino un personaje que se anun-

<sup>4</sup> González (1989) dice que al leer *Relación de los hechos*, “habré pensando en Efraín Huerta”.

cia constantemente en el verso “He venido”. ¿Dios de nuevo en la Tierra, anunciando su llegada a los hombres? Tal vez. En realidad es el poeta que ha venido a decirlo. “He venido”. El verso se repite para dar cabida a la relación de la ciudad con los muertos: “Conozco la mirada del sedicente,/ la ciudad ha sido conquistada por el heliotropo nocturno;/dadme mis huesos y los huesos de mis muertos/ y los pondré a florecer en la noche” (Becerra, 1985:75). El poeta se extiende por los espacios invisibles del cuerpo que es la ciudad en la noche, en la oscuridad y bajo el torbellino de los faroles, en el otoño algo se cae y palidece, algo se termina, dice Becerra con esa nostalgia que tanto caracteriza su universo poético. Él mismo era un pozo donde guardaba sus secretos que no eran más que pura nostalgia por lo que había sido y no fue, por la tierra dejada atrás, en el trópico. Más adelante, en el mismo poema que comentamos abre sus sentidos y también sus extremidades. Camina:

Voy por esta ciudad; yo no camino sobre las aguas, camino sobre las hojas secas que caen en mis hombros, miro a los muertos en brazos de sus retratos, miro a los vivos en brazos de sus desiertos, a las prostitutas vírgenes embalsamadas dentro de su sonrisa.

Conozco esta ciudad, estos orines de perra, esta piel acechante de gato, estas calles que he recorrido mirando en silencio lo que me devora (Becerra, 1985:75).

Ese personaje que se anuncia como un espectro es una visión que el poeta tuvo para iluminar su paso por la Ciudad de México en la década de 1960, el espacio que no le pertenecía pero que debía conquistar si quería dedicarse a escribir como de hecho lo hizo. Ve como un vidente las ventanas encendidas en la noche, el relámpago que saca de sus tumbas a los muertos, las doncellas, las vírgenes; Becerra pasa con facilidad de las imágenes del romanticismo a las del surrealismo, dos corrientes por las que tuvo debilidad y en su poesía saltan a la superficie. Su inmersión en el sueño es profunda y diver-

sa, desde allá el poeta entra a la realidad –la Ciudad de México– y la recorre y subvierte.

### La multiplicación del mundo

Para Proust, el verdadero arte consiste en encontrar de nuevo, captar otra vez la realidad lejos de la cual vivimos; esa realidad que tal vez no se llegue a conocer sino antes de la muerte. Hay que iluminar la vida, la verdaderamente vivida. Y esta propiedad la tiene el arte que cambia los signos de la naturaleza y los de la vida diaria para hacerlos más visibles en el interior de los hombres. El arte amplía y multiplica la visión.

Sólo por el arte podemos salir de nosotros mismos, saber lo que otro ve de ese universo que no coincide con el nuestro y cuyos paisajes seguirán siendo para nosotros tan desconocidos como los que puede haber en la luna. Gracias al arte, en lugar de ver un solo mundo –el nuestro–, lo vemos multiplicarse, y tendremos a nuestra disposición tantos mundos como artistas originales existan; mundos más diferentes unos de otros que los que ruedan por el infinito, y que, muchos siglos después de apagada la hoguera de donde emanaban, llámese Rembrandt o Vermeer, nos siguen enviando sus rayos especiales (en Béguin, 1981:434).

Las huellas del autor de *En busca del tiempo perdido* son muy profundas en el poeta Becerra. En sus noches de soledad y lectura, de búsqueda de una forma en la cual depositar el alma insomne, leyó con ansiedad a Proust. La ciudad se le aparecía entonces como el mar de luces y calles en el que navegaría sin tregua hasta alcanzar la otra orilla, la de la poesía. Pasaría por esas aguas revueltas para ver el fondo de las cárceles y de las cocinas, de los vecindarios y también el rostro afeitado y cálido de la cultura citadina. Se hizo amante de los cines y de los teatros, del Café de Las Américas y del Sanbons

de Lafragua, visitante nocturno de sus antros y sus bares, tenía que tomar esos sitios para luego darles un ritmo. La ciudad subía a los cielos de la poesía y también bajaba a los sótanos, al subsuelo de su maldad y su corrupción política; a ratos era símbolo de una cultura que se abría paso entre los laberintos de la burocracia, y a ratos símbolo de la canalla que la violaba todos los días. Becerra construye un universo en descomposición; en la ciudad los seres vivos caminan inevitablemente hacia el abismo; no siente el poeta compasión alguna por el laberinto urbano que es la ciudad, la convierte en sepulcro, infierno, noche infinita, sombra que emana sombras. Es principalmente un infierno, negación de vida, que había entrevisto también Lezama Lima cuando le preguntaron si creía en él:

De acuerdo, de acuerdo. Hay infierno. Pero he aquí lo que sucede: ¡está deshabitado! No hay nadie en el infierno y quizá nunca ha habido nadie. Además, tal vez sería bueno recordar la visión memorable de una Santa en la que se reveló que había infierno, pero que estaba vacío (en Huerta, 1988:9).

El poeta Becerra vino a este infierno ciudadano a expresar lo inexpressable, que el Valle de México se había convertido en escaparate del mundo y en puerta de entrada al purgatorio. Lo moderno encuentra su opuesto en lo antiguo; la palabra del poeta es distinta a la de la Biblia; modernidad y purgatorio. El poeta deja al descubierto su misión, la que al menos pretende cumplir: ser mirado por la ciudad. Pero no es su voz la que habla en “Declaración de otoño”, sino la del Enviado, la de Cristo que pasa por la Tierra en el *Gran Inquisidor* de Dostoyevsky. Ciudad de ayer y de hoy, en la que inciden lo sagrado y lo profano, la modernidad y el atraso, la que vio con lucidez Octavio Paz:

La realidad exterior o interior de Becerra, a un tiempo el escenario y la materia de sus actos y de sus sueños, era la ciudad. La real

y la imaginaria, confluencia de épocas y lugar de aparición de lo inesperado. La ciudad, teatro de todas las mitologías. *Mexico City*, la Gran Tenochtitlan, en cuyas avenidas se cruzan los espectros de Moctezuma (manto de plumas ajadas) y Juárez (chaqué apollado) con las imágenes radiantes –puro *nylon*– de Batman, Mandrake y Narda (1985:16).

Entre los muros de esta ciudad de doble rostro estuvo atrapado el poeta Becerra, y la vio en su paso apresurado, con las fauces abiertas para devorarlo. La ciudad que como el gran teatro que conjuga lo divino y lo cotidiano, las mitologías del mundo antiguo y las del mundo moderno, también se le apareció en sus noches de 1910 a López Velarde. Paz ha hecho una profunda radiografía de la poesía del autor de *Suave Patria* y lo considera artífice de la modernidad. La ciudad que vino a conquistar López Velarde para así darse un baño cosmopolita también tuvo un significado similar en Becerra. Pero el jerezano busca en los misterios urbanos asimilar su desarraigo, “entregarse a la memoria y los sitios que la propician” (González, 1993:43).

Convertida en vacío y agonía, la ciudad debe abolir la posibilidad de imaginar otros espacios más habitables, más humanos. La Ciudad de México se había perdido, su camino parecía un laberinto de espinas por los que era ya imposible transitar. ¿Y el amor, y el paseo y las idas al cine dónde quedaron? En otro tiempo, en la otra ciudad, la real que nadie quería mirar ni analizar. La hora de la ciudad poética de Becerra es la de la medianoche, la hora de los lobos y los vampiros, la hora de desnudarse de las apariencias. Es la ciudad que le duele en ese gran poema, “Épica”, en la que el yo lírico ve a los enfermos, la ciudad “como una novia de blanco”, le duele eso precisamente. “Me duele la pulcritud, la voluntad académica,/ la cortesía de los ciegos,/ la caricia torva como una virgen insatisfecha”.

## Referencias

- Becerra, José Carlos (1985). *El otoño recorre las islas*. Prólogo “Los dedos en la llama” de Octavio Paz. México: Lecturas Mexicanas, núm. 10, Secretaría de Educación Pública.
- Béguin, Albert (1979). *El alma romántica y el sueño*. Traducción de Mario Monteforte Toledo. México: Fondo de Cultura Económica.
- Benítez, Fernando (2000). *La ciudad que perdimos*. México: Ediciones Era.
- Caicedo Palacio, Adolfo et al. (1989). *Variaciones en torno a Alfonso Reyes*. Villahermosa: Gobierno del Estado de Tabasco/Conalmex.
- Calvino, Italo (1989). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Traducción de Aurora Bernárdez. Madrid: Siruela.
- Carballo, Emmanuel (1986). *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Lecturas Mexicanas, segunda serie, núm. 48, Ediciones El Ermitaño/Secretaría de Educación Pública.
- Castro Leal, Antonio (1979). “Prólogo” a Salvador Novo: *Antología. 1925-1965*. México: Porrúa, pp. vi-xvi, Colección de Escritores Mexicanos, núm. 84.
- Díaz Arciniega, Víctor (comp.) (1990). *Voces para un retrato. Ensayos sobre Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica/Universidad Autónoma Metropolitana.
- Franco, Jean (1985). *La cultura moderna en América Latina*. Traducción de Sergio Pitol. México: Enlace/Grijalbo.
- Fuentes, Carlos (1958). *La región más transparente*. México: Alfaguara, 2008.
- (1954). *Los días enmascarados*. México: Biblioteca Era, 1982.
- González Pagés, Andrés (1989). “José Carlos Becerra. Rey Midas de la poesía”. Ponencia presentada en el homenaje a Becerra el 31 de mayo de 1989, Villahermosa, Tabasco.
- González Rodríguez, Sergio (1993). “Ramón López Velarde y la Ciudad de México”, *Biblioteca de México*, núm. 14, marzo-abril, México.
- Gorostiza, José (1995). *Prosa*. Recopilación y notas de Miguel Capistrán. México: Lecturas Mexicanas, tercera serie, núm. 97, Conaculta.

- Huerta, David (1988). “Prólogo. Tres motivos para Lezama”, en José Lezama Lima: *Muerte de Narciso. Antología poética*. México: Ediciones Era, pp. 9-30.
- Huerta, Efraín (1986). “Declaración de odio”, en *Poesía 1935-1968*. México, Lecturas Mexicanas, segunda serie, Secretaría de Educación Pública, pp. 79-83.
- Leyva, Juan (2013). “La ciudad y la memoria en la poesía de José Emilio Pacheco”, en Edith Negrín y Álvaro Ruiz Abreu (coord.) *Pasión por la palabra. Homenaje a José Emilio Pacheco*. México: UNAM/UAM, pp. 115-121.
- Monsiváis, Carlos (2000). *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*. México: Ediciones Era.
- Novo, Salvador (1996). “Return Ticket”, en *Viajes y ensayos*, tomo I. México: Fondo de Cultura Económica, p. 634.
- (1991). *Antología personal. Poesía, 1915-1974*. México: Lecturas Mexicanas, tercera serie, núm. 37, Conaculta.
- (1986). *Nueva grandeza mexicana*, en *Viajes y ensayos*, tomo I. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 165-238.
- (1980). “Narciso, rojo”, en Carlos Monsiváis, *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*. México: Ediciones Era, pp. 188-191.
- (1999). “Plano de la Ciudad de México”, en Salvador Novo, *Crónicas y artículos periodísticos. Viajes y ensayos*, tomo II. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 72-75.
- Pacheco, José Emilio (2012). “La Malinche, Penélope y Coatlique”, en Álvaro Ruiz Abreu (coord.), *Sueños que da pánico escribir. Pacheco y Blanco: una mirada crítica*, México, División de Ciencias Sociales y Humanidades, UAM-Xochimilco, pp. 19-26.
- (1987). “Revueltas y el árbol de oro”. Prólogo a José Revueltas, *Las evocaciones requeridas*, tomo 25, *Obras completas*. México: Ediciones Era.
- (2012a), “Inventario. La Malinche, Penélope y Coatlique”, *Proceso*, núm. 1838, México, 22 de enero, p. 60.
- Payno, Manuel (2000). *Los bandidos de Río Frío*. Edición de Manuel Sol. Prólogo de Margo Glantz. tomo I, *Obras completas*, IX. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

- Paz, Octavio (1985). “Prólogo. Los dedos en la llama”, en José Carlos Becerra, *El otoño recorre las Islas*. México: Lecturas Mexicanas, segunda serie, núm. 10, SEP/Ediciones Era, pp. 13-17.
- Pellicer, Carlos (1994). *Obras. Poesía*. Edición de Luis Mario Schneider. México: Fondo de Cultura Económica.
- Prieto, Guillermo (1985). *Memorias de mis tiempos*, prólogo de Horacio Labastida. México: Porrúa.
- Quirarte, Vicente (2001). *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México. 1850-1992*. México: Ediciones Cal y Arena.
- Reyes, Alfonso (1974). *Antología. Poesía. Teatro*. Poesía. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1983). *Visión de Anáhuac y otros ensayos*. México: Lecturas Mexicanas, núm. 14, Fondo de Cultura Económica/SEP, pp. 7-30.
- (1983). “Palinodia del polvo”, en *Visión de Anáhuac y otros ensayos*. México: Lecturas Mexicanas, núm. 14, Fondo de Cultura Económica/SEP, pp. 166-169.
- Rutherford, John (1977). *La sociedad mexicana durante la Revolución*. México: Ediciones El Caballito.
- Thomas, Hugh (2005). *La conquista de México*, traducción de Víctor Alba y C. Boune. Barcelona: Planeta.



José Joaquín Blanco

José Joaquín Blanco,  
la Ciudad de México y el *flâneur*

*Miroslava Callejas Sánchez*

Caminante de la Ciudad de México: a pesar  
de todo, tenazmente, persistes.

JOSÉ JOAQUÍN BLANCO  
Novena elegía

El presente artículo busca reivindicar y relacionar la figura del *flâneur*, consolidada por Charles Baudelaire en la Francia del siglo XIX y definido básicamente como *caminante de la ciudad*,<sup>1</sup> con el ejercicio de la crónica urbana realizada por el escritor mexicano José Joaquín Blanco (1951).<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Definición sintetizada de lo que se expone en el texto.

<sup>2</sup> Poeta, narrador, ensayista y traductor. Cuenta con una amplia obra referente a la Ciudad de México en la que se encuentra compilaciones de crónicas como *Cuando todas las chamacas se pusieron medias nylon* (1987), *Un chavo bien helado. Crónicas de los años ochenta* (1990), *Ciudad de México, espejos del siglo XXI* (1999) y de ensayos literarios como *Función de medianoche* (1980).

El autor, a lo largo de su fructífera obra, ha realizado distintos textos referentes a la capital del país. En sus libros de crónicas *Función de medianoche* (1980) y *Un chavo bien helado* (1990), Blanco hace un rastreo minucioso e implacable sobre los distintos espacios que conforman a la Ciudad de México a través de diferentes épocas, de finales de la década de 1960 hasta la de 1980.

Este texto trata de exponer, a partir de algunas crónicas que aparecen en sus libros, el trabajo de José Joaquín Blanco como resultado de ser un *caminante* de la capital del país, por tanto, reivindicar al autor como un auténtico *flâneur* comprometido a describir descarnadamente a la ciudad y siendo la crónica la forma escrita para plasmar todo lo recorrido.

### El *flâneur*

El Distrito Federal, ahora Ciudad de México, la capital *chilanga*, se construye mediante historias, lugares y andanzas. Pero ¿qué sería de esta construcción si no fuera relatada?, ¿qué pasaría si el retrato urbano sólo se quedara en la vista de aquellos que la viven en la cotidianidad?, ¿qué sucedería si las historias urbanas quedaran sólo en la fugaz memoria de sus protagonistas? La verdad es que la ciudad sólo existiría en la instantaneidad. Sin embargo, hay un personaje que se ha dedicado a caminarla y describirla, que a pesar de todos los obstáculos ve su esplendor y su decadencia, la ama y la odia, ha logrado narrarla y representarla de una manera solemne y al mismo tiempo desencarnada. Nos referimos al *flâneur*, personaje que surge en la Francia del siglo XIX, cuyo fin era *callejear* la ciudad para saberla, sentirla y vivirla.

Pero ¿qué es el *flâneur*? Según Walter Benjamin (en Hernández, 2011:1) es “una suerte de topógrafo urbano capaz de descifrar

en todos sus aspectos a la ciudad”. Por su parte, Cuvardic (2012:17) lo define como “el paseante callejero urbano ocioso intelectualmente activo”. En una definición un poco más amplia, el *flâneur* se podría describir de la siguiente manera:

Empleado en francés, el término *flâneur* construye una referencia hacia la figura de la vida cotidiana de un caminante urbano, un paseante que bajo circunstancias particulares en términos de desarrollo urbano distingue por medio de una preponderancia de la mirada en el entorno urbanístico al caminar, al andar, la lectura, escritura y el discurso de la ciudad sujeta y a la vez sujeto del desarrollo específico de una cotidianeidad que disipa las huellas de los individuos en la multitud de las grandes metrópolis (Hernández, 2011:1).

La figura del *flâneur*, como representación literaria, fue imprescindible y notable en la Francia del siglo XIX. Según Cuvardic (2012:18), “el *flâneur* nace a comienzos del siglo XIX en la realidad social y en las representaciones culturales”. Su principal exponente fue Charles Baudelaire, cuya poesía reflejaba lo que era la ciudad de París en la segunda mitad del siglo XIX.<sup>3</sup>

### ¿*Flâneur* o cronista?

El oficio de cronista siempre se ha relacionado con el ejercicio periodístico. Sin embargo, existen crónicas que, más allá de narrar un hecho, describen los lugares, la gente y las andanzas de la ciudad.

<sup>3</sup> Sin embargo, Benjamin, tiempo después, afirma que la figura del *flâneur* “conoce su fin con la llegada de la sociedad de consumo”. No obstante, este artículo sostendrá que el *flâneur* no ha muerto, sino todo lo contrario, sigue vivo pero bajo otro disfraz y otra identidad.

Este género es uno de los más ricos, ya que no sólo se reduce a relatar un acontecimiento en específico, sino que puede ser una combinación de historias, lugares y tiempos.

Según Juan Villoro (2006), “una crónica es la encrucijada de dos economías, la ficción y el reportaje”. En un sentido más amplio:

La crónica reclama un símbolo más complejo: el ornitorrinco de la prosa. De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de testigos, los parlamentos entendidos como debate: la "voz de proscenio", como la llama Wolfe, versión narrativa de la opinión pública cuyo antecedente fue el coro griego; del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona (Villoro, 2006).

La crónica, bajo estas características, puede servir perfectamente como canalizador de los sin sabores y los placeres de la ciudad, puede dejar plasmado lo que se puede ver, escuchar y sentir de la urbe. Entonces surge la pregunta: ¿El *flâneur* se puede volver un cronista?, o ¿el *flâneur* es un cronista?

La respuesta, a primera vista, parece complicada. Sin embargo, Benjamin (2005:449) afirma que “la base social del callejeo es el periodismo”; además detalla que, “a pesar de que se entrega al mercado para venderse, el *flâneur* no agota de ningún modo el aspecto social del callejeo”. Por su parte, Cuvardic (2012:19) dice que “el nacimiento de la prensa periódica y el surgimiento del *flâneur* van de la mano”. Así que el *flâneur* no se pregunta si es o no periodista, más bien, él es consecuencia del periodismo. El *flâneur* necesita encauzar lo camina-

do y lo vivido, y qué mejor forma que la escritura, “uno de los representantes intelectualmente productivos de la *flanerie* histórica es el escritor, a su vez textualizado como personaje enunciativo de escenas urbanas que encuadran la ‘realidad social’” (Cuvardic, 2012:18).

El *flâneur* debe tener presente que la ciudad es una entidad que debe ser descrita y pormenorizada hasta en el más mínimo detalle, por ende, asume el papel de *agente secreto*; aquel que pasa desapercibido para auscultar hasta el más íntimo secreto de la ávida ciudad, simplemente para que se vuelva inmortal mediante la escritura:

Con ciertas excepciones, el narrador *flâneur*, tanto en los géneros literarios como en los periodísticos, asume preferentemente el marco interpretativo de la ciudad bazar. Espía de la multitud, en actitud aparentemente *blasé*, es decir, indiferente, reservada [...] el *flâneur* periodista desplegará en el espacio público una actividad interpretativa que será descrita en las escenas urbanas de periódicos, novelas, cuentos y poemas en prosa (Cuvardic, 2012:19).

Sin embargo, para lograr que la escritura sea un retrato implacable de la ciudad, para el *flâneur* “La ciudad es el verdadero territorio sagrado del callejeo” (Benjamin, 2005:426), es decir, que la urbe se transforma en una sublime musa que espera a aquel que sepa descifrarla.

Y no cualquiera puede hacerlo, se debe tener cierta mirada para realizar tan delicada tarea, según Anne Vincent-Buffault (2004) corresponde a las siguientes características:

La mirada del *flâneur* vive del instante, de la percepción repentina, de la sorpresa, de lo efímero. A la productividad opone la lentitud, el azar, la multitud de los pequeños detalles, el encuentro, la evocación de los recuerdos [...] El individuo desligado de todo vínculo se ofrece sin reservas a la percepción [...] la observación prima sobre la interacción (Vincent-Buffault en Curvadic, 2012:29).

Entonces el *flâneur* no ha muerto del todo como ha dicho Benjamin, simplemente se alineó con una figura que trae consigo una forma diferente de ver el periodismo, la ficción y la ciudad, una figura capaz de ver la realidad y ficcionalizarla, que plasme lo que los sentidos captan, que describa y camine la ciudad: la figura de cronista.

### La ciudad de Blanco

La Ciudad de México ahora es difícil de recorrer caminando, por su extensión es imposible abarcarla en su totalidad. Se ha convertido en un laberinto que espera a ser resuelto o, al menos, ser retado.

Por otro lado, citando a Benjamin (2005:434): “La ciudad es la realización del viejo sueño humano del laberinto. Esta realidad es la que persigue el *flâneur* sin saberlo”, así que el *caminante* se convierte en el aventurado que se interna en la quimera de la ciudad-laberinto y que, más allá de resolver la incógnita, entabla con ella una relación enigmática.

Pero existe una relación en específico que llama la atención, una entre “una ciudad monstruo de la que es imposible librarse, una ciudad destinada al colapso, amada y odiada al mismo tiempo, de la que uno tiene que huir, pero [...] una ciudad en la que se permanece” (Chávez, 2012:155) y un callejero que busca describirla “como su casa”. Nos referimos a la Ciudad de México que construye en sus relatos uno de sus *flâneurs* más despiadados: José Joaquín Blanco.

Escritor multifacético: cronista, novelista, ensayista, poeta; Blanco se caracteriza por escribir narraciones crudas, en las cuales, por medio de diferentes técnicas literarias organiza, describe, moldea y construye una Ciudad de México que parece única y mancillada. Es una especie de arquitecto que traza con mucha delicadeza las líneas que componen sus historias para al final crear, a su propio estilo, una urbe al punto del colapso.

José Joaquín Blanco tiene un estilo único de narrar la ciudad, en donde no importa el orden o la manera de estructurar los relatos. En cada uno de ellos las historias entremezclan distintivos como el capitalismo, la miseria, lo popular y la nostalgia para retratar una Ciudad de México mutilada, olvidada y vieja que se esfuerza por sobrevivir. Atrapada entre el pasado y el presente, la Ciudad de México lucha para no ser relegada. Subsiste entre la modernidad mal aplicada, un pasado, una historia que nadie valora. Todos estos factores amenazan con seguir denigrándola y, hasta cierto punto, borrarla.

Sin embargo, José Joaquín Blanco busca su reivindicación y entabla una relación particular con ella: “Blanco narra oficios, lugares, hechos periodísticos, anécdotas históricas. Estamos delante de un enamorado despechado y dolido que intenta, sin éxito, seducir a su amada para terminar por ser seducido y burlado por ella” (Chávez, 2012:159). Un enamorado que es consciente que su amor sólo se salvará del olvido a partir de su escritura.

Por eso, en su experiencia como caminante de la ciudad, Blanco en una entrevista dialoga sobre la experiencia de conocerla:

Se caminaba mucho en la ciudad de entonces, entre otras razones porque era imposible tomar un camión, todavía no había ejes viales, para todo eran tres cuartos de hora u hora y media. Todo estaba atiborrado, era molesto tomar los camiones, desde chavo prefería irme caminando a la prepa para evitarlos. También era una ciudad bastante caminable, mucho más segura. Caminar por ella es una manera amable de contar una ciudad. Más que teorizar. Observar y describir sin querer sacar consecuencias sino nada más la escena que ves (Blanco en Callejas *et al.*, 2012:76).

En estas declaraciones, Blanco deja algo en el aire: la forma en que se observa y se camina la ciudad en los diferentes tiempos. La época en que José Joaquín la caminaba era muy distinta a la que hoy vivimos. Al paso de los años, las maneras de explorarla han cambia-

do, no obstante, en esencia sigue siendo la misma: una urbe degradada, mancillada y al borde del olvido; un laberinto que, al paso del tiempo, se complejiza cada vez más.

A pesar de eso, la Ciudad de México, por pura supervivencia, mantiene su enigma mítico que le permite conservarse y permanecer. Lucha constantemente contra el olvido y el repudio, busca desesperada una manera de immortalizarse. El *flâneur* será el elixir que le permitirá a la urbe no morir en el olvido, ese *caminante* llamado José Joaquín Blanco.

La reflexión, la mirada sutil y una escritura despiadada son sus principales aliadas para describir una ciudad que por medio de su propia muerte, busca la resurrección. Blanco no es un cronista común, no es un *flâneur* cualquiera, “es lo que Baudelaire hubiera llamado un cronista no de la vida cotidiana, sí del heroísmo cotidiano” (Chávez, 2012:159).

### Los lugares y las épocas: destinos del *flâneur*

La Ciudad de México es un ecosistema, o mejor dicho, un “urbano-sistema” que se compone de diferentes elementos, que más allá de interactuar entre sí como naturalmente se concebiría, se funden y se laceran para conformar una ciudad que, patéticamente, intenta mantenerse de pie.

Uno de estos elementos es el escenario donde ocurren las historias y desventuras de sus naturales. Nos referimos a los lugares que conforman la ciudad, esos rincones y espacios que son parte esencial de esta entidad. Aquellos que, en vez de ofrecernos un paisaje elegante y solemne, nos brindan uno degradante y desolador.

La capital está llena de territorios que se entremezclan y crean una escala de contrastes sugestivos que, en vez de mantener a la

ciudad, la arrojan al principio de su fin. No obstante, José Joaquín Blanco comienza la labor reivindicativa de esas zonas, paradójicamente, por medio de una escritura irónica y demoledora.

En sus crónicas, Blanco nos lleva de la mano como todo buen *flâneur*, por cada rincón representativo, o prometedor a serlo, de la Ciudad de México. En sus libros *Función de medianoche* (1980) y *Un chavo bien helado* (1990), el autor reúne imágenes escritas de una ciudad desesperanzada y desilusionada, cuyas aristas se conjugan para convertirla en un laberinto casi inescrutable.

No obstante, no busca descifrar el laberinto, más bien, busca narrarlo, describirlo y reivindicarlo. Busca que el sueño, transmutado en pesadilla, se solidifique a partir de la escritura. Para lograr esto, Blanco camina, *callejea* y se convierte en un observador voraz e infatigable de la ciudad-laberinto.

En las crónicas como “La plaza del metro” y “Calle de San Juan de Letrán”, Blanco empieza a adentrarse a la ciudad-laberinto y comienza a escrutar, de manera despiadada, los escenarios que la componen: calles, plazas, mercados en donde se conjuga perfectamente el desequilibrio y la contradicción con la que la ciudad vive diariamente.

En “La plaza del metro”, texto escrito el 24 de agosto de 1978, Blanco nos traslada a la glorieta del metro Insurgentes, ubicada en el corazón de una de las avenidas más extensas de la Ciudad de México. En esta crónica, el escritor nos abre la puerta a la nueva dimensión del *progreso* y del *modernismo*, misma que es frustrada por la propia capital.

Construida con “el deseo de una capital lujosa y modernísima a niveles de ciencia ficción” (Blanco, 1980:68), la plaza distó mucho de su realidad y Blanco responsabiliza a su propia creadora: “La ciudad [...] convirtió la escenografía futurista de la glorieta del metro en una plaza más, de ésas en día de feria: sucia, abigarrada, multicolor; a

pesar de su contorno aristocrático ya es sólo una sucursal de Garibaldi” (Blanco, 1980:69).

Además, el autor observa el contraste entre la proyección y la realidad:

La plaza no modificó futuristamente su alrededor [...] no surgieron en torno suyo las construcciones de historietas interplanetarias. Priva el panorama ruinoso de edificios truncos, con los enladrillados muros que apenas disimulan su aire de zona bombardeada de peseros y camiones; letreros, carteles, volantes, publicidad de escuelas chafas (Blanco, 1980:70).

Sin duda alguna, la plaza cae en la provocación de lo nunca cumplido. Planeado como un proyecto moderno, la glorieta se convierte en una mera intención. Muestra que las promesas hechas, la ciudad se encarga de exterminarlas. Todo parece inacabado, sólo se queda en la maqueta; las personas y las autoridades no logran hacer de lo previsto algo tangible. Sobre esto Blanco refiere en entrevista:

En ese momento la plaza del metro Insurgentes fue una subversión urbanística no planeada del presidente Díaz Ordaz que me tocó ver. Destruyó a la Zona Rosa. La comunicó con Neza a 20 minutos y se dejó venir la raza. Al ratito ya había policía, esa división que había tenido la ciudad entre zonas muy pobres y zonas más bien desahogadas, se acabó (lo que luego empezó a ocurrir con toda la ciudad), pero hasta antes de los años 70 sí existían ciertas islas según el estrato social. Partes de la Zona Rosa, la Roma, la Condesa, estaban mucho más cuidadas, más protegidas, más jardinadas, eran más modernas mientras que el resto de la ciudad se abandonaba por completo. Entonces era contar qué había pasado con esa plaza que a mí todavía me tocó ver como una glorieta bastante bonita, muy arbolada, frente al cine Insurgentes (Blanco en Callejas *et al.*, 2012:78).

Así, la ciudad se convierte lentamente en una urbe clasista, donde los ricos crean sus propios lugares y los pobres se apoderan

de los ya establecidos. Esta situación también la describe en la crónica “Calle de San Juan de Letrán”. Texto escrito el 28 de mayo de 1979 cuyo propósito remite a un verso del poema *Declaración de odio*, de Efraín Huerta (1914-1982) “la viva y venenosa calle de San Juan de Letrán”.

Nos encontramos en el corazón de la ciudad. Lugar, que según Blanco:

[...] fuera ombligo del Nuevo Mundo alguna vez, del país, de la ciudad, ahora resulta –poco a poco abandonado por los ricos y poderosos– una abirragada mezcla de nacos desesperados y burócratas enmarcados por una escenografía de polvo, *smog* concentrado, atroz calor seco (reverberante en densas y largas costras de carrocerías automovilísticas) (Blanco, 1980:93).

Una esfera que, sin duda alguna, ha dejado su esencia de ostentación atrás para adaptarse a su nuevo estatus: una zona abandonada y ahogada en su propia decadencia “[...] no es tan fácil [...] abandonar el tradicional trono del poder, del dinero y del estatus; pero la miseria, la basura y el rencor ya lo dominan” (Blanco, 1980:93).

El corazón de la ciudad se va ennegreciendo poco a poco, pasa de ser un lugar propio de la magnificencia, a uno lleno de miseria que se niega a sí misma, de ser un símbolo de poder y gloria a un conglutinado de indigencia y consumismo. El centro de la Ciudad de México representa un punto de quiebre entre lo majestuoso y lo decadente.

Blanco en entrevista confiesa lo siguiente:

[...] la calle San Juan de Letrán fue un recurso. Cuando no tenía tema de artículo me iba a pasear dos o tres horas a una calle y escribía lo primero que se me ocurría; de otra manera me iban a salir todas iguales, si empezaba a contar: “esta calle fue fundada el año... [...] Yo me iba con una libretita de mecanografía y contaba nada

más lo que veía en esas tres horas. Si los detalles eran mínimos me gustaban más porque era como algo diferente (Blanco en Callejas *et al.*, 2012:78).

Con esta anécdota, el autor muestra la esencia verdadera del *flâneur*, “el callejeo” y la observación. La obsesión por los pequeños detalles es lo que también hace grandes sus escritos.

Tiempo después, una década aproximadamente, aparece *Un chavo bien helado. Crónicas de los años ochenta*, cuyos relatos describen una ciudad sumida en el declive y que, en vez de mejorar, se agrava. A diferencia de *Función de medianoche*, Blanco muestra una mirada más despiadada de la ciudad, describe y muestra una ciudad totalmente desmejorada e incapaz de comprenderse a sí misma.

Un ejemplo de esto es la crónica “Mañanas en México”, escrita el 22 de enero de 1988, en donde se describe una ciudad que no quiere despertarse y prefiere vivir en la oscuridad crepuscular:

La ciudad despierta sin ánimo de andarse con colores; siente que hay mucho de ultraje, de maligna teatralidad, en embellecerse y arreglarse para un día que ojalá no comenzara. Una oscuridad desteñida, con lamparones rojizos y amarillentos, recorta las avenidas; el sol, aceitoso y turbio, ensucia los cristales de los edificios, y algún parque, más artificial que un maniquí, se pone de un verde tan absurdamente intenso que parece un jirón de ropa de fantasía en medio de un tiradero, o el resplandor de un diente de oro en un rostro abotagado. Perezosa y nubladísima, la ciudad se resiste a comenzar el día (Blanco, 1988:201).

El panorama parece no haber cambiado mucho, al contrario, parece más desesperanzador conforme pasan los años. La Ciudad de México prefiere permanecer en estado de vigilia porque, solamente así, puede negarse a lo que está condenada: a la ignominia y al desánimo.

La Ciudad de México está clamorosamente desahuciada; sigue marchando con pésima salud, a la manera de las milenarias metrópolis orientales, que se descomponen más y más al paso de las décadas y de las centurias, y se van pudriendo, y restableciendo a pedazos, sin conocer alguna vez ni la destrucción total ni un mínimo bienestar generalizado (Blanco, 1988:201).

El estado puro de supervivencia se presenta como cualidad sobresaliente de la ciudad. No vive ni muere, sólo sobrevive. Lo hace porque “La vida debe vivirse, así sea entre polvos-humos-caca-tropezos-temblores-aglomeraciones-tiras-razzias-nohaytrabajo-nada-funciona-cuántabasura-hacinamientos-nohay-nosirve-nosepuede-sechingó” (Blanco, 1990).

Los ochenta representaron para Blanco una década totalmente negra, en dónde la ciudad presenciaba su expiración en una escala colosal, que el fin del mundo estaba a la vuelta de la esquina y que toda esperanza estaba aniquilada de manera predeterminada. El autor en entrevista comparte lo siguiente:

Sobre todo lo que quise fue mostrar el panorama de los ochenta que sí era del fin del mundo. No sólo eran las crisis económicas espantosas sino los desempleados, la gente muy enojada y muy amargada, los temblores, los incendios, el propio gobierno que se empezó a podrir desde dentro y se empezaban a pelear, el caos. Un caos voluntario [...] Toda esta cuestión de caos, criminalidad, miseria, basura, ratas, perros, sí era novedoso y sí quise desde el momento de escribir las crónicas no subrayar las tintas pero sí contarlos tal y como era (Blanco en Callejas *et al.*, 2012:79).

Así José Joaquín Blanco por medio de su escritura, nos entrega una ciudad inmersa en el desconcierto total, llena de lugares que se transmutan y terminan sin una identidad propia, un laberinto que no parece tener forma alguna, pero logra atrapar quien se atreve a andar en ella. El *flâneur* Blanco ha desentrañado a la ciudad negra.

Para él, no es el odio integral hacia la urbe que lo motiva a conocerla, sino todo lo contrario, el gozo de saberla suya es lo que lo lleva a hacerlo o, como T.S. Elliot, “Me alegro en consecuencia al tener que construir algo de qué alegrarme”.

### Los habitantes y el *flâneur*

La Ciudad de México, como habíamos dicho, es un “urbano-sistema” que se compone de diferentes elementos. Hemos tocado y descrito los escenarios en donde el sistema se desenvuelve, pero toca el turno de aquellos seres que le dan vida o, en este caso, que se la quitan. Hablamos de los habitantes de la Ciudad de México.

Los habitantes de la urbe son parte fundamental de la ciudad, sin embargo, al paso de los años se han convertido en parte del problema de la decadencia de la ciudad, pues como diría María Emilia Chávez (2012:157): “Nosotros, amantes de la ciudad, nos fundimos con ella, en ella, pero no como humanos, sino como la plaga que le hace daño”.

Blanco, mediante su crónica, se da a la tarea de escrudiñar la cotidianidad de esos seres que forman parte de la ciudad-laberinto, cuyos objetivos no son siempre claros. Sin embargo, sobreviven gracias a un desequilibrio de su *hábitat artificial*, que los cobija y a la vez reniega.

Para el cronista, los *defeños* son especímenes que no se pueden encasillar en un solo calificativo, sino al contrario, existen tantos y con tantas características que sería imposible describir y narrar sobre cada uno. No obstante, Blanco tiene en la mira a los especímenes que han hecho que esta ciudad sea totalmente heterogénea y sin igual: la clase media. En cada una de sus crónicas, José Joaquín la describe con una mirada audaz e implacable, criticándola por su efímera memoria histórica y sus aspiraciones basadas en el

consumismo. En ella entran: los jóvenes, los estudiantes, los adultos insatisfechos, los desempleados, los siempre adolescentes, los conservadores, los políticos, los burócratas, etcétera.

También en *Declaración de odio*, Efraín Huerta (s/f) hace alusión a estos personajes pertenecientes a la gran urbe:

Te declaramos nuestro odio, magnífica ciudad.  
A ti, a tus tristes y vulgarísimos burgueses,  
a tus chicas de aire, caramelos y *films* americanos,  
a tus juventudes *ice cream* rellenas de basura,  
a tus desenfundados maricones que devastan  
las escuelas, la plaza Garibaldi,  
la viva y venenosa calle de San Juan de Letrán.

Pero existe un motivo por el cual Blanco elige escribir sobre estos ejemplares en específico, y ese motivo es que ellos ya tienen algo en la sangre, o como él mismo diría: “[...] escribir sobre personas es cada vez un recurso para aproximarse al espacio cotidiano y gregario en que habitan; de modo que, a diferencia de las viejas teorías humanistas, parecería que los ciudadanos, van teniendo menos personalidad y más –¿cómo decirlo?– ‘Citadineidad’” (Blanco, 1980:57).

En la crónica “La ciudad enemiga”, el autor se encarga, mediante las palabras de Lawrence Durrell, de dejar claro que “la ciudad que se sirvió de nosotros como si fuéramos su flora, que nos envolvió en conflictos que eran suyos y creíamos equivocadamente nuestros” (Blanco, 1980:57).

Asimismo, Blanco concibe la relación de la ciudad con sus *excrecencias*, así nombra a los seres que viven de ella. Describe la correlación que entablamos los habitantes con una ciudad que decimos que es nuestra, pero que en realidad, ella es la que nos gobierna y nos rige.

“La ciudad es más mismo que yo” y “La ciudad me rige y me protege: vivir no es crear ni inventar sino aprender a cumplir ciertas normas” (Blanco, 1980:58), son reflexiones que Blanco puntualiza

en esta crónica, en donde la ciudad se adueña por completo de la individualidad de sus habitantes y los unifica, despojándolos de su criterio y formándolos bajo una idiosincrasia de una sociedad consumista y degradante.

Sin embargo, al caer en la trampa, los habitantes se convierten en una contrariedad para la urbe. “La ciudad de Blanco [...] es una bestia que nos vive, en la que dejamos de ser personas para convertirnos en problemas” (Chávez, 2012:156), problemas que más allá de resolverse, se convierten en parte fundamental de la decadencia de la urbe.

“La ciudad nos vive, y a su modo” (Blanco, 1980:59), con esta idea, el autor resume la relación de los habitantes con la ciudad y, aunque es mucha más compleja que eso, muestra que la urbe no se adapta a nosotros como lo hemos concebido, sino que nosotros nos adaptamos a ella.

El comportamiento de los defeños se basa totalmente en los caprichos de la ciudad. Ella impone cómo pensar, cómo sentir, cómo vivir; qué ropa usar, a dónde salir, qué consumir, etcétera. Otro motivo por el cual Blanco ataca a la clase media con tanta sagacidad: por pensar que ella es la que impone y no su *hábitat*, autoengañándose completamente.

En las crónicas mencionadas, pertenecientes al libro *Función de medianoche*, Blanco comienza a describir a los seres que se dan cita en dichos escenarios. Remarca que ellos contribuyen a la degradación de los mismos y que son punto de quiebre para muchos de ellos. En “La plaza del metro” habla específicamente de los seres que se congrega en aquel lugar: “adolescentes morenos uniformados en el vestuario juvenil que disimula el desempleo”, “los muchachos de mayor edad que andan solitarios”, “indigentes que continuamente son desalojados por la policía”, “gateantes niños indígenas forrados en manta”, “marías recelosas”, “hombres con mugre de meses, imbecilidad por desnutrición, harapos y toda variedades de *tics* y comezones” (Blanco, 1980:69).

Aunque también por las noches es invadida, pero en menos proporción, por “los aislados desechos del día social: los borrachos, los amorosos, los delincuentes, los drogados, los sentimentales solitarios” (Blanco, 1980:70). Todos ellos coexistiendo de una forma paralela, pero cuyo común denominador es la pertenencia a una sociedad en declive y una ciudad que, lejos de renovarse, vive en permanente contradicción.

Estos seres son los que dan vida y, paradójicamente, dan muerte a la glorieta del metro Insurgentes. Durante el día sólo hay ajeteo, gritos y una serie de eventos a los que sólo un loco podría sobrevivir, pero en la noche “la plaza vuelve a parecerse a la maqueta que recuerdan los memoriosos; la oscuridad oculta los detalles de la gente que ha pasado por ella [...] La plaza se ve sólida” (Blanco, 1980:70). La contradicción se hace presente y hace relucir que la ciudad, en la oscuridad de la noche, vuelve a ser ella misma.

En la “Calle de San Juan de Letrán” se vive otro tipo de ambiente, la clase alta se exilia del corazón de la Ciudad México para buscar nuevas moradas en donde asentarse, dejándola en el poderío de una clase media desesperada por ascender en medio de excesos y el consumismo. En las calles “se apretujan desempleados, empleados con sueldos de hambre y van y vienen entre codazos, claxonazos, empujones, toses e insultos” (Blanco, 1980:94). Los comercios han pasado de ser finos e importantes a almacenes baratones y *chafas*. En ellos, la clase media se conjuga para comprar imitaciones de productos propias de los ricos, alimentando la creciente necesidad de pertenecer a la clase alta.

Así Blanco, de forma implacable, describe a los seres de San Juan de Letrán: “La gente que camina por ahí está al borde de la miseria y trata de convencerse de que no caerá en ella, disfrazándose como los modelos del consumo” (Blanco, 1980:95). Narra que la avenida “se llena de rostros y manos nerviosas, constreñidos por la miseria, manipulados por la avidez de consumo, devueltos a la mise-

ria, esperando agarrar una onda, cualquiera, cuando la madrugada empieza” (Blanco 1980:95-96).

Otra crónica en donde Blanco ve la involución de sus habitantes es “Mañanas en México”, perteneciente al libro *Un chavo bien helado* (1990). En ella, se percata que el defeño tiende a ser protagonista de su propio melodrama que sucede en una ciudad sentenciada:

El defeño individual se siente con razón (pero con escasa eficacia) la víctima protagónica de un drama personificado. La muchedumbre defeña sabe, ya incluso por reflejo, que ella misma es la ciudad, astrosa y precaria; las más de las veces –hacia las siete de la mañana, en el metro– con cierta naturalidad casi inexplicable, subordina un tanto los ultrajes, los saqueos y las humillaciones padecidas, y se esmera por hacerse las cosas un poco menos difíciles (Blanco, 1990).

El autor, en esta crónica en específico, nota que los habitantes de la Ciudad de México comienzan a resignarse a vivir en una urbe convulsa, que tratan de sobrevivir y que se da cuenta que la Ciudad es quien lleva la batuta:

La muchedumbre árida, lacónica y reflexiva –sin desperdiciar un gesto ni una palabra de más– civiliza a sus enconados individuos, nosotros mismos, y entonces nos vemos por millones haciendo milagros para respetarnos mutuamente, ahí apachurrados, esforzándonos por casi no oír, casi no hablar, casi no oler al aplastado prójimo que lo aplasta a uno; que entierra el codo, que expele sobre la oreja, que pisa y disculpe usted; que suda, que a su vez se esfuerza por aguantarlo a uno, que también huele y pisa y aplasta y entierra el codo y suda; que también se controla para no estallar ni quebrarse en mitad del gentío (Blanco, 1990).

En esta crónica Blanco puntualiza algo que es importante en cualquier sistema: la interrelación entre sus componentes. Sus habitantes se relacionan entre sí de una manera privativa, ya que se basa en “hacer caso omiso del otro” como símbolo de respeto entre ellos.

No existe una relación de mutualismo o de apoyo, lo que prevalece es “ignorar al ajeno” en medio de empujones y *amagulles*.

Los habitantes de la Ciudad de México han aprendido, a lo largo del tiempo, a lidiar con los, cada vez más, *homólogos* suyos. Comprenden que la urbe, poco a poco, irá expandiéndose y abriéndose camino para dar asilo a su plaga que no para de alimentarse y de crecer. Pero son las reglas que la ciudad ha impuesto y no hay manera de evadirlas.

Los característicos seres que habitan esta ciudad-laberinto, luchan por pertenecer y prevalecer en este lugar que nunca les ofreció nada pero que, como una ilusión de amor engañoso, forjó un espejismo que prometía la felicidad que se emite al encontrar el amor verdadero. Sin embargo, la ilusión se queda en una promesa-engaño que, más allá de lograr su objetivo de seducir a incautos que sucumben ante ella, lentamente aniquila sus sueños y esperanzas, los absorbe y los convierte en lo que ella desea.

Blanco supo, mediante su pluma, retratar de manera especial, pero por lejos piadosa, a estos seres que, más allá de ser víctimas-victimarios o amante-plaga, son sus semejantes que comparten con él los mismos lugares, el mismo horizonte, el mismo agravio y, tal vez, el mismo amor-odio por ese escenario del que, inevitablemente, forman parte: La Ciudad de México.

### Caminante de la Ciudad de México...

La capital del país, al paso del tiempo, ha sufrido transformaciones que la han llevado a la orilla del caos y la confusión. En los últimos años ha estado al borde de la locura y vive diariamente en la degradación y el repudio. Una ciudad que, sin duda alguna, ha ido perdiendo poco a poco luminosidad y la oscuridad se ha ido apropiando de ella.

Sin embargo, existe una figura que, a pesar de los presagios apocalípticos, la camina y se adentra en ella, la disecciona y la presenta como musa que es. Hablamos del *flâneur* que se encarga de mistificar a la ciudad y de inmortalizarla con todo y sus defectos, no tiene reparos de desentrañarla y destrozarla al mismo tiempo porque así siente que la hace suya.

José Joaquín Blanco es un claro ejemplo del también llamado *caminante* que se compromete a *callejear* una ciudad que está al borde de la desesperanza y la desolación. Pero va más allá de eso, ve en ella algo que le parece atractivo y que lo cautiva como una lámpara a una polilla incauta. No obstante, Blanco no se deja engañar fácilmente y reconoce sus fallas y sus vicios.

Es uno de los autores clave para comprender el desencanto de la ciudad, pues se dedica encarecidamente a explorarla y examinarla hasta en el más mínimo detalle. Un hombre que atestiguó las épocas de bonanza que fueron desapareciendo lentamente llevándose consigo el anhelado futuro promisorio, tornándose en un presente sombrío y sin esperanza, que sigue más vivo que nunca.

En sus obras es posible percibir su sensibilidad y visión crítica. Blanco presencié el progresivo decaimiento de la Ciudad de México e implacablemente lo plasma en cada una de sus crónicas. Sin temor a equivocarse, el autor evoca un futuro desesperanzador y apocalíptico que, años más tarde, confirmaría sin ningún respingo.

Uno de sus amigos más allegados, el escritor y poeta Luis Miguel Aguilar (1956), describe la obra de Blanco de una manera genuina y sin reservas:

[...] en esa época, se sale a la calle, a su ciudad, y hace una cantidad de crónicas fantásticas que están reunidas en su primer libro de crónicas: *Ensayos sobre literatura cotidiana, Función de medianoche*. Donde no sólo es un escritor haciendo crónica sino también un cronista creciendo como ciudadano. Aquí José Joaquín profetizó cosas:

desastres, una ciudad donde los ricos iban a ser más ricos y los pobres más pobres, donde el transporte público iba a ser derrotado por el transporte privado y los autos, en fin. Todas las desigualdades y todo eso. Está escrito brillantemente y nos da una ciudad muy novedosa y siempre con el toque literario de José Joaquín (Aguilar en Callejas *et al.*, 2012:83-84).

En esta declaración, se deja ver que Blanco es un *caminante* con una visualización extraordinaria, ya que su ciudad retratada en las décadas de 1970 y 1980 parece ser la misma de hoy en día. La ciudad sigue con sus mismos problemas y las mismas dificultades. Los lugares y los habitantes, en apariencia, han cambiado; no obstante, su esencia sigue siendo la misma: lugares que mutan y habitantes que anhelan ser alguien que no son.

Las plazas, los mercados, las calles se han transformado adaptándose a los nuevos tiempos y a las nuevas exigencias. Pero los distintos lugares de la ciudad siguen luchando por sobrevivir y su esencia no se vea destruida. Los territorios de la urbe combaten para que el olvido histórico, al que tanto estamos acostumbrados, no termine devorándolas.

Nuevos lugares han surgido y otros han sido desterrados al olvido, otros tantos permanecen como si el tiempo no pasara por ellos y algunos han sido modificados tantas veces que ya no tienen identidad. Así son los lugares de la Ciudad de México: cambiantes, arraigados y, en esencia, contradictorios.

Los habitantes, por otra parte, se acostumbran cada día más a lo que la ciudad les dicta y manda, pero con la creencia que la urbe es su propiedad y que se puede hacer de ella lo que se venga en gana. Como plaga que somos, hemos crecido aceleradamente y da la impresión que se acaba el espacio para cada uno de nosotros. Nos expandimos y carcomemos lo que existe a nuestro alrededor y, lugares que creíamos inhabitables, se convierten en zonas de anidación.

José Joaquín Blanco se percata de todos estos fenómenos que suceden alrededor suyo. En el pasado y el presente la ciudad insiste en perdurar y no perderse en el tiempo y en el espacio. El autor en su narrativa trata de reivindicar por medio de diversos métodos, como los que se describen a continuación:

Blanco recurre a una variedad de elementos literarios para reflexionar y señalar, desde distintos puntos de vista, los elementos que componen a la ciudad. Es un escritor que toma la realidad y la poetiza; la mira y la explora y la transforma en imagen, por ejemplo, el autor utiliza el narrador para confundirse con un personaje más dentro de los relatos de la clase media, tal vez, en un intento de identificarse con sus propios personajes para así poner, en la boca o en la mente de ellos, las críticas y opiniones que tiene acerca de las circunstancias sociales, económicas y políticas de México (Callejas *et al.*, 2012:72).

Su punto de vista es detallista e imparable, mira con detenimiento los lugares que conforman la ciudad: calles, colonias, unidades habitacionales... para retratarla sin un mínimo de indulgencia. Primero particulariza y después generaliza, busca un detonante que haga explotar todo aquello que se calla o que se “dice a medias”.

Su mirada es poco optimista, es decir que no tiene ningún inconveniente en expresar lo que ve y lo que siente. En su prosa también aborda la caída de las promesas políticas de la década de 1970, tan vigentes hoy en día, y el crecimiento abismal que separa a las clases sociales.

En su forma de escribir, Blanco mantiene un enfoque alejado y limpio de grandilocuencias y pretensiones. El autor, como buen hijo de la urbe, le escribe a su ciudad en la forma en que ella le enseño: “Sin pelos en la lengua”. Al ser cuestionado sobre sus razones para escribir manifiesta:

[...] dejar testimonio, no otra cosa. Yo no creo que la literatura sirva para mucho, sirve para que uno viva y que si alguien te lee pase ese momento bien y ya, no pedir más. El fin de una crónica es escribirla y disfrutar escribiéndola, eso es ya mucho y si a alguien le gusta pues mejor. No pretender algo más porque no existe, es nada más inventarse finalidades que no van a ocurrir (Blanco en Callejas *et al.*, 2012:79-80).

Queda claro que José Joaquín es un autor que no busca la fama y la gloria con su narrativa, sino preservar con ella lo que siente y lo que vive. No cae en pretensiones, más bien utiliza una prosa clara, libre y limpia que le permita expresar la esencia de la capital.

La Ciudad de México es el gran personaje de la obra de Blanco, la musa con la cual converge y difiere, ambivalente y misteriosa, visto por Luis Miguel Aguilar: “En José Joaquín siempre encontraremos eso: una ciudad detestada que no le parece y que va contra ella, pero también una ciudad muy querida y muy habitable” (Aguilar en Callejas *et al.*, 2012:80).

El *flâneur* ha sobrevivido al paso del tiempo, bajos diferentes disfraces e identidades, pero su esencia persiste: el caminar y *callejear* la ciudad. Blanco adoptó este papel sin darse cuenta, ha caminado la ciudad y la conoce muy bien. Sabe cómo vivirla y sobrellevarla, sabe lo que es formar parte de ella y saberse dentro de ella.

José Joaquín Blanco, en su figura de cronista, le hace justicia a su parte *callejera*. Describe y retrata a su ciudad que tanto ama y odia a la vez; la expone, la crítica y la destroza, pero con el objetivo de que la ciudad-laberinto sea reivindicada y no se deje en el olvido.

Ciudad de México, ciudad-laberinto, sueño convertido en pesadilla. Aquí se vive el amotinamiento y la locura, la miseria y la riqueza, las contradicciones son parte de tu esencia. Ciudad de Blanco, ciudad decadente, ciudad degradada. Descrita y despedazada por uno de tus inquilinos, sólo un perspicaz hijo tuyo puede lidiar y

describir tu entorno de una forma solazada, pero cruel. Ciudad de México, tan llena de desesperanza, amada y odiada, te mostramos nuestro sentir, como diría Efraín Huerta (s/f):

Te declaramos nuestro odio perfeccionado  
a fuerza de sentirte cada día más inmensa,  
cada hora más blanda, cada línea más brusca.

### Referencias

- Blanco, José Joaquín (1980). *Función de medianoche*. México: Era.
- (1990). *Un chavo bien helado*. México: Era.
- Benjamin, Walter (2005). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Callejas, Miroslava, A. González y R. Hernández (2012). “Caminar y escribir la ciudad: una función bien helada. Análisis de la obra de José Joaquín Blanco en torno a la capital de México”. Trabajo terminal de la Licenciatura en Comunicación Social. México: Departamento de Educación y Comunicación, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.
- Chávez, María Emilia (2012). “Bienvenidos a Ciudad Pathos: el amor sufrido en las crónicas de José Joaquín Blanco”, en Álvaro Ruiz Abreu (coord.), *Sueños que da pánico escribir: Pacheco y Blanco*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.
- Curvadic, Dorde (2012). *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*. París: Ediciones Publibook.
- Hernández, Diego (2011). “El flâneur baudeleriano en la posmodernidad” en *La ciudad viva* [<http://www.laciudadviva.org/blogs/?p=11243>].
- Huerta, Efraín (s/f). *Declaración de odio* (fragmento) [<http://www.poesi.as/eho60125.htm>].
- Villoro, Juan (2006). “La crónica, ornitorrinco de la prosa”, *La Nación*, 22 de enero [<http://www.lanacion.com.ar/773985-la-cronica-ornitorrinco-de-la-prosa>].

## LA CIUDAD DE MÉXICO EN LA MÚSICA Y LA RADIO



## En compañía de Emilio Ebergenyi

*Josefina Vilar*

El propósito fundamental de este artículo es rendir homenaje a dos personas importantes para el desarrollo en México de los medios de comunicación: Emilio Ebergenyi, voz señera de Radio Educación, y Miguel Ángel Granados Chapa, director de la emisora en su llamada época de oro, cuando obtuvo la estructura justa para ser una radio pública de excelente calidad, mucho antes de que la legislación mexicana estableciera la posibilidad de existencia legal de este tipo de emisoras.

El artículo desarrolla una aproximación de corte semiótico a la voz poética de Emilio Ebergenyi, locutor en el sentido pleno de la palabra, cuya vida y obra estuvieron muy ligadas al 1060 AM del cuadrante de la Ciudad de México durante los 31 años desde 1974 hasta 2005, año en que murió. La noción central del artículo es la de sujeto de la enunciación (Benveniste, 1991), instancia que organiza, en palabras de Gustav Frege, el “modo de dominación del objeto” (Verón, 1987:140). Se trata, en suma, de recordar una pequeña porción de la historia de Radio Educación durante la cual Emilio Ebergenyi fue protagonista irremplazable.

## La memoria y el olvido

“Se me olvidó que te olvidé”, dice una canción desde la posición del recuerdo. Como toda palabra en el sistema de la lengua, las de *olvido* y *memoria* se oponen y se atraen al mismo tiempo. No se puede definir una sin apelar a la otra. Sólo se logra recordar algo porque estaba, justamente, olvidado. En el paradigma del olvido, se alinean la indiferencia, el perdón y la negligencia. En el de la memoria, el remordimiento, el rencor y la obsesión. Ambos se anclan en el tiempo presente, que no es otro que el que corresponde al momento de la enunciación, ese lapso durante el cual el sujeto piensa en algo que no existía para él hasta que lo recordó y lo expresó por medio de un enunciado. En el fondo, se trata de un problema sobre la posibilidad de estar o no presente, y más radicalmente, de la íntima relación entre la vida y la muerte, dos términos que “nos confrontan [...] a la imposibilidad de decir la última palabra, de no poder pronunciar jamás la palabra final” (Augé, 1998:18-19).

Freud (2008:239-240) recurrió a la metáfora de la pizarra mágica para definir el doble requisito de la memoria: borrar y conservar simultáneamente lo que se ha desalojado de la conciencia. El artefacto consiste en una tablilla encerada cubierta por una hoja de celuloide desprendible sobre la cual se puede escribir con un punzón. Para volver a utilizar la pizarra basta con separar la fina capa de celuloide. Lo mágico consiste en que sobre la superficie de cera se deposita la impronta de lo que se ha borrado. Para Freud, el artificio ilustra las facetas del sistema consciente-preconsciente-inconsciente que trabaja mediante signos que él llama “huellas mnémicas”.

Por su parte, Peirce ubica a las huellas entre los signos que él llama índices porque señalan o apuntan hacia otro lugar u otro tiempo, lugares y tiempos que también son signos que son omitidos mediante la relación de contigüidad propia de la metonimia. El pro-

ceder de la memoria explicado por Freud (lo borrado en la superficie que se conserva en lo recóndito) actúa en una lógica de tres tiempos:

1. El sujeto percibe estímulos, acompañados de sensaciones y afectos; se trata de experiencias particulares que llaman su atención por alguna razón.
2. Para que esas impresiones no interfirieran con la vida cotidiana, las guarda en un lugar inadvertido: el preconscious o el inconsciente.
3. Por razones aleatorias, esos signos convertidos en huellas mnémicas reaparecen para el sujeto en cualquier momento de la realidad actual.

Aunque haya que distinguir entre el recuerdo rememorado y el que es repetido al actuar inconscientemente, ninguna de estas dos formas de la memoria reproduce exactamente el acontecimiento pasado porque el presente le adjudica fatalmente un sentido diferente. Mnemosine, la personificación de la memoria en la Antigua Grecia, no conservaba sólo el pasado sino también el porvenir. En este sentido, la tradición y la vanguardia son posiciones ancestrales y recurrentes para la renovación en todos los terrenos de la actividad social. Ello se manifiesta en el antagonismo entre modernos, antiguos y posmodernos; jóvenes y viejos; conservadores y liberales; los de antes, los de ahora y los de después; los modernos y los anticuados; etcétera.

En el campo de la producción artística, la creación es siempre recreación porque intenta ser una narrativa original que no es repetitiva pero el artista necesita conocer lo que otros hicieron antes para repudiarlos o para renovarlos. Y ahora más que nunca resulta vital recuperar algunos acontecimientos pasados porque, a pesar de que las tecnologías digitales permiten registrar y almacenar casi todo

tipo de datos, la función de la memoria no está en absoluto garantizada. Al contrario: está en peligro de extinción.

Vivimos un tiempo paradójico en el que la abundancia de información y su posibilidad de recolección nos conducen a perder la memoria. El fallo del registro tecnológico de datos se ubica en la falibilidad del sujeto humano o peor aún en su ausencia porque es él quien les adjudica algún sentido y puede *dominar los objetos*. La amenaza plantea una serie de interrogantes: ¿cuáles son las nuevas funciones tanto de la percepción como de la memoria para las tecnologías mediáticas de repetición, retroalimentación y reproducción de imágenes y sonidos?, ¿para qué sirven las obras de arte?, ¿cómo vivir en este mundo líquido en el que todo flota, en el que las cosas, las personas, los acontecimientos se disuelven enseguida, confundiendo con lo virtual, sin dejar apenas huella?, ¿qué sucederá con la función tan necesaria del olvido si no reconocemos el núcleo psicótico de la cultura?, ¿habrá que sepultar los proyectos utópicos porque no servirán en la sociedad del futuro? Yo respondo a esta última pregunta con un no rotundo porque creo que sólo el recuerdo puede generar esperanza.

Ahora bien, es extraño evocar un suceso sin intentar poner una fecha y un lugar a las imágenes que acuden a la mente. Hay que situarlas, relacionarlas y, finalmente, convertirlas en un relato (Augé, 1998:28). Esta narración memoriosa configura el tiempo en sentido inverso: de adelante hacia atrás, del presente de la enunciación hacia el pasado de los acontecimientos, lo cual confiere a la existencia humana la forma dramática de un relato de ficción. No importa si los relatos son personales o colectivos, todos siguen una “regla general [que] es la siguiente: ninguna ficción individual es rigurosamente contemporánea de otra (cada cual tiene su pasado y sus esperas)” (Augé, 1998:40-47) y ya sea como narradores, protagonistas o audi-

torio, todos tenemos diferentes versiones sobre cualquier cosa que haya acontecido.

Para asumir el lugar que nos corresponde en la historia necesitamos que alguien nos la cuente. Los relatos que apasionan suelen ser los que son contados por alguien que también fue actor de los hechos, sobre todo cuando se ubican en una especie de espacio transicional, en un reino intermedio entre la vida pública y la vida privada. Quienes no estuvieron implicados como personajes pueden quedar totalmente indiferentes y pensar “para mí, estas historias son como si me hablaran en chino” (Augé, 1998:51) porque la lógica que segmenta a la sociedad en linajes, grupos, clases y segmentos de edad produce el encadenamiento de puntos de vista dispares y niveles del relato variados. A pesar de todo:

Por muy solitario que pueda ser el recorrido, estará por lo menos perseguido por la presencia de otro, bajo forma de lamento o de nostalgia; de tal modo que, de manera diferente pero siempre marcada, la presencia de otro o de otros es siempre tan evidente a nivel del relato más íntimo como lo es la del individuo singular al nivel más global de relato plural y colectivo [...] Incluso el juego de reflejos entre estas dos presencias... se manifiesta entre la discordancia de los tiempos singulares y la concordancia esperada de su reconciliación en los relatos a distintas voces (Augé, 1998:51-52).

### **Radio Educación en la Ciudad de México**

Para muchas personas que vivimos en la Ciudad de México durante la década de 1970, Radio Educación fue una experiencia particular, porque ofrecía algo muy diferente de lo que entonces se podía obtener de los medios de comunicación. Fue una emisora fuera de serie que mantenía un vínculo excéntrico con las otras dos únicas

estaciones culturales ciudadanas: la XELA<sup>1</sup> y Radio Universidad Nacional Autónoma de México<sup>2</sup> que antes de Radio Educación representó durante muchos años la única opción de ejercicio inteligente de la palabra a través de la radio y la transmisión de buena música. Lo excepcional de Radio Educación provino de manera destacada de su compromiso abierto pero astuto con los ideales y las aspiraciones democráticas del reciente movimiento estudiantil de 1968 en un estilo que a la vez era ilustrado, instruido o cultivado y anti solemne. Todo ello quedó institucionalizado gracias a la intervención de Miguel Ángel Granados Chapa cuando fue director de la emisora.

El panorama comunicativo de aquellos años era bastante desolador pero con las semillas de algunos proyectos que con el paso del tiempo conquistaron horizonte dialógico más amplio para la sociedad mexicana. En un país factualmente analfabeta, Televisa era, como ahora, el medio de comunicación dominante, y se dedi-

<sup>1</sup> El lema de XELA era “Buena música desde la Ciudad de México” y difundió la música llamada clásica desde julio de 1940 hasta enero de 2002, cuando el concesionario vendió sus acciones al Grupo Imagen Telecomunicaciones, el cual rentó la frecuencia a Alejandro Burillo quien cambió la programación por una de deportes y la llamó Estadio W 830. El indicativo pasó a ser XEITE. Los radioescuchas protestaron por la desaparición de la XELA pero no lograron que la antigua radiodifusora fuera reinstalada. La programación de deportes duró pocos meses, y el Grupo Imagen Telecomunicaciones vendió sus acciones y paso a ser Radio Capital 830 AM con programación hablada. En la década de 1970 y mediados de la de 1980, la XELA también transmitía en la banda de Frecuencia Modulada como Stereo Classic reemplazada por Radiactivo 98 y Medio, dedicada al rock contemporáneo, y más adelante por Reporte 98.5, una de las dos frecuencias noticiosas del Grupo Imagen. La antigua XELA transmite actualmente vía internet [[www.xela.com.mx/index2.html](http://www.xela.com.mx/index2.html)].

<sup>2</sup> En adelante Radio UNAM que fue inaugurada en 1937 por lo que lleva casi ocho décadas de transmisión ininterrumpida. En la misma situación se encuentran La B Grande de México, desde 1923 y la XEW desde 1930.

caba, como ahora, a explotar un entretenimiento barato para un público desinteresado de toda reflexión política y/o cultural. La radio, enteramente comercial, salvo las dos excepciones antes mencionadas, asumía un papel de comparsa de la televisión en la tarea de no educar transmitiendo los números musicales mercantiles de las industrias discográficas mexicana y estadounidense, las cuales producían un folclore nacional edulcorado y un pop redimido de cualquier rebeldía proveniente del *rockandroll*. Sólo otra serie extravagante de emisoras conformada por Radio Éxitos,<sup>3</sup> Radio 620,<sup>4</sup> La Pantera 590<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Radio Éxitos fue pionera en transmitir rock mexicano, proscrito de las ondas hertzianas y de las tiendas de discos después de la experiencia juvenil del Woodstock mexicano en Avándaro. A partir de entonces, se consagró a difundir el rock-pop en inglés y sus *covers* en español. Es importante señalar la maestría profesional de sus *disk jockeys* (locutores-programadores) en el modelo llamado “todo formato” o “radio fórmula” de la década de 1960. Se destacó la profesionalidad de Adolfo Fernández Zepeda (INRI) como *disk jockey* desde 1963 en Radio Éxitos y después director musical del conjunto de emisoras del Grupo Radio Centro, las cuales a través de los años han mantenido gracias a él los niveles de audiencia más altos en relación con sus competidoras por género musical.

<sup>4</sup> Radio 620 salió al aire en 1946. Sus identificativos fueron cambiando: primero “La emisora de la juventud”, luego “El vínculo entre generaciones” y, finalmente, “La música que llegó para quedarse” que ahora usa otra emisora. Fue pionera en la transmisión de música en inglés. En 1958 transmitió al mítico grupo de “Los locos del ritmo” cantando en esa lengua. Fue la primera estación que transmitió el disco sencillo de Los Beatles, “Love me do”/”P:S: I love you”. En 1993 fue vendida al grupo RASA que la destinó a transmitir programas pagados de mala calidad sobre temas religiosos, políticos, de salud naturalista, superación personal, etcétera.

<sup>5</sup> En diciembre de 1958, la Organización Radio Mil adquirió Radio 590 cuando llegan de Estados Unidos los éxitos de los iniciadores del rock and roll (Bill Haley, Elvis Presley, Buddy Holly y Jerry Lee Lewis, también Paul Anka, Doris Day, Pat Boone y Ricky Nelson). La emisora introdujo en México la fórmula de presentar 80 números musicales, 20 de los cuales correspondían al *Hit Parade* de los Estados Unidos, 20

y Radio Capital<sup>6</sup> intentaba tímidamente transmitir rock en inglés y un poco de jazz.

Los medios impresos eran severamente censurados, entre otros mecanismos, por el monopolio estatal en la producción de papel periódico, a pesar de lo cual las iniciativas de las revistas *Vuelta*, *Nexos* y *Proceso*, de los periódicos *unomasuno* y *La Jornada*, junto con Radio Educación y Radio UNAM, marcaron de manera indeleble la instrucción política e intelectual de muchas hombres y mujeres de edades variadas y de diferente condición social.

Cuenta Teodoro Villegas,<sup>7</sup> en una entrevista no publicada, que la Ciudad de México en la década de 1970 estaba agitada por los movimientos estudiantiles de 1968 y 1971 pero que todavía se podía

---

eran mexicanos y los 40 restantes canciones modernas más clásicas. Más adelante difundió las novedades de grupos como The Beatles, The Rolling Stones, The Lettermen, etcétera, y atendía las solicitudes de un auditorio compuesto principalmente por estudiantes de bachillerato. Radio 590 crecía en público y auditorio pero en 1967 pasó a ser La Gema dedicada a las radionovelas y en 1968 regresó a su público juvenil como La Pantera 590 (que rugía al aire) con nuevos ídolos del rock. Así permaneció hasta 1987 cuando fue vendida a la Organización Radio Fórmula silenciando sus transmisiones pero en 1997 se convirtió La Sabrosita con música afroantillana tal como se puede escuchar ahora.

<sup>6</sup> Radio Capital aparece a mediados de la década de 1960 y fue competidora fuerte de las otras tres emisoras arriba señaladas pero, como muchas otras que antes eran musicales, a partir de los sismos de 1985 en la Ciudad de México, emigró a la programación hablada que en su caso trata del amor, la salud y la familia.

<sup>7</sup> Teodoro Villegas fue director fundador de UAM Radio que es una emisora en cinco porque atiende a las cinco unidades de la UAM (Iztapalapa, Azcapotzalco, Xochimilco, Cuajimalpa y Lerma). Basado en la experiencia adquirida en RE, estableció las funciones y puestos de trabajo de la planta laboral y estructuró en tres ejes que se retroalimentan entre sí el trabajo de la emisora: Archivo-Fonoteca, Música y Programación-Continuidad.

caminar en ella. Su crecimiento excesivo coincidió con que Radio Educación pasó de tener una cobertura mínima a transmitir en los inmensos, para la época, 80 mil watts de potencia. Recuerda con afecto la estrecha convivencia con sus compañeros de trabajo, como festejaban los cumpleaños de todos, frecuentaban cantinas como Los Caifanes, el Tío Sam y el Balalaika. Teodoro llegó en 1971 a “La casita de Tabiqueros” con su licencia de locutor pues era actor profesional que le permitía *hacer voces*. Enrique Atonal le aconsejó que observara el trabajo de María Eugenia Pulido, también actriz, para que pudiera entrar como locutor de turnos los sábados, domingos, días festivos y vacaciones. Ahí conoció a Emilio Ebergenyi, “apenas un jovencito” y descubren con sus demás compañeros y compañeras que toda la radio, hasta los noticieros, es una puesta en escena. Acostumbrado a trabajar del lado técnico de la producción teatral (el sonido, las luces, la escenografía y demás), “viendo sus pies” (indicaciones en el guión para introducir elementos técnicos detrás del escenario), Teodoro pronto entiende las posibilidades del lenguaje radiofónico.

En aquel tiempo había cuatro ingenieros, tres para ellos “vieji-tos” que venían de la W y de otras emisoras comerciales: Guillermo Lagarda, Alejandro Ortiz Padilla, el ingeniero Barranco y otro “más jovencito”, el ingeniero Espinosa. Tuvieron absoluta libertad de hacer y expresarse hasta con una cierta chabacanería. De ahí derivó el tratamiento informal de la cultura característico de Radio Educación. La formación del personal llegaba hasta educación media superior pero la experiencia vivencial del 68 los obligó a comprometerse con la palabra. Dice Teodoro que fue un juego recíproco entre todos, una necesidad de ir redescubriendo su propia realidad a partir al principio del folclorismo honesto. Pero les importaba las letras y no nada más la música. Gracias a Raimón y Serrat, encuentran a los poetas de la Guerra Civil española: Lorca, Hernández, Alberti; también a la Trova Cubana. “Se nos crea, en esa inconsciencia

del hacer, la posibilidad de manejar una poética del lenguaje y de entender la importancia de la palabra”.

Acostumbraban encontrarse en bares como el “Barba Azul” y, según decía Manuel Sánchez Santoveña,<sup>8</sup> “iban al Centro a oír hablar a las piedras”. Eso en la noche y en las madrugadas, porque a las siete de la mañana todos asistían, especialmente Emilio Ebergenyi puntualmente a su cita con Radio Educación sin saber a qué hora sería la salida. Recuerda Teodoro que:

La Ciudad de México de aquellos años se dejaba entender. Si manejabas, te sentías como cualquier taxista que sabía cómo llegar a cualquier lugar. Pero de repente, las Goteras<sup>9</sup> dejaron de existir y se convirtieron en Ciudad. La Calzada del Hueso estaba llena de alfares y caminos de tierra rumbo a Meca-Meca y Chalco. La Prepa 5 se ubicaba entre dos haciendas lecheras. Hasta ese lugar estaba asfaltado, después todo era tierra. ¡Había tranvías! Los ritmos de la Ciudad eran más pausados. La gente se sentaba a escuchar cosas. Después, el capitalismo salvaje vino a vender hasta el tiempo, y ahí es donde vamos desapareciendo, vamos siendo marginados.

Entre todas sus peripecias, los primeros trabajadores de Radio Educación fueron descubriendo que la producción y la programación radiofónica tienen un lenguaje propio basado en última instancia, según Teodoro, en los requisitos de una puesta en escena sonora. Se plantearon el problema de la clasificación de los géneros del discurso (que no reconocían con ese nombre), hasta del no género de la conducción-locución, y a darle sentido a cada uno: el

<sup>8</sup> Artista plástico que muere en 2010 al cumplir 75 años. Se dedicó por mucho tiempo a promover la conservación y fortalecimiento de los monumentos históricos de su natal Taxco y del Centro Histórico de la Ciudad de México.

<sup>9</sup> Partes altas que rodeaban la ciudad de las cuales escurría el agua hacia los ríos que ya no existen.

relato, la lectura poética, la nota informativa, el ensayo, el teatro propiamente dicho, etcétera. Para eso necesitaban leer y escribir bien y fijarse en la puntuación como elemento que permite jugar con el estilo y engañar a la censura cuando es necesario.

Radio Educación tiene tres fundaciones que forman una sola historia interrumpida en ciertos momentos: la primera fue iniciada por José Vasconcelos en 1924, la segunda por Agustín Yáñez en 1968, la tercera por Carmen Barros en 1972, que termina cuando Miguel Ángel Granados Chapa fue director de la emisora. Vinieron después otros momentos claramente señalados por los intereses en materia de radio de quienes han dirigido la emisora, pero no me ocuparé de ellos porque rebasan el tiempo en que Emilio Ebergenyi disfrutó plenamente su estancia en Radio Educación.

*Primera Fundación de Radio Educación.* Las transmisiones de la radio-difusora de la Secretaría de Educación Pública (SEP), identificada con las siglas CYE que significaban Cultura y Educación, se iniciaron el 30 de noviembre de 1924 y terminaron en 1937 después de formar parte del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP), encargado de desarrollar y coordinar las actividades de difusión masiva del gobierno del general Lázaro Cárdenas. Nació como una herramienta fundamental del proyecto educativo de José Vasconcelos en la SEP, empeñado en llevar cultura a todos los rincones de un México que entonces era predominantemente rural.

En 1931 Agustín Yáñez fue redactor y guionista de Radio Educación y en 1933 jefe de la Oficina de Radiodifusión de la SEP. Participaron en esta primera fundación José Gorostiza, Xavier Villaurrutia y R. Tamayo, entre otros. Bajo la batuta de Rodolfo Usigli, director de teatro de la estación, se produjeron las series “Mi amigo el gato” (con música de Carlos Chávez), “Periquillo andarín” y “Médico familiar” (Sosa, 2004:50-56). Germán y Armando List Arzubide produjeron entre 1933 y 1934 “El radioteatro de los hermanos List Arzubide”

(musicalizada por Silvestre Revueltas) cuyo protagonista era Troka “el poderoso y misterioso personaje que encarna las creaciones mecánicas del hombre” (Sosa, 2004:32-44).

*Segunda Fundación de Radio Educación.* Regresó brevemente al aire durante la presidencia de Manuel Ávila Camacho y volvió a ser silenciada en 1945 por el presidente Miguel Alemán Valdés aunque en 1946 adquirió el nombre definitivo de Radio Educación. Veintidós años después, en 1968, bajo el régimen de Gustavo Díaz Ordaz y gracias al impulso de Agustín Torres Bodet, entonces titular de la SEP. Si bien Retomó su señal, el equipo técnico deficiente, la notoria escasez de personal calificado y los cambios constantes de horarios (que además eran discontinuos) produjeron serias dificultades de sintonía.

*Tercera Fundación de Radio Educación.* Durante los sexenios de Luis Echeverría y José López Portillo, una vez superadas algunas negociaciones políticas, la emisora pasó a formar parte de la Dirección de Educación Audiovisual de la SEP. A partir de este momento se dan una serie de circunstancias que hicieron renacer a la emisora, esta vez como un proyecto cultural poderoso a la medida para que Emilio Ebergenyi desplegara sus cualidades profesionales, personales y poéticas.

Entre estas circunstancias una, no menor, tuvo que ver con los intereses y la experiencia de los cuatro primeros directores en esta refundación de la emisora. Debemos a María del Carmen Millán, en 1972, la atención cuidadosa en la transmisión de la música y de la palabra. Ella contrató a Julio Estrada como diseñador de la programación musical y a Enrique Atonal como director de programación. El maestro Estrada siempre ha sido un extraordinario investigador y compositor preocupado, entre otras cosas, por la continuidad musical. Enrique Atonal es ahora un reconocido productor en Radio France, que en aquellos años experimentaba en el teatro universi-

tario. A estas dos columnas vertebrales de la producción radiofónica se agregó una tercera, imprescindible porque sin tecnología no hay medios de comunicación: el responsable de la instalación de los nuevos equipos fue el ingeniero Ignacio Espinosa, que alguna vez dijo:

Me hice cargo del proyecto desde su concepción hasta su construcción, porque la maestra María del Carmen Millán me dio toda su confianza. Me aconsejó que me asesorara y fui a ver a los ingenieros de la XEW, de Radio Mil y de Radio Centro, para consultarlos. En principio era necesario tomar en cuenta la experiencia de las demás estaciones, la mala y la buena, para poder realizar un trabajo cien por ciento profesional, fuerte, serio, en grande, porque 50 mil watts no se instalan fácilmente (en Sosa, 2004:38).

La música de Radio Educación era muy buena por tres razones:

- La calidad de las piezas programadas
- La forma de encadenarse en la programación diaria y semanal
- Su intervención en la estructura sonora de las narraciones.

Se buscaba la mayor universalidad posible de la música, yendo de lo popular a lo contemporáneo, de lo clásico al rock o al jazz, de un país a otro, de un instrumento a otro, etcétera. Programas como “Panorama folclórico, música y algo más”, “El lado oscuro de la luna”, producido por Juan Villoro con la voz de Emilio Ebergényi, igual que “En la noche jazz”, se convirtieron en clásicos para los melómanos y todos los radioescuchas.

La producción de radionovelas resultó insuperable. La primera fue *El Quijote*, dirigida por Enrique Atonal. Le siguieron *La Jesusa* de Elena Poniatowska, *El lazareto de Tormes*, *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán, *El Cerro de las Campanas* de Juan A. Mateos, *Las tierras flacas* de Agustín Yáñez, y *Nostramo* de Joseph Conrad.

Otras dramatizaciones fueron las series *Antología del cuento mexicano* de María del Carmen Millán, *Antología de la literatura norteamericana*, que incluyó espeluznantes adaptaciones de Ray Bradbury, *Teatro mexicano moderno* de Antonio Magallanes, *De puntitas* de Marta Romo con Emilio Ebergenyi como única voz que hacía las de todos los personajes. Esto es sólo una muestra del porqué hubo más dramatizaciones producidas por Radio Educación.

A María del Carmen Millán, después de la breve dirección del poeta Eduardo Lizalde, le siguió Gerardo Estrada. Este probado administrador cultural se ocupó de apuntalar los contrafuertes de la programación, entre otras cosas, invitando a jóvenes egresados de la Escuela Nacional de Música y de licenciaturas en ciencias sociales, humanidades e ingeniería de la UNAM y el Instituto Politécnico Nacional.

Este arsenal de experiencias en la producción de contenidos culminó con Miguel Ángel Granados Chapa, el director que impulsó una forma moderna de hacer periodismo radiofónico y consiguió que la emisora pasara a ser un organismo público desconcentrado de la SEP. Su experiencia política, el cuidado al buen decir y su compromiso inquebrantable con la instauración de la democracia en México determinaron pragmáticamente la posibilidad de existencia de una radio pública moderna, no oficialista y de alta calidad profesional.

Para Teodoro Villegas, Granados Chapa “institucionalizó la anarquía”, aleccionando a aquellos jóvenes sobre los alcances y las limitaciones de una emisora de Estado operada por el Gobierno, dos instancias que ellos confundían, como sigue ocurriendo actualmente. Les señaló que la libertad debe ejercerse dentro de los límites de las responsabilidades del Estado, que la emisora debía servir al público y no a ellos, y que la función de una emisora pública y cultural es ofrecer ideas e informar. Demostró con hechos sus dichos cuando conquistó el estatuto jurídico de la emisora y la base laboral

de los empleados; creó además la Subdirección de Noticias e inició un proyecto de producción de radionovelas sobre *Los tiranos en América Latina* que lamentablemente quedó trunco.

Gracias a estos directores, Radio Educación fue ampliando su cobertura geográfica que llegó a todo el territorio nacional, y el lenguaje de la radio volvió a adquirir el nivel de creación poética.<sup>10</sup> Le ocurrieron después otras peripecias administrativas, laborales, políticas y emotivas, intentando siempre innovar sin pervertir el modelo que en la década de 1970 fue absolutamente original e inconfundible. Pero ésa es otra historia que no cabe en este artículo porque no forma parte del semillero de donde brotó ese irrepetible platicador radiofónico llamado Emilio Ebergenyi.

### Némesis radiofónica

Desde aquella década de 1970, varias generaciones de jóvenes han presenciado desiguales escenarios radiofónicos en la Ciudad de México. Lo confiesen o no, quienes vivieron de cerca la época de oro de Radio Educación fueron impactados por ella. En el campo de la radiodifusión sonora, las innovaciones tecnológicas, las crisis políticas y las mudanzas de los personajes han sido muchas. Sin embargo, remedando el lema de un antiguo programa de Radio Educación, “todo ha cabido en la misma cuenca: la del Valle de México”.

<sup>10</sup> En /sthash.ETeNlnII.dpu se pueden descargar las obras de la literatura universal producidas por RE a lo largo de su historia, como *Llano en llamas*, adaptada y por Luis García López con el guión de Miriam Moscona, la musicalización de Ricardo Pérez Monfort y las actuaciones de Claudio Obregón, Martha Aura, Silvia Caos y Ernesto Gómez Cruz. *De puntitas* de Marta Romo tiene versión para iPad y sigue conservando su cuota altísima de audiencia.

La relación entre la exposición a los medios y el recuerdo de lo que en ellos se presentó depende de la historia personal de quienes lo recuerdan, pero también de otras dos cuestiones fundamentales: el régimen semiótico de cada tecnología de comunicación y la factura estética de los mensajes. Ambas cuestiones están determinadas por los dos dispositivos de la comunicación mediática: el técnico o tecnológico (aparatos y soportes materiales), y el personal o humano que confecciona los mensajes o discursos. Estos últimos también son mercancías culturales que recorren el circuito económico de producción, distribución y consumo en forma de videos, piezas musicales, libros, programas y programaciones (cibernéticas, de radio, televisión, etcétera).

La radiodifusión sonora tradicional difunde una especie particular de sonido a través de las ondas hertzianas que se mueven en el espacio aéreo (nacional o internacional). El proceso de la radiodifusión se inicia en una antena emisora que llega a las múltiples tecnologías dispuestas para recibir la señal. El emisor transmite sonido sin imágenes y no puede ver ni escuchar a sus receptores. Éstos, por su parte, escuchan sin ver y sin poder responder al emisor por la misma vía, aunque sí por otras, principalmente el teléfono. Las limitaciones de esta tecnología de comunicación han sido superadas por la telemática y la cibernética de nuestra época. Sin embargo, la radiodifusión sonora sobrevivió al adaptarse y aprovechar las nuevas circunstancias debido a la utilidad social y un cierto encanto del oír sin ver. En todo caso, se trata de un dispositivo cultural que configura un tipo particular de proceso semiótico y un lenguaje específico (Vilar, 2005). Dado que este audio tradicional difunde un sonido social sin imágenes, ni icónicas ni de ningún otro tipo, sólo puede trabajar con los tres únicos universos sonoros posibles:<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Hay quien sostiene que el silencio es una cuarta posibilidad del sonido. Esto no es verdad porque en forma de pausas escancia la estructura de

1. La música
2. La lengua oral
3. Los ruidos que en el argot radiofónico se conocen como “efectos”.

Este sonido acusmático (no acompañado por la visión de los cuerpos que lo emiten) puede provocar en quienes lo oyen imágenes propias de la fantasía o la alucinación. Esto en dos sentidos: cuando imaginamos cómo son los personajes y la escena audio-sonora, y cuando nos deslizamos metonímicamente hacia otros lugares en los que estuvimos alguna vez de manera real o en un sueño o una fantasía (Vilar, 1988).

El sonido de la radio entonces, como todo sonido, está hecho de voces, música y lo que para algunos son ruidos y para otros no lo son (Vilar, 2011). Aunque se trata de tres universos diferenciados, existen puentes que los conectan. Las lenguas habladas poseen ritmo y melodía, y vehiculan elementos provenientes de los cuerpos que hablan en un estado que podríamos llamar bruto o natural. Por su parte, la música puede contener el grano corporal de la voz que canta poesías, la letra de las canciones, las producciones operísticas, etcétera. Finalmente, ese sonido impudicamente material que para muchas personas no es más que ruido, remite siempre a algún ritmo, armonía o compás (Vilar, 2011), y recibe además, desde la perspectiva del sujeto, alguna interpretación simbólica, aunque no sea más que la de señalar los objetos de los que procede.

Cabe hacer la distinción entre la densidad de las materias físicas propia de los cuerpos animados y la de los instrumentos musicales tradicionales y la electrónica o cibernética. Todas las diferencias

---

las tres únicas posibilidades del sonido. Se trata del elemento neutro de los estudios estructuralistas. El silencio absoluto (que no existe en nuestra realidad) sería el no-sonido, la ausencia total de sonido.

o particularidades pueden ser tratadas bajo el concepto de “grano de la voz” (Barthes, 1986). En esta mixtura de las tres formas humanas del sonido, es notorio cómo las manifestaciones musicales atraviesan (o deberían) todo el discurso radiofónico, porque una de las cualidades de la programación radiofónica, no siempre bien ejecutada, reside en el hecho de ser un sonido continuo (durante un horario, 24 horas o una semana) que será aceptado en la medida en que esté atravesado sabiamente por algún ritmo musical.

Por otra parte, lo que llamamos “contenidos” de la programación son los productos o servicios que las radios ofrecen a su auditorio. En general se trata de la transmisión de piezas musicales y de actos de habla. Así, nos encontramos con programaciones predominantemente musicales, otras únicamente habladas y las mixtas que combinan los dos lenguajes. Habrá radioescuchas que se identifiquen con una de estas tres opciones: unos prefieren escuchar sólo música y en ciertos géneros; otros optan por el tratamiento hablado de temáticas determinadas; y algunos más por la combinación de ambos modelos de programación. Debido a esto las emisoras se especializan en un sinnúmero de campos culturales: el de las noticias políticas, las del mundo del espectáculo, los consejos psicológicos, la música clásica, romántica, grupera, el rock, etcétera (Vilar, 2006:11).

Al intersectarse con muchos campos socio-culturales, el campo radiofónico mantiene vínculos particulares con distintas calidades del tiempo social. Uno es la articulación del tempo musical de la programación en su conjunto, que se solidariza con las actividades en el momento y el lugar donde la radio se escucha. El hecho de que la radio no requiere ser vista permite que se la puede oír al mismo tiempo que se hace algo más: viajar en transporte público o privado; realizar faenas rudas, intelectuales, administrativas o de cualquier índole; hacer ensoñaciones, etcétera. Todo ello hace que su uso privilegiado es el de acompañar mientras nos ocupamos de otra cosa.

Ésa es la razón por la que esta antigua tecnología de comunicación siga vigente (Vilar, 1988, 2005 y 2011).

Esta situación tiene que ver con los procesos de la memoria. Entre otras razones porque la transmisión radiofónica de música está relacionada con los intereses de la industria discográfica del momento, ya sea para promover ciertas producciones, ignorarlas o combatirlas. De ello depende que ciertos géneros musicales sean conocidos o desconocidos por el gran público. A pesar de la actual y vertiginosa transformación en las formas de obtener la música, la radiodifusión sigue funcionando como un escaparate que promueve discos para su venta y conserva el beneficio derivado del conocimiento musical de los programadores para aquellos que no quieren o no pueden ocuparse en la búsqueda y edición de la música que les gusta. Con este aspecto juega la distribución social de los bienes culturales por grupos, edades, clases, épocas, hábitos y, por supuesto, los recuerdos y los olvidos.

En efecto, el gusto musical es distinto según sea la edad y las modas que prevalecen en cada momento. Y es en la adolescencia y en la primera juventud cuando la música ocupa un lugar privilegiado en la configuración de la educación sentimental personal de cada uno de nosotros. Las letras de las canciones proponen modos históricos de relación amorosa (no es lo mismo Agustín Lara que Julieta Venegas, por poner un ejemplo). Además, con la música se puede soñar pero también bailar (suelto o de cachetito) y la música de moda se escucha en todas partes (la playa, los centros comerciales, la radio, etcétera). Encontramos así una relación ineludible del recuerdo con la lógica industrial de la producción discográfica que se maneja en tres tiempos:

1. Los lanzamientos que están ligados momentáneamente a la coyuntura del presente en curso.
2. Los éxitos que por alguna razón duran un poco más.

3. Los clásicos que han soportado el paso del tiempo gracias a sus innegables cualidades poéticas y/o musicales.

Los tres tempos representan lo que es o fue importante en la vida de cada generación. En esta trama del recuerdo social masivo, en la memoria de quienes la escuchamos (fuimos muchos), no se inscribió la Radio Educación de la época de oro justamente porque estaba ocupada en presentar música de calidad no promovida por la industria discográfica dominante.

En el otro campo de la producción radiofónica, el que corresponde a los actos de habla, existe un género del discurso primordial y poco estudiado que es el de la locución, la plática con los oyentes en el que importa tanto lo que se dice como quién y cómo lo dice. Lo cual nos lleva, como dijimos al principio de este artículo, a una categoría fundamental de la investigación semiótica (y también poética y psicoanalítica) que se configura en lo que Emile Benveniste llamó el aparato formal de la enunciación. La cita textual es:

El acto individual por el cual se utiliza la lengua introduce primero el locutor como parámetro en las condiciones necesarias para la enunciación. Antes de enunciación, la lengua no es más que posibilidad de lengua. Después de la enunciación, la lengua se efectúa en una instancia de discurso que emana de un locutor, forma sonora que espera un auditor y que suscita otra enunciación a cambio [...] En la enunciación, la lengua se halla empleada en la expresión de cierta relación con el mundo [...] La referencia es parte integrante de la enunciación (Benveniste, 1991b:84-85).

Eliseo Verón (1996), en plena época de oro de Radio Educación, ordenó una serie de nociones en torno a lo que él denominó “reglas constitutivas de la materia significante” para superar la noción simple de lo “analógico” que prevalecía en la década de 1970. En ese trabajo afirma que el sujeto se estructura en el interior de la red dis-

cursiva en varios niveles o dimensiones fundamentales: la extensión interaccional de los comportamientos y la estructuración de los espacios sociales, incluyendo en éstos los sistemas de objetos, como los aparatos de radio en los que se podía escuchar. Una de las reglas constitutivas de la materia significativa es la de la contigüidad con el objeto significado que se define porque la función de reenvío (propia de todo vínculo simbólico) se funda en un lazo de contacto empírico del signo y el objeto. Se trata de lo que en la terminología de Peirce es un ícono en tanto “existencia de la forma” (Guerri, 2014:12). Esta afirmación es aventurada porque son pocos los estudios peirceanos más allá de la música. A pesar de ello, no me queda duda de que la relación entre la voz y el oído responde a la regla de contigüidad de Verón, que a su vez es icónica porque el objeto es signo de sí mismo. Y el sonido radiofónico también es icónico gracias al desarrollo de las tecnologías de alta fidelidad. Sin embargo, nos encontramos con que también es indicial en la medida en que con una parte señala al todo: el cuerpo completo de las personas, los instrumentos musicales o las cosas que hacen ruidos.

Dice Verón que en los vínculos de contigüidad, el cuerpo de los sujetos en el acto de enunciación es el eje que vertebra el juego que organiza la estructura del espacio y el comportamiento social. Se convierte en una especie de capa metonímica de producción de sentido, en un pivote mediante el cual el sentido se mueve en dos direcciones, a la manera de un índice que señala dos objetos al mismo tiempo: la causa y la consecuencia, la parte por el todo, lo oculto por lo expuesto, el cuerpo del sujeto enunciador y el cuerpo del destinatario. En este sentido, las voces radiofónicas, además de ser íconos de sí mismas son índices del cuerpo que las emite.

Siguiendo a Bateson, Verón piensa que el comportamiento de los sujetos que interactúan en el acto de comunicación para producir sentido como sujetos de la enunciación sigue dos principios básicos:

1. La simetría , cuando las respuestas de X a los comportamientos de Y son del mismo tipo, es decir que son miméticas.
2. La complementariedad, cuando ciertas conductas desencadenan otras de naturaleza distinta pero que tienen con las primeras un enlace específico de correspondencia. Sobre este principio reposan las parejas de términos tales como dominación/dependencia, sadismo/masoquismo, exhibicionismo/voyerismo, etcétera. Son también complementarios:
  - 2.1 Todos los modos asociados con las zonas erógenas (que incluyen la relación progenitor/niño), tales como intrusión, invasión, exclusión, eyección, retención y así sucesivamente.
  - 2.2 Los que están asociados a la locomoción y la mecánica corporal: soporte, equilibrio, levantarse y caer, control, alcanzar (*reach*), asir (*grasp*), etcétera).
  - 2.3 Los que se asocian a los órganos de los sentidos y la percepción: comprender, ignorar, prestar atención (*attending*), etcétera (Verón, 1987:142).

La red intercorporal de lazos de complementariedad está dinamizada por las pulsiones, entre las cuales la invocante no es la de menor importancia. La superficie metonímica inicial de los cuerpos posibilita una desagregación de la significación que se transforma en un espacio virtual y multidimensional. En este principio radica el funcionamiento de las tecnologías de comunicación audiovisual que pueden transmitir físicamente sensaciones, emociones y el residuo irreductible de la diferencia pulsional subjetiva.

El modo de operación de la mirada es estructuralmente metonímico: trata siempre de ver más allá de lo que se muestra. Cuando la mirada suspende e inmoviliza su trayecto en algún punto del cuerpo, nace el fantasma psicoanalítico. Este proceso se completa en el estadio del espejo descrito por Lacan con la conformación del cuerpo propio (en el sentido de pertenencia y de corrección) y el cuerpo del otro [Lacan, 1987:86-93]. A partir de ese momento, la mirada estará [...] separada para siempre del ícono que vino a ocupar el lugar producido por la ruptura de la cadena metonímica (Verón, 1987:147).

La voz, por el contrario, es tejido intercorporal en estado puro, es contigüidad absoluta y cuando está “viva” porque no ha sido grabada normalmente está sintonizada con la imagen del cuerpo que la produce. Si el cuerpo que habla se esconde a la mirada, puede aparecer el fantasma auditivo, pavoroso en la medida en que pronuncia juicios de valor desprovistos de corporeidad, más persecutorio que el icónico porque acosa y reprocha por medio de sentencias de la conciencia lingüística del sujeto.

La diferencia entre sólo ver y sólo oír atañe también a la consistencia de, valga la expresión, la materia significativa de los recuerdos. Dado que las huellas mnémicas están asociadas privilegiadamente al régimen de la mirada, las experiencias visuales que suscita la radio se ubican en la dimensión de la imaginación inconsciente y dependen, como decíamos antes, de la historia personal de los radioescuchas (que incluye, entre otras cosas, sus hábitos de consumo mediático). Algunas imaginaciones se encargarán de construir lo que le falta al medio (los cuerpos de las personas que hablan a través de él, su apariencia física, su carácter, su estado de ánimo, su sinceridad, sus imposturas, sus intereses, etcétera). Otros radioescuchas se dejarán llevar a los lugares y tiempos sugeridos por la producción radiofónica. Y algunos más visitarán comarcas alejadas de la escena sonora original. De la semiosis propia de la radiodifusión sonora podemos concluir que provoca impresiones ubicadas en un inconsciente profundo en el que casi todo está semiolvidado.

El sonido sin soporte visual puede hacer sentir que los diferentes elementos que componen la realidad se separan. Se trata de la hiancia lacaniana, el abismo que se interpone entre lo real y la realidad para producir un universo no consistente en el que se desintegra tanto la fantasía como la realidad, como si los órganos flotaran libremente y los elementos fantasmagóricos bucearan en el mundo de la irrealidad, en una fantasía no organizada (Žižek en Constantini, 2002).

## La voz de Emilio Ebergenyi: una opción arriesgada

Emilio Ebergenyi (1959-2005) dijo alguna vez que le gustaría que se le ubicara como un “resonador social”. Parece que lo logró. Pero volvamos a la entrevista de las páginas anteriores, en la que Teodoro Villegas afirma que:

Emilio Ebergenyi asumió su compromiso con la palabra, que gracias a su voz cachonda y por ser un hombre alto y atractivo, recibió la invitación a participar en muchos programas y en los festivales de la estación. Fue un maravilloso lector de poesía y se convirtió en actor ante el micrófono. Cada día hacía mejor trabajo en las narraciones de “Panorama Folclórico”, de “En la noche jazz” y en todos los programas en que participó. Sin perder su identidad fue cada vez más polifacético y amó al jazz a su manera. Decía que tenía corazón de condominio: “amo 25 programas al mismo tiempo pero hay otros 25 departamentos donde tengo los otros géneros radiofónicos”. Demostró que ser locutor no es ser siempre la misma voz. Se convirtió en una voz múltiple y nunca dejó de ser Emilio. Descubrió en la serie “Cuerpo en movimiento” que en la radio no podía usar todo el suyo y entonces participó en las compañías de teatro de la UNAM. Aprendió a “proyectar junto a ti en el micrófono, hablando al oído del que está oyendo. Eso es el radio porque en el teatro tienes que hablar al público, aventarle la voz para que le llegue y permanezca en silencio”.

Su voz profunda, con muchos registros y muy cachonda, no era impostada. Hizo programas de todo tipo y se volvió la voz institucional que se oye por todos lados. Descubre sus posibilidades en sus propios juegos y en los que le obliga la dirección de los programas. En Radio Educación había directores que indicaban cómo obtener ciertos efectos en las voces. Al ser dirigido y luego escucharse, Emilio va descubriendo matices que no había usado antes porque no había tenido necesidad. No era sólo en radioteatro sino en las otras posibilidades de jugar con las palabras, como al leer el noticiero. Todo esto por la costumbre de ensayar; es que un programa de radio es una puesta en escena teatral que puede ser poética.

A continuación desarrollo una serie de observaciones sobre el desempeño poético de Emilio Ebergenyi que provienen de mi recuerdo como radioescucha asidua de Radio Educación en el coche y en mi casa, y de las siguientes emisiones grabadas: *El lado oscuro de la luna*, serie producida por Juan Villoro, en la que Emilio se muestra como lector amable e interesado de lo que otro escribió; *La vida en broma*, muy espontánea y divertida; *En el país de las tandas* (1925-1927) una especie de teatro de vodevil donde Ebergenyi hace el papel de apuntador; *Autopista* de H. Miller, lectura acompañada de música con dos voces, la del marido y la mujer; la indescriptible *En la noche jazz*; *Besos de papel*, a dos voces, la de Emilio Ebergenyi y la de Maite Noriega; *Los libros del rincón*, cuentos para niños con el guión de Marta Alcocer y la producción de Marta Romo; *De puntitas*, también producida por Marta Romo, donde Emilio Ebergenyi finge ser varios personaje; *La escuela en broma*, coproducción de la Dirección General de Culturas Populares en la que actúa gozosamente en broma; *Todo cabe en una cuenca* (la del Valle de México); *Entre hombres*, donde él y otro varón hablan apasionadamente de las mujeres; y Emilio adaptador y guionista de la novela *Las batallas en el desierto*, de José Emilio Pacheco.

Dado que la radio en México no suele recibir ningún tratamiento estético especial, lo cual no fue el caso de Radio Educación, la palabra radiofónica de Emilio Ebergenyi es realmente sorprendente. Entiendo que la factura estética de cualquier tipo de mensaje responde a lo que Roman Jakobson llama la función poética, que interesa no sólo al arte verbal, sino a todo tipo de discurso. Para responder a la pregunta “¿qué es lo que hace que un mensaje verbal sea una obra de arte?”, Jakobson afirma que se trata de la orientación hacia el mensaje como tal, el mensaje por el mensaje:

Esta función, al promocionar la patentización de los signos, profundiza la dicotomía fundamental de signos y objetos [...] Para con-

testar a [la] pregunta [de cuál es el rasgo indispensable inherente en cualquier fragmento poético] tenemos que invocar los dos modos básicos de conformación empleados en la conducta verbal, la selección y la combinación [...] La selección se produce sobre la base de la equivalencia, la semejanza y desemejanza, la sinonimia y la antonimia; mientras que la combinación [en] la construcción de la secuencia, se basa en la contigüidad. La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de la combinación. La equivalencia pasa a ser un recurso constitutivo de la secuencia (1981:349-360).

En razón del régimen semiótico de la radio, los profesionales del ejercicio de la voz sin imágenes no son en general protagonistas llamativos de la memoria. Nos hechizan justamente porque están ocultos en su cabina, en su camarote, en su locutorio, debido a la personalidad que emana de su palabra y de las cualidades físicas de su voz. Entre estos intérpretes fundamentales del sonido radiofónico, Emilio Ebergenyi conquistó un lugar único en la historia reciente de la radio mexicana. Sus cualidades fueron múltiples: la excelencia del trabajo consciente sobre sus cualidades personales y vocales; su pasión por la música, la poesía, el teatro y la literatura en general; su extraordinaria versatilidad en el campo de la representación gracias sólo a los efectos que su voz produjo; sus actitudes ético políticas honestamente anarquistas (no ácratas); en fin, su congruencia personal y profesional. Locutor, conductor, actor, narrador, guionista y poeta hasta el último día, cuando le sobrevino la muerte en el momento de haber terminado de leer su habitual noticiero matutino.

Para rendir homenaje a un personaje tan vital (y tan viril) es necesario primero vencer la resistencia del medio que en este caso consiste en su levedad, retenida sólo por la constancia de la tecnología que la grabó. Así podemos constatar que Ebergenyi fue un locutor en el sentido pleno que Benveniste (1991) da al término de sujeto de la enunciación: el que pone a funcionar pragmáticamente a la

lengua porque asume que su realidad es la de ser yo y nadie más. En su oficio de locutor, Emilio Ebergenyi fue poético por la ironía y su sentido del humor y por su ritmo al hablar o leer poesía y narraciones, y por su estilo para dar sentido a sus palabras, provocando que la significación se expandiera, se intensificara y reventara gracias a la puesta en práctica de ciertas estrategias literarias propias de la llamada poesía conversacional o coloquial.

Álvaro Ruiz Rodilla (2011:15-25), en un estudio sobre la poesía de José Emilio Pacheco, explica las estrategias de este género poético que se caracteriza por la búsqueda del sujeto lírico a la vez anónimo y colectivo, y por involucrar la actividad diligente del lector (en nuestro caso radioescucha) en un intento de eliminar la alienación y establecer la actividad dialógica. Nos encontramos así con la puesta en distancia entre el sujeto de la enunciación y lo que el texto dice. Esto puede ocurrir mediante el enmascaramiento del autor-locutor detrás de un heterónimo, un apócrifo o un personaje actuado. El resultado es una superposición de voces manipuladas. Todas estas imposturas revelan la mirada crítica de José Emilio Pacheco y de Emilio Ebergenyi que sostienen su concepción personal de la vida en una estética barroca compuesta de teatralidad y trampantojo. Este sujeto de la enunciación hace sentir el vacío de vivir, ante el cual más vale hacer un chiste o una ironía, aludiendo a una idea de alienación que los obliga a un renunciamiento de sí mismos, a la transfiguración, a habitar en otro como en la formulación de Rimbaud, *je suis un autre: soy el que otro piensa que soy*.

Otra modalidad más compleja del distanciamiento es el *ready-made*, la recuperación o el hallazgo que cuestiona la propiedad privada e individual de la creación. Se trata, no de un acto poético *ex nihilo*, sino de la descontextualización de un objeto ordinario, como es el aparato de radio. Iconoclastia que, lejos de cubrir la individualidad bajo una máscara, la asume a partir de la autocrítica y la alteridad. En efecto,

Ebergenyi transformó el espacio de la locución; ya no es únicamente la cabina en la que él se cubre revelando sólo sus máscaras, sino que la convierte en un lugar que le permite el diálogo, la reflexión y el intercambio con los radioescuchas; un verdadero lugar ciego de encuentro y reconciliación simultáneamente ético y estético.

Otra habilidad perlocutiva de Emilio Ebergenyi y de la poesía conversacional es la capacidad de establecer la reciprocidad. Al contrario de una ansiedad de influencias y de una batalla edípica en la que se debe asesinar al predecesor dominante, la poética de la reciprocidad invita a la comunidad. El diálogo entre múltiples voces no implica violar, destruir o eliminar a los predecesores, sino más bien es un proceso colaborativo que resulta energizado, transformado y nacido a una nueva vida, lo cual conviene particularmente al trabajo en equipo que se lleva a cabo en Radio Educación. Este esfuerzo de cooperación ofrece al destinatario una parte importante e interesada en la creación de la obra, como un espacio de identificación y de ensanchamiento de las personalidades a la manera de un juego de espejos. Pero, además, el manejo poético de nuestro locutor descansó siempre, como ya hemos dicho, en el registro sorprendente de una voz masculina única caracterizada por una espontaneidad ligada a un cuerpo siempre dispuesto a experimentar y a expresar sin afectación cualquier cantidad de estados de ánimo. Dijo Roland Barthes (1986) que la voz es un aliento que se puede inflar o romper y que hace surgir el placer. Es una alucinación que se despliega en un espacio infinito. El grano de la voz no es sólo su timbre sino también el roce de la lengua hablada con la música. Es el cuerpo que establece una relación erótica con quien escucha.

La voz humana es el soporte privilegiado de la diferencia inagotable, del residuo, del suplemento, del lapsus, de ese algo que se designa a sí mismo. En este sentido, como dije antes, es un ícono de sí misma en la terminología de Pierce y también un índice que designa el cuerpo

todo del sujeto que habla que, en el caso de Emilio Ebergenyi, fue sin lugar a dudas un buen mozo. La voz siempre es objeto de deseo o de repulsión y cuando es completamente neutra provoca terror porque descubre un mundo paralizado por la muerte del deseo. El sonido sin el soporte visual puede hacer sentir que los diferentes elementos que componen la realidad se separan. Es entonces que aparece la hiancia lacaniana, el abismo que se interpone entre lo real y la realidad para producir un universo no consistente en el que se desintegra tanto la fantasía como la realidad, como si los órganos flotaran libremente y los elementos fantasmagóricos bucearan en el mundo de la irrealidad, en una fantasía no organizada que tampoco proviene de la fuerza de lo real (Žižek en Constantini, 2002). La voz de Emilio Ebergenyi fue todo lo contrario porque expresó siempre las pasiones que su cuerpo sintió.

### Rúbrica de salida

En este artículo unos recuerdos me condujeron a otros y traté de ordenarlos. Ellos son los de mi generación mexicana y provienen de mis hábitos de consumo cultural. Se trata de las huellas mnémicas según Freud que son representaciones de las impresiones. Dice el padre del psicoanálisis que cuando los recuerdos se hacen conscientes no muestran cualidades sensoriales (Freud, 2008, V:532). No estoy de acuerdo con esta afirmación porque el pensamiento opera siempre sobre la base sensible del cuerpo (Damasio, 2005). Es un pecado pensar sin sentir. En lo que antecede intenté una narrativa original que necesitó visitar vitalmente el pasado, gracias, entre otras cosas, a las actuales tecnologías de grabación sonora. Creo firmemente que es indispensable conocer los acontecimientos pasados para superarlos, porque la función de la memoria (borrar y conservar al mismo tiempo) no está garantizada, sino al contrario: está en peligro de extinción.

La recurrencia infinita es una cualidad de la mente humana que produce signos que producen signos que producen signos... Los primeros fueron los sonidos que escuchamos en el vientre materno, en la caverna, la casa embrujada del cuerpo femenino, y persisten en el cuerpo del infante después de nacer. Estaremos desamparados ante la aparición de lo ominoso si esas sensaciones-impresiones no son transferidas al orden de las palabras. Creo que en el campo académico necesitamos dar un giro semiótico hacia las excitaciones, los estremecimientos, los recuerdos y las emociones en tanto expresan el acto de sorpresa y lo imprevisto del azar.

En la relativización de una cultura por otra (Augé, 1998:18) transcurren las generaciones de padres que alimentan al niño porque una vez fueron alimentados por los suyos. El don, el alimento, el regalo debe transmitirse en el juego de la cultura. Para que el pasado sea vivido realmente, para que no pase sin pena ni gloria, debe ser historizado en el presente de la enunciación a partir del relato que nos permite ir de ahora hacia atrás y de ahí hacia el futuro.

Y como dice el refrán, “Genio y figura hasta la sepultura”, que viene a colación porque me dijeron que unas de las últimas palabras que pronunció Emilio, siempre provocador, fueron dirigidas a su esposa Hilda Saray: “Si me van a operar del cerebro, que no me extirpen el sentido del humor”. Podemos terminar este homenaje a Radio Educación, a los directores que imprimieron en ella su huella y a la vida personal y profesional de Emilio Ebergenyi, repitiendo algo de lo que escribió sobre la muerte:

Siempre que alguien cercano muere otorga una privilegiada lección de vida. Es una interrupción momentánea de lo anodino y, como tal, se parece a un estornudo, que desconecta por décimas de segundo al cerebro, que ni en sueños suspende su accionar.

Cuando alguien cercano muere aparece por instantes la propia muerte; algo de nosotros muere con el silencio de una voz que calla en verdad para siempre y se convierte en evocación de la palabra.

Lo que sucede con el cuerpo forma parte de nuestro atavismo vegetal: depositamos en la tierra nuestros despojos para fertilizar otra forma de florecer. Nitrato eres y en nitrato te convertirás. Ojo por ojo, mirada por mirada.

La muerte tiene un rostro afilado y es serena, salvo en los casos de olvido, cuando la bondad del descanso vuela con la megalomanía de quedar congelado para poder despertar después; todo esto si la planta de energía no falla.

Después del amor, la muerte tiene el privilegio de aceitar la palabra con el mejor lubricante. Deberíamos ser más respetuosos con los silencios ajenos, porque la soledad de un silencio otorga un faro para entender el peligro de un farallón oculto y, como en la música, permite la alternancia de la voz para la conseja verbal que, magnificada por las ondas hertzianas, tiene la inmediatez de un correo electrónico directo al corazón. Pero esa voz es más efectiva si lee lo que dicta el secreto de un silencio vertido en el blanco de una página, que eso es la literatura.

La muerte, supongo, debe parecerse a ese momento en el que, después de escribir, se apaga la luz y sobreviene una oscuridad total que poco a poco cede terreno a una penumbra comprensiva que intuye los filos de un despeñadero (Ebergenyi, 2009).

## Referencias

- Augé, Marc (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa.
- Barthes, Roland (1986). “El grano de la voz”, en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Benveniste, Émile (1991a). “De la subjetividad en el lenguaje”, en *Problemas de lingüística general*, tomo I. México: Siglo XXI Editores.
- (1991b). “El aparato formal de la enunciación”, en *Problemas de lingüística general*, tomo II. México: Siglo XXI Editores.
- Constantini, G. (s/f). “Poderes del acúsmetro. En torno a la voz y la acusmática. Lacan, Chion y Žižek” [<http://www.psykeba.com.ar/articulos/GCacusmetro.htm>].

- Damasio, A. (2005). *En busca de Spinoza: neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Barcelona: Crítica.
- Día, A.P. (2008). “Rememoración y repetición. Consideraciones sobre la memoria en la videocreación contemporánea” [[http://www.ub.edu/ceha-2008/pdfs/09-moi-soi-com\\_03-afd.pdf](http://www.ub.edu/ceha-2008/pdfs/09-moi-soi-com_03-afd.pdf)].
- Ebergenyi, Emilio (2009). *El abrazo de la locura*. Cuatro volúmenes: 1. *El abrazo a la locura*. 2. *Actor*. 3. *Palabra de zurdo*. 4. *México de lejitos*. México: La Cabra Ediciones.
- Freud, Sigmund (2008). “Sobre la psicología de los procesos oníricos”, en *Obras completas*. Tomo V (1900-1901). Buenos Aires: Amorrortu.
- (2008). “Notas sobre la pizarra mágica”, en *Obras completas*, tomo XX (1923-1925). Buenos Aires: Amorrortu.
- Guerri, Claudio et al. (2014). *Nonágono semiótico. Un modelo para la investigación cualitativa*. Buenos Aires: Cuadernos Eudeba y Ediciones UNL.
- Jakobson, Roman (1981). “Lingüística y poética”, en *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral, pp. 347-395.
- Lacan, Jacques (1987). “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, en *Escritos I*. México: Siglo XXI Editores.
- Ruiz Rodilla, Álvaro (2011). “Empreintes et empruntes. Frontières poétiques dans *Como la lluvia* de José Emilio Pacheco”. Memoria de Master 2, Universidad Toulouse II.
- Sosa Plata, Gabriel (1997). *Las mil y una radios: una historia y un análisis de la radiodifusión mexicana*. México: McGraw-Hill.
- (2004). “Del éter al ciberespacio: las innovaciones tecnológicas de Radio Educación” [<http://www.radioeducacuibe.edu.mx/libros/historia-sonidos-cap02.pdf>].
- Verón, Eliseo (1996). “Para una semiología de las operaciones translingüísticas”, en *Conducta, estructura y comunicación. Escritos teóricos 1979-1973*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Verón, Eliseo (1987). “El cuerpo reencontrado”, en *La semiosis social. Fragmentos de una teoría social*. Buenos Aires: Gedisa.

- Vilar, Josefina (1988). *El sonido de la radio*. México: Universidad Autónoma Metropolitana/Plaza y Valdés.
- (2005). “Tecnología y lenguaje radiofónico”, *Anuario de investigación*. México: Departamento de Educación y Comunicación, UAM-Xochimilco.
- (2006). “Programación radiofónica”, *Anuario de investigación*. México: Departamento de Educación y Comunicación, UAM-Xochimilco.
- (2011). “Estética y semiótica de los sonidos”, en *Comunicación, lenguajes y cultura. Intersecciones con la cultura*. México: Dirección de Publicaciones y Promoción Editorial de la UAM.
- (2012). “El cuerpo humano entre los límites de lo real, lo simbólico y lo imaginario”, *Anuario de investigación*. México: Departamento de Educación y Comunicación, UAM-Xochimilco.



Nacho López,  
*Cilindrero en avenida Juárez,*  
Ciudad de México, 1956

# El Centro Histórico de la Ciudad de México: memoria y afectividad

*Silvia Gutiérrez Vidrio*

Las ciudades viven en nosotros como los amores. Son lo que fueron y lo que quisimos que fueran. Como en el amor, las construimos con el afecto, como el objeto del amor, parecen borrarse a veces del recuerdo, pero reaparecen casi siempre en el acto involuntario de la memoria. Preferiríamos verlas como las amamos y no como cambiaron al alejarnos de ellas.

ÓSCAR COLLAZOS

## Introducción

El propósito de este texto es presentar algunas reflexiones acerca del papel que desempeñan los procesos afectivos en la construcción y reconstrucción de la memoria colectiva tomando como caso específico la rememoración de acontecimientos de un grupo de individuos que trabajan en el Centro Histórico de la Ciudad de México.

Para explicar la importancia de la afectividad colectiva parto del hecho de que toda afectividad es pertenencia a una colectividad ya sea una ciudad, sociedad o cultura (Fernández, 2000). Esto implica que necesariamente para reconocerse como parte de una colecti-

vidad es imprescindible compartir una serie de sentimientos, emociones, afectos que se construyen en la interacción con los demás. Si bien cada una de estas nociones (emociones, afectos, sentimientos) tiene su especificidad el término afectividad da la idea de algo más global, más genérico, por eso en este texto siguiendo a Darío Páez y Andrés Carbonero, retomo la afectividad como un concepto que engloba al estado de ánimo, a las emociones y a las evaluaciones afectivas<sup>1</sup> (1993:134).

Una de las interrogantes que me he planteado en relación con la afectividad y la memoria es ¿por qué algunos acontecimientos del continuo de sucesos que caracterizan la vida pública de una sociedad o grupo son seleccionados cómo los más importantes en el momento de recordar sus vivencias? Una conjetura que trataría de explicar esto sería que aquellos sucesos que se vivieron de manera intensa, es decir, en los que hubo un involucramiento emocional, dejan huella en los individuos y por lo tanto son más fácilmente recordados. Como señala Bernard Rimé, el elemento importante de la rememoración no son los hechos o eventos relativos a la emoción, sino más bien lo que el sujeto resintió en relación con esos hechos o eventos (1989:468).

En el primer apartado se aborda el tema de la afectividad, se especifica el enfoque adoptado en este texto, se establece la relación entre memoria colectiva y afectividad y se aborda el tema del recuerdo. Posteriormente se presentan algunas reflexiones sobre la ciudad como objeto de estudio y más específicamente sobre el Centro Histórico de la Ciudad de México. En la última parte se presenta el análisis de algunas entrevistas a profundidad que se realizaron a un grupo

<sup>1</sup> Sin embargo, en los casos en que los autores citados utilicen los términos emociones, sentimientos y estados de ánimo, éstos serán utilizados tal y como ellos los enuncian.

de organilleros<sup>2</sup> que han laborado en el Centro Histórico, desde hace algún tiempo, con el fin de estudiar la importancia de la afectividad en la construcción y reconstrucción de la memoria colectiva.

### Afectividad, memoria y rememoración

En primer lugar considero necesario señalar que existen diferentes discursos sobre la afectividad humana lo cual ha provocado que el tema de la distinción conceptual/terminológica entre la emoción, el afecto, el sentimiento, o el estado psicológico también se ha convertido en objeto de estudio de varios investigadores del campo (*cfr.* Frijda, 1994; Ekman, 1994; Páez *et al.*, 1989; Fernández, 1994). Esto se debe, en cierta manera, a que las emociones no forman una clase unitaria, sino un grupo muy heterogéneo en que se incluyen estados mentales muy distintos. Por ejemplo, lo que se denomina comúnmente emociones como temor, miedo, furia, alegría, compasión, vergüenza, ansiedad, odio, orgullo, por mencionar sólo algunas, están más ligadas a sensaciones o cambios fisiológicos; algunas están más relacionadas con estados cognoscitivos; otras se identifican más bien por su relación con actitudes evaluativas o con deseos (Hansberg, 1996:11). En este texto, como ya mencioné, he preferido utilizar el concepto de *afectividad* debido a que permite relacionarlo más directamente con el de *memoria colectiva*.

Una primera característica de la afectividad es su carácter social y su naturaleza colectiva. Autores como Pablo Fernández afirman que la afectividad es colectiva y así cualquier sentimiento, “por reducido que sea, aunque sólo se trate de un leve sinsabor, solamen-

<sup>2</sup> Quiero agradecer a mis ex alumnos Jacqueline Alarcón y a Jean Paul Navarro quienes me ayudaron en la realización y transcripción de las entrevistas.

te puede ser comprendido en referencia a algún modo de sociedad y de ciudad” (2000:43). De ahí que para reconocerse como parte de una colectividad sea imprescindible compartir una serie de sentimientos, emociones y afectos que se construyen en la interacción con los demás.

Para apoyar la idea de que la afectividad es colectiva<sup>3</sup> retomo algunos de los planteamientos de Charles Blondel (1966) quien, desde la década de 1920, ya había sostenido la tesis de que los procesos aparentemente internos, como la afectividad, eran en realidad fenómenos colectivos. Como señala Blondel: “a primera vista la vida afectiva y sus manifestaciones se nos presenta como absolutamente personales [sin embargo] Todo conocimiento adhiere a un objeto virtualmente accesible a todos y, en este sentido, exterior a sí mismo” (1966:167). Por tanto, para Blondel la vida afectiva sería entonces:

[...] lo que de más necesaria e inexorablemente subjetivo hay en nosotros. Todo esfuerzo para hacer de ella un objeto asimilable a los otros, para plegarlo a las distinciones, abstracciones, generalizaciones, clasificaciones indispensables, alteraría sin remedio el carácter único e incomparable de manifestaciones que son todas nuestras y que jamás se manifiestan dos veces (1966:168).

La influencia que ejerce la colectividad en aquello que sentimos y percibimos es fundamental; por eso la intensidad y las circunstancias de una emoción dependen de los cánones sentimentales del grupo y de una cultura determinada.

La importancia de que las emociones y los sentimientos sean compartidos colectivamente lleva a Blondel a especificar que: “los

<sup>3</sup> Cabe señalar que en este texto he optado por un enfoque que considera a la afectividad como algo colectivo pero existen varios autores que trabajan el tema desde un punto de vista más psicológico e individual. Por ejemplo Jean Piaget (2005) estudia la afectividad en relación con la cognición.

caracteres específicos de la vida afectiva no nos son prácticamente accesibles al estado puro, porque siempre observamos las afecciones humanas en un medio social que las ha marcado con su sello” (1966: 201). Por ello insiste en que, normalmente los estados afectivos se viven en el seno de grupos más o menos bien delimitados, en el interior de los cuales ejercen una acción contagiosa más o menos intensa. Esta participación del grupo en nuestras emociones es, por otra parte, sentida por nosotros como una necesidad: “Tenemos más horror a la soledad moral que a la material. Nuestros estados afectivos quieren ser aprobados, es decir, compartidos”<sup>4</sup> (Blondel, 1966:170).

Los afectos participan de un sistema de sentidos y valores que son propios de un conjunto social,<sup>5</sup> es decir, para que un sentimiento sea expresado y experimentado por un individuo aquél debe pertenecer al repertorio común del grupo social. Por tanto, las emociones, afectos y sentimientos actúan como modos de afiliación a una comunidad, son maneras de comunicarse y de permanecer juntos.

Los investigadores de la psicología y la sociología de las emociones han logrado amplias evidencias de que las emociones se activan en el contexto de la interacción social, y que ellas a su vez constituyen poderosos factores para controlar dicha interacción. El papel de las emociones en las situaciones y conductas compartidas se ha señalado a menudo. Las respuestas emocionales de las otras personas son una de las señales más poderosas y directas de la importancia de un suceso. Las emociones de otra gente son también

<sup>4</sup> Si bien Blondel no explica la diferencia entre la soledad moral y la material, por el contexto en el que se ubica esta cita podemos inferir que la soledad moral es el sentirse solo, aislado aun cuando estemos con alguien más, y la material, al hecho de estar físicamente solo.

<sup>5</sup> En este planteamiento ubico una afinidad con el enfoque de Bernard Rimé quien trabaja sobre el concepto del reparto social de las emociones, este punto será desarrollado más adelante.

significativas para atraer la atención de los individuos, como sabemos por los primeros estudios sobre comparación social.

Para exponer la vinculación entre memoria colectiva y afectividad es necesario señalar de manera breve qué se entiende por memoria colectiva. De acuerdo con Halbwachs (2004a), este concepto tiene que ver con el proceso social de reconstrucción<sup>6</sup> del pasado vivido y experimentado por un determinado grupo, comunidad o sociedad. Para él “es en la sociedad donde normalmente el hombre adquiere sus recuerdos, es allí donde los evoca, los reconoce y los localiza” (2004b:8).

Maurice Halbwachs introduce una oscilación entre dos concepciones de la memoria colectiva. La primera, pone el acento sobre el grupo como tal y concibe la memoria colectiva como memoria de éste, diferente de las memorias individuales y por encima de éstas; la segunda, presta atención a los individuos que componen el grupo y a las memorias individuales cuya armonía supone la existencia de una memoria colectiva (*cf.* Lavabre, 1998).

Otro de los planteamientos centrales de Halbwachs es la importancia de los marcos sociales de la memoria, por lo cual señala que existe “una memoria colectiva y marcos sociales de la memoria” y “es en la medida en que nuestro pensamiento individual se reubica en estos marcos y participa de esta memoria que sería capaz de recordar” (2004b:9). Los marcos que reconoce Halbwachs son el espacio, el tiempo y el lenguaje. Éstos constituyen la base sobre la cual se construye la memoria y son los que le dan sentido a los acontecimientos que serán dignos de mantenerse para luego ser rememorados. Como apoyo de esos marcos, la afectividad desempeña un rol importante. Para Halbwachs estos marcos colectivos de la memoria:

<sup>6</sup> Cabe señalar que la memoria no es sólo “representación”, sino construcción; no es sólo “memoria constituida”, sino también “memoria constituyente”.

[...] no son simples formas vacías donde los recuerdos que vienen de otras partes se encajarían como en un ajuste de piezas; todo lo contrario, estos marcos son –precisamente– los instrumentos que la memoria colectiva utiliza para reconstruir una imagen del pasado acorde con cada época y en sintonía con los pensamientos dominantes de la sociedad (2004b:10).

Si bien estos tres marcos no se pueden separar, por cuestiones analíticas en este texto se pone especial atención al marco del espacio debido a que se trata de captar los recuerdos de ciertos individuos cuyo vínculo en común es laborar en un espacio específico: el Centro Histórico de la Ciudad de México; sin embargo, cuando sea necesario se hará referencia a los marcos de tiempo y lenguaje. Para resaltar la importancia de los marcos espaciales de la memoria colectiva, Pablo Fernández señala que éstos consisten en los lugares, las construcciones y los objetos, donde, por vivir en y con ellos:

[...] se ha ido depositando la memoria de los grupos, de modo que tal calle, tal monumento, tal objeto, evocan el recuerdo de la vida social que fue vivida ahí y su ausencia, pérdida o destrucción impide la reconstrucción de la memoria; con cada edificio que se derrumba, un trocito de pensamiento colectivo se rompe, queda inconcluso (2004:46).

Como señala Jorge Mendoza (2010), localizar un recuerdo en el espacio es situarse en un conjunto de significaciones que necesariamente son sociales. Éstas son justamente las que crean lazos con los grupos, los colectivos, por lo que un acontecimiento que se guarde en la memoria de una persona seguramente se grabará en la memoria de otras tantas con las que se comparte una visión del mundo: el significado es compartido, como la experiencia y la memoria.

Al hablar de localización de un recuerdo en un espacio y de cómo la afectividad desempeña un rol fundamental, considero necesario retomar algunos planteamientos de Frederick Bartlett (1995)

al respecto. Este estudioso señalaba que cuando intentamos recordar algo, lo primero que llega no es el recuerdo como tal, sino un *afecto* o una *actitud cargada*. Este hecho pone en relieve la importancia de la afectividad en la construcción y reconstrucción de la memoria colectiva. Siguiendo a este autor:

Recordar no es la reexcitación de innumerables huellas fijas, fragmentarias y sin vida; sino una reconstrucción o construcción de imágenes formadas a partir de la relación entre la actitud que mantenemos ante todo un conjunto activo de reacciones o experiencias pasadas, y ante un detalle sobresaliente que suele aparecer en forma de imagen o de lenguaje (1995:282).

Bartlett (1995) señala el valor afectivo, emocional, que las percepciones e imágenes producen en el individuo. Estos afectos tienen una importancia de primer orden en el recuerdo, pero también en el significado que se atribuye a las representaciones en el individuo. Los recuerdos poseen una emoción asociada, de manera que reunir objetos mediadores del recuerdo tiene frecuentemente como objetivo precisamente revivir un determinado sentimiento. Como señalan Alberto De Rosa *et al.*, los actos del recuerdo “tienen un lado emocional, como también lo tienen las prácticas sociales del recuerdo en las que objetos, conceptos, individuos o acontecimientos son evocados” (2000:78).

Por lo tanto, es necesario reconocer que recordar involucra selecciones ligadas, entre otros mecanismos:

[...] a entramados emotivos y afectivos cuya presencia “viva” en el presente coadyuvan a la presentación de sí mismo, otorgando no sólo coherencia y continuidad a las acciones del pasado respecto a las vivencias del presente, sino también gestando la posibilidad de que el sujeto pueda pensar(se) en un futuro deseable/ tolerable conforme a las “marcas hechas cuerpo” de ese pasado que se recuerda (Cervio, 2010:77).

Para cerrar este apartado, considero importante reiterar siguiendo a Ana Luisa Cervio (2010) que todo recuerdo es social y, más aún, toda sensación, vivencia o emoción de un pasado evocado es una memoria, pues nace en el seno de una intersubjetividad vivida que deja sus huellas en la memoria individual (Cervio, 2010). El acto de recordar presupone tener una experiencia pasada que se activa en el presente, por un deseo o un sufrimiento, unidos a veces a la intención de comunicarla. No se trata necesariamente de acontecimientos importantes en sí mismos, sino de que éstos cobran una carga afectiva y un sentido especial en el proceso de recordar o recordar.

### Geografía emocional

En este apartado me interesa exponer algunas proposiciones de una nueva corriente de investigación cuyo interés es estudiar las relaciones afectivas y emotivas de la gente con sus lugares, con sus paisajes, y que vincula de manera muy estrecha la geografía con la teoría de la afectividad, me refiero a la geografía emocional.

Actualmente, temas como los espacios afectivos y la globalización, arraigo frente a desarraigo, arquitecturas emocionales y paisajes de la emoción, la semiótica y la poética del afecto y de la emoción, espacio público y emoción, la política y la emoción, entre muchos otros, evocados en algún momento por la geografía humanística de la década de 1970, están adquiriendo un renovado protagonismo que se manifiesta en la publicación de textos como *Emotional Geographies* (Davidson *et al.*, 2005), *Entre paisajes* (Nogué, 2009), *Emotions, place and culture* (Smith *et al.*, 2009).

El propósito de algunas de las investigaciones sobre la geografía emocional es comunicar cómo las emociones siempre penetran todos los aspectos de la vida humana, así como iluminar la multiplicidad de espacios que producen y son producidos por la vida emo-

cional. Como señalan Smith *et al.* (2009), el término de geografías emocionales, al convertirse cada vez más en un concepto familiar, es utilizado para referirse a un campo inesperado y crítico de estudios que ilumina lo que ha estado ausente y ha sido pasado por alto: la capacidad de representar nuestras vidas emocionales.

Cómo señala Claudia Guillén: “No cabe duda, la geografía nos marca como una suerte de tatuaje y rige nuestros sentidos y emociones desde que tenemos conciencia hasta el fin de nuestros días” (2008:99). Sin embargo, el ser humano no sólo se sitúa en la geografía física durante su vida: “Existe en él también una geografía interior que le permite comprender o elaborar los procesos emocionales que lo rodean, que lo agreden o que lo hacen feliz”. Ambas geografías, la física y la “del alma” se complementan para conformar un todo (Guillén, 2008:99).

El paisaje está lleno de lugares que encarnan la experiencia y las aspiraciones de la gente; sitios que se convierten en centros de significado, en símbolos que expresan pensamientos, ideas y emociones. Como señalan Joan Nogué y Jordi de San Eugenio (2011), el paisaje no sólo nos presenta el mundo tal como es, sino que es también, de alguna manera, una construcción de este mundo, una forma de verlo. El paisaje es, en buena medida, una construcción social y cultural, siempre anclada en un substrato material, físico.

Considero que la referencia a este nuevo acercamiento al estudio de las emociones es necesaria para entender que nos conectamos emocionalmente con las ciudades, con los paisajes y para redimensionar la importancia de los marcos espaciales de la memoria.

### **La ciudad: espacio y convivencia**

Si bien existe una antigua tradición de historiadores y cronistas que han dado cuenta fidedigna de la vida en la Ciudad de México, en

este texto más que rescatar ese tipo de recuentos lo que me interesa es recuperar la perspectiva del actor y por tanto dar voz a las personas que viven o trabajan en el Centro Histórico para conocer desde sus experiencias la complejidad y riqueza de vivir y laborar en la ciudad y más específicamente en ese espacio.

El interés por la ciudad surge del hecho de que la ciudad siempre ha sido el lugar de convivencia por excelencia. Habitar en algún lugar determinado de una ciudad significa mucho más que la simple satisfacción de una necesidad básica de vivienda o de trabajo. La ciudad, la casa, el barrio, constituyen la esfera en la cual se desarrolla nuestra existencia. Para Martha de Alba:

[estos espacios se convierten en el] receptáculo de nuestras vivencias más personales y de aquellas experiencias compartidas con los otros en el interior de los distintos grupos sociales en los que nos insertamos. Nosotros, como individuos y grupos, dejamos una huella en los espacios en los que crecemos, tanto como éstos nos marcan de manera inevitable (2010:41).

El espacio nos envuelve bajo múltiples formas y, en diversos sentidos, contribuye a la constitución y regulación de nuestra subjetividad y nuestras relaciones sociales (Di Masso, 2007). Además, es necesario resaltar que el redimensionamiento de los lugares que son referentes de identidad en la ciudad se lleva a cabo bajo condiciones en las que el fenómeno de la desigualdad social se esparce, “asociado a problemas de disolución social, de masificación y de mercantilización, los cuales revelan, entre otras cosas, la tensión entre dos lógicas distintas: el “espacio de flujos” y el “espacio de lugares” (Ramírez, 2009:184).

En la Ciudad de México el impulso modernizador y de reorganización espacial de las últimas décadas ha introducido profundas modificaciones en la fisonomía y en la estructura social y urbana de la capital del país. El perfil moderno de la ciudad, que se expresa

en sus nuevas centralidades urbanas, coexiste con características y fenómenos sociales provenientes de décadas anteriores.

La Ciudad de México se reconstruye a partir de los restos y las huellas que dejan la experiencia de habitar, de narrar e imaginar. Es una ciudad que se conforma en el acto mismo de conquistar pequeños territorios y lugares a fuerza de recuperar momentos de memoria colectiva, de afectividad y de significados compartidos (cf. Makowski, 2007).

Dado que en este texto se recuperan testimonios de habitantes o trabajadores del Centro Histórico, considero necesario tomar en cuenta el significado del Centro Histórico de la Ciudad de México como parte del desarrollo cultural de la sociedad capitalina. Este espacio ha sido y seguirá siendo el centro y sede de múltiples actividades laborales, comerciales, educativas, así como de manifestaciones políticas, económicas y culturales; es un espacio público por excelencia y, por tanto, es un elemento articulador de la ciudad, lo cual lo convierte en un gran proyecto urbano.

### **El Centro Histórico: vivencias, recuerdos y emociones**

Pero la ciudad no dice su pasado, lo contiene como las líneas de una mano, escrito en los ángulos de las calles, en las rejas de las ventanas, en los pasamanos de las escaleras, en las antenas de los pararrayos, en las astas de las banderas, surcado a su vez cada segmento por raspaduras, muescas, incisiones, cañonazos.

ITALO CALVINO

Los recuerdos son las huellas de vivencias que hemos tenido y que se almacenan en nuestra memoria para ser evocados en algún momento de manera voluntaria o involuntaria. Esos recuerdos tienen una carga afectiva relacionada con la emoción que se experimentó

en el momento en que la experiencia recordada sucedió. Esta carga afectiva varía, dependiendo de que la experiencia haya sido valorada por nosotros como buena, mala, como añorada o inolvidable.

Los recuerdos inolvidables, por haber sido afectivamente positivos para nosotros, son aquellos que nos nutren emocionalmente ya que causan una emoción de tranquilidad y gusto por ser evocados. En cambio, los recuerdos negativos suelen ser, muchas veces, ingobernables por la conciencia ya que surgen a partir de una voluntad inconsciente que les permite irrumpir en nuestra memoria, con la consecuente liberación de angustia u otros sentimientos como el rencor, odio, furia, dolor, impotencia, entre otros, que nos ocasiona recordarlos.

Sin embargo, para que las emociones nos digan realmente algo, tenemos que ubicarlas en el contexto narrativo que las explica y que les otorga una ocasión de manifestación. Las narraciones, los relatos, permiten a los investigadores identificar y situar los significados culturales relevantes cognitiva y emocionalmente para los actores (Rodríguez, 2008). Por ello en este texto recuperamos los relatos de los entrevistados<sup>7</sup> como la fuente para reconstruir su memoria colectiva y la afectividad que es expresada al evocarla.

Los individuos se convierten en actores y espectadores de la historia del lugar, en testigos, las más de las veces ingenuos e in-

<sup>7</sup> Cabe señalar que en la búsqueda de informantes que tuvieran tiempo viviendo o trabajando en el Centro Histórico de la Ciudad de México los únicos que accedieron a darnos una entrevista fueron cuatro organilleros, esto gracias a un contacto previo con uno de ellos. Si bien se esperaba entrevistar a seis organilleros, tres que fueran originarios de la Ciudad de México y tres que hubieran venido de otras poblaciones, no fue posible conseguir toda las entrevistas y solamente accedimos a cuatro informantes, una originaria del Distrito Federal, Mercedes, y tres que llegaron a la Ciudad de México cuando eran muy pequeños: Celso, Carmelo y Eusebio (la entrevista con él fue descartada ya que sus respuestas eran muy breves).

conscientes, de los hechos ocurridos en su entorno. Por ejemplo, en las entrevistas realizadas, Celso, originario de Acapulco, que tiene más de 60 años viviendo en la Ciudad de México y que trabaja como organillero desde hace cinco años en el Centro Histórico, expresa:

[...] muchas veces pasaba *ahí a Garibaldi* y me gustaba, antes me encontraba yo a los artistas. Por ejemplo yo vi a, a Luis Aguilar ahí cantar, a muchos artistas. Yo tenía a unos amigos que me invitaban a, al *Guadalajara de noche*, al *Tapatío* con los artistas, porque ellos eran los que [...] yo trabajaba en *la XEW ¿si?*, entonces les, les hacía, este amigo, promociones. Entonces los artistas nos invitaban a nosotros con todo pagado ¿si?, entonces íbamos cada ocho días, los sábados presentaban a los artistas, me decía mi amigo “vamos” y ya ahí presentaban a Aída Cuevas,<sup>8</sup> que esto, que el otro, pa’ allá y córrele.

En el relato de Celso podemos reconstruir que él fue testigo de una época de la ciudad en la que se vivía una intensa actividad artística en el medio musical. La referencia a lugares emblemáticos de la vida musical en el Centro Histórico como Garibaldi, el Tapatío, la XEW, muestra cómo la convivencia en ese espacio lo ha marcado. Durante las experiencias perceptuales en la ciudad, los recuerdos no sólo aportan información acerca de la representación que tiene el sujeto del entorno, sino que además, aportan una carga de información emocional previa. En el caso de Celso la memoria excita un estado emocional sugerido por experiencias anteriores, lo cual determina, en cierta manera, su percepción del espacio urbano.

Una ciudad es en principio el espacio de la infancia, de los amores, de la amistad. Topografía y arquitectura se vinculan siempre al universo afectivo de los seres humanos. Por ejemplo, Celso

<sup>8</sup> Aida Cuevas, cantante mexicana, empezó a cantar en concursos de aficionados a la edad de once años. Su primera exposición nacional fue en un programa semanal de radio en vivo en la XEW-AM llamado “El Taller XEW”, en 1975, a la edad de doce años.

recuerda cómo conoció a su esposa y cómo en esos recuerdos las características del lugar desempeñan un rol importante.

Ay, me venía yo caminando, me gustaba ver, me sentaba y fijate, lo, lo, lo que nunca, me sentaba yo mucho *en Bellas Artes* y nunca me llamaba la atención el cilindro, quizás, quizás ni los veía yo y este, pero ya después *la vi a ella* tocando, dije “ah, esa señora. Que chistosa” (risa) yo decía “que chistosa se ve, está tocando” y luego comencé a oír las canciones, que canciones traía que esto, que el otro y ya me comenzó a gustar hasta que ya le hablé a ella. [...] a ella le gustaba mucho bailar, le gusta mucho bailar. *Ahí es donde la conocí*, porque ahí en la, antes en *la Alameda*, no sé si ustedes se fijaron, había un conjunto de cieguitos que tocaban [...] y ahí íbamos a bailar, ahí la conocí “aaah *esta chaparrita, güerita*” ya le comencé a hablar, le comencé a hablar y ya.

Los recuerdos del enamoramiento de Celso y de las emociones experimentadas están anclados a lugares emblemáticos del Centro Histórico: Bellas Artes, la Alameda y a ciertas actividades que desempeñaba en esos lugares. Como señala Juan Freire (2012), nos conectamos emocionalmente con las ciudades, con los paisajes, aunque algunas veces no seamos conscientes, a partir de su relación con las personas que pasan por nuestras vidas. Así, al involucrarse afectivamente Celso recuerda cómo en la Alameda, un lugar al cual acudía con frecuencia, no le llamaba la atención la presencia de los organilleros, pero en el momento que la comenzó a relacionar con la mujer que le atraía, le empezó a gustar. Además se puede reconstruir la emoción del /cariño/ en la designación que realiza de Mercedes: “aaah *esta chaparrita, güerita*”.

Mercedes, organillera desde hace 12 años, de familia dedicada a dicha labor durante más de 50 años, vivió su infancia en el Centro Histórico, o como también se le denomina en el Primer Cuadro. Para ella el centro de la ciudad es un espacio de memoria que es fundamental en sus recuerdos y por eso en la narración de sus vivencias

en este lugar se pueden reconstruir las emociones ligadas a dicha experiencia.

Mira yo, yo, yo esteee, por lo regular toda mi infancia me la pasé aquí en el primer cuadro. Esteee, nosotros en aquél entonces, pues mi papá no tenía casa propia, entonces nosotros vivíamos aquí en el centro, que *se acostumbraba mucho*, todavía en la actualidad, pero ya muy poco, cuartos amueblados, entonces nosotros vivíamos en uno de esos cuartitos amueblados. Entonces yo cuando vivía aquí en el centro lo que era toda esa parte de Argentina, de Ecuador y y de San Idelfonso, eran calles tan cambiadas como ahora están, porque las calles estaban limpias, no había tanto comerciante, este, *tanta necesidad*.



Si bien en este fragmento Mercedes no explicita las emociones que el recuerdo de haber vivido en el Centro Histórico le evocan, éstas pueden ser reconstruidas a partir de las descripciones que

hace del lugar. De acuerdo con Christian Plantin (1998) existen dos vías a partir de las cuales se pueden expresar las emociones: la vía directa y la indirecta. La expresión directa de las emociones se hace por medio de los *enunciados de emoción* (EE). Un EE afirma o niega que un actor (*experimentador*) se encuentra en tal o cual estado psicológico. En otros casos, las emociones no son designadas, es decir, ningún término de emoción claro está presente en el discurso. De todos modos el material verbal puede contener indicaciones que permiten una derivación de una emoción de la descripción de los estados fisiológicos emocionales o de ciertas acciones típicas. La expresión indirecta de las emociones (emoción implicada) se puede hacer por dos vías: por una parte, por *señales anteriores*, inductores estereotipados que restituyen la situación bajo un formato narrativo-descriptivo que induce tal o cual clase de emociones. Por otra, al reportar *señales posteriores* de la emoción, es decir, modos de comportamiento característicos de una persona emocionada (manifestaciones fisiológicas, mimo-posturo-gestuales o de conducta) (*cfr.* Plantin y Gutiérrez, 2009).

Por ejemplo, a partir de la descripción que Mercedes hace del Centro Histórico se puede reconstruir un cierta /nostalgia/.<sup>9</sup> La nostalgia implica un estado de añoranza que nos permite recordar lo que fuimos y observar lo que somos ahora. En el relato de Mercedes se detecta que ella añora lo que en tiempos de su infancia era el lugar en el que vivía y lo contrasta con lo que ahora es. Por medio del uso de los deícticos de tiempo: *antes* y *ahora* y los tiempos verbales se puede reconstruir ese contraste, “*eran* calles tan cambiadas como *ahora* están”, “las calles *estaban* limpias, *no había* tanto comerciante”.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Para precisar claramente el estatuto reconstruido de las *emociones inferidas*, éstas se anotan entre barras oblicuas.

<sup>10</sup> En un estudio desarrollado por el antropólogo Ariel Gravano publicado bajo el título de “La identidad barrial como producción ideológica”

Para Mercedes uno de los factores que han cambiado la vida en el Centro Histórico es la presencia del comercio informal. Éste ha traído cambios que hacen que la experiencia de vivir en el Centro Histórico ya no sea tan placentera:

Bellas Artes, no bueno, Bellas Artes estaba igual, limpio. No había comerciantes, no estaba tan, tan intestada la Alameda de tantos comerciantes, *disfrutabas* el, a donde tú venías, a dónde tú te sentabas, *no veías gente que vivía en la calle, sucia, no había tanta, tanta prostitución como ahora* que hasta incluso hasta ahora en la Alameda lo había. Entonces era otra, otra ciudad, era diferente. La *gente respetaba más todo lo que era de aquí del Distrito*, los monumentos y todo esto, ahora en la actualidad no, no lo vemos así. Nada más se presenta una manifestación y no, los muchachos empiezan a rayar.

En este fragmento también se puede reconstruir la /añoranza/ o /nostalgia/ de esa imagen que ella tiene de lo que era el Centro Histórico. En cierta manera, presenta una imagen idealizada de lo que ese sitio era antes y ésta es contrastada con lo que ahora se ha convertido: un lugar sucio, invadido por comerciantes ambulantes, con aumento de problemas sociales.

Bueno yo he visto también fotografías donde la explanada de Bellas Artes era una avenida, cruzaba una avenida allí, *la Alameda estaba hermosa, no estaba tan fea como está ahora*. Yo me acuerdo cuando mi papá me traía a los Reyes Magos, eran los Reyes Magos, no como ahora que es un basurero y que hay tanta gente. No, sí ha cambiado. Terminando la Alameda había unos hoteles muy grandes, que fueron los que se cayeron en el ochentaicinco y ahí fue donde hicieron un parque, no, ha cambiado mucho. Ya hay metrobús, ya ves las

---

(1988), el investigador descubre que el conjunto de los valores barriales, estructurados por pares de oposiciones, se halla subordinado a un eje axiológico fundamental de carácter cronológico, constituido por la oposición entre un “antes” y un “después”.

calles de Venezuela y todo eso, yo también por ahí vivía, no había nada de eso y aparte los comerciantes que hay, tu caminabas así por la calle, *no había tanta gente, éramos pocos, ahora ya somos demasiados.*

En el relato de Mercedes a partir de cierto tipo de enunciados evaluativos es posible no solamente reconstruir las emociones que ella experimentó sino también las que, en cierta manera, quiere despertar en su oyente. Siguiendo a Ungerer (1997) es posible detectar algunos principios de inferencia emocional y sus disparadores lingüísticos que permiten identificar las emociones que los relatos pueden despertar. Uno de los principios que aplicaría en el relato de Mercedes es el *Principio de evaluación emocional*, el cual responde a la siguiente máxima: “Provee evaluaciones basadas en las normas culturales” (evaluación negativa y/o positiva; evaluaciones más específicas) y los disparadores lingüísticos que se emplean son: adjetivos evaluativos, adverbios de comentarios, *ítems* lexicales con connotaciones negativas/positivas (1997:314). En el fragmento antes citado podemos identificar que por medio del uso de enunciados con connotaciones negativas: “no estaba tan fea”, “no como ahora que es un basurero”, Mercedes proyecta una imagen poco atractiva del lugar que puede predisponer a su interlocutor a tener también una representación negativa del sitio.

La /nostalgia/ del México de antes (la ciudad) que se puede detectar en el relato de Mercedes también es evocada por Celso quien, como ya se ha señalado, proviene de otro sitio (Acapulco):

Entonces me gustó, me gustó, *me gustó* México, sus calles, todo, como tú me dijiste hace rato, como era el México de antes, *a mí me gustaba más antes*, fijate, porque inclusive hay puestos de periódico que tienen unas maquetas y a mí me llaman la atención, siempre me arrimo a ver las maquetas, cómo era, como el zócalo estaba llena de árboles, de plantas, los carros, la gente como se vestía, bien padre ¿vea?, ¿ustedes no han visto las maquetas?, ó sea el México de antes [...] pues *era mejor que el de ahora*, lo que sea de cada quien ¿si?,

dicen muchos: “¿te hubiera gustado vivir antes?”, digo “sí”, con esa gente a ver cómo era su, su modo de, pues de vivir ¿no?, de ser, pero de vivir con esa gente.

En nuestra memoria, las ciudades que vivimos y amamos no existen bajo la engañosa idea del “progreso”. Como señala Collazos, “al resistirnos a verlas como lo que han llegado a ser, las congelados en una foto fija que nos habla de lo que fueron. Objeto de nostalgias, dejan de ser topografía urbana; se convierten en topografía afectiva. Ciudad antigua, ciudad moderna, ambas son refundadas por la memoria, que sólo vuelve a fundar con los planos de la memoria” (2002:1).

Pero también existen otros sentimientos asociados con el imaginario social que circula sobre la Ciudad de México. Por ejemplo Carmelo, organillero desde hace 5 años, quien proviene del medio rural (un poblado de Guanajuato) y llegó a la ciudad cuando tenía 22 años (actualmente tiene 65), narra lo siguiente:

Eh, pues como no sabía yo leer, me contaban que unos venían para acá y que daba mucho miedo porque había mucho carro y para pasar una calle *corrían con miedo* y brincaban. Yo le decía a mi madre, a mi padre, no pues déjame ir a México, no dice “tú no sabes leer, no sabes nada, qué vas a hacer. No sabes nada, te vaya a atropellar un carro”, y yo estaba chiquillo, ¿vea? Y sí *me daba miedo*.

En el relato de Carmelo se puede identificar la representación que en la década de 1950 circulaba en el ámbito rural sobre la Ciudad de México y las emociones que ésta despertaba: el miedo, por ser considerada una ciudad peligrosa sobre todo por la gran cantidad de autos que circulaban. Carmelo enuncia de manera explícita, es decir, a partir de un enunciado de emoción, el miedo que él experimentaba al enfrentarse a la gran ciudad. También en el lugar del cual proviene (Guanajuato) se propagaba la creencia de que la ciudad era peligrosa porque existía gente mala.

Sí porque la gente de por allá no conoce pa' cá (sic) y les dice uno, vamos a México, y no, dicen “*como que tenemos miedo*, la gente de allá es muy mala”. Es que la gente les cuenta que es mala la gente de aquí, pero vemos que no, no es mala. Na damás es la fama, que tienen, por eso como dicen en Estados Unidos “allá anda un chilango”, hasta se esconden allá en Estados Unidos, se esconden, *les tienen miedo*.

En este fragmento, Carmelo utiliza el discurso indirecto (lo que alguien más dice) para apoyar la imagen que en su comunidad circulaba sobre la Ciudad de México. El miedo es una emoción de anticipación que informa al organismo de un peligro potencial. El miedo se desencadena por la percepción de un peligro. Para Rossana Reguillo “el miedo es una experiencia individualmente experimentada, socialmente construida y culturalmente compartida (2000:189). Así, en el imaginario social de la comunidad de la que proviene Celso ese miedo a lo que podría acontecerle a un individuo en la Ciudad es algo que era compartido social y culturalmente.

### La vida laboral en la ciudad

En este apartado me interesa abordar la dimensión subjetiva de la vida laboral de los entrevistados, la cual se refiere al conjunto de percepciones y experiencias laborales que, de manera individual y colectiva, originan realidades características dentro de un mismo contexto organizacional. Este proceso de construcción sociocognitiva del medio laboral surge de un complicado sistema de relaciones y modos de interacción que establecen los individuos entre sí, y que les permite definir y operar (transmitir valores y creencias, compartir actitudes y pautas de comportamiento, construir símbolos y significados dentro de esa realidad laboral (*cf.* Segurado y Agulló, 2002).

Las características personales y los recursos cognitivos con los que cuenta cada individuo condicionan las actitudes, comportamien-

tos y los modos de percibir, valorar e interpretar las distintas facetas de su entorno de trabajo. En relación con la actividad de los organilleros entrevistados se puede identificar que una fuente importante de sentimientos de /satisfacción/ y /orgullo/ la constituye el trabajo que desempeñan en el Centro Histórico. Por ejemplo, Mercedes le asigna a su trabajo la función de proporcionar alegría a la gente:

Es un trabajo como cualquier otro, digno, eh, ¿por qué?, porque tú te estás alquilando, digámoslo así, te estás alquilando porque *das un poco de alegría a la gente*. Tú vienes al centro y falta algo, si no está el cilindro en Bellas Artes, en el Zócalo o en las calles principales, falta algo, falta el ruido del cilindrero, entonces *si le tomé amor*, al principio no tanto ¿eh?, te soy honesta, al principio no le tomaba mucho esteee, mucho cariño (Mercedes, 50 años, organillera).



El trabajo también es uno de los ámbitos que puede producir sentimientos positivos de logro. Tener un trabajo satisfactorio, provoca que la persona se sienta realizada al desempeñar su oficio y mucho

más cuando esa labor provoca emociones positivas en la gente con la que se convive.<sup>11</sup> Al respecto Mercedes señala lo siguiente:

*Me encanta, a mí me encanta mi trabajo. Me encanta porqueee, esteee, conozco mucha gente, convivo con mucha gente, no me aburren las canciones que toco a diario, que escucho las misma melodías. A mí me encanta, me fascina mi trabajo después de que no me gustaba. Sí, de verdad.*

A partir de lo que expresa Mercedes, se puede identificar la /alegría/ que le provoca desempeñar su trabajo el cual, además de gustarle, tiene la ventaja de permitirle conocer y convivir con mucha gente. Sin bien, cuando ella era pequeña y su padre realizaba ese trabajo, a ella no le gustaba porque como relata en la entrevista: “me daba pena que pidiera limosna”, ahora le gusta dicha actividad. También se puede reconstruir el /orgullo/ de ejercer su profesión. Cabe señalar que el orgullo (al igual que la vergüenza) son emociones secundarias o derivadas, ya que parecen surgir como resultado de diversas transformaciones de otras más básicas. Esta emoción surge cuando la persona valora positivamente su conducta en relación con unos estándares, al ser altamente reforzante, favorece conductas similares futuras, y fortalece la propia autoestima. Cumple una función muy importante en la orientación de la conducta, en el desarrollo psicológico de la persona, y en su bienestar subjetivo.

<sup>11</sup> La relación música emociones es un tema que ha interesado a algunos investigadores. Por ejemplo José Luis Díaz menciona que: “desde tiempos inmemoriales y en todas las culturas conocidas la música ha sido creada, apreciada, danzada y gozada debido fundamentalmente a sus poderosos efectos sobre las emociones, los sentimientos, los estados de ánimo y las figuraciones mentales cuya correspondencia vincula de maneras múltiples y poderosas a seres humanos”. También señala que “adscribimos propiedades emocionales a la música que escuchamos y al parecer esas propiedades coinciden con las intenciones del compositor y las del ejecutante de la pieza” (2010:543).

Y aparte aquí de que estoy trabajando esteee, que se van a casar, que vienen y le traen el anillo, y yo les *toco y me emocionó* igual que ellos ¿eh?, *me emocionó* y les aplaudo y les, “les voy a tocar esta para que recuerden” y todo, porque es bonito que venga el novio y te dé el anillo.

De acuerdo con Mercedes, el ejercicio de su oficio no solamente evoca emociones en la gente que escucha la música del cilindro, sino también para ella es una fuente de emociones positivas, entre ellas la /alegría /y el /orgullo/. Este orgullo surge de una evaluación positiva de una acción propia. Por eso Mercedes se siente alegre, y llena de satisfacción. Se halla atrapada y absorta en la acción que la hace sentirse orgullosa.

Como señala Richard Sennet (2000), las personas se orientan en el espacio y el tiempo concibiendo las ciudades como escenarios necesarios en los que debe luchar con las oportunidades y las dificultades del nuevo orden económico. En el relato de Mercedes se puede identificar que su condición de género, es decir, el hecho de ser mujer y desempeñar un oficio generalmente catalogado como masculino, al principio le dificultó su trabajo como organillera.

[...] para mí *ha sido un poquito difícil emplearme en este empleo* porque antes no eran muy aceptables las mujeres, las mujeres éramos un poquito discriminadas para los trabajos pesados, pero ya, entonces ya nos metimos a trabajar a esto del cilindro y aquí estamos. “*Mujeres no queremos y mujeres no*, porque las mujeres que esto y esto”, quien sabe por qué tenían tanta mala fe a las mujeres ¿no?, que ahora sus hijas ya están aquí igual metidas en el mismo oficio, pero pues *yo creo que no nada más fue este oficio que no aceptaban a las mujeres, fueron muchos otros* y yo creo que la sociedad fue aceptando a las mujeres y el gobierno nos fue apoyando también y yo creo que eso fue lo importante también.

Al ser considerado un trabajo pesado, es decir, que requiere de fuerza física para realizarse, las mujeres anteriormente no desempe-

ñaban dicha labor. A partir de su relato se puede identificar que ella sentía que la mujer era discriminada por no tener acceso al ejercicio de ciertas actividades laborales. En este sentido, si bien Mercedes no es una de las pioneras en haber tomado este oficio como fuente de sustento, sí es una de las pocas mujeres que se dedican a este trabajo.

Pues fijate que *yo no soy la primera, mira hay dos chicas que son jóvenes*, no están grandes las chicas, pues yo creo que ellas empezaron muy chicas, porque ellas estaban primero que yo, mucho antes que yo y tú las ves y andan trabajando con su cilindro las dos, las dos andan cargando.

En su relato Mercedes también describe las dificultades que implica ejercer este oficio:

Sí es difícil, *la gente piensa que es fácil tocar un organillo*, pero la verdad no, estar mucho tiempo en el sol. Hay veces que te pasan [...] cincuenta gentes de esas cincuenta gentes a lo mejor nada más te dan dos ¿por qué?, porque la crisis está también afectando a todo mundo ¿no?, entonces si es un poquito difícil.

Se me hizo un poquito difícil porque este, pues esto es de que, pues aparte de, le llevas alegría a la gente, *aparte de la alegría, la nostalgia* que tiene el cilindro y otra de las cosas, *te da pena, ¿por qué?, porque tienes que pedir*, para que tú puedas sacar lo que vas a llevar a tu casa y lo que vas a pagar de renta.

Las dificultades que señala Mercedes no tienen que ver tanto con las destrezas para tocar el organillo<sup>12</sup> sino más bien con la propia naturaleza del oficio, ya que es un trabajo pesado y porque los ingresos de los organilleros dependen de la generosidad de las personas.

<sup>12</sup> Cabe señalar que el organillero no es un músico propiamente tal, sino más bien un operario, un trabajador cuya tarea consiste en accionar los mecanismos del organillo.

La idea de pedir dinero a la gente le provoca la emoción de /vergüenza/ o /pena/. La vergüenza así como el orgullo son emociones secundarias o derivadas; implican el desarrollo de una cierta noción del yo como separado de los otros, una cierta autoconciencia; la capacidad de sentir vergüenza va asociada al autorreconocimiento. La vergüenza parece ser la más rudimentaria de las emociones autoconscientes, ya que las otras exigen habilidades cognitivas más complejas y por eso aparecen más tarde. Estas emociones surgen en contextos interpersonales y conllevan tendencias a la acción con importantes implicaciones interpersonales y desempeñan un papel fundamental como motivadores y controladores de la conducta moral por eso también se las denomina emociones morales o sociomorales.<sup>13</sup> La vergüenza surge después de una evaluación negativa del *yo*, de carácter global. La persona desea esconderse, desaparecer. En el relato de Mercedes lo que le provocaba /vergüenza/ era tener que pedir dinero a la gente.

En la dificultad que implica ejercer el oficio de organillero todos los entrevistados coinciden:

O sea le hemos dicho ¿no? “*mira este trabajo es muy pesado*” ¿no?, hay que estar caminando para allá, para acá, ó sea hablar también, no te creas, el estar hablando el estómago también como que te duela (risa) sí, yo lo he notado eso. Pero es bonito, es muy bonito la verdad, no, es bien padre la verdad este, este trabajo. Uh, si supieras que, esteee, que alegría nos da a mi esposa y a mi trabajar en esto, uh, no, es maravilloso (Celso).

<sup>13</sup> Las emociones morales son complejas y surgen por la percepción del quebrantamiento de normas morales o por un comportamiento moralmente motivado y, por lo tanto, ocurren ante factores culturales y sociales que participan en su manifestación como puede ser la aparición de un público o la referencia a un valor (Mercadillo *et al.*, 2007:3).

El hecho de tener que cargar el instrumento, que generalmente es pesado, es un inconveniente con el que tienen que lidiar cotidianamente.

Sí. Lo que pasa es que como ya estamos un poquito más grandes, entonces en este trabajo *te empiezan a doler un poco las piernas* ¿sí?, entonces hay que bajar escaleras en el metro, hay que subir, hay que bajar carros, hay que subir carros, transportes para el transporte diario, hay que caminar, todo eso, entonces, ahora sí que ya no estamos en la edad adecuada para andar haciendo eso, esas cosas ¿no? (Celso).

[...] se me hacía muy difícil. Sí, por lo caro que es el aparato y *para saber cargarlo y bajarlo*, sí cuesta trabajo; el que no sabe sí cuesta trabajo, para poderlo bajarlo, subir, y para tocarle, hay que cambiarle aquí las cosas, para sacar la canción (Carmelo).

En el ámbito laboral surgen dos tipos de agentes con quienes se convive y se entablan ciertas normas implícitas o explícitas de interacción social: los empleadores o jefes y los que participan en la competencia por un empleo. En las narraciones de los entrevistados sobresale fundamentalmente la interacción y los problemas que surgen con aquellos que significan una competencia para su labor. Así lo expresa Mercedes en el siguiente fragmento:

Yo aquí trabajo, puedo trabajar aquí en Bellas Artes de las ocho a las cuatro y no me paso un minuto más, ¿por qué?, porque no me gustan los problemas, ¿no?, o sea *hay que respetar los lugares y muchos se han agarrado a golpes* ¿eh?, se han agarrado a golpes ahí en el Primer Cuadro se han agarrado a golpes por los lugares.

Celso también narra la competencia que se da entre los organilleros por el lugar en que ejercen su trabajo, que en este caso es la explanada de Bellas Artes:

Como cuarenta y tantos años aquí, cuarenta y seis, cuarenta y siete, algo así trabajando este lugar. Yo apenas tengo como cuatro años, inclusive *nos han querido quitar de aquí*, pero no pueden, o sea no pueden en primer lugar porque *tenemos un permiso de, de, del gobierno*, ¿sí? Tenemos un permiso de trabajar aquí y en segundo lugar *porque ya tenemos muchos años trabajando* aquí, muchos años, mucha gente, muchísima gente nos conoce ya aquí.

La explanada de Bellas Artes es muy grande, entonces si no sabes trabajar la explanada te come, porque aquí *en estos trabajos también hay reglas*. Habíamos tres personas que trabajábamos aquí y esas dos personas que llevaban mucho más tiempo de trabajar que yo, ellos tocaban en el estacionamiento de Bellas Artes, cuando yo no podía tocarla ¿por qué?, porque *yo tenía que empezar de ceros*, de abajo, ir escalonando para que por fin me dejaran tocar en el estacionamiento de Bellas Artes, entonces yo empecé a trabajar en la explanada, entonces dije “bueno ¿qué voy a hacer?, pues voy a ver cómo le este, le hago porque tengo que acaparar toda la gente, la explanada es muy grande” (Mercedes).



En este fragmento, Celso primero habla acerca del tiempo que su suegro ha trabajado esa ruta y por tanto el derecho que tiene de ocuparla y luego narra que existen otros que los quieren quitar de ahí, es decir, expresa en cierta manera /la envidia/ que causa en otros el tener a su cargo esa ruta.

Pero no sólo existen problemas entre los organilleros por las “rutas”, sino también con el sindicato que se supone tiene por función proteger los derechos de los trabajadores. El sindicato es descrito manejando influencias, exigiendo asistencia a juntas y tomando decisiones desfavorables a juicio del trabajador. Al respecto Mercedes señala lo siguiente:

Nosotros tenemos un sindicato, duramos como [...] cinco años desunidos, no había ya un sindicato, ahorita tiene como un año que otra vez se volvió a hacer, porque necesitábamos una mesa directiva que nos apoyen (sic) ante las autoridades, para cualquier evento que va a haber a veces requieren ellos esteee “saben qué, tráiganme a los organilleros que va a haber un desfile”. Antes, cuando estaba la otra mesa directiva, nos obligaban a que *teníamos que ir a las asambleas* y si no íbamos a las asambleas ¿qué era lo que hacían?, *nos cobraban una multa* por no ir o nos sancionaban con dos, tres días que faltaras, no podías trabajar.

### Ciudad e inseguridad

Al hablar de la ciudad y los recuerdos que tienen de ella, los entrevistados también hacen explícita su percepción de la ciudad. Por ejemplo en el relato de Celso algo que resalta es el hecho de que la ciudad actualmente es más insegura y esto se debe como, en muchos otros casos, al incremento de la violencia.

Pues *ahorita así como estamos, puros asaltos, puros robos*. Que hay mucha gente que comienza a matar por nada y... hay mucha gente muy acelerada, hay mucha gente que de todo, te pega, te tro-

pieza, se enoja, o sea *ya hay mucha violencia aquí en México*, o sea ya últimamente se ha desatado mucho la violencia y no puedes ir a [...] eeh [...] Bien por una calle o por otra, imagínate por aquí luego ya te están asaltando, te están, te quieren pegar o a, a la muchacha ya la quieren abrazar, o no sé bastantes cosas que, que pasan y la verdad es un México que [...] terrible, la verdad es que estamos terriblemente mal.

En lo que relata Celso se puede identificar el /miedo/ a la violencia la cual ha invadido la vida cotidiana de los habitantes del país y más específicamente de la ciudad. Si bien es su relato Celso habla de México: “ya hay mucha violencia aquí en México” por el contexto se puede inferir que se refiere a la Ciudad de México: “imagínate por aquí luego ya te están asaltando”. Esta preocupación que expresa por la presencia de la violencia permite detectar su estado de ánimo: /el temor/. Cabe señalar, tal como lo expresa Nico Fridja, que los estados afectivos señalan la importancia de los acontecimientos con nuestras preocupaciones o intereses. “En cada acontecimiento que provoca una emoción puede identificarse una inquietud y se puede argumentar que detectar aquellos acontecimientos inquietantes puede ser útil para asegurar la satisfacción o la protección de estas preocupaciones” (Frijda, 1994:113).

Además, como señala Zygmunt Bauman, “La inseguridad nos afecta a todos, inmersos como estamos en un mundo fluido e impredecible de desregulación, flexibilidad, competitividad e incertidumbre endémicas” (2003:169). La violencia que se vive actualmente equivale a tener que vivir en una atmósfera de inquietud y desasosiego, ya que la sombra del miedo acecha por todas partes.

En relación con la percepción de la ciudad que expresa Celso cabe resaltar lo que menciona Collazos acerca de la resistencia que uno puede tener a que las cosas cambien:

No hay ceremonia más cruel que la de reconstruir la fisonomía de las ciudades que fueron haciéndose diferentes en su crecimiento.

En esa crueldad habita una protesta, acaso romántica, acaso nostálgica: resistirnos a que las cosas cambien. Y cambian, pese al empeñamiento de nuestra memoria afectiva (Collazos, 2002).

La representación de la ciudad en la actualidad como insegura, violenta, que expresa Celso es contrastada con la /nostalgia/ de lo que era antes:

Me iba yo en las noches, en las noches caminaba, no a todo dar. Te encontrabas a la gente “Quióbole (sic), quióbole, ¿qué pasó?”, por donde quieras que caminaras no te hacían nada como dice el dis, el dicho y si es cierto, te subías al camión, te robaban la cartera y ni sentías, te robaban y quedabas contento mano. Ahora cuál contento, ahora te roban y hasta te matan ¿sí o no?, la verdad.

Así como nuestra percepción de una situación depende tanto del hecho mismo como del estado de nuestra sensibilidad, el modo en que una comunidad o un grupo perciben una amenaza tiene un papel decisivo en la interpretación de su peligrosidad. Por ello es posible contrastar la percepción de Celso, de que anteriormente era una ciudad tranquila y segura, con la de Carmelo:

El 16 de septiembre *no podía salir uno en la noche*, el 15 no salía uno en la noche porque no lo dejaban salir *había pandillas afuera de las puertas*, “y de aquí no sales, de aquí no sales” y no dejaban salir a uno, eran varios, yo creo que también me daba miedo por eso, ahora ya no, ya no, parece que ya está más tranquilos, digo ya no hay muchos.

Estas dos representaciones de cómo era antes la ciudad son dos lecturas diferentes de la relación con la ciudad y el pasado; son distintas porque representan diferentes maneras de apropiarse del lugar y en esa apropiación las emociones experimentadas desempeñan un papel importante.

## Reflexiones finales

La ciudad es un objeto de estudio multidimensional no solamente por la diversidad de enfoques teóricos y metodológicos desde los cuales ha sido abordada, sino también por su naturaleza intrínsecamente compleja, dinámica y variable (*cf.* Rizo, 2005). En este texto a partir de los recuerdos y las vivencias de los organilleros entrevistados he mostrado algunos aspectos de su percepción de la ciudad y más concretamente del Centro Histórico y de cómo en esta percepción la afectividad tiene un rol fundamental.<sup>14</sup> La interpretación de las emociones es un recurso metodológico de gran valía para identificar diferencias en los modos de significar un objeto, una práctica social, un recuerdo.

Un planteamiento que se deriva de lo trabajado en este texto es que no es recomendable abordar el espacio urbano sólo como la dimensión física de la ciudad, sino que es fundamental incorporar la experiencia de quienes habitan en ella. Esta idea se complementa con el hecho de que las experiencias de vivir en una ciudad son muy diversas y dependen de las expectativas, los logros y las frustraciones de los sujetos.

A partir de lo trabajado ubico algunas líneas importantes para seguir investigando sobre la problemática; una es la geografía emocional, tema fundamental para el estudio de los espacios geográficos y más específicamente para el estudio de las ciudades. A partir de lo analizado en este texto se desprende que aunque no seamos conscientes nos conectamos emocionalmente con las ciudades, con los

<sup>14</sup> Dada la extensión del texto solamente he podido retomar en el análisis algunas temáticas presentes en las entrevistas que permiten reconstruir la memoria colectiva en torno al centro de la Ciudad de México pero la riqueza del material puede permitir seguir trabajando sobre el tema.

paisajes, con los países y esto lo hacemos a partir de su relación con las personas que pasan por nuestras vidas.

En efecto, estamos asistiendo a un renovado interés por las relaciones afectivas y emotivas de la gente con sus lugares, con sus paisajes. Metodológicamente esto implica la necesidad de tomar en cuenta la importancia de la experiencia humana para captar la significación de las emociones de los sujetos que construyen y reconstruyen cotidianamente la ciudad.

### Referencias

- Bartlett, Frederic (1995 [1930]). *Recordar. Un estudio de psicología experimental y social*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bauman, Zygmunt (2003). *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Blondel, Charles (1966 [1924]). *Introducción a la psicología colectiva*. Buenos Aires: Ediciones Troquel.
- Calvino, Italo (1972). *Las ciudades invisibles*. Madrid: El Mundo.
- Cervio, Ana Lucía (2010). “Recuerdos, silencios y olvidos sobre “lo colectivo que supimos conseguir”. Memoria(s) y olvido(s) como mecanismos de soportabilidad social”, *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, núm. 2, año 2 [www.relaces.com.ar].
- Collazos, Óscar (2002). “Memoria de las ciudades”, *Agulha. Revista de Cultura*, núm. 30, Fortaleza São Paulo, noviembre [http://www.revista.agulha.nom.br/ag30collazos.htm], fecha de consulta: 20 de enero de 2013.
- Davidson, Joyce, Liz Bondi y Mick Smith (eds.) (2005). *Emotional Geographies*. Aldershot: Ashgate.
- De Alba, Martha (2010). “Sentido del lugar y memoria urbana: envejecer en el Centro Histórico de la Ciudad de México”, *Alteridades*, México, 20(39), pp. 41-55.
- De Rosa, Alberto, Guglielmo Bellelli y David Bakhurst (2000), “Representaciones del pasado, cultura personal e identidad nacional”, en

- Alberto Rosa *et al.*, *Memoria colectiva e identidad nacional*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 41-87.
- Díaz, José Luis (2010). “Música, lenguaje y emoción: una aproximación cerebral”, *Salud Mental*, vol. 33, núm. 6, noviembre-diciembre.
- Di Masso, Andrés (2007). “Usos retóricos del espacio público: la organización discursiva de un espacio en conflicto”, *Athenea Digital*, núm. 11, pp. 1-22 [<http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atheneaDigital/article/view/335/321>].
- Ekman, Paul (1994). “Emotions and traits”, en Paul Ekman y Richard Davidson (eds.), *The nature of emotions. Fundamental Questions*. Nueva York: Oxford University Press, pp. 56-58.
- Fernández Christlieb, Pablo (2000). *La afectividad colectiva*. México: Taurus.
- (2004). *El espíritu de la calle: psicología política de la cultura cotidiana*. Barcelona: Anthropos.
- (1994). “Teorías de las emociones y teoría de la afectividad colectiva”, *Iztapalapa 3*, número extraordinario, México: UAM-Iztapalapa, pp. 89-112.
- Freire, Juan (2012). “Toda geografía es emocional” [<http://juanfreire.tumblr.com/>], fecha de consulta: 20 de febrero de 2013.
- Frijda, Nico (1994). “Varieties of Affect: Emotions and Episodes, Moods, and Sentiments”, en Paul Ekman y Richard Davidson (eds.), *The nature of emotions. Fundamental Questions*. Nueva York: Oxford University Press, pp. 59-67.
- Gravano, Ariel (1988). “La identidad barrial como producción ideológica”, *Folklore Americano*, Revista del Instituto Panamericano de Geografía e Historia, núm. 46, pp. 133-168.
- Guillén, Claudia (2008). “El mapa de las emociones”, *Revista de la Universidad de México*, Nueva Época, 51, mayo 2008, pp. 99-100 [<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/5108/5108/pdfs/51guillen.pdf>].
- Halbwachs, Maurice (2004a[1950]). *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- (2004b[1994]). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.
- Hansberg, Olga (1996). “De las emociones morales”. *Revista de Filosofía*, núm. 16, tercera época, vol. IX, pp. 151-170.

- Lavabre, Marie-Claire (1998). “Maurice Halbwachs et la sociologie de la mémoire”, *Raison Présente*, núm. 128, pp. 47-56.
- Makowski, Sara (2007). Reseña de *Pensar y habitar la ciudad: afectividad, memoria y significado en el espacio urbano contemporáneo* de Patricia Ramírez Kuri y Miguel Ángel Aguilar Díaz (coords.), *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 69, núm. 2, abril-junio, pp. 381-384.
- Mendoza, Jorge (2010). “Los escenarios de la memoria”, *Afuera. Estudios de crítica cultural*, año 5, núm. 8, mayo [http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=66&nro=8], fecha de consulta: 10 de diciembre de 2012.
- Mercadillo, Roberto E., José Luis Díaz y Fernando A. Barrios (2007). “Neurobiología de las emociones morales”, *Salud Mental*, vol. 30, núm. 3, mayo-junio, 2007.
- Nogué, Joan (2010). “Paisaje y comunicación: el resurgir de las geografías emocionales” [www.catpaisatge.net/fitxers/publicacions/teoria.../tp\_2.pdf], fecha de consulta: 20 de enero de 2013.
- (2009). *Entre paisajes*. Barcelona: Àmbit.
- y De San Eugenio Vela, Jordi (2011). “La dimensión comunicativa del paisaje: Una propuesta teórica y aplicada”, *Revista de Geografía del Norte Gd.*, núm. 49, pp. 25-43 [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\_arttext&pid=S0718-34022011000200003&lng=es&nrm=iso], fecha de consulta: 12 de febrero de 2013.
- Páez, Darío, Agustín Echebarría y Mikel Villarreal (1989). “Teorías psicológico-sociales de las emociones”, en D. Páez y A. Echebarría (eds.), *Emociones: perspectivas psicosociales*. Madrid: Fundamentos, pp. 43-140.
- Páez, Darío y Andrés Carbonero (1993). “Afectividad, cognición y conducta social”, *Psicothema*, vol. 5, Suplemento 1, pp. 133-150.
- Piaget, Jean (2005). *Inteligencia y afectividad*. Buenos Aires: Aique Grupo Editor.
- Plantin, Christian (1998). “Les raisons des émotions”, en Marina Bondi (ed.), *Forms of argumentative discourse / Per un'analisi linguistica dell'argomentare*. Bolonia: CLUEB, pp. 3-50.
- y Silvia Gutiérrez (2009). “La construcción política del miedo”, en Paola Bentivoglio, Frances D. Erlich y Martha Shiro (comps.), *Haciendo discurso. Homenaje a Adriana Bolívar*. Caracas: Comisión de Estu-

- dios de Posgrado, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, pp. 491-509.
- Ramírez Kuri, Patricia (2009). “La ciudad y los nuevos procesos urbanos”, *Cultura y representaciones sociales*, año, núm. 6, pp. 163-187 [<http://www.revistas.unam.mx/index.php/crs/article/view/16395>].
- Reguillo, Rossana (2000). “La construcción social del miedo. Narrativas y prácticas urbanas”, en Susana Rotker (ed.), *Ciudadanías del miedo*. Caracas: Nueva Sociedad.
- Rimé, Bernard (1989). “El reparto social de las emociones”, en D. Páez y A. Echebarría (eds.), *Emociones: perspectivas psicosociales*. Madrid: Fundamentos, pp. 459-470.
- Rizo, Martha (2005). “La ciudad como objeto de estudio de la comunicación. Hipótesis, preguntas y rutas para la construcción de un estado del arte sobre la línea de investigación ‘Ciudad y comunicación’”, *Andamios*, vol. 1, núm. 2, junio, pp. 197-225.
- Rodríguez, Tania (2009). “Emociones y biografía en jóvenes urbanos”, en Raúl Medina Centeno y L. Rafael Vizcarra Guerrero (coords.), *Emociones y vida social*. Ocotlán, Jalisco: Centro Universitario de la Ciénaga, Universidad de Guadalajara, pp. 13-43
- Rondón González, Alfonso (2011). “La ciudad metropolitana como producto cultural”, *FERMENTUM*, Mérida, Venezuela, año 21, núm. 60, enero-abril, pp. 91-114
- Segurado, Almudena y Esteban Agulló (2002). “Calidad de vida laboral: hacia un enfoque integrador desde la psicología social”, *Psicothema*, vol. 14, núm. 4, pp. 828-836.
- Sennet, Richard (2000). “La calle y la oficina: dos fuentes de identidad”, en Giddens, Anthony y Hutton, Will (eds.), *En el límite. La vida en el capitalismo global*. Barcelona: Tusquets, pp. 247-267.
- Smith, Mick, Joyce Davidson, Laura Cameron y Liz Bondi (2009). *Emotion, Place and Culture*. Ashgate.
- Ungerer, Friedrich (1997). “Emotions and emotional language in English and German news stories”, en S. Niemeyer y Dirven (eds.), *The Language of Emotion*. Dordrecht: John Benjamins Publishing Co.

*Ciudad y memoria. Literatura, música y radio en la Ciudad de México*, coordinado por Lauro Zavala, se terminó de imprimir en agosto de 2017, con un tiraje de 1000 ejemplares. Edición e impresión: mc editores, Selva 53-204, Insurgentes Cuicuilco, 04530 Ciudad de México, tel. (55) 5665 7163 [mceditores@hotmail.com].





Nacho López, *Cilindrero en avenida Juárez*,  
Ciudad de México, 1956



La memoria es la conciencia de nuestra identidad y nos ofrece la posibilidad de un futuro. En este volumen colectivo, los autores muestran el lugar estratégico que tiene la memoria en la construcción de un futuro para cualquier espacio urbano. En sus trabajos se invita al lector a participar en una conversación sobre la ciudad y la memoria, y se explora su interacción en los terrenos de la literatura, la radio y la música. La relación entre la ciudad y la memoria ha sido estudiada desde dos aproximaciones metodológicas distintas. Por una parte, desde la escritura literaria se reflexiona sobre las experiencias sensoriales del *flâneur* que visita las calles de la ciudad; y, por otra, desde la experiencia etnográfica y medial se reflexiona sobre los registros de la ciudad producidos por la música y la radio. Al recorrer las páginas de *Ciudad y memoria* se puede comprobar la multiplicidad de intereses, disciplinas y estrategias de escritura que propicia la reflexión sobre el espacio urbano, cualquiera que éste sea.

