



Universidad Veracruzana

Instituto de Investigaciones

Lingüístico-Literarias

Aproximaciones al Realismo sucio.

Me matan si no trabajo, y si trabajo me matan

de Emiliano Pérez Cruz

Tesis

Que para obtener el título de
Maestra en Literatura Mexicana

Presenta

Jennifer Estrella Ortega Enríquez

Director

Dr. Alfredo Pérez Pavón

Índice

Introducción.....	2
Capítulo I: Una estética de la violencia: realismo sucio o duro	13
1.1 Orígenes y desarrollo	19
Capítulo II: Emiliano Pérez Cruz ante la crítica: vida, obra y milagro.....	57
2.1 El escritor, el de carne y hueso	57
2.2 Para morir iguales	64
Capítulo III: El arte del desamparo: <i>Me matan si no trabajo, y si trabajo me matan</i>	86
3.1 De la violencia	89
3.2 Ni humillados ni ofendidos.....	96
Conclusiones: Una literatura violenta	127
Bibliografía.....	135

Aproximaciones al realismo sucio

Me matan si no trabajo, y si trabajo me matan de Emiliano Pérez Cruz

INTRODUCCIÓN

Narrar y expresar los acontecimientos con apego a la realidad cotidiana es una actitud que se mantiene a lo largo de la literatura mexicana. Durante el costumbrismo, esta actitud adquiere nuevos matices, pues en este periodo no sólo se describe lo que hay en el medio de habitual y festivo, sino también se observa y expone lo que hay de escatológico, sórdido y atroz en ese mismo medio. Esta tendencia a fijar la atención y describir las peores circunstancias en que se ven inmersos hombres y mujeres sin que medie un lenguaje poético que las estetice, estilice y reste aspereza a la forma en que son expresadas, consecuencia de la fusión entre la actitud realista de contar y la estética naturalista, da como resultado el realismo sucio o duro, que se enfoca y solaza en lo que la realidad tiene de violento y brutal. Es posible rastrear el nacimiento del realismo sucio desde la consolidación del cuento moderno que, asegura Emanuel Carballo, “no surge tal como hoy lo entendemos: en ese momento se confunde con el chisme; con el suceso cotidiano de carácter sorprendente; con la noticia de actualidad (contada de manera entretenida) en la que los protagonistas se convierten en personajes dotados de una vida más atrayente y sugestiva” (87). Bajo este crisol, no sólo el cuento moderno y el realismo sucio, sino toda la literatura mexicana, construye un puente con la realidad histórica, apoyada en una tradición que no olvida ni desdeña sus orígenes, antes los incorpora para enriquecerse. Aunque el cuento moderno se encontraba ya

consolidado en las narraciones de José Joaquín Fernández de Lizardi,¹ la literatura aún se ceñía a la representación de la realidad, a la recreación de cuadros de costumbres. Sin embargo, el firme desarrollo y evolución del realismo sucio tendrá resonancias que llevarán a muchos escritores a experimentar con diversos recursos temáticos y técnicos, sin que esto signifique abandonar el sendero trazado por aquella actitud realista, sólo que su mirada se amplía y abarca también el lado cruel de la realidad.

Entre las múltiples facetas que posee el realismo sucio, cabe destacar aquella en la que la violencia ocupa un lugar fundamental y adquiere matices que llegan al horror, incluso a la brutalidad; surge, entonces, una larga lista de autores que han planteado en su obra una problemática humana que parte, principalmente, de los efectos y consecuencias que un medio hostil imprime sobre los individuos que lo experimentan. Independientemente del momento histórico en que producen su obra, algunos autores incursionan en esta vertiente del realismo sucio que se distingue por mostrar personajes que existen en situaciones límite, objetos del escarnio y la vejación a manos de una sociedad que los rechaza. Del medio en el que transitan, destacan la miseria y el horror. La conjunción de estos factores da como resultado una narrativa llena de violencia, que resalta por lo duro de las tramas, por lo sucio de las circunstancias que recrea.

En la escena del México de la segunda del siglo XX, como respuesta a una realidad inmediata, es posible reconocer esta misma vertiente, pues diversos escritores tienen como eje de su obra literaria la violencia que se experimenta constantemente. Surgen, así, los nombres de Gerardo de la Torre (1938), Rafael Ramírez Heredia (1942), Roberto López Moreno (1942), Guillermo Samperio (1948), Emiliano Pérez Cruz (1955), David Toscana (1961), Luis Humberto Crosthwaite (1962), Guillermo J. Fadanelli (1963), Eduardo Antonio Parra (1965), Álvaro Enrigue

¹ Véase al respecto el amplio estudio que realiza Alfredo Pavón en *Al final, recuento. I. Orígenes del cuento mexicano: 1814-1837*.

(1969), quienes, escritores de la crisis y el apocalipsis, parecen convertir al hombre en objeto de una sociedad moderna y despiadada.

En esta misma línea, Emiliano Pérez Cruz, oriundo de Ciudad Nezahualcóyotl (Estado México), narra la vida de la gente que habita en las zonas limítrofes y económicamente más desprotegidas del Distrito Federal. Escritor, reportero y difusor de la cultura cuenta en su haber con 9 libros publicados: *Tres de ajo(dido)* (1983), *Si camino voy como los ciegos* (1987), *Borracho no vale (Crónicas)* (1988), *Reencuentros* (1993), *Noticias de los chavos banda* (1994), *Pata de perro. Crónicas desde Nezayork y el Deefectuoso* (1995), *Me matan si no trabajo, y si trabajo me matan* (1998), *Un gato loco en la oscuridad. Antología personal* (2002) y *Si fuera sombra te acordarías* (2002). De la crónica al reportaje, pasando por el cuento, la novela corta y la crónica-relato, “Pérez Cruz es un narrador natural, para quien lo popular no es una impostura ontológica, sino una escena literaria”, afirma Christopher Domínguez Michael (515), pues recupera el D. F como escenario, le da voz a los individuos marginales a través de un lenguaje crudo, soez, pesimista y desmadroso. Ubicado en una generación de escritores cuyo estilo se caracteriza por la crueldad, destaca en su escritura la violencia que se vive en la sociedad, poniendo especial atención en aquella colectividad que existe en los márgenes de la gran urbe.

Orfebre de frases cortas e intensas, “Emiliano Pérez Cruz confía en el habla vernácula como la más presentable de las máscaras para hacer actuar a personajes sin rostro” (Domínguez Michael: 520), con esa expresión sórdida, vulgar, en un mundo inmisericorde donde lo que nos distingue es nuestra capacidad de mimetizarnos, de volvernos una colectividad anónima, que se reconoce, únicamente, por su voz desengañada. Eminente narrador de brevedades, Emiliano Pérez Cruz posee un estilo directo, condensado, plétórico de violencias, que desmitifica la realidad, que la expone sin anestias; presenta narraciones urbanas donde se leen diferentes tipos de barbarie,

que enmarcan la diversidad de voces que aparecen en el relato, ya por sí mismas o por mediación del narrador, y que quedan inscritas en el desasosiego y el caos de la existencia, que se vuelve, además, ciclo: la víctima se convierte en victimario. Expone así valores invertidos a través de dicotomías, pero en lugar de los binomios bien / mal, felicidad / infelicidad, blanco / negro, la voz narrativa sumerge a los personajes en un mundo donde todos los caminos conducen a la misma marginación de siempre. Los binomios formados en estos relatos de situaciones extremas siempre connotan un alto grado de violencia y destrucción: violador / violado, opresor / oprimido, chingón / chingado y un largo etcétera que no por omitido es menos devastador.

A Emiliano Pérez Cruz, a pesar de ser un escritor al que se le reconoce su calidad literaria – algunos de sus cuentos han sido integrados a reconocidas antologías (Menton)–, críticos e investigadores lo mantienen casi a la zaga. Sólo Josefina Estrada dedica un libro al autor, mezcla de entrevista y biblio-biografía, olvidando hacer referencia y comentario alguno sobre su obra artística (2002). También, trabajos académicos inéditos (Osnaya) y múltiples notas periodísticas han aparecido en periódicos, revistas y suplementos culturales, que, lejos de estudiar, comentar o destacar la valía de la obra de Pérez Cruz y ubicarla en una amplia tradición narrativa, hacen hincapié en su dimensión crítico-social (Arriaga; Espinosa; Magdaleno; Trejo Fuentes; Trueba). Nada se objeta a este hecho. Sin embargo, resulta imprescindible hacer un recorrido por su literatura, que permita anotar las características de este no tan nuevo decir que propone Emiliano Pérez Cruz.

Dueño de una narrativa que mantiene una clara unidad temática y estructural entre los márgenes licenciosos de la broma recrea el dolor, la violencia: violenta el discurso, lo narrativo, los géneros literarios, siempre al lado de tramas brutales, crueles y desesperanzadoras. Inserto en una larga tradición literaria que intenta “representar” la realidad y su contexto inmediato, y como

consecuencia de su incursión en diversos géneros literarios, la maleabilidad que adquiere su discurso le permite integrar distintas perspectivas y matices en sus narraciones, para dotar a su obra de elementos distintivos que lo destacan y lo alejan de una generación de escritores que comparten la violencia y la crueldad como característica primordial. La narrativa del autor mexiquense lleva a sus últimas consecuencias la barbarie: explota distintas dimensiones de la violencia sufrida por los individuos que viven al margen de la sociedad, a través de la burla descarada, del cinismo mordaz, convirtiendo su apocalipsis personal en una comedia llena de desencanto. Aunque su trabajo artístico carece de los matices violentos que permean la narrativa actual –no hay en su obra un correr de sangre, balas ni muertes injustificadas–, sí desarrolla la falta de criterio ético y moral causado por las condiciones paupérrimas de vida, que sumergen a sus personajes en una actitud maliciosa, ya que en un medio atroz quedan sujetos y determinados por las condiciones que conocen: el anonimato, la soledad, el exterminio, y hacen referencia directa al contexto político y social como forma de ubicar el problema, de exponer una realidad incómoda: la pobreza, la maldad y el escarnio.

La pugna constante entre el centro y la periferia es el eje que articula su obra: siempre se es otro, expulsado, marginado, paria si se quiere. El pequeño territorio que separa a los hombres de otros hombres es el sitio donde se ambientan sus historias: en las viviendas de lata y madera que brotan en los cinturones de las ciudades, donde se acumula la población marginal arrojada a las ciudades por la miseria y la esperanza; y es, precisamente, esa población marginal –la miseria y la esperanza que son capaces de vivir y padecer– el motor de sus historias.

Conocedor de su tradición y cultura, en la entrevista que le realizara Martha Cantú Emiliano Pérez Cruz describe su quehacer literario:

No soy un escritor de marginados, porque los marginados son los ricos, los que viven en las Lomas. Nosotros somos la mayoría. Yo escribo sobre las mayorías.

Mis textos sí están nutridos con aspectos de la realidad. Hay que darle el carácter a los personajes, su temperamento, su personalidad. Trato de ajustarlos a su entorno real, trato de no distorsionar el lenguaje, pero tampoco de calcarlo. En el momento en que interviene un determinado personaje hay que ver si le queda o no, no hay un habla chilanga, establecida y única (Cantú: 8).

Es, entonces, la suya una literatura que adquiere un valor colectivo en la medida en que revela un problema individual y lo incorpora a su contexto inmediato, volviéndolo más visible; resalta el carácter instintivo de los personajes a través del lenguaje, pues les cede siempre la palabra, pero manteniendo una distancia que le permite no contaminarse de su discurso, incluso si siente empatía con él. Alejándose de los escritores de la Onda, cuyo postulado principal era, a decir de Christopher Domínguez Michael, “la capacidad de mimetizar el lenguaje popular” (513), Pérez Cruz adopta otros elementos realistas: 1) parte de su contexto inmediato para reformular, matizar y presentar realidades sociales; 2) para crear el efecto de verosimilitud, se apega al estilo testimonial y a la estructura de la entrevista, pues le da voz a los protagonistas para relatar su propia historia.

La mezcla de humor, elementos escatológicos y una fuerte carga sexual originan historias truculentas y desesperanzadoras que, unidas a los elementos realistas arriba comentados, dan como resultado un tipo de realismo sucio –por lo escatológico– o duro –por lo brutal–, cuyo elemento primordial es la violencia simbólica, que, aunada a la física e institucional, adquiere dimensiones desproporcionadas. A través de ella y sus formas de representación es que la parte sórdida se presenta en sus momentos más explícitos, que son, paradójicamente, las situaciones más nimias.

Narrativa sin nuevos héroes, la de Emiliano Pérez Cruz no escapa a la negatividad de la ciudad de México; sus personajes se pierden en la masificación, la miseria, el desprecio, y se convierten en esa masa informe que desaparece en los contornos de una ciudad destrozada que

sólo da consuelo cuando se la evade. Surge entonces la reivindicación del barrio como defensa contra la descomposición o deshumanización de la ciudad. Para Emiliano Pérez Cruz, ese barrio es Nezahualcóyotl, pero no deja de verse afectado por el avance progresivo de “la llamada deshumanización” que “es la característica sociológica con la que se define vulgarmente a las grandes ciudades de la modernidad. Esta muletilla de amplia eficacia olvida que lo único deshumanizado por completo es la Naturaleza y que las ciudades son lo humano en lo más concentrado y grave del concepto” (Domínguez Michael: 518).

Un Emiliano Pérez Cruz desencantado cuestiona la naturaleza humana, muestra en la construcción de sus falsos héroes un horizonte deshumanizado que, a marchas forzadas, concentra su obsesión por la vida urbana y lo agravante de la realidad cotidiana. Esta tenacidad, u osadía, para contar su circunstancia le ha permitido incursionar en diversos géneros literarios, destacándose en la narración breve –crónica-cuento-relato-reportaje, diría el autor–, pues al compactar y fundir los elementos que los conforman la trama gana densidad. A lo largo de su obra cuentística, pueden reconocerse constantes discursivas y temas recurrentes que, por un lado, explotan la dimensión simbólica de la violencia, apeándose a la estética realista y haciendo énfasis en lo que el contexto tiene de sórdido y brutal, y, por otro, cimienta la estructura del relato en géneros híbridos.

Emiliano Pérez Cruz, en su último libro de cuentos, *Me matan si no trabajo, y si trabajo me matan*, elabora una serie de relatos, mezcla de crónica, entrevista y cuento, donde despoja al narrador de su omnipotencia para dar cabida al discurso de los personajes, todos ellos marginados, desposeídos, subempleados, que lidian cotidianamente con la conciencia de saberse otros. Recuerda, en estos cuentos, la narrativa sórdida y cruel de José Revueltas y Francisco L. Urquiza, pero con matices distintos: “su principal preocupación ha sido la expresión de un mundo violento,

el choque entre la violencia institucionalizada y la violencia por mano propia e intenta expresarla, [...]; no sé si se lograría como estética de la violencia, en esas situaciones donde la vida misma es el límite”, pero definitivamente, es un discurso en contra de una clase media “racista, conservadora y dueña de un discurso pretendidamente democrático, atraído más en el reparto del pastel que en el cambio de la pirámide” (Sandy: 25).

Los cuentos que integran este libro se sostienen en su hibridez genérica y cierta tensión acumulada que desaparece en la última línea de cada texto, como si el final estuviera encaminado no a la resolución triunfal ni trágica de la historia, sino, simplemente, a la sonrisa cínica, descarada, sardónica que le resta toda poeticidad a la pobreza, pues los personajes son tan malos, tan feos, tan sinceramente humanos como pueden serlo: “Emiliano deja actuar a sus protagonistas, y sólo se encarga de caracterizarlos, de rescatar sus voces y ubicarlos en su espacio y entorno adecuados” (Trejo: 12). También existe una línea argumental precisa: hombres y mujeres de distintas edades dan cuenta de su condición de marginados, de los múltiples oprobios de los que son objeto, ante un Emiliano Pérez Cruz casi imperceptible, que dirige al punto exacto la voz de sus personajes: el discurso directo de los oprimidos adquiere características literarias y se aleja del simple monólogo lloriqueante y panfletario; se convierte, más bien, en el testimonio de la esperanza pues siempre queda un resquicio, entre toda la hostilidad del medio, para robarle una sonrisa a la vida, para arrancarle al mundo el humor que matiza la crueldad.

En *Me matan si no trabajo, y si trabajo me matan*, se encuentran las características de la obra del narrador mexiquense, perfeccionadas; esto permite indagar cuáles son los rasgos de la estética realista que aún se conservan en la narrativa de Emiliano Pérez Cruz, así como anotar cuáles de esos mismos rasgos son elementos característicos de lo que aquí se denomina realismo sucio o duro, tomando como punto de partida la forma en que emplea y representa la violencia en

dos niveles: temático y estructural; además, brinda la posibilidad de mostrar cómo ambos factores se engarzan, revelando un complejo sistema escritural que no depende únicamente de la densidad de la trama, sino también del arduo proceso de su construcción; y enfatiza las características que hacen de su obra un apocalipsis subjetivo, donde describe la violencia, el entorno social que la evidencia, cómo la padecen los personajes, mientras armoniza las palabras, los significados, los ritmos de los relatos, intentando dar la tirantez debida sin reventar el hilo narrativo, para llevar al lector hasta la conmoción, para marcarlo o hacerle reír ante la tragedia.

En los relatos que integran este libro, se multiplican las voces, los personajes son sujetos y objetos de una enunciación violenta, donde se anula esa postura falaz sobre los pobres nobles y buenos y exalta, sobre todo, lo que los hace humanos, su capacidad de hacer y recibir la maldad y la bondad, pero ante todo, la de sobrevivir. Construye historias “distantes de las percepciones seráficas sobre los pobres y su vida lateral respecto de las presunciones metropolitanas. Hay en sus páginas una postura lúdica, escéptica, desmitificadora, compleja, vitalísima” (Anónimo: 1).

La representación de la violencia, la recreación de ambientes y circunstancias sórdidas, expresadas de manera hosca y contundente, son algunas de las características que comparte la narrativa de Emiliano Pérez Cruz con la estética del realismo sucio o duro. Partiendo de estas similitudes, se observa y explica cómo emplea el autor la violencia a lo largo de su obra y cómo ésta se destaca en los trece cuentos que integran el libro *Me matan si no trabajo, y si trabajo me matan*, distinguiendo en ellos lo que conservan de sucio o duro o bien cómo se han transformado estos elementos.

En consecuencia, el procedimiento metodológico empleado contempla un recorrido histórico-crítico por las etapas, obras y autores que se consideran la génesis del realismo sucio o duro en la literatura mexicana, así como señalar su desarrollo y transformación; la revisión de la

obra de Emiliano Pérez Cruz, tratando de reconocer los focos donde la mirada de la crítica se ha detenido, ya sea para sumarse, para distanciarse o para construir un diálogo tanto con la crítica como con la obra; una fase de análisis sobre la composición de los cuentos, detenida en la articulación discursiva, ya sea que pertenezca al narrador o los personajes, a fin de señalar las diversas etapas que éstos atraviesan; además, interesa observar cómo la violencia en el nivel de la trama exige violentar el lenguaje. El paso siguiente es relacionar los cuentos en un ejercicio interpretativo; dicha interpretación intenta mostrar cómo funcionan los elementos de marginalidad y desesperanza en la composición de los cuentos y cómo a pesar de ellos los personajes salvan, al menos simbólicamente, lo humano en un medio social y familiar hostil.

Para articular dicho recorrido, esta investigación se organiza en tres capítulos, a saber: I) orígenes y evolución del realismo sucio o duro; II) Emiliano Pérez Cruz ante la crítica; III) la violencia en la ficción; finalmente, en el espacio destinado a las conclusiones, se construye un diálogo entre la obra de Emiliano Pérez Cruz y su tradición; se exponen las características generales de la obra del narrador mexiquense, haciendo hincapié en aquellas que destacan la violencia en el discurso y la permanencia de la estética del realismo sucio o duro.

En el capítulo I, se elabora un recorrido descriptivo por la literatura mexicana, que pretende reconocer los autores y obras en las que surge el realismo sucio o duro y que se relacionan directamente con la obra de Emiliano Pérez Cruz; además, destaca las características, evolución y transformación que dicha estética ha sufrido hasta alcanzar la producción del narrador mexiquense.

En el capítulo II, se presenta al autor por medio de una breve descripción de su obra, exponiendo sus elementos principales y atendiendo el contexto socio-cultural en el que la desarrolla, así como la influencia que éste ejerció sobre la misma; se comenta su recepción crítica,

particularmente aquella que trata problemas literarios semejantes a los de esta propuesta; también, muestra cuáles son los elementos del realismo sucio o duro que se conservan en su narrativa.

El capítulo III expone el análisis de los cuentos que integran *Me matan si no trabajo, y si trabajo me matan* y describe el proceso que violenta a los personajes, pues en un medio donde están clausuradas todas las posibilidades, la individualidad se reduce al grado de existir como objeto; se destacan, también, las características y elementos propios del realismo sucio o duro que permanecen en él o bien cómo fueron incorporados en este libro.

En las conclusiones, se retoman y explican las características que adquiere la violencia en la obra del autor mexiquense, se construye un diálogo con la tradición de la que abreva y se destaca lo que esas propuestas poseen de la estética del realismo sucio o duro. Finalmente, se reúnen los argumentos que logran vincular análisis e interpretación, así como relacionar las particularidades de *Me matan si no trabajo, y si trabajo me matan* con el resto de la obra de Emiliano Pérez Cruz.

Una estética de la violencia: realismo sucio o duro

México es el resultado de una serie de circunstancias históricas que ha fragmentado la sociedad que la compone. Esto permite afirmar la existencia de diversos y variados Méxicos, así como la presencia de distintos seres y caracteres mexicanos. Esta diversidad puede percibirse también en su literatura, misma que mantiene un diálogo con las múltiples realidades que integran el país. La literatura, con sus reglas estéticas internas, establece un vínculo entre la realidad humana y la ficción artística. Para lograrlo, se apega a la perspectiva realista, cuya característica principal es recuperar el máximo de referencias del ámbito humano que le sirve como punto de partida. Mirar la realidad para describirla y transformarla en expresión estética de esa misma realidad observada implica aprehenderla en todas sus dimensiones: lo bueno y lo malo, sin olvidar los matices intermedios, que brindan una gama de actitudes y circunstancias que enriquecen el ambiente referido, ya sea que muestre la virtud o la corrupción, pero sin desdeñar los otros elementos que lo organizan. No es, entonces, erróneo afirmar la existencia de una vertiente literaria interesada en explorar ese segmento de la vida humana que se desarrolla en los márgenes –límites, si se prefiere– donde los sujetos están inmersos en la violencia que los vuelve, simultáneamente, emisores y receptores de esa circunstancia.

De este medio violento y de los personajes que en él habitan, surge una predilección en muchos escritores mexicanos –como se anota en páginas posteriores– por contar lo que hay en la realidad cotidiana de inhóspito, infame y perverso, pues no permite a los individuos que la experimentan posibilidad alguna de redención, más bien deben conformarse, resignarse a su

circunstancia. Esta estética de la violencia nace, en México, de la combinación de elementos realistas y naturalistas. Se le denomina realismo sucio o duro.²

La búsqueda de la expresión certera de la realidad, la que desmitifica y no adorna los elementos punzocortantes de la sociedad, es el cimiento sobre el que se construye una tradición literaria de personajes marginales, paupérrimos, patéticos, anómalos, escorias y parias sociales que viven permeados de suciedades y crueldades. El realismo sucio y/o duro es el resultado de esa aproximación paulatina y puntillosa a las partículas más nimias de la estructura social, que quedan descubiertas a los ojos del lector. Produce piezas aparentemente sin importancia, que, precisamente por contarse con toda naturalidad, revelan todo con crudeza. Es este un realismo sucio que expone ambientes putrefactos, malolientes, cercados de moscas, bichos y animales carroñeros; que describe cuerpos desmembrados, purulentos, en descomposición; que pone junto a los amantes entrelazados heces fecales, olores fétidos, granos a punto de reventar y llagas latentes; se trata de una suciedad que desata el asco con el afán de retratar una realidad que, en su devenir cotidiano, se encuentra saturada de inmundicia. Realismo duro por la simplicidad de la violencia

² Esta tendencia mexicana difiere de la estadounidense en varios aspectos: el *Dirty Realism* anglosajón es un movimiento relativamente reciente; aparece durante las primeras décadas del siglo XX; se lo ve como un género *minimalista*, pues utiliza muy pocos recursos para armar sus historias y renuncia a todo aquello que no sea de importancia capital para la narración; rehúye las descripciones, el lenguaje es terso y llano; recrea situaciones cotidianas de personas comunes; las historias terminan sin que haya un momento crucial o determinante para los personajes; éstos sobreviven como pueden a la desesperanza y la mediocridad. Por su parte, el realismo sucio o duro mexicano se inserta en una larga tradición, cuyo nacimiento es posible ubicar en el siglo XIX, con el auge del realismo; incluso, podría señalarse el costumbrismo como principio de su gestación. Se regodea en descripciones, aunque no muy largas, de ambientes sórdidos, usando un lenguaje contundente, iracundo, en muchos casos soez; si bien opta por personajes marginales, éstos están determinados por su circunstancia socio-económica y cultural; dicha circunstancia se encuentra signada por la pobreza, la desesperanza y la violencia; en sus historias, en apariencia sencillas, hay un final desolador para los individuos. Ciertamente, también, que el *Dirty Realism* y el realismo sucio o duro comparten algunas características: intentan explorar la verdadera naturaleza del ser humano y se sumergen en mundos grises, rutinarios, carentes de heroísmo; sus personajes no son seres extraordinarios. Pero estas coincidencias son mínimas y ninguna de ellas es ajena a otros movimientos, escuelas o tendencias literarias universales, por lo que no sería pertinente afirmar que éste es una copia o continuación de aquél.

No se entienda, entonces, el realismo sucio o duro mexicano como la simple traducción y adecuación del término anglosajón, pues la distancia entre uno y otro es esencial; las características, elementos y herramientas que ocupan uno y otro los distinguen en su concepción, construcción e intención, constituyéndose, ambos, como tendencias o movimientos diferentes desde su nacimiento.

que representa, pues sigue siendo hiriente, punzante. Se la acepta con tal normalidad que escandaliza, pues en los actos cotidianos, en el ir y venir de los días, se conocen las carencias, la ruindad, la capacidad de pasar por alto los atropellos e insultos y, para colmo, convertirlos en chiste, broma que, por hilarante, le resta importancia a los sucesos. Omisiones que son traiciones, pues la carencia absoluta de posibilidades, el determinismo desmedido que representa la violencia, que se ve y acepta con resignación, son el sino por el que transitan los personajes del odio, el rencor, la desesperanza; los anónimos rostros que adquirieron voz y presencia a través de la palabra abrupta, tajante, grosera, esa que se empeña en desmontar lo colorido de la sabiduría popular y la convierte en herramienta de tortura y martirio. Es este, pues, un realismo que vierte sal y vinagre en la llaga abierta de la sociedad.

La literatura mexicana, desde sus comienzos, ha tenido cierta inclinación por representar la violencia, las inquietudes, las miserias y los horrores de la vida. Las expresiones escritas, que en más de una ocasión han mirado la realidad que las circunscribe, no pueden obviar las escenas violentas, decadentes y desesperanzadas que se presentan en la cotidianidad; por ello, se solazan en recrear aquellas circunstancias adversas al ser humano en la sociedad, ora como protesta, ora como medio de mostrar la marginalidad. Esta tendencia ha vuelto su objeto de estudio la vida de los sujetos que existen en la periferia. Fijar la atención en los márgenes hace surgir las formas, si se quiere, más simples y normalizadas de la crueldad. La presencia en la tradición literaria mexicana de estos dos elementos –la marginalidad y la violencia– se manifiesta, principalmente, a través de los personajes salidos de las entrañas de la sociedad, aquellos que, primero silenciados o reducidos a ‘tipos’, poco a poco adquirieron una voz que, por sonora y verdadera, mostraba la parte más desencantada de la realidad.

Aunado a esto, la intromisión del lenguaje popular en la literatura, a través del habla de los personajes, dio pie al uso de ciertos vocablos que, en un momento determinado, se antojaban ‘incorrectos’ o vulgares. Adecuar el habla de los personajes a su entorno económico-cultural, abrió la posibilidad de emplear el lenguaje cotidiano, con sus modismos y giros lingüístico-semánticos, que daba a la prosa un ritmo más natural y fluido, además de la capacidad de jugar o dislocar la sintaxis para volverlo más cercano a los lectores. Esta tendencia a la oralidad, en muchas ocasiones, fue interpretada como una forma de violentar el lenguaje –recuérdese si no la denominada literatura de la Onda–, pasando por alto, la más de la veces, la intención estética que se pretendía alcanzar.

Parte nodal de esta visión ha sido, también, la sexualidad, pero en su matiz más atroz. Lejos de explorar y describir los escarceos y encuentros sexuales como armoniosos, benignos, detonantes de transformación o epifanías redentoras, se expresa su parte más triste y brutal: la fusión de dos cuerpos que más que amarse luchan; en su desnudez, se infligen dolor; el placer es un escape, el orgasmo, única recompensa en un medio siempre adverso. Por eso, la búsqueda de sexo es incesante y se lo obtiene a cualquier costo, se arrebató al otro, incluso si ese otro es la amada pareja o la simple víctima del azar. El acto sexual, aunque se lo perciba amatorio, es comúnmente descrito como cópula entre bestias; incluso, cuando no está explícito, las alusiones a éste se revisten de ira o arrebato, pues la caricia trémula, el beso inocente se revelan como agresión contra el otro, como medio para apropiarse del otro.

La actitud de contar con apego a los referentes de la realidad, la violencia representada a través de lo que se cuenta, surgida de dicha actitud, los personajes marginales convertidos en protagonistas de las historias, el uso de un lenguaje popular, lleno de modismos y expresiones soeces, incluso grosero, que plasma la oralidad en el habla de los personajes, además de una fuerte

carga sexual que adquiere dimensiones desproporcionadas, en muchos casos brutales, dan como resultado una estética de la violencia, un realismo, sucio o duro, cuyos cimientos se encuentran, como se mencionó con anterioridad, en la fusión entre realismo y naturalismo. De esta mezcla, además de las características arriba señaladas, es conveniente destacar la presencia de atmósferas en tensión, con elementos antagónicos, que se construyen a través de una mirada minuciosa, casi microscópica, que gusta de detenerse en esos rasgos que se preferiría pasaran inadvertidos, en los detalles que transforman el ambiente cotidiano en un medio inmisericorde. La referencia celosa y puntual en estos fragmentos parece anunciar que la realidad, la circunstancia, supera todo intento humano por salvar la esperanza.

El realismo sucio o duro posee luenga tradición. Abreva sus recursos en distintos periodos y tendencias. Se orquesta como estética de la violencia partiendo del costumbrismo y su descripción de tipos y escenas populares. Del realismo, toma los personajes marginales y la crítica social; del naturalismo ocupa los detalles sórdidos, los ambientes escatológicos y el determinismo social. Con el modernismo decadente, explota la violencia y la crueldad en todos los ámbitos humanos, adquiriendo una expresión más acabada; su presencia continúa entre los narradores de la revolución, haciendo hincapié en las consecuencias de la lucha armada y la podredumbre que ésta había dejado en el país. De los colonialistas, destaca la fusión de referentes históricos con los ficticios, salpimentados con un toque de humor e ironía. De los estridentistas, tomará el gusto por los detalles nimios y la escena minúscula; además de integrar a las huestes literarias el mundo tecnológico y los referentes culturales inmediatos que se desarrollaban en la sociedad, en esas grandes ciudades que ahora serán el escenario por el que transiten los personajes patológicos que llegan, incluso, a perder su identidad. De los escritores proletarios, brotan los sitios decadentes: los cinturones de miseria de la grandes ciudades, el clasismo, el racismo, las diferencias sociales, la

pobreza y la pobreza extrema, unidas a personajes marginales propios de los barrios bajos; a ellos se sumará la masa social, plenamente descrita y analizada en su posición de desventaja con respecto a los núcleos de poder. Con los indígenas, una vez que se alejan de la visión bucólica e idílica de la vida de los indios, se toma la universalidad que hay en ellos: son hombres y mujeres iguales a los demás, y se hará hincapié en su desaventajada posición con respecto a los otros, pues su condición geográfica, cultural, económica, social y la barrera que constituye el lenguaje los vuelve carne de cañón. El grupo Contemporáneos, aunque su inclinación principal es la alta cultura, retoma la figura del Distrito Federal y su paulatina transformación, que repercute en el desarrollo de los personajes, convirtiéndolos en propietarios de una atribulada vida interior, pues el vértigo de la ciudad los ensimisma. De la Generación del Medio Siglo y su ensimismamiento, semejante al de los contemporáneos, toma como escenario la inestable conciencia, pero ésta es consecuencia de las carencias económicas y sociales, que se imbrican en un sujeto incapaz de ocupar otro lugar en el mundo. De esa inmovilidad, de la incapacidad para ser otro distinto, con la generación de la Onda, obtiene la potencia del lenguaje callejero y la grosería, la mentada de madre necesaria y explícita, que alcanza a los novísimos escritores, ya desencantados de la vida en general. Así, desde las narraciones del siglo XIX hasta los cuentos y novelas de los escritores del siglo XX, es posible reconocer su permanencia y paulatina transformación en la literatura mexicana.

ORÍGENES Y DESARROLLO

Establecer los límites de inicio y término, los autores representativos, las características principales, así como los alcances e influencias estéticas que implica hablar del costumbrismo, realismo y naturalismo en México es una tarea que aquí resulta en extremo ambiciosa. Si bien es cierto que en sentido estrictamente cronológico, y atendiendo a los esfuerzos de clasificación, uno sucede al otro, respectivamente, la convivencia simultánea entre las tres corrientes difumina sus fronteras pues, aunque se han realizado estudios de largo aliento que pretenden fijar periodos, elementos, autores y obras, muchos de ellos se repiten, afiliando a la corriente en turno los mismos rasgos que a las otras. Véanse si no los ya canónicos estudios de José F. Montesinos (1960), Emilio Carrilla (1967), Juan Ignacio Ferreras (1973), María Guadalupe García Barragán (1979), Joaquina Navarro (1997) y Manuel Prendes (2003), sólo para mencionar los que serán referencia constante a lo largo de estas páginas. Así, de un estudio a otro, sea éste sobre costumbrismo, realismo o naturalismo, la nómina de autores y obras es redundante; incluso, es posible encontrar la misma obra integrada a las tres vertientes. Nada desmerecen los invaluable intentos por asentar los confines de tan extensas y duraderas escuelas, que incluso hoy dejan reconocer sus vestigios; antes, son herramientas de un valor incalculable, que brindan un panorama vasto de la tradición literaria en el país, y que permite contrastarlos entre sí.

No es este el espacio destinado a una discusión tan profunda; no se pretende establecer límites ni diferencias. Sí es, en cambio, el lugar donde se discutirá sobre sus puntos de contacto – postura, por cierto, nada nueva en los estudios literarios–, con un objetivo: rastrear en estas coincidencias el nacimiento del realismo sucio o duro –descrito de manera escueta líneas arriba– y las transformaciones que éste ha sufrido, ya que, integrado por una serie de recursos y estrategias que provienen de las tres corrientes mencionadas, ha mutado su aspecto, ya sea tomando, rechazando, explotando o matizando atributos de aquéllas para constituirse, hoy, como una fuerte

inclinación entre los escritores mexicanos. Interesa, ante todo, observar cuáles son las piezas que toma de cada uno y cómo el intercambio o la mezcla constante de esas piezas lo transforman y lo inclinan, cada vez más, a la violencia.

Antes de que existiera la novela como hoy se conoce, observar la realidad detenidamente, para después describirla, fue el ejercicio fundamental entre los escritores costumbristas. Aspiraban, en sus cuadros de costumbres, a construir ‘narraciones’ dramáticas que permitieran el acercamiento a la realidad cotidiana, pero despojándola de toda movilidad, de su transcurrir en el tiempo y de la transformación de sus circunstancias. Así pues, el costumbrismo es “la materialización de relaciones en su inmovilidad; llamo obras costumbristas a las obras preferentemente descriptivas, sin problemática, o cuya problemática es puramente literaria, (estética, moral, satírica, etc.) Son obras costumbristas aquellas en las que el protagonista no sufre ninguna transformación a lo largo de la supuesta ‘historia’ narrada; de aquí que el héroe se convierta en *tipo*, de aquí que el universo se transforme en *cuadro*” (Ferrerías: 133). En las narraciones costumbristas, se encuentra una sucesión de escenas populares, de acentuado color local, íntimamente ligadas a la trama. Estas creaciones son, “al principio, reflejos de los del cuadro español: la pintura de los tipos y las costumbres del país. Mas pronto se pasa de esa simple pintura a la crítica severa y acerba de las condiciones de atraso en que se encontraba el país, la corrupción de los gobiernos y los deplorables medios de vida del pueblo mexicano” (Leal, 2010: 40). En general, es un ingrediente en textos de todo tipo, pues, ante todo, lo que pretende resaltar es el paisaje: “Resultaba común que la obra costumbrista [...], en su afán de reflejar de la manera más fiel posible una realidad, abundara en localismos. De ahí también las notas y explicaciones en textos que aspiran a ganar lectores lejanos” (Carrilla, II: 75). De los elementos costumbristas, el

más importante es el cuadro de costumbres. En él, destaca el tema político-social, el color local, el popularismo y el fragmentarismo, a decir de Emilio Carrilla:

El cuadro pintoresco, el menudo episodio lugareño, la escena popular de acendrado localismo en sus tipos y lengua, [es lo que] atrajo al escritor [...]. En verdad, las raíces están en la valoración del color local y su inmediato reflejo en el costumbrismo literario.

Con los cuadros de costumbres se configura un género nuevo que aspira no solamente a la novedad, sino también a ciertas ambiciones artísticas (88).

Su evidente carácter local convirtió las pequeñas escenas de la vida diaria en la mejor materia prima de los escritores costumbristas. Contar los sucesos ocurridos en la plaza, el parque o el mercado, además de mostrar la verdadera identidad mexicana, que estaba forjándose, permitía incluir en las páginas de la literatura nacional acontecimientos que, para el buen gusto de la alta cultura, se antojaban en extremo simples o sin importancia. Los actores de esos minúsculos hechos eran individuos comunes y corrientes, hombres y mujeres realizando sus actividades rutinarias, no lo héroes altivos, impetuosos y apasionados, máximos ejemplos de virtud del romanticismo.

Mirar y describir la realidad en toda su ‘sencillez’, antes que insípida, permitió distinguir, aunque de soslayo, que en esos hábitos y estilos de vida aparentemente llanos, monótonos, se filtraban rasgos que señalaban los vicios, las taras y la corrupción entre los individuos que poblaban los sectores de la sociedad que antes pasaban inadvertidos. De esta adquisición de conciencia viene su propósito ejemplarizador y modélico, pues “el costumbrismo [...] aspira al paradigma y suspira por la institucionalización de la moral en el poder, por eso se materializa en tipos y en cuadros, tanto más inmóviles cuanto que son el *non plus ultra* de las aspiraciones del hombre” (Ferrerías: 136). Su intención didáctica no constituye, sin embargo, un obstáculo para exponer esas escenas y, en diversas ocasiones, hacer crítica sobre ellas, ya sea a través de la parodia o la moraleja, que durante los primeros treinta años del siglo XIX, permite distinguir dos

vertientes del costumbrismo, el satírico y el político, cuyas características, a decir de Ferreras son las siguientes:

El costumbrismo satírico es, ante todo, sátira de costumbres y desde luego sátira moral; se entronca con el costumbrismo tradicional y continúa atacando los mismos defectos del hombre [...]. Una novedad en esta sátira, o en esta visión correctiva del mundo ha de estar ligada a la aparición o producción de nuevas costumbres, modas, etc.

El costumbrismo político se escapa pronto del moralismo tradicional, puesto que ha de ponerse al servicio, consciente o inconscientemente, de un grupo, de una clase, de un sector de la sociedad que obligatoriamente está en oposición, cuando no en guerra declarada, con otro o con el resto de los grupos, clases, etc. (Ferreras: 136-137).

El ejercicio crítico implica exponer aquello que se enjuicia, mostrarlo como es en realidad. En este sentido, el costumbrismo enriquece la literatura con esa gama de personajes surgidos de la entraña misma de la sociedad, que antes se desdeñaban como protagonistas en las narraciones, y que se convierten en estereotipos, los cuales, a su vez, se van renovando, transformándose no sólo en el papel, sino en la misma realidad de la que fueron tomados como modelos, urgidos en cambiar, junto con su contexto histórico-social; aporta, también, esos pintorescos retratos del ambiente cotidiano, de las calles citadinas como marco para la acción; se aleja de la casa aristócrata, del ambiente refinado de las clases de abolengo para construir el escenario donde todos son partícipes, donde la reunión de grupos y clases sociales, sean o no antagónicos, conviven, y de esa interacción surge, precisamente, la crítica, el contraste que permite elevar al grado de protagonista aquellos elementos de la realidad omitidos hasta entonces.

El costumbrismo construye un escenario rodeado por un halo de simpleza y naturalidad; presenta a los personajes marginales como protagonistas de la descripción; se acerca con mirada escrupulosa a la realidad; después, agrega el efecto dramático, la sucesión de acciones y la transformación de los protagonistas; con ello, marca la transición del cuadro de costumbres a lo narrativo. De la unión de estos factores, surge el realismo y con él la gran novela del siglo XIX, sin

que ello signifique abandonar los senderos trazados por el costumbrismo, ya que retoma, con cierta constancia, sus rasgos más característicos y acude, frecuentemente, a los cuadros ya asentados en la tradición.

Las condiciones sociales que atravesaba el país durante el siglo XIX fueron determinantes para el establecimiento del realismo como tendencia en las artes. Inmerso en su contexto social, adquiere características que lo adecuan a su realidad histórica, las que permiten diferenciarlo de los movimientos realistas europeos. Al empezar el periodo realista en México, éste ya había sufrido una larga evolución en Francia, que abarca desde los postulados de Balzac hasta la decadencia del naturalismo en las últimas novelas de Zola, pasando por Flaubert, Taine y su documentación metódica, los hermanos Goncourt, que marcan la transición del realismo al naturalismo, Maupassant, con la introducción del estudio psicológico en la novela, hasta alcanzar las obras de realismo psicológico. No ocurre lo mismo en España. En la península, hubo siempre una combinación realista-naturalista en las obras de Emilia Pardo Bazán, Leopoldo Alas “Clarín” y Armando Palacio Valdés, con sus respectivas obras *Los pasos de Ulloa* (1886), *La Regenta* (1884) y *José* (1885). En México, esta simultaneidad es aún más patente que en el grupo español.

El realismo cultivado en México abarca, asimismo, el cuadro de costumbres, pero con una finalidad artística y filosófica distinta de la entendida comúnmente: bajo la consigna de Champfleury, quien destacaba la “sinceridad en el arte” como primera condición para el realismo, el elemento costumbrista en la novela realista mexicana considera también la descripción de la naturaleza, los oficios, las preocupaciones religiosas y las filiaciones políticas. La sinceridad y veracidad en la documentación de la vida que observa el escritor es el mecanismo para penetrar en los problemas de la sociedad que le rodea. Por ello, los autores tomaban una clara postura con

respecto a ciertas situaciones y proponían una tesis para entender las causas y brindar soluciones a los problemas observados.

Así, terminados más de 40 años de lucha política, después de perder más de la mitad del territorio nacional durante el mandato de Antonio López de Santa Anna, derrocado el imperio de Maximiliano, México vive la época de innumerables acuerdos que desembocan en la Constitución de 1857. Durante los periodos presidenciales de Benito Juárez y Sebastián Lerdo de Tejada, el país experimenta un lapso de relativa paz y progreso, apoyado en una incipiente burguesía, que importaba ideas positivistas de Francia e Inglaterra. Bajo estas circunstancias, asciende al poder el general Porfirio Díaz. Con claras ideas positivistas, el general Díaz logra estabilizar su dictadura, impulsando la preparación científico-académica y adoptando el lema “orden y progreso”, que la clase burguesa entiende como sinónimo de mejoras materiales. Con estas preocupaciones en boga y el afán de cubrir las necesidades más inmediatas, el porfirismo brinda un periodo de casi absoluta paz, que permite el desarrollo y crecimiento económico en el país.

En este marco histórico, hacia 1880 se instala la estética realista en México, ya cuando en Francia había sufrido una transformación en cuanto a sus recursos y estrategias, hasta su transición al naturalismo y, posteriormente, al realismo psicológico. En España, este paso paulatino de una estética a otra no es perceptible, pues los escritores de la península desarrollan todas sus vertientes de manera simultánea, instaurando creaciones de estilo realista-naturalista, como se afirmó en líneas anteriores.

El realismo en México, más cercano al realismo-naturalismo español que a las estéticas francesas,³ exalta como primeras condiciones la sinceridad y veracidad, de las que se vale el autor para “penetrar en los problemas de la sociedad que le rodea; problemas políticos, religiosos,

³ Para ampliar la información sobre el realismo francés y español véase: Harry Levin, *El Realismo francés (Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Proust)*, Editorial Laia: Barcelona, 1974. María Teresa Zubiaurre, *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*, México: FCE, 2000.

económicos o de vicios y taras individuales” (Navarro: 27). Así, la labor del escritor es mostrar todos los sucesos posibles de la existencia humana con objetividad y una postura crítica ante la sociedad. Afirma Luis Leal:

Durante los últimos años del siglo [XIX], predominó en la vida mexicana la filosofía positivista implantada en las escuelas por don Gabino Barreda. En la literatura, el positivismo posee sus representantes en los escritores que tratan de pintar la vida tal cual es, dando cabida en sus cuentos [y novelas] a situaciones y personajes reales, tomados de la vida cotidiana y vistos con objetividad. A dichos escritores, que en el estilo imitan a los realistas y regionalistas españoles, no les interesa la emoción individual, sino retratar fielmente la vida social, sin permitir que su propia personalidad se sobreponga a la de los personajes (2010: 66).

Si bien es cierto que la literatura ficcionaliza la realidad, también posee una dimensión social encargada de mostrar las circunstancias en que una obra fue concebida y escrita. Para conseguirlo, se han desarrollado diversas técnicas narrativas que matizan o enaltecen estas circunstancias. Varios autores mexicanos, antes de asentarse por completo la escuela realista en el país, habían sembrado las bases para su desarrollo: José Joaquín Fernández de Lizardi en *El periquillo Sarniento* (1816) opta por la picaresca para denunciar, a través de un discurso jocoso, los crecientes problemas de una sociedad pacificada por el orden militar; mientras, Manuel Payno en *El fistol del Diablo* (1845) y después en *Los bandidos de Río Frío* (1889-1891) se ocupa más de la descripción de tipos y escenas cotidianas, con la finalidad de mostrar las costumbres mexicanas: su folklor, su esencia, sus carencias y un largo etcétera no menos importante. Por su parte, Luis G. Inclán se concentra en la vida de los campos. En *Astucia, el Jefe de los Hermanos de la Hoja o los Charros Contrabandistas de la Rama* (1865), retrata a sus personajes con fidelidad, permitiendo que sean sus características y circunstancias las que los hagan actuar.

En el periodo de relativa bonanza que adquiere el país bajo el mando del general Díaz, se clausura la escritura romántica para dar paso a la realista, donde destacan los nombres de Emilio

Rabasa, Rafael Delgado, José López-Portillo y Rojas, Federico Gamboa, Ángel de Campo, Cayetano Rodríguez Beltrán, Salvador Quevedo y Zubieta, Pedro Castera, entre otros, cuyo estilo gustaba de retratar la realidad, salpimentadas las narraciones con rasgos naturalistas, pues no desdeñaban los temas atrevidos, incluso escabrosos, con fuerte contenido social, que revela su predilección por personajes y medios populares, así como sus problemas y dolencias: “Hay datos relativos a toda la serie de taras urbanas universalmente tratadas por los novelistas realistas: los sucios barrios alejados de las calles del centro, la pobreza extrema o el lujo con que las gentes visten, las modas de peinados o polisiones, la multitud de cantinas, los muchos mendigos que piden limosna” (Navarro: 79-80).

Los preceptos que rigen la escuela realista son claramente enlistados por Joaquina Navarro, de los que destaca: a) la labor del escritor es exponer, todo lo que pueda, acontecimientos comunes de la existencia humana; b) el amor se trata como cualquier otro sentimiento y no ocupa el tema central de la novela; c) nada se resiste a la necesidad de dinero y el interés por el mismo basta para explicar todas las situaciones, sin tener que mezclar sentimientos ni emociones; d) la atención se centra en todo lo tangible y comprobable desde una observación materialista; e) se hacen analogías entre la sociedad y la naturaleza sin descartar a ninguna especie; f) los personajes son tipos-modelos y la representación de uno vale para todos los de la misma especie; g) se representan las leyes que rigen a la sociedad; h) hay crítica a las instituciones, los gobiernos y las clases; i) al final, deben encontrarse conclusiones importantes; j) preponderancia de la veracidad documental sobre la moral; k) búsqueda de una verdad más intensa a través de la observación de casos sobresalientes (Navarro: 29-30). Apegados a estos puntos, escritores como Emilio Rabasa, Rafael Delgado y Ángel de Campo, “Micrós”, se elevan como figuras fundamentales por la osadía con que construyeron su obra. Esto no significa que se descarte la importancia de los autores antes

señalados, solamente se reconoce en este estudio la cercana filiación de estos tres autores y la germinación del realismo sucio o duro, de los que toma, para su desarrollo, más de una característica.

Emilio Rabasa (1856-1930) al caracterizar a sus personajes hace que se refleje en su temple las circunstancias en las que están inmersos; las acciones son rápidas, sintéticas en sus detalles, de poca matización y tajantes en sus procesos: “Por ello el esquemático relato de una escena es, con frecuencia, la hábil enumeración de actos heterogéneos” (Navarro: 49-50). No es, en Rabasa, la aventura lo más importante, sino los hombres en movimiento, las figuras, los ademanes, las voces; “su técnica consiste en unir en la misma descripción la personalidad moral y física de un individuo”; incluso, la voz es uno de los elementos más sobresalientes para caracterizar al personaje, así como sus ademanes, para retratar las reacciones psicológicas por las que atraviesa. Usa frases breves en consonancia con la rapidez de la acción; esto permite convertir la narración fácilmente en diálogo, pues ya está muy cercano a él; mientras aumenta la intensidad en las situaciones descritas, también la voz y el temperamento de los personajes se exalta, para crear un equilibrio exacto entre el ambiente y el personaje. Su interés principal es representar las pasiones del hombre; otra de sus preocupaciones es mostrar los conflictos sociales desde dos aristas: la corrupción causada por las ambiciones humanas y la pérdida del decoro en los individuos. La obra de Emilio Rabasa practica “por primera vez en la novela mexicana las aspiraciones y la técnica de la escuela realista”:

Sus temas abandonan la aventura inverosímil del romanticismo y las escenas de costumbrismo típico que habían dibujado los escritores mexicanos anteriores a él. La ambición de posición social y económica es la pasión dominante; los tipos son modelos de las especies que representan; los episodios acumulan, de cada ambiente estudiado, la información palpable necesaria para completar la conclusión que el autor se propuso sacar de dicho estudio. En todo momento el autor procura dar la impresión de estar ausente, dejando que los personajes se expresen y desenvuelvan por sí solos (Navarro: 71).

Rafael Delgado (1853-1914) ocupa en sus obras argumentos sencillos, poniendo especial interés en episodios de la vida cotidiana y familiar de la sociedad de su tiempo. Aunque no narra grandes sucesos, la escasez de acciones e intrigas se suple por la atinada descripción de pequeños acontecimientos, que quedan sujetos a la calidad artística del autor, sin que esto se constituya en demérito de la obra. En las creaciones de Delgado, los personajes ya no son buenos ni malos, sino que su carácter, posición económica y relaciones sociales poseen valores enlazados, más humanos; la vida que procura retratar es la de la clase media de México, y lo logra: hace hincapié en el lenguaje, permite que sus personajes dialoguen o monologuen, convirtiendo su obra en una especie de charla de vecindad, donde las voces se confunden. Con frases cortas e intensas, las descripciones parecen acelerar la acción: la acumulación de detalles en la misma secuencia permite que el lector tenga una visión más íntima de los sucesos. Delgado procura hacer explícita “la convivencia de los vicios de la vieja sociedad tradicionalista junto a los defectos de un liberalismo mal aplicado y sumados a las tampoco nada envidiables condiciones de la sociedad porfirista” (Navarro: 114). Y no sólo de la clase alta, también, destaca la vida de la clase baja. Cuando pasa de la descripción de una clase a otra, no tiene reparo en enumerar las ventajas y los inconvenientes que desencadenan los factores económicos: “la pobreza relaja de ordinario los caracteres, abate el espíritu, envilece el alma, la nivela con lo más abyecto, y sólo espíritus muy levantados, espíritus de sublime temple, salen ilesos de la prueba” (Delgado, citado por Navarro: 116).

La obra de Rafael Delgado, comparada con la de Emilio Rabasa, posee una visión más amplia de la vida mexicana, una actitud más comprensiva de la sociedad y sus faltas; atiende con mayor benevolencia los modos de existir de las clases bajas, pues entiende que las circunstancias sociales en que están inmersos los individuos no permiten el pleno desarrollo de sus intereses; el

lenguaje que usa es más cálido, flexible y sin brusquedades, siempre acorde con su punto de vista, más tolerante de la realidad.

Ángel de Campo (1868-1908) es, quizá, el más crudo de los escritores mexicanos realistas. En su obra, muestra la infelicidad, la tragedia humana que pulula en las grandes ciudades, utilizando una gradación de imágenes que revelan lo más atroz de la sociedad: “es un realismo tan fuerte y verdadero que en su sinceridad deja de ofender” (Navarro: 138) pues el mundo, miserable e indiferente como es, no podría representarse más que a través de sus barrios, plazas, habitaciones y objetos, que, parece, también palpitan junto con los habitantes de la ciudad. “La selección de detalles fuertemente realistas, empleados con moderación y sin repugnancia en la imagen cruda de la miseria, realzan la tristeza y la comprensión que el autor siente por los ambientes que pinta. Las descripciones, con esta sencilla combinación de realismo y de tristeza intencionadamente social” (Navarro: 141) sorprenden al lector con una incisiva violencia, que no llega a herir, porque las circunstancias y ambientes adversos se normalizan. Más que Rabasa y Delgado, Ángel de Campo emplea con naturalidad el lenguaje, los múltiples giros que en la gran urbe desarrolla el habla cotidiana; es a través de este lenguaje coloquial como expresa la crítica social, “crítica que se limita a la vida del pueblo y de la clase media modesta y que gira siempre alrededor de tres puntos: las costumbres, la escuela y la pobreza” (Navarro: 147).

El realismo integra la vida de todos los sectores de la sociedad a las páginas de la literatura; hace actuar a personajes tipo, carentes de todo heroísmo; ostenta una clara tendencia hacia la denuncia y la crítica social, que abarca grandes grupos o sectores de la población, pero rara vez presenta peculiaridades de una personalidad; los gestos son, más que nada, imágenes momentáneas de las emociones por las que atraviesa el individuo; son personajes que carecen de profundidad psicológica y que actúan, únicamente, empujados “por un destino feroz y sin lógica”

(Navarro: 189), y que pasean por las calles sus crisis sentimentales, apenas adivinadas, y sus miserias.

El naturalismo francés, con Emile Zola como máximo representante, establece el método de la novela experimental como su fundamento. De éste, es posible desglosar sus características principales, expuestas con acierto en *El naturalismo en México* (García Barragán, 1979):

verismo en el diálogo y en las descripciones de tipos, lugares y situaciones; abundancia de detalles; afición por los temas, las escenas y el lenguaje crudos, atrevidos e incluso escabrosos; fuerte tendencia social que se revela en la predilección por los ambientes y los personajes populares, su vida y sus problemas, sus dolencias y taras, y en la crítica sistemática de los defectos de la burguesía; denuncia de abusos y lacras de la sociedad y de los gobiernos; exposición de casos patológicos de vicio y degeneración; preponderancia del determinismo, o sea la acción ineluctable de la herencia y del medio como causantes de la conducta, que anulan la libertad humana; tono y términos científicos, o teorías y tendencias del mismo carácter; calidad documental de la narración naturalista, realizada por medio de estudios y observaciones sobre el ambiente, el medio y el asunto de una obra, y por el empleo de notas, tomadas generalmente en los sitios mismos donde se desarrolla la acción; tono pesimista; tendencia pedagógica a corregir y moralizar, mostrando los estragos del vicio (10-11).

Si bien en Francia pueden establecerse límites entre realismo y naturalismo, como dos escuelas bien definidas y diferenciadas, al trasladarse los términos a la literatura española o mexicana, hispanoamericana en general, el naturalismo pierde casi todos los rasgos que lo hacen independiente del realismo, pues los escritores en España, México e Hispanoamérica no pretenden documentar “científicamente” el mundo que observan, más bien aquellos que se catalogan como escritores naturalistas son los que se atrevieron a tocar temas más o menos crudos y escabrosos en sus obras y se permitieron mezclar en su realismo elementos naturalistas que les parecían pertinentes o innovadores, pero sin admitir por completo las teorías o técnicas de aquella escuela, pues no se resignaban a ver al hombre como una simple bestia movida por los más bajos instintos. María Guadalupe García Barragán detalla de manera clara la convivencia y diversidad entre ambas tendencias:

El realismo del siglo XIX es una estética que se propone describir todo conforme a la naturaleza y con apego a la verdad más estricta, liberándose tanto como es posible de las influencias subjetivas de la sensibilidad y de la imaginación del escritor.

[...].

El naturalismo sigue cronológicamente al realismo, del cual no difiere fundamentalmente, pero es más gráfico, más vivo y osado en su representación de la realidad, no excluyendo ni lo escabroso ni lo soez ni lo brutal. A menudo añade otros atributos típicamente naturalistas, entre los que mencionaremos el cientificismo o el seudocientificismo, el determinismo, la calidad documental, el carácter didáctico y el interés social (27).

Los escritores mexicanos toman del naturalismo, en su vertiente más flexible, el determinismo al que están sujetos los personajes. Este determinismo no es hereditario o biológico, pero sí está sujeto a las circunstancias del medio y la sociedad; son estas mismas circunstancias las que se erigen como posibilidades, pero su finalidad es mostrar que ellas mismas son fracasos, pues las condiciones de vida hacen de la esperanza una agonía. La actuación de los personajes está prefijada por “la raza, el medio y el momento”, que ya Taine había expuesto. Así, la historia es un mero pretexto para mostrar a los personajes en contacto con un medio ambiente específico, que diluye su libre albedrío; “el determinismo ambiental se manifestará como el conjunto de vías por las que el medio ejerce su presión sobre el temperamento individual hasta hacerle asumir el vicio como un componente más de su propia naturaleza” (Prendes: 208). Sin embargo, en Hispanoamérica, tal determinismo será interpretado de manera distinta por cada autor, quien dejará siempre una puerta abierta a la libertad de elección que el sujeto conserva, en última instancia, sobre su destino; “la posibilidad de mejora de la realidad no solamente vendrá sugerida como saneamiento de las condiciones ambientales, sino también –y aún más especialmente en Hispanoamérica– por medio de la *educación*, tanto en el aspecto científico como en el moral” (Prendes: 179-180).

Los escritores naturalistas se empeñan en mostrar la realidad sin artificio, para dar al hombre un espejo todo lo fiel posible de su yo y del mundo que le rodea. Cerrados a inclinaciones filosóficas, buscan casi exclusivamente el detalle verídico que confiera forma al conjunto para

comunicar la realidad sin falsa vergüenza ni fanfarronería. Saben dar una visión inquietante del mundo porque, en apariencia, no sucede nada: es la vida desnuda y sin brillo, el quehacer diario, de un pesimismo desolado que atrae y desespera, que paraliza por su brutalidad sin medias tintas, por su deseo evidente de sorprender con la grosería y la trivialidad de su expresión.

Federico Gamboa (1864-1939) es uno de los principales representantes del naturalismo y expresa, mejor que nadie, cuál es la inclinación de este movimiento entre los escritores mexicanos: “La condición esencial del arte legítimo es la verdad; la verdad implacable, la que nos horroriza porque sale a contar en letras de molde lo que ha visto dentro de nosotros, la que se torna en acusador de nuestros vicios y de nuestros defectos, la que podría delatarnos con los que nos estiman, probando que no somos santos ni podemos serlo jamás” (Gamboa, citado en Prendes: 82-83).

El narrador naturalista, generalmente, acorta la distancia con el discurso de sus personajes y pocas veces resiste la tentación de emitir juicios morales a propósito de sus acciones:

Si ya en sus procedimientos de caracterización se podía percibir la simpatía o la antipatía del autor hacia los diferentes individuos que hacían aparición en la historia, ésta podrá quedar aún más explícita por medio de la voz de un narrador que se pronuncia sobre la bondad o la maldad de sus acciones, o que formula sentencias de alcance general como juicio necesario tras los hechos concretos narrados.

[...].

El narrador no anula su presencia en el discurso al aparecer como una voz y una perspectiva propia y distinta, sino que subraya su mayor ‘realidad’ con respecto a sus personajes, identificándose con la voz de un autor implícito que, como creador, maneja a los personajes a su antojo (Prendes: 230-231).

Haber insistido en los tintes y aspectos más soeces, repugnantes, atrevidos y sórdidos de la realidad, ocasionó que el naturalismo se considerara una exageración, de matices generalmente negativos, del realismo; sin embargo, por esas mismas características, las obras se constituyeron como inapreciables documentos sociales para comprender la multifacética y contradictoria realidad de la época. Su gran aportación residía en la inclusión como protagonistas de seres de

baja o ínfima extracción social, a los que, en ocasiones, se cedía la palabra; con ello, aparecía por primera vez en la literatura una “retórica de la inmundicia”, de “palabras crudas” (Prendes: 42), manifestada en el verismo de la lengua. El ideal naturalista de acercarse lo más posible al habla real de los personajes fue sumamente denostado por los grupos conservadores pues, aunado a los ambientes sórdidos que se solazaba en retratar, agregaba, además, las expresiones más soeces de los personajes asociados a esos ámbitos. A unos contenidos repulsivos, se sumaba una expresión zafia y antiestética que pretendía justificar un realismo que no era artístico, sino, más bien, fotográfico. “De hecho, aunque no tanto por el vocabulario empleado como por la abierta mostración de ciertas realidades veladas por las convenciones del buen gusto, ‘lo naturalista’ acabaría teniendo una acepción de ‘expresión directa y sin ambages de una realidad cruda o escabrosa’” (Prendes: 265) y adquirió fama de ser, simplemente, una escuela de ambientes, personajes y palabras vulgares. Además, al retomar el lenguaje de otras disciplinas, sobre todo de la medicina, la escritura naturalista se apropia de situaciones ásperas e inmundas, generalmente referidas a la descomposición del cuerpo humano: “Las descripciones de enfermedades, de intervenciones quirúrgicas, serán abordadas con todo lujo de detalles por parte de un narrador especialmente minucioso al ocuparse de la sintomatología de esta índole de alteraciones del organismo” (Prendes: 271). La variedad del vocabulario asombra; la sintaxis dislocada desconcierta, por sus cortes; la expresión dura y contundente, por un poder de evocación casi mágico, descubre de cada cosa el aspecto mal visto, la apariencia cruel, ya que, al aislar un rasgo y proyectar la luz sobre él, se percibe la deformación sistemática de algo realmente visto y estudiado.

Así como se observaron elementos realistas en *El periquillo sarniento* de Lizardi y en *Astucia, el Jefe de los Hermanos de la Hoja o los Charros Contrabandistas de la Rama* de Inclán,

se pueden mencionar, como detalles naturalistas en ambas, la fidelidad de los tipos descritos y la veracidad de varias escenas, el lenguaje salpicado de caló, de una llaneza a menudo rayana en la vulgaridad, además de la exhibición de la miseria e insalubridad en algunos de sus pasajes. No pertenecen, sin embargo, estas dos obras a la estética naturalista, sólo muestran que el realismo sucio y/o duro empezó a gestarse con anterioridad a las estéticas del realismo y el naturalismo. En esta última vertiente, corresponde a Amado Nervo el papel del introductor de las primeras obras que corresponden por entero a esta filiación: *El bachiller* (1895) y *Pascual Aguilera* (1905). Ambas impresionan por la fuerza con que son descritas las situaciones: momentos escabrosos y crueles son reproducidos con detalles; destaca también en su construcción el determinismo. En la primera, el protagonista se mutila frente a una aldeana, que representa, según él, la tentación. En la segunda, el ultraje de doña Francisca provoca un impacto fulminante, por la descripción y sus consecuencias: el embarazo de la mujer; los dos casos, para las buenas conciencias mexicanas, resultaron en su momento escandalosos (García Barragán: 52-53). Al de Nervo, se suman otros nombres: Hilarión Frías y Soto, Pedro Castera, Carlos González Peña, Rafael Delgado, Heriberto Frías, Ángel de Campo, Federico Gamboa, Salvador Quevedo y Zubieta, quienes, de manera paralela al realismo, salpimentan sus creaciones con tintes naturalistas. De ellos, los tres primeros, resultan imprescindibles para el desarrollo del movimiento en México.

En *El hijo del estado* (1882), Hilarión Frías y Soto desarrolla casi toda la historia en forma de charla: “aunque las opiniones y juicios del autor eran demoledores y revolucionarios en todos los aspectos, son las escenas [escatológicas en el hospital] las que provocan todas las protestas, por ser demasiado crudas para la sociedad mexicana de 1882, y realmente las primeras en su género en la literatura hispanoamericana” (García Barragán: 24-25). Por su cuenta, Pedro Castera en *Las minas y los mineros* (1887) usa el método documental. Sin duda, las notas obtenidas

durante sus observaciones lo ayudan a conservar y reproducir la terminología y vocabulario propios de las minas. Los cuentos “son naturalistas por reproducir tipos y ambientes verdaderos y por narrar varios episodios históricos. Son naturalistas igualmente a causa del intenso realismo de sus descripciones, que a veces puede parecer brutal. En cuanto a su aspecto social, exponen simple y fielmente las penalidades y dramas de la existencia del minero, casi sin comentarios, prédicas ni críticas sobre lo injusto de su condición” (García Barragán: 17). Mención aparte merece *La chiquilla* (1907), de Carlos González Peña:

es una de las [obras] más auténticamente [naturalistas] en el fondo, en la forma, y tanto por sus cualidades positivas como por las negativas, si se puede contar entre estas últimas el lento desarrollo del asunto. Bien concebida y bien realizada, expone el drama ordinario de una muchacha abnegada, víctima de la inconsciencia y el egoísmo de su propia familia, principalmente de la hermana menor, ‘la Chiquilla’. El argumento simple, realista y triste, la acción que transcurre con extremada lentitud y sin hechos de mayor interés, y hasta el gusto amargo y deprimente que deja su lectura hacen de ella una novela enteramente de acuerdo con los principios del naturalismo francés. La obra cuenta entre sus méritos el de plasmar con realismo admirable el ambiente y la existencia cotidiana de las capas inferiores de la clase media (García Barragán: 57).

Semejante a *La rumba* (1891), de Ángel de Campo, en lo que al realismo se refiere –aunque por su argumento, referente a la prostitución, y el ambiente arrabalero en que se desarrolla, algunos críticos e investigadores han resaltado, también, su carácter naturalista–, *La Chiquilla* concentra en su argumento los elementos nodales del naturalismo, resaltando el diálogo entre la simpleza y el horror cotidiano, para mostrarlo a una sociedad cegada por el resplandor del mundo francés, obcecada en la búsqueda de bienes materiales y económicos, que niega, constantemente, la existencia de esas capas inferiores de individuos rechazados, relegados a la periferia, que sobreviven en un medio inhóspito e inmisericorde. Costumbristas, realistas y naturalistas dibujan este mundo con maestría, tomando situaciones de la realidad cotidiana, usando un lenguaje pertinente, adecuado a las circunstancias que recrean, siempre con la intención de corregir anomalías, con la pretensión de construir una realidad más benévola, un mejor país.

En estas obras, con sus antihéroes, se descubre y palpa la miseria, la inmoralidad y las irregularidades en todas las clases y categorías de la sociedad, venidas de una realidad colapsada que sumerge al individuo en las más precarias condiciones de la existencia, que, determinado por las circunstancias, tiende a la búsqueda de escapatorias y se acerca, como vías para conseguir la libertad que el medio le niega, a las puertas dionisiacas del placer, caracterizado, principalmente, por el alcoholismo, que se constituye en vehículo “de la degeneración física y mental de las clases bajas, a las que arrastra a la enfermedad y al crimen” (Prendes: 182). Esta búsqueda de placeres exacerbados marca, a la postre, la tendencia de los modernistas por las situaciones límite, pletóricas de violencia, corrupción y decadencia.

Casi simultáneamente, pero más apegados al impresionismo y con un acendrado afán de expresión que los alejara del regionalismo y les permitiera acercarse a la universalidad, los modernistas, en cuyas creaciones conviven a menudo el cosmopolitismo y el color local, poco a poco se sumergen en las aguas de lo anómalo y lo decadente. De ellos, surge en la literatura mexicana una inclinación aún más patente por la violencia y su manifestación en el arte, por las patologías y procesos de corrupción que atraviesan los individuos; las muestran con regocijo en sus páginas, plenas de búsqueda y experimentación estética, mismas que los llevan a sondear los lugares más sórdidos y atroces de lo humano, para presentarlos revestidos de una brutalidad sofisticada y eufemista.

A finales del siglo XIX, hacia 1888 con la publicación de *Azul*, de Rubén Darío, y durante las primeras décadas del XX, surge y se desarrolla el modernismo literario en Hispanoamérica y en México, como reacción contra los postulados románticos; además, se aleja del realismo y el naturalismo por encontrarlos, en extremo, corrientes y vulgares. El talante moderno buscaba un refinamiento narcisista y aristocrático, una renovación en el lenguaje para volverlo culto y

preciosista; es síntesis del parnasianismo y el simbolismo, de los que toma el anhelo de perfección formal, los temas exóticos, los valores sensoriales, la concepción de que el arte debe sugerir, producir efectos y reacciones en el sujeto; encarna una ruptura con la estética vigente hasta entonces y se enlaza fuertemente con la crisis de fin de siglo, que redundó en una pérdida completa de la esperanza y la fe en un mañana que, de antemano, se encontraba cansado y miserable; por ello, entre los temas modernistas había una inclinación por la decadencia del mundo y sus individuos: el hastío de la vida y una profunda tristeza, la melancolía por tiempos pasados y la angustia que producía un futuro sin sentido. El vacío surgido de esta crisis finisecular pretendió llenarse con lo exótico, el sensualismo y los placeres exacerbados, usando un lenguaje sublime y exquisito. Belem Clark y Ana Zavala resumen las características del modernismo de la siguiente manera:

1) el eclecticismo que consistió en revisar todas las tendencias estéticas del momento –romanticismo, naturalismo, parnasianismo, simbolismo, impresionismo–, y aceptar de ellas sólo aquellos componentes que consideraban bellos; 2) la renovación verbal que tuvo la intención, al decir de Ramón del Valle-Inclán, de “refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad”; 3) el cosmopolitismo representado de forma general por los objetos y escenarios de culturas extranjeras y exóticas; 4) “la voluntad de idealismo” que surgió como consecuencia de la secularización de la vida cotidiana y de la influencia positivista, la cual llevó a los creadores a enarbolar los estandartes de la belleza, del constante cambio y de la redención social, para suplir la ausencia de Dios; y 5) el intimismo por medio del que el poeta halló en la soledad y en la introspección el ámbito propicio para llevar a cabo su obra (2002: XVI).

Abanderado por Manuel Gutiérrez Nájera y defendido parcialmente por Amado Nervo, en México el modernismo explora, sobre todo, los derroteros de la violencia, los grados infinitos que alcanza la crueldad. Junto a Nájera y Nervo, ya reconocidos plenamente como modernistas o decadentistas, Jesús Valenzuela, Julio Ruelas, Jesús Urueta, Balbino Dávalos, Francisco M. de Olaguíbel, Juan José Tablada, Carlos Díaz Dufoo, Alberto Leduc, Bernardo Couto Castillo y Rubén M. Campos, reunidos en torno a la *Revista Moderna*, dan cuenta, con sus creaciones

artísticas, de la monstruosidad que hay en la vida, en el ser humano como agente fundamental de placeres y desdichas. Se comprueba, así, que la violencia es uno de los vectores que une generaciones desde el siglo XIX –con autores como Ignacio Rodríguez Galván, Manuel Payno y Pedro Castera, entre otros– y que continuará presente hasta la época contemporánea, en Rafael Ramírez Heredia, Emiliano Pérez Cruz y Eduardo Antonio Parra, entre un largo etcétera.

Los modernistas, principalmente Carlos Díaz Dufoo, Bernardo Couto Castillo y Alberto Leduc, transitaron los senderos del cuento. La narrativa breve resultó el terreno propicio para hacer estallar historias escabrosas, truculentas, terribles. La síntesis que representa exponer en pocas líneas una historia ayudó a conseguir efectos más drásticos, más dramáticos, pues posee “en alto grado el símbolo, el colorido, la plasticidad, el ritmo propio de los grandes artífices de la palabra. Sus cuentos, a pesar de su forma alada y exquisita, son de tal intensidad trágica y de tan justiciero realismo que su lectura a veces nos aplasta el espíritu” (Leal, 2010: 57).⁴ El golpe de la realidad, aunque estetizado a grados supremos a través del lenguaje, no deja de revelarse tormentoso, pesado, abigarrado hasta el cansancio, siempre opresor, encarcelado. El encierro acelera la fuga, el deseo desmedido de alcanzar la libertad por cualquier medio que lo permita.

Las obras modernistas, dada la orientación ideológica de sus autores, concordaron con las creaciones francesas del siglo XIX, en especial con aquellas de los denominados poetas malditos, de las que retomaron el satanismo, la decadencia y el gusto por la agresividad y los paraísos artificiales. Los modernistas “asumen y cohesionan una tradición enamorada de la violencia, como si ésta fuese una segunda piel del concepto del mundo que tanto caracteriza lo mexicano” (Pavón,

⁴ “Del modernismo, cuyo orígenes fecha Leal en 1883, proviene la hibridez genérica (verbigracia, el cuento-ensayo, la prosa poética, el cuento-crónica), cuyo antecedente más remoto, allá, en el primer romanticismo mexicano, es *Impresiones y sentimientos*, de Juan Díaz Covarrubias. Este rasgo, venido de la ‘especial imbricación de la secuencia narrativa y el lenguaje poético’, será retomado en el siglo XX, por narradores como Julio Torri, Francisco Tario, Juan José Arreola, Hugo Hiriart, Guillermo Samperio, Óscar de la Borbolla, Emiliano Pérez Cruz, Juan Villoro, entre muchísimos más. Y junto con él, llegará la contracción de la anécdota”, afirma Alfredo Pavón (2013: 17-19).

2012: 10). El ser mexicano se convierte aquí en un abanico de anomalías abrumadoras, de patologías excesivas, donde una galería de personajes maniáticos, perturbados, excéntricos, desequilibrados o paranoicos recorren de punta a punta un espacio, lejano e indeterminado o concreto y reconocible, como imbuidos o empujados por la fuerza del instinto que, sumergidos en una crisis, los orilla a cometer los más terribles actos contra los otros, contra sí mismos, y que siempre terminan en catástrofe.

Con esta visión descarnada de la realidad, al hombre no le queda más que aceptar que la vida es tan absurda que impide toda esperanza; que la fragilidad de la existencia humana y su finitud tienen por corolario la degradación del cuerpo, la vejez y la muerte. Es así como los protagonistas del modernismo pierden la fe, rechazan su medio y su cultura hasta llegar a lo que se ha denominado, avasalladoramente, decadentismo, donde “el ser no puede más que aceptar las responsabilidades cotidianas, la familia, el trabajo, la acumulación de capitales y fetiches constituyen una empresa humana valiosa; por ello, opta por fugarse de la realidad, internándose en un universo ajeno, extraño, donde la conciencia es reducida a lo mecánico, esto es, no hay capacidad de abstracción, ni razonamiento, ni racionalidad (Pavón, 2012: 29-30)”. Por ello, los decadentistas huyen del lugar común, de la grotesca realidad; prefieren obtener y gozar lo maravilloso y lo fantástico, adentrarse en los paraísos artificiales que brindan los excesos del alcohol, las drogas y el sexo, postura que se agudiza en sus personajes, quienes, no obstante sus intentos por embellecer la realidad, parecen reflejo de las convulsiones y angustias producidas por aquellos medios destinados a su obtención. Inclined al mal —escritores y protagonistas—, la belleza se expresa en la frase fina y elegante, en el lenguaje, porque las historias, sombrías, ásperas, enfermizas proyectan el interior de sus actores: locos, suicidas, asesinos. Esta tendencia al mal no es, sin embargo, un afán por ejercerlo; es, más bien, una filiación estética: la belleza del

mal, lo que éste puede desencadenar en el individuo y su circunstancia, la forma que puede adquirir. No es, tampoco, una orientación moralizante: atrás quedaron las intenciones ejemplarizantes y didácticas de los escritores costumbristas y románticos; el modernismo, los decadentistas, no practican pedagogía sobre la sociedad, no quieren cambiar la realidad, sólo, hijos de su época, están contaminados de sus dolencias. Lo que les interesa es explorar el interior del sujeto, mirar la ambigüedad que lo constituye, porque no se puede ser completamente bueno o malo:

no puede negarse la convivencia en el hombre de los instintos de vida y muerte, de amor y odio, de creación y destrucción. Los seres humanos no somos buenos o malos, bondadosos o perversos, simplemente; nuestra naturaleza es el espacio, conflictivo, donde conviven todas las fuerzas, fobias y manías, aunque, represión mediante, una domine sobre otra, sin alcanzar a extinguirla; aunque, adormecido, un impulso aguarde el momento preciso y las condiciones favorables para resurgir (Pavón, 2012: 28).

Posibilitado para contener en sí toda la bondad, toda la maldad y todos los estados intermedios, Carlos Díaz Dufoo, en *Cuentos Nerviosos* (1901), Alberto Leduc, en los cuentos reunidos en *Fragatita y otros cuentos* (1984), y Bernardo Couto Castillo, en *Asfódelos* (1897), marcan con sus historias y personajes los senderos de la violencia y la degradación. De manera ascendente, la corrupción del espíritu y las conciencias hace sus estragos: los placeres corporales y mentales alcanzan grados sublimados; los conflictos del yo al enfrentarse con opciones que impliquen trazos morales descubren el carácter ambiguo del ser humano, presentan el horror sin conceder oportunidad alguna a la esperanza, muestran la animalidad a la que se reduce el hombre cuando opta por la violencia. La imaginación de los modernistas es perversa; tiene la capacidad de narrativizar todos los excesos; quebranta toda eticidad, adquiriendo el placer negado, concretando una venganza o ejecutando un acto de crueldad por el simple hecho de hacerlo. Sus cuentos “son textos nerviosos, ambiguos, asentados en la crueldad”, cuya característica fundamental es su

“aspiración por impresiones extraordinarias, patológicas o no, por violentar la normalidad y el orden” (Pavón, 2012: 41-42); las carencias, las miserias afectivas y el horror cotidiano corren como río subterráneo para demostrar que entre los hombres no hay epifanía posible porque “la vida moderna, con sus adelantos científicos y tecnológicos, aleja cada vez al hombre del animal, sin ofrecerle a cambio una alternativa válida, heroica. [Los modernistas son] un grupo de dolorosos [...] que sufren por los demás al asumir como suyos la decadencia, la falta de fe, la carencia de esperanzas e ilusiones, la fatiga y la insatisfacción afectiva” (30).

La insatisfacción ante la realidad, el vacío espiritual, el absurdo de existir, la vida con sus injusticias y la violencia en todas sus manifestaciones ya no abandonarán el arte ni las páginas de la literatura; continuarán su desarrollo, sin muchos cambios palpables –pues con la narrativa de la revolución se regresa a los lineamientos realistas-naturalistas explicados en páginas anteriores, durante la primera mitad del siglo XX.

Los narradores de la revolución, con sus pretensiones de realismo puro, buscan comprender y hacer comprender los problemas y virtudes de la sociedad y los individuos. Entre ellos se cuentan Gerardo Murillo (Dr. Atl), Mariano Azuela, Francisco L. Urquiza, José Mansicidor, Rafael F. Muñoz, Celestino Herrera Frimont, etc. Otras de sus finalidades era exponer una tesis para explicar las causas y soluciones de los asuntos que observa. De ellos, en los años siguientes se desprenderá el realismo-regionalista, desprendido del realismo-regionalista de principios de siglo, atento a mostrar la universalidad de los hombres que existen en una zona geográfica determinada, como Jesús Gardea, Hernán Lara Zavala, Roberto Bravo, Daniel Sada o Josefina Estrada. También, aparecerán los posteriores realistas-naturalistas, que se enfocan a lo escabroso, soez, brutal; se inclinan a la crítica social y se alejan del didactismo empleado por sus antecesores: Rubén Salazar Mallén, José Revueltas, Roberto López Moreno, Rolando Rosas Galicia. Por su

parte, el realismo-nacionalista basa sus historias en la época colonial o en el periodo prehispánico, que, en los textos de Artemio de Valle-Arizpe, Genaro Estrada y Julio Jiménez Rueda, se agota la tendencia (Pavón, 2013: 17-33).

En 1916, con la publicación de *Los de debajo* de Mariano Azuela, el realismo en México experimenta cambios decisivos: los temas relacionados con la revolución son de mayor interés; las descripciones reflejan los episodios que acababan de suscitarse en el país, como consecuencia del levantamiento armado. A partir del desarrollo de la narrativa de la revolución, se desprenden las vertientes arriba señaladas y serán las enfocadas en los grupos proletarios e indígenas, las que se encuentren signadas por un acendrado regionalismo:

El escritor regionalista es un escritor realista, movido por las mismas preocupaciones y la misma técnica que los otros cultivadores de la misma escuela no regionalistas, con la única diferencia de que el primero elige para desarrollar sus obras los temas y el ambiente correspondientes a una restringida zona geográfica. Este rasgo no lo separa del realismo como escuela; simplemente lo limita dentro de él a los problemas de una localidad más reducida (Navarro: 26).

Aunque en apariencia los escritores realistas disminuyen a partir de la década de 1940, persisten algunos autores que prefieren continuar con la escuela:

La mayoría, sin embargo, disfraza dicho realismo con el estilo, que no es simple y directo como el de los cuentistas de la Revolución; pero tampoco arcaizante como el de los colonialistas. El estilo de este grupo de escritores es tortuoso, barroco, atormentado. Los continuadores del realismo cultivan [...] la protesta social, el ruralismo, el indigenismo. Añaden, además, algún tema, por ejemplo el relato de ambiente arrabalero, cuyos antecedentes se pueden hallar en la obra de Micrós (Leal, 2010: 182-183).

Partir de los referentes de la realidad, tomar en cuenta los distintos grupos sociales, su ambiente cotidiano en todas sus dimensiones, así como los conflictos individuales y sociales, son factores que no desaparecerán de la literatura mexicana; antes que omitirlos, se transforman, se revisten con otros elementos para continuar su desarrollo. Estas características, señaladas por Luis Leal, se

mantienen en la tradición literaria. El estilo “tortuoso, barroco, atormentado”, así como el ambiente arrabalero venido de las obras de Ángel de Campo, adquieren tintes más descarnados cuando se combinan con ciertos rasgos naturalistas, que saturan las letras nacionales con un cúmulo de historias que rayan en la crueldad, que se solazan en las descripciones escatológicas del ambiente, acudiendo a las imágenes de la inmundicia de las zonas más alejadas del centro; muestran personajes que existen en condiciones paupérrimas y, por ello, viven determinados por su circunstancia social, degradados a seres ínfimos de la naturaleza, incapaces de transformar su entorno. La observación meticulosa de estos detalles y su exposición cruda da como resultado historias truculentas, desesperanzadas, sucias –por escatológicas– y duras –por brutales–, que reflejan la verdad, la áspera verdad como fracaso portentoso de una sociedad en decadencia, que margina a los individuos que la integran y que desde el centro los explota, los señala como escoria humana para después, simplemente, ignorarlos.

No se omiten, entonces, los aportes venidos de la narrativa de la revolución, con sus finalidades de realismo puro, que pretendía plasmar, como si de fotografía se tratase, la lucha armada, donde lo ideológico primaba sobre lo estético, debilidad que la hace casi desaparecer y que da paso al realismo-regionalista, con sus distintos desprendimientos y vertientes, que Alfredo Pavón resume así:

[sus] continuadores rebasarán las exigencias de las estampas y los pintoresquismos regionales para crear una narrativa breve atenta a cuanto de universal poseen los hombres y mujeres de una zona geográfica específica: Jesús Gardea, Hernán Lara Zavala, Roberto Bravo, Daniel Sada, Rosina Conde y Josefina Estrada, por ejemplo. Similar suerte que la de los regionalistas corren los realistas-naturalistas, cuyos herederos, verbigracia, Rubén Salazar Mallén,⁵ José Revueltas, Roberto López Moreno, Rolando Rosas

⁵ Es Mallén, a decir del mismo Alfredo Pavón, uno de los pioneros de la estética del realismo sucio o duro, pues recoge en varios de sus textos las características y elementos que venían gestándose desde el siglo anterior: “Salazar Mallén despegaba con ‘Acuario’, hacia ‘una zona mórbida, de problemática social, más cercana al naturalismo que al neo-realismo’, que introducía, de nuevo, ‘el barrio bajo y tipo sicológico estereotípicamente urbano, así como intentos por recoger *hablas* clandestinas y populacheras en una prosa atomizada y ríspida’, como muchos años más tarde lo harán, a plenitud, López Moreno, Pérez Cruz y Rosas Galicia, entre otros practicantes del

Galicia y Eduardo Antonio Parra, crearán una narrativa breve inclinada a lo escabroso, soez, brutal, sádico, morboso, canallesco, sensual, con fuerte tendencia a la crítica social, separándose del determinismo, sentimentalismo, moralismo y didactismo de sus antecesores. Por su parte, el realismo-nacionalista, con tramas “basadas en sucesos ocurridos durante la época colonial” o durante “el periodo prehispánico”, alimentará las texturas de Artemio de Valle-Arizpe, Genaro Estrada, Julio Jiménez Rueda y otros colonialistas más, con quienes habrá de consumarse y consumirse la tendencia. Vida más prolongada tendrá el realismo-impresionista, veredita por la cual transitan, con fortuna, excelentes fabuladores de lo pequeño, lo cotidiano, lo aparentemente banal: Efrén Hernández, Edmundo Valadés, Guillermo Samperio y Martha Cerda, entre otros, muestran cómo han impactado en su fantasía y en sus afectos la existencia de los garabatos, el nacimiento de una niña, el vuelo molesto de una mosca, las chucherías arrumbadas en el bolso de mano, el zapato de tacón rojo calzado por inquietante dama (Pavón, 2013: 27-29).]

Alejado del realismo, será el grupo de los ateneístas el que inaugure el género breve durante el siglo XX pues, consciente de ser moderno, fue el comienzo de un nuevo periodo histórico en México, en el que lo moral, lo cultural y lo mental ocupaban un sitio privilegiado. Fue este grupo el que logró un cambio paradigmático en la sociedad mexicana, ya que asumían, también, su postura como intelectuales comprometidos con la realidad histórica, sobre la que siempre fueron críticos. No obstante su preocupación social, en sus creaciones se concentraban más en la fantasía que en la realidad, así, los cuentistas del Ateneo de la Juventud hacían gala de erudición, al tiempo que se apartaban del sendero trazado por los narradores de la revolución.

Aunque la aportación de los ateneístas al realismo sucio o duro es casi nula –debido a su erudición y exquisito lenguaje, emparentado con el de los modernistas, pero carente de su inclinación a la violencia–, se desprenden dos tendencias literarias que sí habrán de alimentar su desarrollo: colonialistas y estridentistas. Entre los primeros, Artemio de Valle-Arizpe, Manuel

realismo sucio o duro. Así puede notarse en *Ejercicios. Soledad. Adriana. Inexorablemente. Cándida. Ruta y El sentido común*. En este último la vida de los márgenes ciudadanos da paso a la indiferencia o el trauma ante la muerte, cosa de todos los días; la violencia por quítame allá esas pajas; el temor y rechazo a las autoridades policíacas, prestigio bien ganado; la pobreza extrema y el más allá de ella, aunque parezca imposible; el alcoholismo como arma contra la orfandad, el desafecto, la frágil caricia, la carencia de perspectivas vitales; la sexualidad, la impudicia y la lascivia ocupando el sitio del desterrado amor; la desilusión y la venganza para sazonar el pan ázimo de cada día; el servilismo o la prepotencia, según sea el escalón ocupado en la pirámide del poder; la ignorancia como única herencia para sí y para los otros; y la conciencia culpable venida de respirar horizontes pichicatos cuando los niños bien, los hombres de sociedad y las damas del buen decir voltean a la acera de enfrente para no topar de lleno con la magra tristeza del mendigo. *El sentido común* recogió el realismo sucio con alta intencionalidad social y marcado interés por los marginales, de algunos pasajes de *El Periquillo Sarniento*, de José Joaquín Fernández de Lizardi, ‘Historia de un saltador italiano’, de José María Heredia, y *Las minas y los mineros*, de Pedro Castera” (2013: 97-98).

Horta, Carlos Noriega Hope, etc., regresaron su atención al mundo novohispano y al cuidado de la forma y el lenguaje –ceranos, también, al modernismo– pues querían alejarse de lo harapiento, la barbarie y la podredumbre que habían quedado inscritos como testimonio de la lucha de 1910. Así, mirando la época colonial, construyeron historias, entre lo real y lo imaginario, que ocupaban una realidad histórica como marco, pues esto les permitía centrarse en un personaje, un periodo o acontecimiento real, siempre salpimentado con un toque de ficción, pues querían alcanzar un punto donde “no es posible creer que nada de lo que se relata es cierto, pero tampoco dudar que no sea verídico” (Pavón, 2013: 49). Además, influenciados por románticos y modernistas, así como por los detalles de la vida decimonónica, alimentaron sus historias con “pasiones en desgracia, caídas en lo siniestro, amistades peligrosas o solidarias, expiación de culpas, pasados turbios o decantados” (51). A ello hay que agregar, en un momento más tardío, los dos grandes logros del colonialismo: la diversidad de universos narrados y los recursos del divertimento, abanderados por Noriega Hope y Monterde, respectivamente. Fue la de los colonialistas una obra de transición, un puente que, casi simultáneamente, cruzarían los estridentistas.

De estos últimos el realismo sucio o duro retoma el humor, la ironía y la necesidad de detenerse en una escena minúscula, para alargarla o continuarla; también, la intertextualidad y la intratextualidad para construir un diálogo con la literatura anterior, propia o, sin saberlo, posterior. Ellos mismos fueron quienes integraron en sus creaciones el mundo tecnológico y cosmopolita, pues elementos como los géneros musicales y los bailes de moda, los avances e inventos técnico-tecnológicos, las grandes ciudades y la influencia que ejercían –ejercen– sobre el individuo, aparecieron en obras emblemáticas como *La señorita Etcétera* de Arqueles Vela. Los estridentistas “deseaban dar cuenta del contradictorio mundo de la modernidad, simultáneamente ilusionado por el progreso científico, técnico e industrial y avasallado por la certeza de que

ninguna conquista en esos ámbitos podría concretarle al hombre la antiquísima utopía de ser feliz consigo mismo y con los otros” (Pavón, 2013: 64). No hay ya, pues, escapatoria ni redención posible. En esa realidad moderna, al mismo tiempo halagüeña y hostil, se desarrolla el individuo anónimo que, más tarde y ya en su carácter de protagonista, emerge de los márgenes para expresarse sencilla pero contundentemente, con esa expresión que caracteriza a los patéticos y anómalos personajes del realismo sucio o duro de finales del siglo XX.

Enamorados y temerosos de su contemporaneidad, Xavier Icaza, Salvador Gallardo Dávalos, Germán List Arzubide y Arqueles Vela, serán osados en técnicas y temas narrativos, así como afectos a la crítica y al reclamo social. Además de la hibridez genérica –cuyo más remoto antecedente es José Joaquín Fernández de Lizardi–, los estridentistas también exploran los avatares de los cuentos secuenciales, en los que se diseña un suceso narrativo común a todos los personajes, o bien, es un personaje el que atraviesa los diversos acontecimientos narrados, como lo hiciera Icaza en *Panchito chapopote. Retablo tropical o relación de un extraordinario sucedido de la heroica Veracruz* y Arqueles Vela en *El café de nadie* y los *Cuentos del día y de la noche*; antecidos éstos por “*Ridentem dicere verum, ¿quid vetat?*” y “*Los paseos de la verdad*” de Lizardi, además de los múltiples textos dedicados a Pierrot de Bernardo Couto Castillo. Esta línea encontrará a sus continuadores en Hernán Lara Zavala con *De Ziltinchén* y en Emiliano Pérez Cruz con *Borracho no vale* y *Pata de Perro*. Y no sólo los cuentos secuenciales llegarán hasta ellos, también la expresión grosera y soez –ya enriquecida por los narradores de la Onda–, así como el humor ácido y punzante. Junto con estas rupturas temáticas y estructurales, aparece también la ciudad como el sitio privilegiado para la acción, donde los personajes experimentan la inestabilidad y el hastío que los reduce a deambulantes fantasmas “para quienes la entrega

amorosa es un riesgo y la soledad, un resguardo” (Pavón, 2013: 73), por lo que se mimetizan y, en ocasiones, pierden hasta la identidad.

Alcanzar la cumbre del cuento mexicano, con *El Llano en llamas* de Juan Rulfo, habría de esperar algunos años. Y, antes de hacerlo, el grupo Contemporáneos instaura su estética y visión, siempre “atentos a la alta cultura –de donde se desprenden sus continuas, y a veces apabullantes, referencias musicales, plásticas, literarias, cinematográficas–” (Pavón, 2013: 90), pero sin desdeñar la cultura popular, con la que enriquecerán el lenguaje usando juegos de palabras y picardías sutiles. Aunado a ello, lo nimio y lo cotidiano hacen de nueva cuenta su aparición, y recorren las calles de la ciudad de México mientras ésta se desarrolla y crece a pasos agigantados. Será la imponente ciudad la espectadora de las transformaciones de los personajes, quienes, a su vez, la verán también cambiar y ensombrecerse. Con los Contemporáneos se transformó “el lenguaje de la física de las acciones en la metafísica de las sensaciones” (Quirarte, citado por Pavón, 2013: 91). Se daba, pues, primacía a lo subjetivo, a las reflexiones internas de los personajes que parecían detener el tiempo narrativo, mismo que se veía fragmentado por la constante intromisión de un narrador más concentrado en las sensaciones y los recuerdos, que en la anécdota. Ante una realidad anodina e insubstancial –que más tarde será la piedra de toque de la Generación de Medio Siglo– los personajes se sumergen en una atribulada vida interior para paliar los dolores y desavenencias de la vida exterior; con esto, darían plena cabida al realismo psicológico que, ése sí, sería la savia y motor de la cuentística del medio siglo; rasgo que alcanzará las creaciones de los realistas de lo sucio a finales del siglo XX.

No obstante la primacía del grupo Contemporáneos, la veta realista no se había abandonado y la inclinación de José Martínez Sotomayor al realismo con contenido social detonaría un “segundo aire” de esta narrativa:

El marco en cual se desarrollaron el cuento cristero, concentrado en “las acciones militares y de sabotaje de los cristeros en armas, la persecución de los católicos y la resistencia civil en las ciudades y poblados”; el proletario, de “estilo sencillo, exento de piruetas literarias”, a don de ser comprendido “por millones de hombres”, y anclado en “la pureza ideológica”, “en las ideas o en los conflictos que esas ideas provocan”, a saber, las de ideario socialista, que convertiría a esta tendencia en literatura doctrinaria; el indigenista, que recrea “la vida de los indios en una doble dimensión: por un lado, seres humanos oprimidos, abandonados, en estado de increíble miseria; por otro, maravillosas criaturas que viven una realidad distinta, regida por la tradición y por unas creencias religiosas esencialmente prehispánicas en sus raíces, aunque cristianas en la superficie”; y el populista o folklorista, animado por el “retorno a la tierra y a lo autóctono” (Pavón, 2013: 117).

Estos desprendimientos del realismo tomarán auge en la época áurea de la narrativa de la revolución, que Luis Leal fecha entre 1928 y 1940, destacando las creaciones de Rafael F. Muñoz, Francisco L. Urquiza, Gerardo Murillo (Dr. Atl), Nellie Campobello, Francisco Rojas González, etc., pues en opinión de críticos e investigadores, estaban enmarcados por los temas derivados de la revolución. Ya en el periodo de 1944 y 1973, el cuento indigenista dejará de lado la visión idílica y bucólica de los indios; ahora, se centra en los conflictos sociales, económicos y culturales que los rodean, así como los múltiples oprobios que sufren a manos de patrones intransigentes que arrendan su fuerza de trabajo, la insalubridad en la que existen, la pobreza y, a veces, la ingesta excesiva de alcohol, avatares todos recreados por José Revueltas, Francisco Rojas Gonzáles, Ramón Rubín, Eraclio Zepeda, Roberto López Moreno, entre otros. Y no sólo eso, sino que destacan lo que tienen de universales, pues aunque salvaguardan sus costumbres y tradiciones, también son como los otros hombres: aman y odian, sufren y ríen, y, en fin, “caen en la bajeza o caminan atados a los más altos valores humanos” (Pavón, 2013: 138).

Más descuidados en lo estético, los escritores de la literatura proletaria, José Mancisidor, Francisco Sarquís, Consuelo Uranga, Lorenzo Turrent Rozas, etc., ocupan su obra como medio para protestar en contra de las míseras condiciones en las que viven los obreros. Su propósito principal era hacer reflexionar a las masas. Los proletarios poseen “un estilo sencillo, exento de

piruetas literarias. Su preocupación medular es el examen de la vida actual, su enjuiciamiento desde un punto de vista marxista. Los días pasados no interesan. Interesa esta hora dolorosa que vivimos, llena de miseria, de claudicaciones y de bufonadas revolucionarias. Urge, pues, hacer la anatomía del instante” (Turrent, citado por Pavón, 2013: 151). Destacan, además, los vicios y la corrupción de aquellos que detentan el poder. Pero no se trata únicamente de que el proletario sea visto como víctima; señalan también sus debilidades y vicios, pero siempre tratando de exaltar “la suma honestidad, orgullo de clase, solidaridad con los otros desposeídos, valentía, estatura moral” (Pavón, 2013: 154). Será la narrativa proletaria la que traiga a colación, otra vez, a personajes marginales –venidos de la obra de Micrós–, como más tarde lo harán Emiliano Pérez Cruz o Ignacio Trejo Fuentes.

Sin embargo, algunas conquistas y debilidades faltan aún por consignarse. Entre éstas, la camisa de fuerza ideológica, la simpleza narrativa, la ausencia de intensidades, los personajes poco memorables, los finales previsibles; entre aquéllas, sin duda, el retorno a la lengua popular, con sus certeros giros y dichos; la convocatoria del lenguaje de los mecaperos, albañiles, obreros, compadritos, fritangueras, duchos en el manejo de la grosería, como en periodos posteriores lo harán los cuentistas de la Onda, especialmente, José Agustín y Parménides García Saldaña, anteceditos éstos por Edmundo Valadés; la recuperación del realismo sucio o duro, iniciado en algunos pasajes de *El Periquillo Sarniento*, de José Joaquín Fernández de Lizardi, *Las minas y los mineros*, de Pedro Castera, “Los perros de Tomóchic”, de Heriberto Frías, “Acuario”, de Rubén Salazar Mallén, y continuado, entre muchos ejemplos, en algunos textos de *Dios en la tierra*, *Dormir en tierra* y *El apando*, de José Revueltas, en *Yo se lo dije al presidente*, de Roberto López Moreno, *Pájaro en mano*, de Rolando Rosas Galicia, y muchos textos breves de los novísimos narradores, realismo de gran audacia que demuestra cómo la fantasía no tienen límites. El recurso del habla popular y el del realismo sucio son valores que hacen poco “olvidable” un libro como *Grito. Cuentos de protesta* (Pavón, 2013: 155-156).

Llegadas las décadas de los cincuenta y sesenta la literatura mexicana, con toda su tradición a cuestas, tendrá dos vertientes casi simultáneas, que Margo Glantz (1976) ha dividido en la Generación del Medio Siglo y la Generación de la Onda o, como su reconocido ensayo lo apunta, Onda y Escritura. Los últimos inclinados al realismo con contenido social y los primeros en tanto continuadores del sendero trazado por los Contemporáneos.

Con la modernidad en boga instalada en la ciudad de México, “el desencanto y la amargura venidas de un mañana que nació cansado” (Pavón, 2004: xvii), la urbe se convierte en el escenario donde los personajes exploran el vacío: la ausencia, la carencia de Dios, la discontinuidad de la memoria, el olvido, la búsqueda constante del yo y la imposibilidad para encontrarlo, la yuxtaposición del tiempo y el espacio, la noche inquietante y reveladora del desasosiego, la alteridad como único medio de reconocimiento, la otredad capaz de desintegrar al individuo, que, estacionado en el centro de un mundo caótico, asume el pecado como única y posible salvación de una totalidad que lo niega como sujeto. Estos son sólo algunos aspectos del mundo sinsentido, colapsado, que describe la Generación de Medio Siglo, el que recorren sus personajes marcados ya por “la tradición del infortunio”.

De las diferentes aristas de la realidad, la que más les interesa describir es la del mundo interior y la conciencia de la finitud, donde el ser humano es arrojado a la realidad, que es, en palabras de García Ponce, el único terreno del que “disponemos para encontrarnos a nosotros mismos” (1994: 85). La condición humana conspira contra los individuos y pone fuera del alcance toda concepción del mundo como unidad. La realidad es ahora percibida como fragmentos y en esos fragmentos el hombre está destinado a buscar su identidad, a evocar su presencia contando su ausencia. Los narradores del Medio Siglo aportarán al realismo sucio o duro el sentir atribulado de los personajes, el vacío, el desconsuelo y la carencia de esperanzas, siempre rondando como designio fatal y tormentoso del que no pueden escapar.

Por su parte, los escritores identificados con la Onda y el movimiento de la contracultura, expresaban sus preocupaciones estéticas y sociales a través de un lenguaje más cercano a la realidad social que vivía el país, sin que esto significara una pugna directa con el grupo literario hegemónico del momento: la generación de Medio Siglo; tampoco, en estricto sentido, se alejan

de los temas e inclinaciones arriba señalados; su diferencia es, pues, estética en lo que al lenguaje se refiere. La actitud peyorativa que se toma frente a los escritores de la Onda responde, sobre todo, a la posición que en su momento tomara Margo Glantz, quien afirmaba severamente: “Onda como crítica social y escritura como creación verbal” (42), rebajando a unos como comentaristas y enaltecendo a los otros como artistas: “Así ‘escritura’ negaría Onda. La negaría en la medida en que el lenguaje de la Onda es instrumento para observar un mundo y no la materia de su narrativa. Onda significaría en última instancia otro realismo, un testimonio, no una impugnación” (32). José Agustín, no obstante la crítica demoledora, anota:

Glantz dividió el mapa de la literatura mexicana en dos grandes categorías irreconciliables: la onda y la escritura. Esta última era la buena, la culta, la artística, la que había que escribir, alentar y premiar; la onda era lo grosero, lo vulgar, la inconciencia de lo que se hacía, lo fugaz y perecedero, jóvenes, drogas, sexo, rocanrol. Con semejante reductivismo la doctora Glantz mandó a la onda al museo de los horrores y propició que el Establishment cultural condenara, satanizara y saboteara esa literatura (1996: 96).

El habla popular, soez, altisonante, las clases bajas y los recursos tecnológicos que tienen a su alcance, los medios masivos de comunicación, el coloquialismo urbanoide son los recursos del escritor para imaginar la recuperación de una realidad perdida “en la masificación, la miseria y el desprecio” (Domínguez Michael, 1991: 513). A pesar de las mordaces opiniones de Glantz con respecto a la onda, atina al calificarla como “otro realismo”, y anota que esta actitud ante el lenguaje, que adopta la generación de la onda, dista mucho de ser otra o de ser nueva, quizá renovada o innovadora, cuyos orígenes vienen, precisamente, de realistas y naturalista, quienes, desde el siglo XIX, daban cabida a las expresiones del habla cotidiana de los individuos de clases bajas, incluso ínfimas, con inclinaciones a lo soez, que, aquí, está caracterizado por el albur y la grosería. Ciertamente, también, que los escritores de la onda se toman licencias lingüísticas: unen o declinan vocablos, reformulan su significado cambiándolos de contexto, desarticulan sentidos,

dislocan la sintaxis. Todos estos elementos entran directamente a la literatura pues, partidarios de mirar y criticar su realidad, no desdeñan ninguno de los recursos que les brinda su medio y su contexto social. El albur, la grosería, la expresión marginal y la mentada de madre, serán contribuciones de los onderos a la estética del realismo sucio o duro.

Sumado a lo anterior, los personajes vuelven a surgir de las entrañas de la sociedad: hombres y mujeres comunes, jóvenes en su mayoría, retoman su posición como protagonistas; se regresa a los escenarios marginales, a la periferia de la ciudad para contrastarla con el centro, que, cuando no expulsa constantemente a los individuos los rechaza o los engaña; se muestra siempre ajeno, adverso, áspero, violento. La búsqueda constante de reconocimiento, de encontrar un lugar de pertenencia en el mundo, es el marco de cada argumento: el desarraigo, el vacío, el anonimato al que se ve expuesto el sujeto, producto de una realidad desencantada, expresado con los tintes más ácidos y amargos.

De esta realidad hostil, nace entre los jóvenes la contracultura, urgida por crear medios y opciones para una vida menos limitada, delinea modos de ser que les permiten conservar el sentido de la existencia. Paralelamente a esta actitud, “en los años sesenta surgió en México una literatura sobre jóvenes escrita desde la juventud misma, lo cual se tradujo, en los mejores casos, en autenticidad, frescura, humor, antiolemnidad, irreverencia, ironía. Significó también un concepto distinto de literatura, pues la densidad literaria se daba a través del uso de un lenguaje coloquial y de numerosos juegos de palabras, de invención y declinación de términos, y, sobre todas las cosas, en un uso estratégico de elementos de la realidad cotidiana combinado con situaciones y personajes enteramente ficticios e incluso improbables desde un patrón realista. Éste fue uno de los grandes hallazgos de esta nueva literatura, pero también uno de sus máximos peligros, pues la intensa naturalidad que producía daba la impresión a lectores poco atentos o

prejuiciados de que se trataba de una imitación de la realidad, algo sociológico o antropológico en el mejor de los casos, una taquigrafía de la realidad” (Agustín, 1996: 95)”. Bajo estos términos se crean las obras más representativas de la Onda: *La tumba* (1964) de José Agustín, *Pasto verde* (1968) de Parménides García Saldaña y *Gazapo* (1973) de Gustavo Sáinz, para revelar, en contra de las opiniones de Margo Glantz, que no hay Onda y Escritura, sino literatura. Con una calidad que nada pide a las de los escritores del Medio Siglo, pero sí con una intención estética distinta, afirman que no existen temas mayores ni menores, que la armonía del conjunto, la esteticidad de la obra depende de cómo maneje el escritor sus recursos, de si consigue o no los efectos deseados; es eso, y no la intromisión de términos soeces, lo que determina la calidad artística.

Prueba de ello son los numerosos lectores y continuadores que han tenido los onderos, entre los que destacan Rafael Ramírez Heredia (1942), Guillermo Samperio (1948), Emiliano Pérez Cruz (1955), Luis Humberto Crosthwaite (1962), Guillermo J. Fadanelli (1963) y Eduardo Antonio Parra (1965), quienes, escritores de la crisis y el apocalipsis, parecen convertir al hombre en objeto de una sociedad moderna y despiadada. Herederos inmediatos del quehacer artístico de la Onda, los escritores finiseculares, ahora del siglo XX, retoman de ellos la actitud hacia el lenguaje, el D.F., sus barrios y colonias periféricas como escenarios, sin que esto impida ubicar sus historias en ciertas ciudades de provincia; rescatan el humor, el cinismo con que se reacciona ante una realidad adversa, buscan el consuelo de la imaginación, pues en este universo, en la ciudad monstruosa que progresivamente arrasa con los medios que se encuentran en los márgenes, el hombre desaparece.

En estos escritores, identificados por Christopher Domínguez Michael como “narradores urbanos”, se reconoce una especie de “costumbrismo y naturalismo trasnochado”, pues confían de nueva cuenta en los héroes tradicionales y en el poder de convocatoria del habla popular. En esos

héroes “la capacidad de mimetizar el lenguaje popular devino en una práctica técnica obligatoria. Más aún, se aceptó que la única ideología narrativa que la ciudad podía expresar a través de sus escritos era el lenguaje, auténtica expresión del alma ciudadana” (1991: 513). Literatura sin nuevos héroes, recurre sin cesar a los medios masivos de comunicación, a las ilusiones y fantasías creadas por ellos, siempre inmersa en la llamada deshumanización, que es “la característica sociológica con la que se define vulgarmente a las grandes ciudades de la modernidad. Esta muletilla de amplia eficacia olvida que lo único deshumanizado por completo es la Naturaleza y que las ciudades son lo humano en lo más concentrado y grave del concepto. Narrativa conservadora, la consagrada a las ciudades sobrepuestas en la superficie del Distrito Federal, opera según la lógica que defiende las viejas tradiciones individuales [...], lo mismo que a las venerables comunidades históricas como son el barrio popular o la colonia aristocrática (518).

Herederero de toda esta tradición, nacido en una sociedad cansada, Emiliano Pérez Cruz (1955), oriundo de Ciudad Netzahualcóyotl, narra la vida de la gente que habita en las zonas limítrofes y económicamente más desprotegidas del Estado de México. Proveniente de la médula del barrio, de la mata de la desventura, escribe de lo que conoce y cómo lo conoce: sus protagonistas están tomados de la realidad inmediata; sus historias son comunes, sin grandes exaltaciones de los personajes o las circunstancias; son pasajes cotidianos de la existencia en las zonas limítrofes, en los cinturones de miseria que rodean la mounstrópolis mexicana. Para hacerlo, utiliza un lenguaje natural, sincero, fluido, que causa, no obstante su sencillez, efectos dramáticos y que sorprende por su picardía, por el cinismo con que se enfrenta a la realidad. En su obra toda, la violencia ocupa un lugar fundamental, ya que enmarca cada una de las situaciones que presenta a los lectores, como si ésta fuera condición *sine qua non* del medio donde habitan sus

desilusionados personajes. Violencia, brutalidad, crueldad son algunas marcas de su quehacer literario.

Receptor de una tradición literaria rica en matices de desolación, fatalidad y tristeza, la de Emiliano Pérez Cruz es una literatura que condensa los elementos del realismo sucio o duro hasta aquí enumerados. De ello, nace la necesidad de hacer una revisión crítica de su obra desde esta postura, pues, recorridos más de dos siglos de transformación, la estética de la violencia, el realismo sucio o duro sigue vigente en este escritor.

Emiliano Pérez Cruz ante la crítica: vida, obra y milagro

¡Tantas vidas privadas, tantos desajustes públicos! ¡Tanta vida ajena durmiendo bajo la lluvia, tanto loco suelto por las solitarias calles, aullando, desagarrándose, aferrado a la vida que tanto se empeña en abandonarlos, cansada como está de tanto abuso resplandeciente y agotador!

Pata de perro

EL ESCRITOR, EL DE CARNE Y HUESO

Era un 8 de agosto, aniversario del natalicio de Emiliano Zapata, allá por el año de 1955, en Santa María la Ribera, calle Sor Juana Inés de la Cruz, cuando viera la luz primera otro Emiliano, Pérez Cruz –Emili para los cuates–, vocero y cronista de los “no tan humillados ni ofendidos” habitantes del Municipio 120 del Estado de México, Ciudad Nezahualcóyotl, barrio periférico o ciudad-dormitorio, colindante con la siempre inmensa Mounstrópolis mexicana: el Distrito Federal. Segundo hijo de don Serafín Pérez y doña Teresa Cruz, criado y crecido en el corazón de Neza, entre las mil y un historias del campo, cuentos de espantos o aparecidos, que se referían en la sobremesa familiar, pata de perro incansable, cábula irredento, ceceachero alegador, periodista indignado, lector asiduo, “borracho, mujeriego, jugador” y grillito cantor, Emiliano Pérez Cruz es, además, escritor, y aporta su grano de arena a las letras nacionales de una forma peculiar: mezcla su quehacer como periodista con las historias que ve y vive todos los días, elabora sus crónicas-cuentos-relatos y novelas con protagonistas extraídos de la entraña misma de la sociedad, que

habitan las polvaredas o lodazales de Nezahualcóyotl o recorren las indiferentes calles del Distrito Federal. Su labor artística se nutre de discursos testimoniales o historias “verdaderas”, de esas que le ocurren al amigo o al vecino, simples anécdotas de la vida que, por cotidianas y repetidas, parecen aburridas. Pero no lo son. La mirada exacerbada, meticulosa y el humor cínico y desparpajado del autor pone ante los ojos del lector lo que hay en ellas de bárbaro, violento y avasallador, y es precisamente su frecuente acontecer lo que asalta la conciencia del espectador, pues no sólo se leen. La pericia idiomática con que son contados los fragmentos de vidas que pueblan sus libros permite vislumbrar ademanes, emociones, olores y sabores como si ante un cuadro se estuviese; imágenes y voces contundentes que se hilvanan con potencia para originar reacciones. Nadie sale ileso de las páginas desesperantes, tristes, sencillas, humildes e hilarantes de Emiliano Pérez Cruz.

La suya es una literatura que hierde, que goza contando con letras de molde la crueldad que ha visto en las calles; construye una identidad que hasta ese momento no quería verse ni aceptarse: la de los habitantes de la periferia, la de los marginados de la sociedad moderna, la de la pobreza extrema, el hambre, la enfermedad y el vicio; problemática implacable en una sociedad anónima y degradada, de las injusticias que en ella se cometen, de las víctimas azarosas de un destino en el que no caben conceptos como libertad o justicia; tampoco palabras como comida, vivienda, salario o seguridad. Artista del hambre, del desprecio, del “rencor vivo” que, por corriente, es omitido; artista también de lo festivo, de las alegres costumbres de los pobres, débiles y desprotegidos, de la solidaridad, de la esperanza y de la posibilidad de no morir de hambre. No se crea que esta literatura se circunscribe únicamente a la crítica social; sí que la hay, pero es más dura y acerva de lo que aparenta porque no hay en ella heroicidad ni redención, ni queja ni súplica; es un ir y venir de la esperanza a la resignación, un renunciar constante, una pérdida sin lamento, un agravio no

sentido. Consolida esta obra el mundo marginal, el de “los otros” individuos que se antojan distintos y que son, a pesar de todo, parecidos a los demás, semejantes a nosotros, pues como nosotros sufren y gozan, ríen, lloran y se mueren, como iguales.

Cuento, crónica, novela y reportaje son los géneros que ha explorado el escritor mexiquense. Por su base testimonial, se afirman como los medios propicios para comunicar una realidad nacida de la fusión de muchas otras que se encontraron reunidas en el Municipio 120, luego de que el centro ciudadano desterrara a los migrantes hacia la periferia. Inmerso como estaba en el hábitat de los terregales *nezios*, Emiliano Pérez Cruz en su narrativa –aunque “sigue tirándole más al periodismo, a la literatura como un complemento, como una manera de enriquecer el periodismo; informar de manera entretenida, divertida, jocosa, indignada, culera, ojete” (Martínez Aguilera: 21)– logra un mosaico rico en recursos y referentes que provienen de otros medios, consiguiendo una polisemia que brinda distintas perspectivas de la realidad que recrea. Así, encuentra en ese sincretismo cultural una forma de decir y contar su contexto de manera artística. Y partiendo de lo que conoce, hace un intento enfebrecido por mostrar su realidad, de modo que “existe una confusión entre vivencia y literatura que resulta apabullante, asfixiante, se torna casi indisociable” (Martínez Aguilera: 119).

Emiliano Pérez Cruz ambienta la mayoría de sus historias en Ciudad Nezahualcóyotl –o Nezahualodo, Nezahualpolvo, Veneza, Lomas del Terregal, Minezota, Nezayork o, simplemente, la Neza de los nezios–, en esa tierra de nadie, hogar de los múltiples migrantes que obtuvieron escuetos terrenos –“en abonos chiquitos para pagar poquito”–, entre lodo o polvaredas, en fin, en los asentamientos humanos que constituían los cinturones de miseria. Bajo estas circunstancias, los primeros colonos de Neza se convirtieron en los individuos señalados y satanizados por la

burguesía defecha, pues pasar de Neza a la ciudad, y viceversa, era como pasar de ilegal a otro mundo, uno decadente, inhóspito y fétido, cuyos habitantes eran los protagonistas de la nota roja:

las colonias levantadas en territorio hostil daban la imagen de ser un lugar miserable. Ciudades sin esperanza que ofrecían perdición. A estos asentamientos se les catalogó como *zonas marginadas, ciudades perdidas o lugar de nadie*. Empezaba a difundirse la leyenda negra de este futuro municipio. Algunos diarios publicaban notas rojas sobre asesinatos, cuerpos aparecidos en los tiraderos, pobreza extrema, insalubridad, habitantes violentos, niños desnutridos que jugaban con el lodo y más perdición. Sin embargo las condiciones paupérrimas que imperaban eran producto de las injusticias sociales, vendedores incumplidos, abandono de las autoridades del Estado de México y del Gobierno del Distrito Federal (Osnaya: 14).

Pero Emiliano Pérez Cruz no veía la realidad de Neza únicamente como material para la nota roja; reconocía en ella situaciones humanas en lo más profundo del término: hombres y mujeres luchando por sobrevivir. Heredero y practicante de un género tan flexible como la crónica-cuento-relato –pues entre éstos “no hay más diferencia que el tiempo de realización, pues unos y otras me parecen igual de creíbles, y he pasado crónicas por cuentos y viceversa”, dice el autor (Ochoa Sandy: 25)–, narra su contexto social apegado a la realidad, acontecimientos cuyo precepto principal es la “veracidad” o el “efecto de verdad” venido del realismo tradicional, lo que dota de mayor verosimilitud sus creaciones: “Por el espacio que decidió recrear es considerado un ‘escritor de barrio’. Un escritor regionalista o localista que, como si fuera un escritor costumbrista de finales del siglo xx, informa sobre el universo de los otros” (Osnaya: 122). A nivel estilístico, es evidente la ritmicidad venida del habla cotidiana en ciudad Neza, a decir de Suriel Martínez Aguilera:

Hay tres elementos comunes en los escritores de Neza, al menos así se percibe a través de sus textos: por una parte es una indignación y una suerte de obsesión con la ciudad como lugar mítico de encuentro, de revelación, de develamiento, de hallazgo, y eso es muy evidente. Otro elemento muy visible es la maleabilidad del lenguaje para tratar de adaptarlo a las necesidades propias internas, no sólo en conjunciones como ‘tons’, ‘pos’, que son parte del argot folklórico de cualquier entidad suburbana, sino a través de la violencia, de la crudeza, del desnudamiento de la realidad a través del lenguaje. El tercer elemento que me parece rastreable, son los antecedentes visibles en tres escritores y

que tienen que ver fundamentalmente con lo que se está trabajando al interior de la literatura de Neza: Armando Ramírez, Rafael Ramírez Heredia y Emiliano Pérez Cruz (115-116).

Este último, con su amplia galería de personajes extraídos de los territorios marginales de la gran urbe, vuelve a poner en escena tipos mexicanos, como los “policías corruptos, locatarios abusivos, choferes, comerciantes ambulantes, prostitutas, ladrones, borrachos, asesinos, obreros, indígenas explotados, sirvientas, niños, jóvenes y adolescentes idiotas, jóvenes de la calle, la madre soltera o abandonada, el gandalla, el chavo banda, el homosexual, entre otros” (Osnaya: 58). Si bien son tipos porque funcionan como modelo para un sector de la población, injusto sería calificarlos de planos. Los personajes de Emiliano Pérez Cruz tienen una dimensión psicológica, que se traza en pocas líneas, pero intensas; son sujetos propicios para la transformación, aunque ésta muchas veces se vea frustrada; además, reflejan la desolación de las clases marginadas, pues son partícipes de una realidad aplastante y profundamente humana; transitan lugares cotidianos: la calle, el hogar, el mercado, el transporte público, el trabajo; en su diario existir, atraviesan situaciones comunes que adquieren dimensiones dramáticas: violencia física, sexual, psicológica, explotación laboral, promiscuidad. Como el “gran oreja” que dice ser, el autor asegura:

cada crónica y reportajito que hago es meterme a fondo con la gente. No sentirme de fuera, sino estar adentro también, y entonces vamos a ver de a cómo nos va entre todos. Trato de meterme, de colarme como ése gran oreja que te decía hace poco [...]. En la casa me pongo a ver el tema que quiero tratar hoy y recuerdo lo que vi en el Metro o en cualquier otro lugar. Luego me siento; si quiero hablar de la prostitución voy y me siento en La Candelaria o el Cuadrante de La Soledad y ahí está uno esperando a que lleguen las putas y preguntas como cualquier gente precios, lugares, platicas y me salgo. Ahora ya me estoy quitando la dependencia de la grabadora. Más bien quiero captar los ambientes, las expresiones, los aromas (Cantú: 8).

Inclinado a contar con apego a los referentes de la realidad, Emiliano Pérez Cruz pertenece a una generación de narradores que Seymour Menton denomina neo-naturalistas, entre los que enlista a Salvador Castañeda (1940), Jorge Arturo Ojeda (1943), Raúl Hernández Viveros (1944),

Guillermo Samperio (1948), Armando Ramírez (1951). Por su parte, Chistopher Domínguez Michael habla de un abanico de realismo, cuyos representantes son Arturo Azuela (1938), Rafael Ramírez Heredia (1942), Armando Ramírez (1951). De ellos, los más destacados como “escritores de barrio” son Armando Ramírez y Emiliano Pérez Cruz:

como escritores que no pertenecen a la “cultura dominante” su obra es diferente a los modelos establecidos. Su obra está determinada y formada por lo que conocen y lo que vieron en su lugar de residencia. La violencia urbana, la pobreza, la cultura de masa (música, radio, televisión, cine, revistas, historietas...) y el contexto sociológico son algunos de los elementos que caracterizan la narrativa de estos creadores: “Sus medios de expresión, sus temas y su propia construcción sintáctica se alejan de los patrones establecidos dentro de esa cultura e incluso son una forma de agresión a sus valores”.⁶ Esta “literatura de barrios” agrade porque el lenguaje no es solemne y está lleno de violencia (groserías, sucesos agresivos) y de dolor (Osnaya: 54).

Influidos por los escritores de la Onda –especialmente por Gustavo Sáinz, quien fuera su impulsor literario–, Emiliano Pérez Cruz, Armando Ramírez y Rafael Ramírez Heredia “han enriquecido la pluralidad léxica de la narrativa mexicana” (Domínguez Michael: 514) al deformar, torcer, dar otro sentido a la palabras para producir un nuevo efecto a través de ellas; reinterpretan la realidad, otorgando un lugar privilegiado al lenguaje, y así la escritura se vuelve protagonista al mostrar una amplia gama de recursos propios de la retórica (palabras homónimas, aliteraciones, apócopes, aféresis) mezclados con el habla popular (caló del barrio, dichos, refranes, groserías), que desencadenan en la prosa un ritmo semejante al del habla cotidiana.

Entrañable y amarga, la obra de Emiliano Pérez Cruz ha sido dividida por sus críticos más asiduos, Ignacio Trejo Fuentes y Susana Osnaya Ruiz, en dos épocas: la tremendista, que abarca sus dos primeros libros, y la dramática-festiva, que incluye el resto de su obra, ambas permeadas por ese halo de tristeza y crueldad tan característica de su narrativa. Diferencia principal en estas dos épocas es el tono: en la primera, hay un enojo desaforado, un “rencor vivo”, por las

⁶ Víctor Ronquillo. “La literatura de barrios, expresión de una cultura emergente: Armando Ramírez”, en *El Nacional* (México, septiembre 4, 1985), p. 17.

contradicciones del sistema político-social, que ha generado la desigualdad y la miseria; a la segunda, corresponden los momentos festivos y dichosos que pueden encontrarse aún en las peores circunstancias, donde siempre queda un resquicio para salvaguardar la esperanza. Entre una y otra, puede percibirse una transformación paulatina, que va del agudo lamento a la cínica carcajada, pero que nunca deja de mostrar la brutalidad o la barbarie, sólo las presenta de forma distinta: sin censuras éticas ni literarias, porque la realidad tampoco las tiene. Emiliano Pérez Cruz no busca piedad ni compasión, sino sobresaltar al lector, hacerlo partícipe consciente de ese mundo que se quiere omitir, sin importar que la reacción sea de empatía o desagrado con respecto al universo referido.

PARA MORIR IGUALES

La primera etapa de escritura de Emiliano Pérez Cruz, aquella que Trejo Fuentes y Osnaya llaman tremendista,⁷ abarca sus dos primeros libros: *Tres de ajo(dido)* (1983) y *Si camino voy como los ciegos* (1987). En este último, se incluyen los tres cuentos que formaran el primero: “Y él me lleva en su mirada” (ganador del Concurso de Cuento de la Universidad Veracruzana, en 1981), “Diosito, pónmelos en su lugar” y “Corre del todo, andando”, además de su primer texto, “¿Qué

⁷ El tremendismo surge a mediados del siglo xx en España; refleja los sucesos más sórdidos de la realidad y contiene una fuerte carga de crítica social; desarrolla escenas violentas y desgarradoras, lenguaje rudo y personajes populares o marginales; su principal exponente es José Camilo Cela (Díaz Plaja, 1970).

no ves que soy judas?” (ganador del concurso literario del XXV Aniversario de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, en 1976), previa revisión de Gustavo Sáinz, quien fuera su mentor e impulsor en los menesteres literarios. Junto a estos cuatro, otros seis relatos integran *Si camino voy como los ciegos*, con el que obtuvo el segundo lugar en el Concurso Nacional de Cuento de San Luis Potosí, en 1978. Los cuentos “Todos tienen premio, todos” y “La continua historia de Mingo o la espera”, también integrantes de este libro, son las más comentados, reconocidos y antologados del autor (Menton, Domínguez Michael).

Diez cuentos audaces de Emiliano Pérez Cruz con una misma línea temática: la violencia urbana, la trayectoria por la supervivencia; niños, jóvenes, hombres, mujeres, viejos, inmigrantes rurales, desposeídos todos ellos de los mínimos recursos para sobrevivir se trasladan de un lado a otro de Río Churubusco y son siempre maltratados, ya sea en su territorio, la siempre hermosa y empolvada Neza, pues sufren múltiples carencias y, después de la Calzada Zaragoza, la discriminación. Así pues, no hay sitio donde resguardarse: todo es inclemencia. Libro acabado y unitario, *Si camino voy como los ciegos* sorprende por la fuerza de sus imágenes. En pocos párrafos, es posible distinguir la miseria del territorio donde se ambientan las historias. Bastan dos o tres líneas para que el lector comprenda quiénes son los protagonistas, cuál es su carácter y cuáles sus problemas; pocas páginas ocupa el autor para mostrar la desesperanza, la podredumbre, el cotidiano existir entre el polvo, el hambre y la miseria. Para muestra un botón. “Todos tienen premio, todos” relata la historia de dos niños, habitantes de Neza, que pasan sus días bajo la mesa de un puesto en el mercado; espectadores inocentes de lo que ahí ocurre, reciben con familiaridad la violencia del lugar: violaciones, golpes, abandono, alcoholismo, drogadicción mientras ellos, ocultos bajos el mantel, inician sus escauceos sexuales:

Juana, la hija de doña Praxedis, es muy caliente. La otra vez hizo que me acostara con ella. Pero no tiene chiste. Esconde unos pelos muy feos y le falta pitirrín. Se enojó porque no le hice caso. Luz, la hija del Güero, sí es bonita. Es igual a mí. No tiene pelos ni pitirrín, pero cuando estamos solos le hago uno con una zanahoria y jugamos a los espadaños. Su cabello es largo, rubio. Cuando ríe, sus ojos se vuelven chiquitos y en las mejillas se le hacen hoyos. Su papá dice que le gusta para yerno. Es porque no sabe que va a morir. Alfonso lo juró ahí, frente al altar del Señor de las Maravillas. Los hoyitos de Luz también están en sus nalgas (22).

El tono inocente con que el protagonista, precoz infante de 12 años, relata los sucesos cotidianos que mira sin mayor cuidado desde su trinchera en el mercado, normaliza el ir y venir de gente, el ruido estrepitoso, los acosos sexuales, las golpizas, la basura que cae desde las mesas contiguas, los olores de comida, desperdicios, desinfectantes y asfalto que se mezclan en su nariz, los perros callejeros olisqueando los rincones, las ratas royendo la fruta podrida mientras ellos, Luz y el innominado narrador, planean quedarse a vivir “para siempre en el agua” (24), aunque no sepan nadar. Sí, los dos infantes prologarán su escondite con la muerte, pues donde les ha tocado vivir no hay atisbo de esperanza y lo único que les queda es resguardar su amor, lejos, muy lejos de ese mercado-infierno que los aprisiona.

Además de los niños, están los jóvenes trabajadores que se indignan ante los atropellos laborales: subempleados de fábricas o choferes del servicio urbano, donde el derecho de huelga, el salario digno, la seguridad social, las jornadas de ocho horas o la repartición de utilidades son inexistentes, se convierten en los sujetos vejados y mancillados por las autoridades, si tienen los bríos de quejarse, como le ocurre a Pedro, protagonista del cuento “Ustedes no saben, pero ya ven...”, que recibe una golpiza y como consecuencia de ésta, la muerte, por exigir sus derechos laborales. O aquellos que buscan algo mejor para sus vidas: intentan progresar, pero la sociedad, indiferente, destroza su esfuerzo. O los ya derrotados, que se dedican únicamente a vagar por las calles; que, a la menor provocación y sin aviso, pasan de individuos a sacos de boxeo y reciben, una y otra vez, las golpizas de los policías que “bajan el cuerpo del joven para arrojarlo a los

muladares, entre envases de cerveza, restos de comida, animales muertos, fetos expuestos al sereno, ratas hambrientas” (61), como si fueran una pieza más de ese paisaje y sin que nadie, ni siquiera sus iguales, se condeñan de la situación, antes los señalan: “Casi veo al Anciano cagándome: ¿Ves? Te lo dije, por vago y vicioso, ya decía yo que no ibas a terminar bien; eso y más te mereces por haragán, güevón, flojo y anexas. Pero pus... ¡Total! A él le vale verga mi vida, ¿no?” (63). O los que como Jorge y Celia, protagonistas de “Y él me lleva en su mirada”, se revelan contra las autoridades escolares porque son conservadoras hasta el paroxismo, injustas, crueles y pretenden imponer la consigna “paz, orden y progreso” (87) a cualquier precio.

Está también en estas páginas la mujer que, en el caso de “Corre del todo, andando”, primero abandonada y luego violada, madre de dos hijos, el primero “tontito”, producto de su tempranamente disuelto matrimonio, y el segundo resultado de una cruel violación, vuelca toda su frustración sobre sus dos vástagos. Nicolás, el más grande de los dos, asesina a su hermano, enterrándole dos agujas en los ojos, para vengarse de los maltratos de su madre; ésta, desesperada, sólo se tira los cabellos mientras camina hacia el canal para arrojar el cadáver de su hijo muerto. Y Mingo, el pepenador borracho, oscuro y enfurecido con la vida, que recorre los terregales neños con su barcina de ron, recogiendo los deshechos que venderá para procurarse el siempre necesario alcohol.

Engolosinado como estaba con la primera persona, Emiliano Pérez Cruz obsequia en estos diez cuentos tremendos, con una sintaxis entrecortada, con monólogos que permiten observar de cerca el medio y por el intimismo que permite al “yo” narrante adentrarse en el universo sentido y vivido por sus personajes, una visión cruda de la realidad; denuncia con grito desolado, con un solo golpe, las situaciones extremas en las que tienen que sobrevivir sus personajes. Minucioso observador, “veía que los cuentos estaban ahí y sólo había que tomarlos y darles su retocada.

Nunca como mero transcriptor, pero sí tomaba personajes en situaciones límite para que externaran sus problemas” (Castañeda: 22); tomaba los diarios acontecidos del proletariado urbano, cuyo sello principal “es el drama producido directamente por las precarias condiciones vitales de los personajes” (Trejo Fuente, 1983: 20). Así, conjunta la experiencia personal y el trabajo estético con un lenguaje bien usado y captado en sus giros coloquiales. Emiliano Pérez Cruz transforma lo popular en arte; su literatura, aunque desgarradora y cínica, es una que equilibra lo testimonial con lo ficticio, para dar “un ejemplo inmediato de la violencia, de la acidez que ejemplifica perfectamente la contradicción social, la acumulación de infamias y esperanzas derruidas” (Sanciprián: 11) que padecen las silenciosas mayorías, combinando soterradamente “el intimismo, lo críptico del lenguaje, lo sórdido, la carcajada y la mentada de madre sin mamparitas moralistas en el horizonte” (11).

Si camino voy como los ciegos es, pues, la primera muestra de un quehacer artístico que rinde mayores y mejores frutos porque, una vez alejado de ese tono tremendista y lastimero, que no panfletario, llega la otra etapa de Emiliano Pérez Cruz, la dramática-festiva, dando brinquitos, pateando las piedras o jugando con agua para mostrar la otra cara de la miseria: la que ríe, la que es capaz de hacer una fiesta, la que se burla o acepta su condición sin llantos ni lamentos, al fin de cuentas, la benévola forma de existir que tienen no sólo los pobres, sino todos los habitantes del mundo que pertenecen a la raza humana, pues viven y mueren como iguales.

A esta otra etapa, pertenece *Borracho no vale (Crónicas)* (1988), recopilación de las que escribiera de 1979 a 1981 en *La garrapata, el azote de los bueyes (revista político-satírica)*, por invitación de Helioflores. Con una visión degradada del mundo, ejerce una crítica severa y acerva contra los discursos hegemónicos, a través de los ojos y la voz de un personaje, un borracho “anárquico, depauperizado, santo bebedor andariego, obstinado y libidinoso, rebelde intuitivo

contra la feroz explotación que padecen los humillados y ofendidos del país” (Trejo Fuentes, 1988: 12-13), heredero de la figura del pícaro, que tiene sus orígenes en los siglos XVI y XIX en *El Lazarillo de Tormes* y *El Periquillo Sarniento*, en España y México, respectivamente.

Borracho no vale (Crónicas) contiene treinta y tres crónicas en primera persona, que se dirigen a un interlocutor desconocido, siempre ajeno, pero siempre en igualdad de condiciones, que escucha y recibe las burlas y críticas desaforadas que emergen de la voz narrativa. En él, Emiliano Pérez Cruz se empeña “en reflejar circunstancias sociales especialmente desequilibradas, en bosquejar las fracturas que en ese sentido padecen sectores específicos pero que refractan una desigualdad de mayores proporciones, se finca en la exploración de los mejores recursos expositivos, en la consecución de las armas estéticas que sostengan su enorme contenido de crítica y denuncia” (Trejo Fuentes, 1988: 12-13). Muestra así un mundo abigarrado, de tensiones, que confronta al lector con los seres socialmente marginados, económicamente castigados, para dejar testimonio de una realidad opresora, denigrante, que convulsiona a quienes involucra. Innumerables actos de injusticia se plantean con humor, voluntario o no, porque el personaje que narra no se toma en serio nada de lo que acontece, sea trágico o festivo, y no esquiva la crítica.

Divertido y amargo, *Borracho no vale (Crónicas)*, con su estilo “evasivo, antimaniqueo y rotundo al mismo tiempo” –como lo ha calificado Vicente Francisco Torres (1988: 14)–, tiene la frescura del lenguaje cotidiano, de los vocablos distorsionados o inventados, a los que adereza con dichos, refranes y expresiones populares. Introducir el habla cotidiana en la literatura no resta valor a la obra de Emiliano Pérez Cruz; es en ella una estrategia literaria que da ritmo y verosimilitud al discurso emitido por el borracho andariego que va y viene de Nezeyork al Defectuoso con su inconformidad, tanto como la de los suyos.

En *Borracho no vale* (*Crónicas*), las historias referidas se hilan por la voz del narrador; es él quien cuenta y se burla de las desgracias de los otros; constata con sus andanzas la miseria y el rencor. Los títulos de cada una de las crónicas remiten al tono chacotero que antecede y sobreviene a los momentos conflictivos atestiguados por el borracho, que anda por la ciudad cual perro en mercado. Ejemplo de estos títulos son “Le tira a tira”, “Suavecitas han de ser”, “Soy el toro retozón”, “¡Esos de la nezahualpillos!”, “El debut de Quinceañas”, etc. En “Suavecitas han de ser”, cínico e indolente, el narrador cuenta: “Total, quedé jetón entre los brazos de la Pancha, bien peido, adormilado por el verbo que ella lanzaba acerca de su soledá y lo bien que nos sentaría a los dos el cuartito con su catre y su anafre. ¡Púchala, pensé, a la ñoda le alborota el coco saber que puede tener lo suyo y a sus horas! Pero quién me garantiza que ella no es como dice la rola: las mujeres y los gatos son de la misma opinión, que teniendo carne en casa salen a buscar ratón” (1988: 22). No es su destino vivir en compañía: ir, venir y vagar, dormir donde caiga la noche, sin rendir cuentas ni dar explicaciones de sus actos, es lo que prefiere. La soledad de Pancha es una cosa cotidiana, que nada importa al narrador, ninguna de las historias lo conmueve. Para probarlo, en “Recordar es volver a gatear” refiere la historia de Lipa, adolescente a la que corteja, invita a comer, a la feria y ella acepta. “Esta micifuza ya cayó” (30), pensará el futuro borracho, pero la sorpresa es aún más grande: luego de la fiesta y la feria, rumbo al “cinco letras”, los detuvo una patrulla y se los llevó “allá por la Martín Carrera”. A ella la violaron, mientras él estaba inconsciente por la golpiza que le propinaron:

Cuando desperté la Lipa estaba a mi laredo, toda llorosa y con la pintura escurriéndole hasta los codos. “Ayjos del maíz, Lipa ¿a poco se les hizo a los cabrestos?”. “Pus sí, pero l’estoy rezando a la virgencita de Guadalupe que no le haigan atinado, si no qué voy hacer con un hijo de poli...” [...]. Fui a dejar a Lipa a las Lomas pero me quedó la duda: ¿no será eso una nueva política del Negro Durazo pa engordar las filas de tiras? Imagínense: con tanto tira violador y una ley que prohíbe el aborto, al ratón todos vamos a ser hijos de gendarme... Con Lipa quedé dir a la Villa el próximo 12 de diciembre, porque ni modo de ir a la delegación a denunciarlos... (31).

En la de Lipa, se resumen miles de historias. Ella es la víctima que podría ser, en realidad, cualquiera de las muchas mujeres en las que se cometieron actos funestos como el arriba mencionado. Y el narrador, aunque no sin sorpresa, recibe la noticia con resignación; incluso, continúa la historia en “Lupe piñó a Lipa y Lipa me piñó a mí”. Llega el 12 de diciembre y se encaminan a la Villa de Guadalupe; ahí, Lipa “recibe” un mensaje de la virgen: el hombre que está junto a ella –el festivo narrador– debe hacerse cargo de ella y de la criatura que crece en sus entrañas –sí, le atinaron los polis–; él, con insolencia, le afirma que se casará con ella “el 30 de febrero del año entrante”; y Lipa aceptó la fecha, “yo reviré por mi lado y ella se fue feliciana de la vida” (35). La burla y el escarnio restan crueldad al suceso, pero simultáneamente lo recrudescen, pues, convertido en chiste, se normaliza el hecho violento, se acepta sin queja ni cuestionamiento.

Como no hay posibilidad de salir adelante y se ha perdido ya la esperanza de tener algo menos peor, los personajes que transitan estas crónicas-cuentos-relatos, de la mano del pícaro narrador, buscan la felicidad momentánea, la diversión que otorga el sexo, el alcohol o las drogas, o todo junto. Sin embargo, también entre ellos hay jerarquías, y los que “camellean” en un peldaño más arriba, esos que sí pueden comer todos los días, denigran a los otros. “Tres en bola” es la narración de unas cuantas horas en la vida de la “Rufa”, prostituta de profesión, que se niega a ejercer su oficio con “un cegueta y un papelero” (51) a cambio de 100 míseros pesos. Cegueta y papelero intentan forzarla a cumplir con “su deber”, pero “la Rufa me recibió con un rodillazo ahí donde les dije y me dolió tan gachamente que hasta lo pei se me bajó, y luego se me dejó venir con el bastón del Tobi, quien estaba tocho maltrecho en la cama, bocarriba, jalando aire hasta por las orejas” (51), contará divertido días después el papelero. En el idioma del barrio, prostituta

quiere decir superior a papelero-pepenador o ciego limosnero, sin que ello signifique respeto de los unos por la otra; superior quiere decir aquí que puede comer. Ésa es la única diferencia.

El mercado, la calle, el paradero de los camiones o el metro siguen siendo los puntos de encuentro entre los habitantes de la Mounstrópolis y su zona conurbada. Pasar de Neza al D.F. ya no es un viaje a otro mundo, “nomás es una joda”. En la esquina del barrio, hay injusticias y desigualdad; también en el zócalo capitalino. En “¿No hay lana, Solana?”, el intrépido borracho-pepenador llega hasta el centro de una manifestación de maestros, que se quejan por la falta de pago: “Me metí en la bola a ver si me confundían y me pagaban todo lo que me debe la vida y los gobiernos de la rovolución. Gacha la cucaracha, me caí: si yo ando jodido, los profes me la ganan comiendo tortas de frijoles baludos en el patio de la SEP, enchiladas sin tortilla, aguas frescas de la llave, etcétera” (86). Anécdota que sigue su curso en “Hay azules que se caen de morados”: mientras los maestros protestan, policías disfrazados de civiles se mezclan entre aquéllos para desacreditarlos: “entons me di color que ellos habían cerrado calles y estaciones nomás pa que la gente se les voltiera a los maistros y les dijeran gandallas, revoltosos, por su culpa no fui a trabajar, rojos colorados ojeismeis” (125). Linduras como la de Ramón, en “El debut del Quinceñías”, asombran por su crueldad. Padre de familia desesperado por las carencias económicas, en víspera de las fiestas decembrinas, sacrifica su mano izquierda para que la empresa en la que trabaja más de diez horas diarias le pague indemnización; con ésta, planea comprar los anhelados juguetes para el día de reyes de sus hijos, pero el dinero nunca llega; son sus amigos, al ver semejante atrocidad, que a pesar de todo entienden, incluso justifican, quienes hacen una “coperacha” para el recién discapacitado –frases como “capacidades diferentes” todavía no se usaban–; es así que el 6 de enero sus críos presumen, oriundos y felices, los regalos de “Malhechor, Gastar y Basaltar”.

Borracho no vale (Crónicas) presenta una multiplicidad de voces, moduladas por el personaje principal, que va engarzando cada una de las historias para formar un todo coherente y cerrado; que construye un discurso subversivo que hasta podría pensarse como “ideología del desamparo” (Conde Ortega, 1988: 12-13), esa que anida en la Neza de los nezios, donde los habitantes ya no son “pobres pero honrados”, sino que están desmitificados de esa imagen angélica y áurea que tuvieron “los intelectuales chic radicales de los años setenta” (13).

En 1993, aparece la primera novela de Emiliano Pérez Cruz, *Reencuentro*, reeditada después como *Ladillas* (1998), misma que seguirá de cerca los pasos de Cutberto Argueta, “El Mojarrón”, protagonista de la novela que critica, como si del autor se tratara, a los que “se duermen en sus laureles, sacan su credencial de pobre y pueden andar viajando por la vida con la mayor impunidad posible” (Güemes, 1991: 65).

Ajuste de cuentas con la realidad dolorosa y empolvada de Ciudad Nezahualcóyotl, en esta novela Emiliano Pérez Cruz cuenta la génesis del Municipio 120, a través de los recuerdos de infancia que un grupo de amigos, ahora treintañeros, decepcionados de la vida, traen de nueva cuenta a la luz, bajo los efectos de unas vickys bien frías y unos tragos de tequila. Triste y oscuro, como todos los ambientes de sus obras anteriores, es éste quizá el más denso y turbio. Alejado por completo del tono de denuncia, de la crítica social que separa a los pobres de los que no lo son tanto, pone en escena a Mojarrón, Dalastejas, Isacas y Cornejo Blas, felices compinches, abotagados de tanta cerveza. En su conversación, se intercala la historia del barrio, los calvarios personales que a cada uno le tocó vivir, los recuerdos de los juegos de infancia, las experiencias veniales y los trágicos acontecimientos que los revelan como humanos, ni buenos ni malos ni pobres, individuos los cuatro que encuentran la felicidad en “la fragancia del humo suspendido... la barriga llena... el palillo entre los dientes... los niños durmiendo...” (2). Paralelamente a estas dos

historias –por un lado, la fundación y crecimiento de Neza; por otro, la festiva reunión de los amigos, que comen, beben, se pelean–, se suceden también los pensamientos azarosos de Mojarrón. Así, hay en estas páginas tres niveles de discurso: el del narrador omnisciente, el de los camaradas que conversan y el monólogo constante del protagonista. Hay también tres niveles narrativos, que se mezclan de una línea a otra, dislocan la sintaxis, transforman el sentido de lo escrito o lo dotan de significaciones múltiples. Es una historia caótica, enredada en los hilos de muchas otras, que da una imagen certera de la verdad, de la miserable realidad, que ya no espanta ni acongoja, sólo está ahí, esperando a ser vista, a ser leída con los renovados ojos de quien entiende la pobreza desde el centro, pero no por ello la justifica ni la encierra en un halo de bondad, sino que la expresa así como es: simple, llana, vulgar.

Empleado en una fundidora, donde gana “un salario de mierda”, padre de dos niños enfermizos, esposo de Lucía –famelica mujer que no hace otra cosa sino quejarse–, vecino de sus suegros y cuñados, avecindado en un muladar maloliente, Cutberto Argueta revive con agrado las travesuras que cometiera en la infancia, cuando todavía no era el lacayo de su esposa ni la burla de su suegro, ni tenía que vivir escuchando los continuos reproches de “*Lu-cías*, te queda mejor... ¡Lucías, cotorra hija de la chingada!” (11), su flamante mujercita:

La idea era lanzarse con la historia de aquellos que se conocieron desde niños, que nacieron con una ciudad, la vieron crecer y están de alguna manera en la remembranza pero también con un futuro que se les fue haciendo polvo conforme crecieron. Es la reunión de un grupo de treintañeros casi al borde de agarrarse a madrazos porque cada uno le recuerda al otro lo que fue y lo que ahora es [...].

El Mojarrón empieza a remover las tuercas de una realidad que le ha sido adversa, tratando de explicársela o tratando de dar un brinco a lo mejor hacia el vacío. Es el intento de plantearse la ruptura con unas cadenas que pudieran ser la realidad social y que lo atan [...].

En esta novela quise mostrar la densidad de una vida plasmada en ciertos personajes, amigos entre sí, y que el hecho de que sean pobres no los vuelve ni honrados, ni buenos, ni nada (Güemes, 1993: 65).

Declaraciones estas que recogiera César Güemes de boca del autor al momento de presentar la novela. No hay en ella la intención de hacer análisis, sólo de mostrar una situación. Y se consigue a través del lenguaje, que no es la estrella de la historia, sino un apoyo de ella. Entre insultos y expresiones populares, Emiliano Pérez Cruz logra comunicar los horrores de la vida cotidiana: el machismo, las humillaciones, la carencia de oportunidades, los vicios, la pobreza, la imposibilidad del amor, temas todos abordados con anterioridad en su producción literaria, pero que en *Reencuentro* o *Ladillas* se exacerban y recrudecen por ese esfuerzo de rehacer y reescribir un ambiente, unos personajes, un habla cotidiana que se convierte en sello de identidad de un grupo “que parece apurar la vida en una suerte de inercia, en un valemadrismo vital que se enseñorea de todas sus acciones” (Conde Ortega, 1993: 11-12). O como dice Eusebio Ruvalcaba:

cuya mayor virtud literaria radica en que prácticamente no ocurre nada, en que toda la acción se concentra en el lenguaje. Es, en efecto, una expresión verbal llevada hasta sus últimas consecuencias, un lenguaje que va y viene, que sufre vueltas, accidentes, jalones, sacudidas, crucifixiones y embates, que se desgasta y se vuelve a endurecer, como la mejor resina, al grado de que en él y sólo en él –en el lenguaje, insisto– estriba el verdadero alcance de la novela. [...].

Pues bien, ese chorro de lenguaje (no el vocabulario, que es apenas un ingrediente) es el testimonio más nítido y lúcido de Neza; sus pausas, sus silencios, lo que se dice y cómo se dice, la atmósfera distorsionada y huidiza, áspera, los recuerdos que se enciman, se traslapan y se confunden unos con otros hasta volver multívoca y brumosa la realidad. Para decirlo en otra palabra: el lenguaje de *Reencuentro* es, como sus protagonistas, un lenguaje desfigurado, despiadado. [...]. Se trata, sí, de un lenguaje descarnado, de un lenguaje-llaga, que causa escozor, tufo, salpullido (1993: 60).

Bien acogida por la crítica, esta primera novela de Emiliano Pérez Cruz fusiona los recursos que antes había empleado y consigue, mediante esa mezcla corrosiva de dolor y humor, desmitificar Ciudad Nezahualcóyotl y sus habitantes. Los individuos ya no son, como en sus primeros cuentos-crónicas-relatos, los muertos de hambre que hasta con los perros se pelan por los desperdicios; Neza ya no es el llano polvoso cuyo paisaje es la desolación. El pavimento, el agua potable, el drenaje, la radio y la televisión se han instalado en las casas-chozas, la cultura de masas rodea ahora a los paupérrimos obreros y a sus familias. En la mesa, ya hay carne –aunque sea poca–,

tortillas, frijoles, salsas –de las que pican y las que no–, para unos despreocupados comensales que buscan su felicidad en el pasado. La modernidad, con todo lo que implica, golpea quedito a las puertas y éstas, cuando se abren, reciben los embates de un mundo cada vez más empobrecido.

Menos afortunado que el anterior, en lo que a su recepción crítica se refiere, en 1994, por encargo y bajo el sello de la Editorial Planeta, sale al mercado *Noticias de los chavos banda*, reportaje sobre los jóvenes reunidos en las esquinas de los barrios bajos del Distrito Federal. Mezcla oportuna de periodismo y literatura, da testimonio de las razones que orillan a la juventud a congregarse en esos temidos grupos sociales, señalados como “bandas”. La marginación social, la escasez económica, la violencia y el maltrato del que son objeto en la calle y en el núcleo familiar los empuja a las puertas de los placeres inmediatos: sexo, alcohol, drogas, degeneración. Con su particular forma de vestir, hablar y actuar, arremeten contra una sociedad hipócrita, que los sataniza; enojados, enfurecidos con las circunstancias que les tocó vivir, dialogan con Emiliano Pérez Cruz, quien, en este libro, no se erige como vocero, sino que prefiere que sean ellos, los chavos banda, quienes cuenten su versión de la historia. El autor propone “evitar la distancia sociologizante, antropologizante, la mirada desde afuerita; meterse con todo y calcetines a la realidad que se quiere reportear. Yo me propongo perder el miedo a las metamorfosis y ser uno más de los personajes a quienes entrego el micrófono para que se expresen sin intermediarios. En suma, procuro no sacarle al compromiso, apostar en contra de la supuesta objetividad y evitar el apapacho redentor” (Aguilar, 1995: 3). Justo en medio de la conversación, el narrador-reportero-entrevistador no teme meter su cuchara impunemente y, así, muestra que “la banda” no es una causa, sino un efecto de la cada vez más descompuesta sociedad. Queda claro entonces que “en la realidad ni la pobreza es garantía de santidad y libre acceso al cielo ni la riqueza es decencia” (3).

Pero no todo fue halagos. En “Los signos del agotamiento”, José Luis Trueba Lara lanza una crítica demoledora contra la publicación:

Sus exploraciones sobre el *jodidismo* permitieron el descubrimiento de un espacio y, rápidamente sus textos se transformaron en importantes [...].

Empero, al cabo de unos cuantos libros y artículos, el *jodidismo* de Emiliano Pérez Cruz cayó en el olvido casi absoluto. Lo que fue un descubrimiento y una novedad se transformó en una repetición sin sentido que, con su más reciente libro, toca fondo sin conseguir nada nuevo. *Noticias de los chavos banda* no sólo apela a los lugares comunes sobre los jóvenes marginales (la culpa del gobierno, el desmadre omnipresente, la ausencia de futuros y la cancelación del presente, entre otras) sino que, también, muestra un terrible cansancio: lo que hasta hace unos años era un ánimo festivo, hoy se muestra como una escritura harta de repetirse a sí misma. Para colmo, *Noticias de los chavos banda* termina perdiéndose en una narración que no se decide a ser: la casi alternancia entre crónica y ensayo, entre reportaje y vivencia, se sale de las manos del autor y, lamentablemente, hunde al libro en un galimatías que no va a ningún sitio (1995: 10).

Pero denominar *Jodidismo* a la producción artístico-periodística de Emiliano Pérez Cruz es una injusticia, pues sería reducir su obra a una característica: sus personajes jodidos. Sí, sus personajes son jodidos y viven en la jodidez, pero no son sólo eso. Semejante reductivismo sería otorgarle valor únicamente por su dimensión social y dejar de lado la parte estética: la realidad brutal y jocosa que recrea, el arduo trabajo que significa moldear el lenguaje. *Jodidismo* sería, más bien, una de las características de esta literatura –la plagada de miseria y personajes paupérrimos–, que tiene más representantes, no sólo el cronista de Neza, y que no es, de ninguna manera, un nuevo decir. Ahí están para probarlo Lizardi, Micrós o Gamboa, con sus personajes marginales, habitantes de la inmundicia o protagonistas del vicio; ahí están también los modernistas quienes, a pesar de su exquisitez con el lenguaje, se regocijaban en los excesos de violencia; o los narradores de la revolución, con su desencanto por la lucha armada y la miseria producto de aquélla; o los escritores de la Onda, siempre dispuestos a deformar el lenguaje y a experimentar con temáticas insulsas. Es, eso sí, un decir transformado, evolucionado quizá, con elementos propios que se renuevan. Humillados y ofendidos en la literatura ha habido siempre, así como el intento por

dignificarlos. La contribución de Emiliano Pérez Cruz radica, tal vez, en no señalarlos ni redimirlos, sino en mostrarlos, sin clasificaciones categóricas ni falsos compadrazgos.

Opiniones van y vienen. Empáticos lectores o recios detractores, también. Lo cierto es que *Noticias de los chavos banda*, sin adjetivarlo como buen o mal reportaje, ni colgarle el mote de testimonio revelador, ni tildarlo de estudio con visión socio-antropológica, es el parteaguas para *Pata de perro. Crónicas desde Nezayork y el Deefectuso*, que también publicara la Editorial Planeta, en 1995. Dúo inseparable, *Noticias de los chavos banda* y *Pata de perro* son casi uno mismo, pues en éste se repiten las anécdotas de aquél, pero ahora como crónicas-cuentos-relatos, emitidos desde un “yo” que se jacta de sus correrías. Repitiendo la fórmula narrativa de *Borracho no vale*, es ahora Pata de Perro, chavo banda desmadroso, dicharachero, vago empedernido, agudo voyeur de las calles y la existencia citadina, quien toma la palabra para contar sobre el ritmo de vida vertiginoso de Neza y el Deefe o cómo todo se atora y se detiene en el metro a las horas pico, mientras “ruge la barriga” o aprietan los intestinos. Otra vez crónicas-cuentos-relatos que repiten obsesiva y obstinadamente la cotidianidad del asfalto; de nueva cuenta, asuntos veniales que en apariencia no importan ni sorprenden a nadie.

Primera persona de singular, “yo el Pata de perro”, que goza la ilimitada libertad de ser desconocido, que se deleita, divierte y regodea en el anonimato colectivo que le regala la urbe defectuosa e indefensa, solo con su alma o con sus cuates de la esquina, Mamachido, Gorigori y Roperón, cruza sin pena ni gloria de los territorios del coyote hambriento hasta las calles del centro de la megalópolis, pero ahora en el metro –la línea 1, la rosa que va de Pantitlán a Observatorio, específicamente–, con las revistas y tiras cómicas viejas que debe vender para llevarle unas monedas a “la jefa” y así subsistir:

Finisecular, ligero, realista y desde la médula. Lo que perdió de frescura y de humor ácido en *Borracho no vale*, Emiliano lo ganó en exactitud para retratar la sórdida vida de la cual somos vecinos y testigos los no beneficiados con programas de gobierno. El cronista de Neza ya no tiene a su personaje cínico y desparpajado de aquella leperatura rescatada del limbo; quizá porque la periferia ya está en el centro [...].

Pata de perro sólo mantiene el recuerdo de la costumbre de estar jodidos. Puede sonar repetitivo lo que narra Emiliano si no fuera porque Neza es una me(n)táfora de una condición general: el centro del subdesarrollo con circunferencia es todas partes (Oviedo, 1995: 11).

Atinada descripción que hiciera Armando Oviedo con un título aún mejor: “Malvivir en la chinga”. Y de eso se tratan las crónicas: de levantarse temprano, trasladarse hasta el corazón de la ciudad para trabajar, cumplir con la jornada, malcomer en los 15 minutos que dura el descanso, salir de la chamba muerto de hambre y tener que lidiar con el transporte público, sentir cómo ruidos, olores, gritos y murmullos a velocidades desesperantes se abarrotan en la cara de uno que, cansado, todavía tiene que llegar a rendir cuentas, dar lo del gasto, atender a los hijos y si el día, el tiempo y la economía lo permiten “echarse unos tacos de canasta y una cheve”; cuando no, sólo se azota el cuerpo en el colchón para dormitar antes de volver a empezar. Y así transcurren los días: iguales, monótonos, aburridos, sin grandes sucesos ni sobresaltos. Hasta la tragedia se aligera y se convierte en chiste o en chisme, según el caso.

“Alarmarse de qué o para qué”, parecen gritar sin tapujos estos textos, porque los jodidos ahora somos todos. Y por si al lector le quedara alguna duda, en estas páginas también transitan universitarios, secretarias, dentistas, medioclaseros que no salen ilesos de la crisis y la podredumbre de la modernidad. El fracaso de Pata de perro, Mamachido, Gorigori y Roperón es una derrota compartida; también es la de la clase media trabajadora, que antes pertenecía al grupo privilegiado, aparece en este libro para demostrar que no lo es más; que, como los otros, marginados, ella también lo es, y ríe y llora y sufre las desavenencias y las carencias.

Resumen de temas, estrategias literarias y obsesiones es *Me matan si no trabajo, y si trabajo me matan*, donde Emiliano Pérez Cruz reúne trece narraciones que se habían publicado

previamente en el diario *Unomásuno*, corregidas y mejoradas con la ayuda de la beca del Fondo para la Cultura y las Artes del Estado de México, en el periodo 1994-1995. Se publica hasta 1998, mismo año en que CONACULTA reedita su libro *Si camino voy como los ciegos*, que ya incluye los cuentos de *Tres de ajo(dido)*. Si bien los recursos siguen siendo los mismos, los cuentos que integran este libro se caracterizan por su simpleza burda y patética, pero también hiriente e hilarante, pues las historias se cuentan sin un dejo de empatía: ya todo pasó y es irremediable.⁸

Cuatro años después, en 2002, los dos últimos libros del autor –hasta ahora– hacen su feliz aparición: *Un gato loco en la oscuridad. Antología personal* y *Si fuera sombra te acordarías*. El primero incluye, además de una muestra general del arte narrativo de Emiliano Pérez Cruz, *La vida: función sin permanencia voluntaria*, entrevista biográfica que Josefina Estrada escribiera sobre el autor, y que contiene material fotográfico, que abarca desde su infancia hasta la entonces actualidad. El segundo, novela autobiográfica, fue galardonado con el premio Testimonio Chihuahua en el año 2000.

Un gato loco en la oscuridad contiene “¿Qué nos ves que soy judas?” y “Todos tienen premio, todos”, publicados antes en el volumen *Si camino voy como los ciegos*. Extraídos de la futura novela *Si fuera sombra te acordarías*, para sumarse a las filas de este índice, “Tepalcate de piña”, “Amores fingidos” y “Julietta” son los textos elegidos por el autor. Sólo tres cuentos son inéditos: el homónimo del ejemplar, “Como de novela” y “El indomable... casi”. Los tres, sencillos en sus argumentos, comparten un tema: el amor; cabría más apuntar el desamor o la imposibilidad de éste, al que agrega un alto contenido sexual, a caballo entre el erotismo y la pornografía, violento despojarse de las ropas para iniciar el contacto con el cuerpo. En ellos,

⁸ Mayor atención recibirá este libro, pues es el objeto principal de estudio, en el siguiente capítulo.

carnalidad y pasión se mezclan, sin que esto signifique explosión benigna o demoledora: los “amantes” se encuentran, se miran y se van cada uno por su lado.

“Un gato loco en la oscuridad” es la historia de Tano (Cayetano) y Misha (Artemisa), “pareja dispareja”, al más puro estilo “40 y 20” –sí, la canción de José José–, que construyen su nido de amor en un cuartucho de motel. Pero ella, aburrida de peleas, reproches y celos, abandona la alcoba, dejando tras de sí a un Tano desesperado y añorante de sus jóvenes caricias. Por su parte, “Como de novela” relata el casi encuentro entre Sylvia Lizzeth Nul, la “señorita de la casa” aristócrata, y Torombolo, el jardinero de la familia, que comparte con ella y sus hermanos las aulas en la Facultad de Sociología. Una tarde, por accidente, él la sorprende en la tina, mientras ella se masturba “rica y cachondamente” pensando en él; minutos después, las miradas chocan asombradas y, muertos de pena los dos, siguen con sus vidas como si no pasara nada. En “El indomable... casi”, América y el innominado narrador inician su actividad sexual entre el polvo y el estiércol: urgidos por vaciar sus intestinos, agazapados en “lo oscuro”, coinciden por casualidad. Tremenda sorpresa la de la muchacha cuando él, muy quitado de la pena, al notar su carencia de papel higiénico le extiende un trozo para limpiar sus desechos; ella, atónita, no alcanza a reaccionar:

Entonces me acerqué a ella, la tomé por la cintura con un brazo y llevé hasta su trasero mis dedos índice y anular envueltos en el suave papel. [...]. América se aflojó; bajo mis pantalones sentí la fiera incontrolable. [...].

Nos besamos como en las películas; como mi bragueta estaba abierta, no me costó trabajo dirigir a la fiera hasta su entrepierna; su vellosidad era como de bebé conejo y la fiera se aplacó y como si siempre hubiera conocido el camino, pasó; luego fue devorado con una calma tal que me sentí evaporar. Creo que ella también, porque la sentí lacia-lacia (39).

Escena que el narrador recordará una y otra vez, pues la figura de América se disuelve en el pensamiento o se confunde con los excrementos y la sensación del orgasmo prematuro, apenas

sentido. Terminado el suceso, no vuelven a verse, como no se encuentran tampoco los otros personajes. Son historias de desencuentros que se pierden en una memoria que se evapora; que recuerdan como punzada, como vinagre en la herida abierta, lo que pudo ser, pero no es. Naturales y humildes, los tres cuentos cuasi-eróticos de Emiliano Pérez Cruz se suman al grueso de su obra y agregan el ingrediente de lo escatológico y lo sexual, pues en ellos ambas cosas sin indisociables: precede a cada (des)encuentro la descripción sucia y purulenta de un medio viciado de figuras y olores cargados de excrementos pestilentes, mismos que enmarcan el esperado momento del contacto con la piel desnuda del otro para, únicamente, verlo alejarse a toda prisa de esa descomposición. Así, Tano, Torombolo y el anónimo narrador se quedan solos, maullando por la mujer que no podrán recuperar, o tener, o volver a encontrar, llámese ésta Misha, Lizzeth o América.

La última novela del autor, *Si fuera sombra te acordarías*, transita el camino de las memorias autobiográficas para reencontrarse con el feliz pasado. En ella, Emiliano Pérez Cruz recupera sus años de infancia y adolescencia, aquellos que pasara entre los colonos proletarios de Ciudad Neza, como lo señala el anónimo comentarista de “Infancia en Nezayork”:

Permite aproximarse a las vivencias profundas de los marginados de la segunda mitad del siglo 20, su sentido de la comunidad, sus valores en el afecto filial a toda prueba, su proclividad por el festejo que evoca el mundo perdido de los orígenes agrarios, la falta de servicios urbanos, la violencia de la desigualdad, las inclinaciones sexuales y la fantasía en los llanos [...].

Si fuera sombra te acordarías construye una microhistoria muy distante de las percepciones seráficas sobre los pobres y su vida lateral respecto de las presunciones metropolitanas. Hay en sus páginas una postura lúdica, escéptica, desmitificadora, compleja, vitalísima. [...]. Ésta es una viñeta jubilosa [...] donde reaparece un eco literario que va desde Ángel de Campo (Micrós) hasta José Joaquín Blanco.

Nadie como Emiliano Pérez Cruz ha consignado mejor en la literatura mexicana de los últimos años la supervivencia en la periferia como una lección irónica (Anónimo, 2002: 1).

Y no sólo eso. El lector acompaña a Alfredo, Emiliano, Ricardo, “hijos de su apá y su amá”, Teresa y Serafín a visitar las inmensidades del llano, con los otros infantes también ahí residentes.

Se los ve reír, jugar, cantar, hacer travesuras, agarrarse a pedradas o a trancazos, iniciar su labor como aguadores de la “coloña” –primer trabajo que tuvieron los tres “reyes vagos” – y gozar en medio de la pobreza. Ante un Emiliano Pérez Cruz-niño, o que intenta volver a serlo, se rememora una cálida infancia, que revela una vida plena de riquezas sencillas, sinceras, humildes:

Para los hijos de los pioneros ahí avecindados, crecer en el llano que fueron los terrenos del ex lago de Texcoco fue crecer en el verdadero *Lugar sin Límites...* Nada –o casi– detenía a los espíritus aventureros, descalzos todos ellos y cenizos y renegridos a fuerza de sol, salitre y baños cada fin de semana debido a la escasez de agua [...].

Cada fin de semana, los sábados, teníamos que rechinar de limpios.

Entre semana [...] salíamos a jugar fútbol, beis, canicas, matatena con huesitos de chabacano, capulines o ciruelas. Jugábamos guerritas con terrones o en tiempo de naranjas, ligazos: “parque (un trozo de cáscara de naranja), liga o ligazo, patada o manazo”, era el castigo –a elegir– impuesto a los prisioneros a cambio de su liberación (23).

Años felices en los que, a pesar de que “el hambre, contaba Yayis, estaba severa y tenían que pelearle las tortillas martajadas a los perros, si querían que algo cayera a la panza de los humanos” (18), la inocencia se mantenía divertida e intacta entre los juguetones y solidarios chamacos del proletariado nezahualcoyense. Tono personal y festivo que cuenta las costumbres, festividades y alegrías de los menesterosos, pero no humillados ni ofendidos, colonos de la creciente ciudad del coyote hambriento.

Dividida en cincuenta y cinco micro-relatos, *Si fuera sombra te acordarías* presenta el desarrollo simultáneo de la, eventualmente, ciudad-dormitorio y sus marginados habitantes, que nunca pierden el humor. El crecimiento acelerado y desmedido no les impide, sin embargo, la felicidad y la esperanza. Y así *Si fuera sombra te acordarías* es memoria jovial, genuina, en la que ya no existe el enojo ni el “rencor social” de las obras anteriores, sólo la placidez del recuerdo:

Emiliano Pérez Cruz es congruente entre lo que es y lo que escribe. Respaldado por los antecedentes de una comunidad y una familia que sufrió penurias, pero que no fueron conformistas y lucharon para vivir dignamente; instruido por toda una generación de maestros con una clara postura ideológica y política

más toda la experiencia que ha recogido como reportero, el escritor pudo desarrollar una conciencia social y una actitud combativa frente a la vida. Ese compromiso social y congruencia consigo mismo se ve reflejado en su obra. Escribe sobre los desposeídos, les da voz y presencia a todos aquellos que viven, o sobreviven, en situaciones extremas (Osnaya: 39).

Los títulos de sus libros, y de los relatos que los integran, remiten a poemas, canciones o dichos populares. En más de una ocasión, los toma literalmente de sus originales. Esto construye un diálogo intertextual con otras realidades narrativas, que permite ampliar el panorama de la literatura creada por Emiliano Pérez Cruz, hecho que destaca la intrincada red de relaciones de su quehacer artístico con la realidad que lo rodea, no sólo la social, sino también esa que lo revela como un lector agudo y capaz de reinterpretar esos otros universos literarios que coexisten, hombro a hombro, con su sistema de valores. La intertextualidad le permite sostener y fundamentar su postura ante el mundo y corroborar que en la pobreza también hay arte.

Como periodista libre e independiente, ha colaborado en los diarios *Unomásuno*, *Milenio*, *Semanal*, *La Crónica*, *El País*; en las revistas *Punto*, *Siempre!*, *Tierra Adentro* y *Territorios*. Menos activo en lo que a literatura se refiere, aunque amenaza con publicar una segunda parte de *Reencuentro* o *Ladillas*, y más apegado a su quehacer periodístico en la última década, desde la trinchera de la SEDESOL, donde actualmente labora, continúa su ardua tarea como escritor, aunque acepta con tristeza que es poco el tiempo que dedica a su trabajo de creación. A pesar de ello, su aporte a las letras nacionales como reportero, narrador y cuentista implacable y sincero ocupa ya un lugar en la historia de la literatura mexicana.

El arte del desamparo: *Me matan si no trabajo, y si trabajo me matan*

Les sacó del fondo del alma una vocación masoquista, de seres que necesitaban ser escupidos, maltratados, que sintiéndose abyectos se realizaban.

Corregido, aumentado y publicado hasta 1998 aparece el hasta ahora último cuentario⁹ de Emiliano Pérez Cruz: *Me matan si no trabajo, y si trabajo me matan*, cuyo título juguetón y sugerente toma prestado de un poema homónimo de Nicolás Guillén. Síntesis de temas y recursos, estos trece cuentos conjugan las obsesiones que había explorado el autor: el barrio bravo, la injusticia, la violencia, los territorios periféricos y sus carencias, la pobreza extrema, la diferencia de clases, los muchos “españoles” que se hablan en las calles. Estas preocupaciones y la búsqueda estética para expresarlas en forma de literatura, unidas a su quehacer periodístico, encontraron su amplio terreno de construcción en la voz de los que, a la postre, se convertirían en protagonistas de las historias. Ante un entrevistador-interlocutor casi ausente, o visto desde la lejanía por un impreciso narrador, los personajes quedan expuestos ante el lector y así se conocen sus circunstancias, sus problemas, su forma de llevar la vida día con día; y de la misma manera, se acorta la distancia entre la realidad y el mundo que recorren los personajes, pues es “su voz” la que queda plasmada en cada página. Anónimos transeúntes de las calles de Neza York, individuos patéticos y víctimas propicias para la burla y el escarnio, los personajes de Emiliano Pérez Cruz

⁹ Aunque cronológicamente es *Un gato loco en la oscuridad. Antología personal* (2002), el último libro de cuentos publicado, no se toma en cuenta como tal puesto que es una recopilación de materiales que habían sido editados con anterioridad.

adquieren personalidad al momento que son puestos bajo la lupa del escritor. Vistos de cerca y pausadamente se revelan como portadores de la desdicha y el dolor, por culpa de los otros, esos otros que dañan, agreden y violentan. Esta galería de sujetos en pugna no se limita a mostrar el contexto de la pobreza y la marginación, sino que deja al descubierto la naturaleza retorcida de aquellos que intervienen en el conflicto. Sin juzgar, condenar, justificar o tomar partido por unos u otros, el autor suelta los hilos de la historia para que sean ellos, los personajes, quienes se despojen de toda máscara y se presenten tan simples o complejos, tan buenos o malos como pueden ser.

Ceder la palabra a los actores de las historias permite leer sin mediación alguna cómo el medio se vuelve hostil, hostilidad que se traduce en resistencia y ésta, a su vez, en intento desesperado por sobrevivir. Ambiente inhóspito y violento que los personajes interiorizan y los transforma en seres ansiosos, agresivos y crueles. Los personajes de Emiliano Pérez Cruz no son nuevos; tampoco la forma en que son llevados al papel; tampoco su realismo. Heredero de una tradición que goza y se solaza proyectando la luz sobre lo que se preferiría oculto, continuador de un sendero que se ha trazado desde José Joaquín Fernández de Lizardi, pasando por Emilio Rabasa, Rafael Delgado, Ángel de Campo “Micrós”, Pedro Castera, Carlos Díaz Dufoo, Alberto Leduc, Bernardo Couto Castillo, hasta alcanzar la obra de José Revueltas, José Agustín, Gustavo Sáinz, Parménides García Saldaña y, en la actualidad, además del autor objeto de estas páginas, Roberto López Moreno, Rafael Ramírez Heredia, Eduardo Antonio Parra, entre otros, a través de una forma de realismo más punzante en sus descripciones, más cruel por su humor, más ácido en su imagen.

Este tipo de realismo, duro en sus circunstancias y sucio en su expresión, se configura a través de situaciones extremas, incluso descarnadas, violentas, donde los personajes, patéticos, desprotegidos y marginados, son victimizados por un verdugo –sea éste una institución o un

sujeto—, que los reduce y cosifica. El eterno conflicto entre opresores y oprimidos es retratado sin anestias, es decir, expuesto con toda brutalidad, pues los acontecimientos que se cuentan distan mucho de la concepción arquetípica de la lucha entre el bien y el mal. No hay en las historias punto de concilio; son sólo el desarrollo de la vida cotidiana, con todos los matices que abarca: el trabajo, el tedio, la desesperanza, pero también la alegría, la diversión venida de la burla descarada hacia el otro y la complacencia del reposo; historias que, por simples y carentes de importancia, aparentemente, resaltan el horror de la cotidianeidad y sus vicios y taras. Las de este realismo son, pues, historias grises, que se cuentan así, sin escala de colores, y cuyo decir sorprende por la claridad y la llaneza. Ninguna expresión es maquillada ni retocada; se presenta tal y como se escucharía en las calles, con sus modismos y juegos de palabras, con su picardía o grosería; y no huye de los elementos escatológicos, se recrea en ellos, los plasma y presenta con orgullo, porque también son parte de la vida. Así, no sorprende encontrar junto a una pareja de enamorados heces fecales, o en el rostro de una joven granos a punto de reventar, ni excrecencias como decoración de los ambientes en los que flotan olores, sabores y sonidos que incomodan a las buenas conciencias.

Con estas características, desarrolla Emiliano Pérez Cruz su producción artística, aunque, claro, se ha transformado hasta alcanzar su madurez en los trece cuentos que integran *Me matan si no trabajo, y si trabajo me matan*, en los cuales explora diversas perspectivas de la violencia y la manera en que puede expresarla. Apegado siempre a una actitud realista de contar, mezclando el cuento con la crónica y la entrevista, entrega al lector estos crónicas-cuentos-relatos que, a diferencia de sus obras anteriores, que exudaban protestas y una especie de “rencor social”, se destacan por la fingida falta de empatía que muestra el autor a sus personajes, es decir, no justifica ni juzga a ninguno de ellos, se limita a presentarlos tal y como son, aparentemente. Artífice de la

palabra, entre línea y línea, desliza uno que otro chiste, manipula el discurso y lo acomoda de tal manera que sea el lector quien se comprometa y haga un juicio de valor, no él: él sólo observa, escucha, anota y presenta la fealdad de la vida cotidiana, el insípido y aburrido trayecto que recorren sus personajes cada día; salpimenta esta aparente trivialidad con la picardía del lenguaje que emplea, con el que esos actores, a pesar de todo, encuentran un instante para reír y divertirse aunque sea a costa de sí mismos.

DE LA VIOLENCIA

Al estar ante su mundo, un sujeto no tiene otra opción más que establecer contacto con él, de cualquier manera que le sea posible: se *enfrenta* a su realidad, es decir, le es forzoso entrar en conflicto con aquello que está fuera de su ser individual. Existe la necesidad de abrirse o, incluso, se tiene la obligación de comunicarse con el otro o lo otro. La respuesta de cada sujeto ante lo que lo rodea es distinta, aunque suele existir siempre un grado de agresividad ante lo nuevo, lo diferente, lo ajeno a la propia individualidad, que obliga a una adaptación. Ante una situación desfavorable, donde el contacto entre dos instancias se presenta en circunstancias límite y con una clara intencionalidad por transgredir las fronteras individuales, aparece lo violento. Cuando la comunicación con el mundo está fuera de control y se está a merced de un entorno agresivo, el sujeto se transforma: ya en víctima, ya en agresor, y es presa de diversas fuerzas –otro sujeto, una institución, las circunstancias que lo rodean–, que buscan dañarlo, o él mismo se instaura como un agente punitivo con respecto a su marco de interacción.

Se establece, de esta manera, la pugna entre dos o más seres que participan de un entorno común. No se trata de una reacción normal, que puede presentarse ante el contacto novedoso, sino de un rechazo abierto, intencionado, donde existe premeditación para actuar de manera agresiva. Así, ante la ruptura entre el individuo y lo que es ajeno a él, se entiende que “la violencia es agresividad alterada,¹⁰ principalmente, por diversos tipos de factores (en particular, socioculturales) que le quitan el carácter indeliberado y la vuelven una conducta intencional y dañina. Violencia [es] cualquier conducta intencional que causa o puede causar un daño” (Esplugues, 2010: 11).

La violencia posee diversos matices. En primer lugar, dadas las circunstancias del mundo, suele hablarse de lo violento sólo ante actos donde se presenta un ataque explícito, sobre todo de carácter físico. No obstante, existen otras manifestaciones de la violencia, donde el daño puede permanecer, incluso, invisible, oculto a los sentidos. Determinar qué es la violencia, conceptualizarla, implica una labor compleja pues investigadores de todas las áreas brindan lo que, correspondiente a su ámbito de estudio, entienden como tal. Desentrañar este conflicto resulta, aquí, una pesquisa titánica, casi imposible de sortear. Sin embargo, dados los últimos estudios en materia de violencia por parte de sociólogos y antropólogos, se ha ampliado la noción misma del tópico, lo cual permite, a la presente investigación, tener mayor claridad sobre los alcances, características y repercusiones del tema.

¹⁰ Esplugues distingue entre agresividad y violencia: “la *agresividad* representa la capacidad de respuesta del organismo para defenderse de los peligros potenciales procedentes del exterior. [...]”

La *violencia*, por el contrario, constituye una agresividad descontrolada, que ha perdido su perfil adaptativo y que tiene un carácter destructivo. La violencia, al ser un conjunto de acciones encaminadas a destruir sin sentido, supone una profunda disfunción social. Es decir, lo que define a la violencia es que se trata de una cadena de conductas *intencionales* que tienden a causar daño a otros seres humanos, sin que se obtenga un beneficio para la supervivencia. Lo característico de la violencia es su gratuidad desde un punto de vista biológico y su intencionalidad desde un punto de vista psicológico” (34).

Así, una taxonomía amplia y generalizada sobre la manera en que se presenta la violencia implica considerar, al menos, cuatro tipos. Primero, y de manera obvia, aparece la violencia física, que está relacionada con cualquier lesión corporal. La violencia psicológica está ligada con daños hacia el ámbito de la cognición, las emociones, los afectos o las conductas; se trata de una manifestación encarnada principalmente por acciones verbales, insultos. Otro aspecto que se ve afectado por la violencia es el sexual, donde se presenta la conjunción de lesiones físicas y emocionales hacia la persona de la que se desea obtener una satisfacción carnal. Por último, una persona puede ser agredida a través de sus bienes materiales, acciones consideradas como violencia económica (Esplungues, 2010: 15-16). Aunque pudiera desarrollarse una clasificación más específica sobre la manera de traspasar los límites y derechos ajenos, estas cuatro clases de transgresión abarcan, por su amplia categorización temática, los casos más representativos bajo los cuales se presenta un acto violento.

El choque que representa encontrarse con un agente externo a la subjetividad misma detona la conducta violenta en el individuo que la percibe, pues este elemento, ajeno como es, se convierte en amenaza y agresión: “La conducta violenta es el resultado, por una parte, de un estado emocional intenso (la ira), que interactúa con actitudes de hostilidad, un repertorio de conductas pobre (déficit de habilidades de comunicación y de solución de problemas) y factores precipitantes (frustraciones acumuladas, situaciones de estrés, consumo abusivo de alcohol, etcétera); por otra, de la percepción de vulnerabilidad de la víctima” (Esplungues, 2010: 35). Tras esta afirmación, se pone de manifiesto que en todo acto violento existen, al menos, dos polos en conflicto. Por un lado, la hostilización hacia quien es el posible receptor de una agresión, actitud que no sólo se relaciona con el sujeto o la institución que pretende violentar, sino con toda una serie de factores dados por un contexto específico. Además, debe tomarse en cuenta la percepción

del otro elemento, el agredido –pues un fuerte sentimiento de haber sido despreciado, descalificado, de no haber sido reconocido, de saber que la subjetividad ha sido negada, se despierta en el individuo–, dado que la manera de interpretar una acción específica puede cambiar, en menor o mayor grado, la perspectiva que se tiene sobre el conflicto.

Dentro de este sistema de comunicación fallida que es la violencia, el polo que podríamos considerar el pasivo, el de la víctima, genera respuestas muy concretas ante un entorno amenazante:

Estar expuesto a modelos de violencia enseña violencia. Los niños que han sufrido abuso, respecto a los no expuestos, atienden selectivamente a los aspectos amenazadores de las situaciones sociales, de modo que perciben más amenazas y son menos capaces de fijarse en los aspectos del entorno que proporcionan seguridad y alivio. Una persona que percibe sistemáticamente el entorno de esta manera tiene miedo y considera que le quedan dos salidas: retraerse (ansiedad) o defenderse (agresividad injustificada). Ambas respuestas, debidas a errores de percepción, son psicológicamente anormales. La experiencia de maltrato afecta a la representación que se hace el niño del mundo externo, distorsionándola en forma de amenaza y perpetuando comportamientos violentos. En consecuencia, es frecuente que los niños expuestos a violencia presenten trastornos en los que la agresividad es un componente importante (Esplugues, 2010: 104).

Las repercusiones de un medio violento generan, a la postre, más violencia. Esta situación paradigmática es similar a lo que, durante el naturalismo, proponía Taine sobre la predestinación de los sujetos, es decir, el *determinismo* por “la raza, el medio y el momento” que, según su teoría, no les permitía actuar libre y soberanamente, sino que estaban condicionados desde su nacimiento a ser y actuar como su circunstancia lo exigía. Esta misma concepción es ahora retomada por Esplugues pues, quizá inconscientemente, encierra a los sujetos en un círculo vicioso del que escaparían con dificultad.

La literatura, vista como manifestación estética de la realidad, preocupada por los múltiples conflictos que aquejan a los sujetos, ha sido capaz de representar los trances violentos que aquejan a los individuos, sobre todo cuando éstos tienen las características propicias para ser victimados

por otro individuo o alguna institución –porque la violencia no sólo se da entre personas, también es el espacio favorable para crear seres capaces de infligir daño a otros. Así también, los personajes de las historias del realismo sucio o duro practicado por Emiliano Pérez Cruz giran sin tregua en su medio; el lugar donde viven –casi todos en Ciudad Nezahualcóyotl, y los que no, viven en las zonas “pobres” circunscritas al centro capitalino– los determina en su diario existir. Aunque el estilo del escritor nezio no es precisamente realista ni naturalista, sino una conjunción a caballo entre las dos estéticas, pues ambas constituyen lo que aquí se denomina realismo sucio o duro, no pierde ese matiz desolado y obligatorio que no le permite a sus personajes salir airosos de sus conflictos.

El crecimiento desmedido de la población y la migración de los campos a la ciudad convirtieron el Distrito Federal en el destino obligado de todos aquellos que tenían la intención de lograr una mejor calidad de vida. La sobrepoblación de la Mounstrópolis generó las colonias periféricas y los cinturones de miseria alrededor del centro capitalino y éstos, a su vez, una pobreza extrema entre sus habitantes, que los convirtió en “carne de cañón” para los medios y la pequeña burguesía preocupada por su propia posición. Por ello, el territorio del Ex vaso de Texcoco se convirtió en escenario de crímenes y delincuencia; de sus entrañas, surgieron también los personajes y las historias del narrador mexiquense: pobres y delincuentes,¹¹ según la prensa,

¹¹ Entre pobreza y delincuencia siempre parece haber una relación insoslayable. Una y otra se toman como el punto de partida para explicar y/o justificar los malestares de la sociedad, que reconoce en los sujetos inmersos en esas circunstancias conductas patológicas que deben ser controladas y exterminadas, en aras del desarrollo comunitario que pretende la igualdad. Consciente de dicho fenómeno, Botello no se conforma con tan simple explicación, sino que da cuenta de la transformación de dichos conceptos en el tiempo y hace hincapié en que, de una época a otra, no se entienden de la misma manera: “El pobre, en términos de Simmel, es considerado durante las décadas que abarcan los años cuarenta y sesenta como el resultado de una serie de carencias particulares que giran alrededor de la falta de vivienda popular, un deficiente abasto en el servicio de agua y drenaje, así como la presencia de bajos salarios (o la dificultad de hacerse de un ingreso por parte de ciertos grupos sociales). En los años siguientes –entre principios de los años setenta y hasta mediados de los noventa– la precariedad se define como un asunto vinculado al término ‘bienestar social’, englobando aspectos como las condiciones de salud, educación y cultura de una población. Finalmente, en los últimos 10 años el concepto de pobreza, como un asunto de carencia, comienza a verse opacado por la introducción de la discusión a escala nacional sobre la desigualdad de acceso a bienes, servicios,

eran los causantes de afear el panorama. No piensan lo mismo ni Pérez Cruz ni Botello. Incluso este último afirma:

Pareciera que el pobre y el delincuente son dos figuras contemporáneas que definen hoy en día los puntos extremos tanto de la disfuncionalidad económica como de las normas sociales. Ambas poseen una maleabilidad frente a la “opinión pública” que permite aproximarse a ellas desde un cierto linde como si fueran efectos de la mera voluntad de algunos individuos por mantenerse al margen de la inserción económica –en el caso del pobre– y fuera de la ley –cuando se quiere explicar la acción delictiva–; pero también, si nos ubicamos en otro punto de las interpretaciones comunes en el espacio de dicha opinión, se tiene que tanto la pobreza como el delito pueden ser catalogados como el resultado de ciertas condiciones sociales que empujan a los individuos a ubicarse por debajo de las líneas de bienestar y en los extrarradios de la convivencia pacífica. En ambos casos, sin embargo, no es difícil llegar a la conclusión de que en algunos momentos pobres como delinquentes puedan ser lo uno y lo otro: ya sea porque quien carece de voluntad para el trabajo o el ahorro quizá poco pueda hacer para respetar las reglas sociales o, también, porque quien carece de las condiciones mínimas de bienestar ve en la ilegalidad la vía para obtener aquello que la sociedad no le proporciona por medios legales (Botello, 2006: 9-10).

Concuerda con él el autor de *Si camino voy como los ciegos*, pero con una variante: no los considera ni buenos ni malos, sino simplemente humanos, y reconoce que estas circunstancias socavan su autonomía moral desde el momento en que afectan negativamente a la planificación y desarrollo de su vida en libertad. Violentados como están, los personajes, por sus carencias y su medio, parecen reducidos a una condición infrahumana, que genera no lástima, sino repudio por parte de los otros, los “incluidos” en el sistema capitalista, que sí tienen acceso a los niveles básicos de bienestar. Casi anulados de la economía social, expulsados a la periferia y protagonistas de la violencia y el racismo diario, se vuelven verdugos de sus iguales y de sí mismos. No hay opción: ser violento es la única forma de sobrevivir pues eso, y no otra cosa, es lo que tienen que

redes, capacidades y oportunidades sociales” (67). Y sigue: “Los delitos eran considerados, antes del proceso de industrialización, como el resultado del cálculo de ciertos sujetos para obtener beneficios por medios no legales. No obstante, en años siguientes –parte de los años sesenta y hasta finales de la década de los setenta– los delitos se explican más como el efecto de la desarticulación social que acompaña la introducción de los modos de vida urbano-industrial que rompen con un supuesto orden ‘moral’ y ciertas ‘buenas costumbres’. Posterior a estos años y hasta mediados de los años noventa, el delito se visualiza vinculado a la presencia de ‘problemas sociales’ tales como el desempleo, la falta de educación, de redes sociales en barrios y colonias, entre otros aspectos similares. Finalmente, en los últimos años se ha entendido como el resultado del funcionamiento ‘desviado’ de ciertos grupos sociales en zonas específicas y localizadas del municipio, a las cuales se denomina en ‘riesgo’” (Botello, 2006: 115).

hacer los de su “clase”. Este último término –clase– engloba una visión jerarquizada de la sociedad, donde “igualdad” es sólo una palabra más entre las muchas otras del idioma. Y así lo hace saber Emiliano Pérez Cruz, pero no con la intención de denuncia –por lo menos en este libro–, sino para mostrar esa realidad incómoda que el resto de la población se empeña en omitir. Sin previo aviso ni anestésicos, quedan al descubierto y de la manera más cruel las historias de esos habitantes de la periferia, que, gracias a la habilidad del escritor, pasan del anonimato a la individuación, porque, vistos ya de cerca, cuando se los deja hablar y expresarse revelan que su mundo no es tan distante al de los otros, que está separado sólo por unos kilómetros de asfalto – porque entre las calles de Neza y las de Polanco hay solamente eso, asfalto. Ellos, como los otros, ríen, sueñan, se desesperan, comen, van al baño y se enamoran. ¿Cuál es entonces la diferencia, si en lo esencial todos somos iguales?, parece interrogar Emiliano Pérez Cruz a sus lectores, para obligarlos a ver esa perturbadora realidad tan cercana a la suya; a pensar en la semejanza de un hombre con todos los hombres, pues ¿qué no todos nacemos y crecemos para morir iguales?

Ni panfletos ni monólogos lloriqueantes, sólo historias “pesadas, cabronas, culeras”, dice el autor, contadas de la manera más franca y espontánea que el lenguaje permite: hurga en la sintaxis, deforma dichos y refranes, altera versos y canciones, alumbra la violencia de la sabiduría popular, hasta llegar al punto en que su enunciación se vuelve dolorosa, maligna. Porque también, parece seguir diciendo, en la *jodidez* hay arte, el del desamparo quizá, pero arte al fin y al cabo.

NI HUMILLADOS NI OFENDIDOS

Amalgama de experiencias surcadas de infortunio, las trece historias reunidas en *Me matan si no trabajo, y si trabajo me matan* brindan una vasta muestra del quehacer literario de Emiliano Pérez Cruz, así como del desarrollo de las preocupaciones sociales y estéticas que habían recorrido su obra. Empeñado en descubrir su realidad a los lectores, inmerso en su actitud de periodista y comunicador, explora la vida de “subempleados u obreros de la categoría más baja, albañiles, carpinteros, zapateros, sirvientas, coimes, peluqueros, gente del *peladaje* laboral. Éstos refieren los oprobios provocados por esas condiciones, y las razones por las que deben enfrentarlas, por las cuales están ahí, en desventaja”, afirma Ignacio Trejo Fuentes (1998: 12-13), quien reconoce en este volumen la vigencia de los temas señalados por el autor –a pesar de no ser novedosos–, así como su pericia para sorprender al lector con su hábil manejo del discurso. También, en este libro saltan a la vista los momentos de fortuna y alegría porque, no obstante sus condiciones, los personajes siempre encuentran un refugio que les permite apartarse del medio y así ganar un lapso de paz y tranquilidad, ya sea en la feria, el parque, en los tragos solitarios o en compañía, en el baile, la comida o la charla amena. Amparados en estas poquísimas alegrías, toman nuevos bríos para retomar la rutina del trabajo, la escuela o la familia y mantenerse a flote en un entorno cercado por la violencia, misma que el autor refleja a través de la palabra.

Directo, simple y acertado, este libro también tiene detractores. Alberto Arriaga, en *La vorágine del barrio*, escribe: “El limitado y condicionante escenario que presenta [Emiliano Pérez Cruz] lo obliga a repetir perfiles de personajes, y como consecuencia, conflictos y situaciones (el borracho, el machista, la mujer humillada, el gandalla, el delincuente; los remordimientos, la pobreza, la juventud estéril). A pesar de ello, su ludismo se ha afilado” (1998: 4). Y es verdad que continúa escribiendo sobre lo que conoce, pero no lo repite; Arriaga pasa por alto el tono y la intención –ambas novedosas en el Pérez Cruz de estos textos– de los cuentos de este volumen. En

ellos, ya no está la mirada dolorosa ni el acento lastimero, tampoco la carcajada cínica; sí permanece la cotidianeidad, el flujo constante de los días iguales a los anteriores, la violencia que sufren y ejercen los personajes, pero ésta ya no sorprende, ya no se exalta, sólo se la deja ahí, como un elemento *sine qua non* del medio. En los cuentos de *Me matan si no trabajo, y si trabajo me matan*, todo es tan normal, tan habitual y frecuente que incluso los sucesos pasan inadvertidos para sus actores; se sabe de ellos porque el narrador –ese escondido interlocutor– los cuenta con la misma naturalidad que le fueron referidos, sin pena ni gloria. Difiere de los otros en que éste no conserva ya el tono doloroso y contestatario de los anteriores, esa especie de “rencor social” que era perceptible en su obra; aquí desaparece o, mejor, se transforma en algo cotidiano y por ello pierde importancia: la violencia, la injusticia y la desigualdad son tan comunes que dejan de sorprender; son un componente más del contexto y su decoración; se aceptan con resignación. Pero no todo es sumisión por parte de los personajes: sí, están conscientes de que su entorno, su empleo, su familia y sus condiciones socio-económico-culturales los determinan; y sí, asumen que su vida es así y no podría ser otra, cosa que no quiere decir, en lo absoluto, que sean incapaces de reconocer su posición en desventaja, la diferencia entre ellos y los otros: ésa también la conocen y la afrontan con entereza, sin que ello signifique carecer de alegrías y regocijos, porque los tienen.

La colección de historias y personajes que entrega Emiliano Pérez Cruz está acompañada de un proceso simple de construcción, aparentemente, porque insertar un género discursivo distinto en el interior de una creación literaria determina su constitución interna y modifica directamente la estructura del texto, pues lleva consigo su propio lenguaje y estilo. La combinación de estilos, relativamente autónomos, subordinados a la unidad superior que constituye el todo de los cuentos, se utiliza para crear un nuevo sistema signifiante a través de un lenguaje estilizado; es por ello que el lenguaje cambia, adquiere matices y tonos distintos,

dependiendo del emisor y el medio en que está inmerso: clase social, nivel cultural, edad, etc. El lenguaje, entonces, se vuelve en sí mismo un elemento evolutivo, que se transforma en su unidad misma, que, a pesar de su carácter de verdad y su función comunicativa, genera nuevos discursos, con posturas ideológicas distintas ante el mundo, que dependen del sujeto que enuncia el discurso. Así, a través de la individualidad del hablante que enuncia se transforma el lenguaje en unidad estética, con la que se logra conceptualizar un sujeto/objeto en medio de los múltiples discursos que lo rodean.

Los elementos compositivos que se pueden encontrar en los textos son la hibridación del género cuentístico: mezcla de entrevista, crónica y diálogo; la diversidad de discursos con distintos grados de validación; los lenguajes sociales fundidos en la misma voz del que relata. Esto es, pues, la estilización de distintos lenguajes sociales, de naturaleza netamente oral, a través de una narración literaria, de un género híbrido, integrados todos en la voz y perspectiva de un personaje que dialoga con un interlocutor oculto, velado, pero que dirige sus palabras hacia un punto determinado: la ironía con que puede ser vista la crueldad.

Simple y terrible, “¡Está viva, carnal, está viva!”), la historia de Armando, alias el Mando Pelonchas, bravo habitante de Nezayork, y Bertín, “niño bien” cuyo castigo es asistir a una escuela pública, expone la diferencia de clases de la manera más elemental: una invitación a comer. Después de una acalorada tarde viendo las películas pornográficas del padre de Bertín, mientras la hermana de éste sugiere jugueteos sexuales al humilde invitado, que no se realizan y lo obligan a terminar “jalándole el cuello al ganso”, el grito de la madre ofreciendo los alimentos, y ya sentados en torno a la mesa, para gustar del convite, cual escupitajo en plena cara, le revelan al Pelonchas su calidad de “jodido muerto de hambre”: su incapacidad de manejar los cubiertos para degustar succulento filete, la copa de vino colocada frente a él, los desconocidos utensilios de

cocina lo hacen sudar en frío y lamentarse de haber aceptado semejante locura: él, el Pelonchas, había cambiado su terrenal nezio por la limpia casa de Polanco de su amigo. Humillado y ofendido sin querer, jura retirar su protección a Bertín y vengarse de la afrenta.

El contacto entre los adolescentes se presenta a través de una transgresión al orden establecido: es el padre de Bertín quien provoca la posibilidad de comunicación entre dos individuos que, de otra manera, permanecerían aislados uno del otro, en sus entornos propios. El punitivo padre ve en la entrada de Bertín a un mundo ajeno una manera de violentarlo: “ante lo desidioso que su hijo resultó ser, decidió castigarlo y nada le pareció mejor que integrarlo a la masa” (11). Lejos de hallarse perdido entre una “masa” informe y desconocida, Bertín decide hacer frente a su situación de la manera más provechosa para él. A cambio de lo que el niño de clase media necesita en un medio hostil, él está dispuesto a “comprar” protección de los más gandallas de la secundaria en la que ha sido inscrito, logrando establecer una alianza, principalmente con el Pelonchas, quien, ante las amenazas implícitas a su nuevo compinche, no duda en establecer un cerco protector: “Buzos con el Bertín, que es mi cuate: no se pasen de lanza con él porque yo mero machín saltarín cuando tocan a uno de mis cuates, ya sábanas si no quieren que poninas a popochas, ¿va?” (12).

Lo que surge como una relación de mera interdependencia, se convierte en amistad. “Bertín y el Pelonchas se complementaban y el padre del primero se dolía” (12), observa el narrador. El espacio escolar y el ambiente de la bribonería parecen prestarse para eliminar las diferencias entre los dos protagonistas del relato: “Bertín no sudaba ni se acongojaba, se iba de pinta con el Pelonchas, comía en su barrio, apedreaban patos en la laguna adonde los patos canadienses han vuelto, se daban un toque entre los tutelares, llevaban amiguitas de la escuela que medio se dejaban penetrar —por temor a un hipotético embarazo— entre los pastizales del

Aeropuerto Internacional Benito Juárez” (12). Quien parecía una víctima a modo, Bertín, se convierte en un miembro más de la pandilla de su amigo de Neza. La identificación de dos sujetos tan radicalmente distintos sólo puede presentarse derivada del rompimiento con el escalafón social, que es lo que sucede en el desarrollo inicial de los acontecimientos narrados en el cuento. La comunicación y comunión entre sujetos sólo puede presentarse de dicha manera, como señala Lipovetsky: “El individuo moderno debe ser pensado junto con el proceso de identificación, que sólo tiene un sentido verdadero allí donde la desocialización ha liberado al individuo de sus lazos colectivos y rituales, allí donde uno y otro pueden encontrarse como individuos autónomos en un encaramiento independiente de los modelos sociales preestablecidos” (2010: 196-197). Si el Pelonchas y Bertín son capaces de romper o de poner en entredicho los lazos sociales que cada uno de ellos tiene, sólo sucede en un primer momento. Basta un cambio de perspectiva, un pequeño giro en el entorno de la relación para que la conexión entre los sujetos se invierta. Siguiendo a Lipovetsky, se llega a comprender la fuerte carga determinista que parece estar situada en las diferencias sociales y que están encaminadas a romper con la comunicación: “por la preeminencia concedida al todo social, la organización holista obstaculiza la identificación intersubjetiva” (2010: 196-197). En el desarrollo del relato, la identificación surgida se desmorona en un solo instante, en la revelación y aceptación, por parte del Pelonchas, de una naturaleza que parece innegable, irreversible: “Pero todo se acabó hoy, porque a Bertín se le ocurrió invitar al Pelonchas a su casa, tan plebe como es, nacote, raspa, con el uniforme sucio y desgarrado” (12).

Aunque el narrador del relato se abstiene de emitir un juicio sobre el conflicto del que da cuenta, parece evidente que el adolescente de Polanco invita a su amigo sin ninguna intención de humillarlo o agredirlo. La pugna está agazapada, esperando saltar a la menor provocación, como, en este caso, en el llamado a la mesa. El Pelonchas es blanco de una violencia que establece un

abismo insalvable entre los protagonistas y que desata la intención de venganza: “jódete: por pura venganza: pa’ que me invitas a jalarle el cuello al guajolote coludido por los cinco latinos y viendo películas porno; pa’ que me invitas a erizarle el lomo a tu hermana y dejársela irineo, si a la mera hora me humillas y para eso me invitas a la mesa: culebrijo, ojéis meis, rabalero, poca jefa, pinchón” (14). El rompimiento se presenta en el originario de Neza apenas es llevado fuera de sus límites espaciales y colocado frente a aquello a lo que él no tiene acceso. No importan las “buenas” acciones de Bertín, todas sus muestras de camaradería, porque hace latentes todas las diferencias posibles entre él y su amigo, las cuales están ahí como recordando un orden primigenio que no puede ser alterado:

La venganza es un imperativo social, independiente de los sentimientos de los individuos y los grupos, independientes de las nociones de culpabilidad o de responsabilidad individuales y que fundamentalmente manifiesta la exigencia de orden y simetría del pensamiento salvaje. La venganza es *“el contrapeso de las cosas, el restablecimiento de un equilibrio provisionalmente roto, la garantía de que el orden del mundo no va a sufrir cambios”*, es decir, la exigencia de que en ninguna parte se pueda establecer de forma duradera un exceso o una carencia (Lipovetsky, 2010: 176).

El paradigma social se impone, impide salir de un ciclo que no es susceptible a cambios. Por ello, ahora que el Pelonchas es consciente de su “baja” posición con respecto a la de su amigo, no habrá amistad posible. El sujeto es violentado por la realidad, una distinta y externa a la que él conoce y está acostumbrado; el choque, la ruptura que representa ese filete que no es comida sino ser vivo, es el símbolo de la humillación y la venganza posterior. El convidado a la mesa baja la cara y rechaza el platillo con toda la vergüenza de la que es capaz: “–Cómete tu filete– insiste la madre de Bertín, y el Pelonchas, apocado, sudoroso, al borde del infarto, contesta con voz desmayada: – Gracias, señito, gracias pero ya me llené” (14).

La complejidad que entraña “El Monstruo y los guaraches” es asombrosa, porque la violencia que retrata, enmarcada por la historia de Demetrio el Monstruo, atraviesa múltiples

ámbitos de la vida cotidiana. Aprovechado, arribista, astuto y falto de escrúpulos, el protagonista es el hábil titiritero que maneja los hilos de la trama: ante las negativas de Jovita para acompañarlo al cincoletras, más resignado que enamorado, decide contraer matrimonio con la susodicha; después de unas vacaciones en el pueblo de su mujer, se lleva a vivir a la capital a sus tres primos políticos, José, Teban y Eladio, con un solo propósito: hacer negocio. Convencido de que la modernidad es algo que a él no tiene por qué afectarle, armada ya su estrategia de compra/venta de mano de obra barata, emplea a sus parientes pobres como ayudantes en el taller de la fábrica de muebles donde labora como contratista; les enseña el oficio, pero poco, y colabora con su bienestar: “si no saben leer ni escribir, ¿para qué martirizarlos con la joda que significa el alfabeto?” (17). Pronto los recién llegados recibieron el “mote colectivo que pese a todo traslucía cierta ternura: los Guarachitos” (17). Instalados en un cuarto que el Monstruo les rentaría a precio ínfimo, recibieron tareas domésticas y horario para las comidas, que debían cumplirse sin excepción. Administrador de sus bienes y dueño de su tiempo, también les consiguió mujer: a José le enjaretó a su hermana, a Teban lo empató con una vecina y Eladio, que tuvo la intención de emanciparse, buscar él mismo una mujer y trabajar por su cuenta, terminó muerto a manos de un pretendiente celoso de la que hubiera sido su pareja, incitado éste por el Monstruo. No obstante las carencias y la explotación de la que son objeto, los dos guarachitos sobrevivientes aceptan resignadamente, incluso con agradecimiento, su situación y ven al Monstruo como su benefactor, pues a otros les va “pior”.

El Monstruo es presentado, en el inicio del cuento, como uno más de los habitantes marginados de la capital; se cuenta entre los que “el Defe expulsó [...] a la periferia, por afean la ciudad” (16). Aunque tuvo que mudarse a Neza y construir su vivienda con sus propias manos – con la ayuda de su esposa y sus cinco hijos–, el cambio de domicilio no representó para él ningún

conflicto. Su vida marital y su afán por reproducirse infatigablemente, así como su rápido acenso en la escala laboral a través de “alianzas” dudosas con los jefes, son comportamientos esperados, nada sorprendidos, de un tipo que, páginas más adelante, es caracterizado como todo un gandalla, que con sus mañas se las arregla para sobrevivir. La “oportunidad” que se presenta con la llegada de los Guarachitos permite reconocer la alteridad presente en él: Dr. Jekyll y Mr. Hyde de los salitrales de Minezota:

El Monstruo pronto enseñó el cobre. Su instinto de capitalista primitivo le indicó:

—Son mano de obra barata y además parientes pobres; júlatelos para que dejes de lidiar con tanto cabrón chilango que te hace ver tu suerte en el taller; enséñales el oficio pero no tanto: a uno, que domine los caballos de fuerza del canteador; al otro que se las vea en la sierra múltiple y al que sobra lo ponen en la pulidora; tú manejas el trompo y el cepillo, y conserva al chavo que maneja el torno.

Obedeció al pie de la letra las insinuaciones de su otro yo (16-17).

Antes que ser agredido por sus iguales, el Monstruo prefiere ejercer violencia sobre quienes están en desventaja, por el idioma y por su patente necesidad de ganarse la vida de una manera menos dura que en su pueblo natal. El *alter ego* de Demetrio busca imponerse a través de la ley primitiva del más fuerte. Tal superioridad no está sustentada en lo físico, sino en la capacidad de leer su mundo, su entorno; en aprovechar la agresividad de la que él puede ser presa, poniéndola a su favor; por ello, decidido a continuar su escalada económica y social se erige “protector” de sus parientes lejanos y “les ofreció trabajo, hospedaje y comida, la mejor oferta que en su vida recibió el trío de mixtecos” (26).

El Monstruo no hace sino reiterar lo que ha aprendido de su entorno: las tretas de las que él mismo ha sido, seguramente, víctima. Ese sistema bajo el que funciona una sociedad es entendido, por el protagonista del relato, como una forma de equilibrar su mundo. Esta justicia por propia mano se torna virulenta y cínica ante la reacción de los Guarachitos, quienes, lejos de tener conciencia de ser maltratados o dañados, se conforman con las posibilidades caóticas que los

rodean. Así, a pesar de saber que su hermano Eladio fue asesinado por las intrigas del Monstruo, ellos prefieren aferrarse a lo que representa su mejor opción de subsistencia:

No protestaron los Guaraches, aunque sabían la historia referida. Esto les valió un apodo más: los Guaraches Arturitos: nombre pluralizado con claras referencias al robot de *La Guerra de las Galaxias*, chaparrito y trabajador, mecanizado. Pero José, por ejemplo, aceptaba su situación esclavizada pensando que después de todo era una situación general: su esposa Lupita, hija de un ejidatario henequenero, le refirió historias de campesinos que cuatro horas trabajaban el henequén y diez sacaban piedra, para obtener a cambio unos miserables pesos semanales.

—Quiere decir que nosotros no estamos tan mal— decían (18).

Lejos de paliar la situación, la conciencia de su esclavitud hace más insólita la anécdota. Los mixtecos son mecanizados por necesidad, explotados por voto propio, y la atmósfera en la que viven no se percibe como un lastre, sino que constituye una tabla de salvación. Estas paradojas son, sin duda, parte del mundo moderno que no agobia al Monstruo: “Por un lado, la sociedad de hiperconsumo exalta los referentes del mayor bienestar, la armonía y el equilibrio; por el otro se presenta como un sistema hipertrofiado e incontrolado, un orden bulímico que lleva al extremo y al caos y que ve que la opulencia convive con el aumento de las desigualdades y el subconsumo. Los perjuicios son dobles: afectan tanto al orden subjetivo de las existencias como al ideal de justicia social” (Lipovetsky, 2010: 14-15). La búsqueda de bienestar ciega a los Guarachitos y se ven absorbidos por el caos de un sistema social que sufre el trastorno de las ideas de justicia y equidad; que no es capaz de proporcionarles más que mermas a su individualidad. Como sujetos, pierden toda validez, al grado de, en verdad, parecerse al robot de la película de ciencia ficción: se los deshumaniza y despersonaliza para justificar las afrentas de las que son objeto y no sentir compasión por ellos, considerándolos seres *no humanos* o seres humanos *no valiosos*, rasgo que, según Esplugues, caracteriza a los sujetos que son potencialmente víctimas de violencia. Este efecto se consigue mediante el humor, las burlas y el escarnio que se hace en torno a la figura de

los guarachitos y su situación; factor que violenta aún más la historia puesto que, combinadas resignación, chistes y malicia en torno a José y Teban se experimenta una desproporción entre la historia y el valor que se le otorga.

El argumento de “Me matan si no trabajo, y si trabajo me matan” parte de una especie de entrevista –en la que el entrevistador queda oculto, pero siempre dispuesto a dirigir las palabras de su entrevistado– a un ayudante de fundidor en una fábrica cualquiera del Distrito Federal, que sostiene un diálogo, más para sí mismo que para su interlocutor, sobre las vicisitudes diarias en su casa, en la ciudad que habita, entre los individuos que lo rodean, y cómo todos esos factores están determinados por su empleo. De ahí el título, burla descarada que no inhibe el efecto mordaz ante la desgracia del no tan humillado ni ofendido protagonista, que, resignado a la vida que le tocó vivir, cuenta su historia con un tono que dista mucho de ser tormentoso, antes se lo percibe travieso y juguetón:

¿Despertar, despertar con gusto para ir a la chamba? Pus creo que nomás el patrón, porque a él le interesa que la producción vaya en aumento, ¿verdad? Pero que uno despierte con ganas de trabajar, lógicamente no. ¿Despertador? Pus cuál, si no alcanza pa' eso; si acaso el chillido del chavo, o que por allá cantó el gallo: ya es hora de llegarle, órale, a levantarse. [...]. Sólo así es como te levantas, pero pus acá: con mucha güeva, limpiándote las chinguñías, con la sola idea bien clavada: ¡híjole!, ya se llegó la hora y vaaámonos... (39)

El protagonista, en su discurso, reproduce constantemente las preguntas que le hace su interlocutor, al que jamás cede la palabra. Las respuestas a esas preguntas no hechas directamente evocan una serie de conflictos, que se minimizan a través del humor, pues, a pesar del sufrimiento que representa sobrevivir en un medio hostil, el personaje encuentra la posibilidad de modificarlo a su favor, sin restarle un gramo a la esperanza. Aunque cansado y agobiado por su cotidianidad, el anónimo personaje encuentra la manera de robarle un poco de felicidad a toda la miseria que lo

rodea: a través de ese tono punzante y mordaz que caracteriza la burla hacia sí mismo revierte sus condiciones y halla en ellas el lado amable y hasta jocoso y divertido:

¿Control natal? ¡Olvídate mi hermano! Cuál control natal. [...]. Te digo que ni se entera uno de los hijos que tiene:

–Que éste sacó los ojos verdes.

–¿Y por qué, si yo los tengo negros, que pasó aquí?

Y la misma respuesta:

–La familia, ya ves que somos de familia amplia.

–Fíjate que bautizamos al nuevo niño y le pusimos Pancho, igual que tú, pa' que no te enojas.

–¿Y éste cómo se llama?

–Pus igual que tu amigo.

–No, pus qué bueno que se llama igual que él, ¿no? Segurito me ayudará a mantenerlo y darle escuela.

–Te digo, uno sabe de los hijos nada más por la mamá (41-42).

Emiliano Pérez Cruz, para desarrollar esta historia, utiliza la estructura de la entrevista como una forma de asimilación verbal de la realidad que pretende transmitir, pero siempre con una mirada estilizada de ella, pues el discurso directo del protagonista adquiere una dirección intencional, dictada por ese velado interlocutor que le permite hablar, dar su punto de vista sobre una realidad que se antoja miserable y deprimente, pero que en sus costados más nimios se percibe, en cierto sentido, benévola, ya que, a pesar de los infortunios, le permite sobrevivir, sobrevivencia violenta en los márgenes de una sociedad que no lo acoge, pero tampoco lo expulsa, simplemente lo utiliza, lo objetualiza. Y es posible reconocer la multiplicidad de conflictos sociales que han generado los discursos de la miseria y la desigualdad, que acreditan su valor, autoridad y jerarquía en el común acuerdo con las mayorías a las que, precisamente, excluye de sus beneficios.

El autor crea un “nuevo decir” con la voz del protagonista, en cuya base se encuentra la arista que une distintas perspectivas, pues cada conflicto ha sido interiorizado y asumido a través de una serie de discursos precedentes, con una significación distinta, que pertenecen en su origen a distintos individuos, o grupos de ellos, que se funden en el mismo: el del obrero, el del padre de

familia, el del esposo, el del amigo, etc. Este “nuevo decir” adquiere dimensiones diferenciadas con respecto a la intención “real” del hablante al que evoca, pues es manipulado por ese narrador oculto que proyecta el discurso hacia una intención determinada: la denuncia, la queja ante la injusticia. No es la única: al mantenerse oculto, al sugerir de forma disimulada las respuestas, arroja luz sobre el discurso del protagonista, que es portavoz de la colectividad¹² a la que pertenece, pues, como él, miles de hombres y mujeres tienen que soportar la desigualdad social y la injusticia de las instituciones, ante las que no queda más remedio que someterse:

Aquí, nada: tienes que subirte a lo pelón, ¿y que te llegas a accidentar? Ni en cuenta, a veces ni la incapacidad te quiere dar el Seguro Social, y cuando te atienden nomás te dan un mejoralito pa’ que no te duela, y te arrear los médicos:

–Ándele, ándele: no se haga güey, ya váyase a trabajar.

–No doctor, la neta es que me siento re mal, me duele acá y acá y acá de este lado también.

–Sáquese, pus qué; demás, usted ni pertenece a este grupo de derechohabientes y por lo tanto no le podemos pagar tanto. [...].

Vóitelas, digo, si pa’ eso paga uno y le salen con vaya-a-la-farmacia y cómprese-esto. Como que no va, si nosotros también estamos contribuyendo pa’ mantener al Presidente, a los secretarios de Estado, diputados, senadores, asambleístas y miles de zánganos más que se gastan los superdólares puntualitos, y yo que voy por una inyección pa’l dolor: miren cómo me reciben... Ya de perdis que den el servicio, aunque sea de mala gana (44-45).

El enojo y la crítica contra los discursos establecidos del Gobierno y el Seguro Social se integran a la voz del protagonista, para ser desenmascarados; el tono lúdico, burlón, con que se expresa la queja permite la fusión de lenguajes y estilos en una perspectiva que se lee disgustada, pero pícara a pesar de todo, y que construye su testimonio no para justificarse ante el otro ni para enterarlo de su situación, sino para volverlo partícipe de una realidad cotidiana. En la mezcla de voces que genera este discurso, se encuentra la base del estilo que presenta un diálogo potencial, no

¹² Respecto de las sociedades que se organizan colectivamente, Lipovetsky afirma: “Todas las sociedades que conceden la prioridad a la organización de conjunto son de un modo u otro sistemas de crueldad. Y ello se debe a que la preponderancia del orden colectivo impide conceder a la vida y al sufrimiento personales el valor que les concedemos actualmente. La crueldad bárbara no procede de una ausencia de rechazo o de represión social, es el efecto directo de una sociedad en la que el elemento individual, subordinado a las normas colectivas, no tiene una existencia autónoma reconocida” (2010: 188).

desarrollado, entre numerosas formas de ver y entender la realidad, pues todo discurso se construye esperando una respuesta, en el horizonte del otro, y pretende conseguir un efecto de afirmación o negación al interpelarlo.

Al personaje de “Me matan si no trabajo, y si trabajo me matan”, es interesante desarrollarlo por su condición de obrero de una siderúrgica, muy a disgusto con su condición salarial, con la educación que recibe su hijo, con el trato que le dan en la empresa y con la relación marital, entre otras linduras. A decir de Emiliano Pérez Cruz, la idea original parte de una entrevista alrededor de un tema: un día en la vida de un obrero, pero que ese día resuma su vida toda, con alegrías y sinsabores, dentro de la cábula y la rabia, el enfado y el hartazgo de la explotación. Y lo logra. Tomando como modelo a Francisco Toscano, El Charro,¹³ que, dotado de buen oído y voz educada, gustaba de hacer imitaciones, prestó su rutina para construir el texto que da título al cuentario.

El ahora nominado ayudante de fundidor es uno de los tantos hombres que sobreviven al medio capitalista y comercializado que embate el mundo. De este orbe inmisericorde, que azota a los que menos tienen, Lipovetsky anota:

Por no haberse integrado, en términos generales, por sus malas condiciones de vida y por haber asimilado las normas y los principios del bienestar comercializado, los menos favorecidos viven de manera particularmente cruda el hecho de estar ahogados en la precariedad económica, de tener que privarse de todo, de estar a merced de cualquier casualidad. Sin esperanza de salir de la miseria, preguntándose continuamente cómo ahorrar gastos, obligados a hacer cualquier cosa para asegurarse lo más elemental, viven millones de personas, no la extrema pobreza de la insuficiencia alimentaria y del “nada”, sino en la extrema incertidumbre del día siguiente, con la angustia de no poder pagar el alquiler o los servicios, de no poder devolver los préstamos, de caer sin parar. Nunca se había reducido menos la pobreza a la insuficiencia de recursos económicos, pero es también lo que degrada la relación con uno mismo y con la vida en general, potenciando la ansiedad, la depresión, la falta de autoestima. Al mutilar todas las previsiones, la pobreza material se vive como carencia de autonomía y de proyecto, como obsesión por sobrevivir, como sensación de fracaso y de hundimiento social. En la sociedad de hiperconsumo, la precariedad intensifica el trastorno psicológico, la convicción de haber fracasado en la vida. Entre las clases móviles y socializadas por el trabajo, las frustraciones propiamente materiales

¹³ El Charro aparece también como personaje principal de “Julietta”, integrado en *Un gato loco en la oscuridad* (2002).

disminuyen, entre los “de abajo” se agravan y generan la convicción de que se lleva una vida “que no es vida” (2010: 189-190).

En ese “casi nada” que describe el sociólogo francés, es posible, también, insertar la historia de “Hueledenoche, el gandalla nuestro de cada día”. Hueledenoche, antes Juan el Botas, es el típico chavo banda: violento, peleonero, alburero y bebedor, hermano de otros once, con quienes compartía padres, espacio y pobreza. En franca conversación con quién sabe quién, este inconfundible sujeto se destapa y confiesa. Atento, su interlocutor le permite hablar, mientras a cuenta gotas otorga otra perspectiva del descarado personaje. Admirado y seguido por unos, odiado y temido por todos los demás, va el Hueledenoche levantando polvo: mienta madres, suelta madrazos, “porque puedo y porque quiero” –declara el cínico brabucón–, caguamea en la esquina con los cuates y no hay quien le aguante el ritmo, se invita a fiestas para “armarla de pedo” y conseguir pomos gratis –“para que vea que somos buena gente, mi cabrón: discútase con dos pomos y por ésta que nos desafanamos” (54)–, manosea y alburea mujeres en la calle, el metro o el camión, hace uno que otro atraco y, claro, busca a la que “más guapa se ponga y le dé una lana a su Hueledenoche”. Él hace sus reglas y nadie, absolutamente nadie, es capaz de hacerle frente. Con la muletilla de “mi cabrón”, se “escucha” al protagonista hablar de sus planes: quiere trabajar de sacaborrachos y hasta amenaza con traer muy pronto un carrito, aunque para ello tenga que robar, pegar o “picar” a algún cristiano: “no parece estar dispuesto a esperar que las promesas del sistema lleguen por sí solas” (57).

Antipático como pocos, podría pensarse que Hueledenoche actúa gratuitamente; que su intención de romper con todo lo que se pone a su paso surge de la nada. Eso es falso. El mismo narrador-entrevistador da a conocer cómo, desde la pobreza, Juan se convirtió en blanco del

escarnio, por el simple hecho de ser identificado mediante los zapatos gastados de su padre: “Juan el Botas le decían cuando pequeño nomás porque heredaba de su padre el calzado minero que a éste le daban en la fábrica donde trabajaba, a cambio de un sueldo que a duras penas, estirado inmisericorde por su esposa, apenas alcanzaba para que la oncena de chamacos, hermanos de Juan, se mantuvieran estables en la anemia crónica, los jiotos y las lombrices” (51).

Crecido en un ambiente donde las trompadas no eran sólo físicas, sino también emocionales, Juan se va adaptando a su medio, hasta transformarse en un individuo que cambia su sitio dentro de su grupo: a punta de golpes y burlas, se convierte en un sujeto no deseado para quienes lo rodean: “Para entonces, lo de Juan el Botas había quedado atrás. Ahora, para la flota, es Hueledenoche, porque le dio por soltarse unos flatos ácidos que atrapaba como al desgaire, y al que estuviera comiendo moscas se los colocaba en la nariz, aplicándole el cuenco de la mano con los gases prisioneros” (52). La violencia que ejerce Hueledenoche va desde lo escatológico hasta la manifestación más explícita de lo sexual:

En la calle es de los que cabulean *gruexo* a las chavas, tras de ellas y empieza con el “qué transa, mi reina, ¿cuánto y a que le ponemos al catre en cualquier rato? ¿Cuánto y a que me afloja la *conchita* así, como la traiga orita?”

Y si la chava elegida se pone a la defensiva, si le da algún descolón a Hueledenoche, segurito éste dirá:

—Ujulejulé: lo has de tener de oro, pinche vieja roñosa; ni que tuvieras nalgas de princesa; ni que los pedos no te olieran, culera... (53).

El vulgar, corriente y soez protagonista no se limita a pasar el rato sin pensar en el futuro; también tiene ambiciones, aunque éstas siempre busca conseguirlas a la mala. Su actitud devela una inversión de las normas sociales impuesta por el entorno en el que vive, lo que se relaciona con lo expuesto por Lipovetsky: “Por un lado, los jóvenes de los barrios periféricos de las grandes ciudades asimilan masivamente las normas y los valores consumistas. Por el otro, la vida precaria

y la pobreza les impiden participar plenamente en las actividades de consumo y en las diversiones comerciales. De esta contradicción surge con fuerza un chorro de sentimientos de exclusión y de frustración, al mismo tiempo que comportamientos de tipo delictivo” (2010: 183-185). A fuerza de ser discriminado y de no poder integrarse a un mundo “normal”, como el que observa a su alrededor, se ocupa de violentar, sobre todo, a aquellos que poseen de manera lícita lo que él, en ocasiones, consigue a través del delito: “No sólo a los vecinos les infunde temor, que no respeto: también a los *metronautas* que cruzan por su camino; sobre todo aquellos que sienten tener una posición estable en la vida, respaldada por un empleo, una cuenta de ahorros, un seguro de vida y puede que hasta una mínima inversión a plazo fijo” (53). Sin un trabajo estable y sólo con el apoyo de su altanera figura, la inversión de Hueledenoche para hacerse de una imagen temible no abona ganancias ni seguridad, sólo intimida, amenaza o agrede a todo aquel que se atreve a cuestionarlo. Estos comportamientos, siguiendo lo dicho por Lipovetsky, no son sino la consecuencia de las fuerzas que imprimen sobre él las ataduras sociales:

Puesto que no conocen más que el fracaso escolar y la precariedad, los jóvenes de los barrios “problemáticos” se despreocupan del trabajo, tienden a justificar la pequeña delincuencia, el robo y los “apaños” como recursos fáciles para obtener dinero y participar en los modos de vida dominantes con que nos bombardean los medios. [...]. Privados de puntos de referencia y de horizontes, frustrados por su forma de vivir, desestabilizados por la deficiencia de la educación parental, presente en todos los medios pero en particular en las capas sociales afectadas por el desempleo y el choque de culturas, los jóvenes urbanos reivindican la delincuencia como una forma de vida normal en un universo percibido como una jungla en la que ellos no pueden vivir como todo el mundo (Lipovetsky, 2010: 183-185).

Aunque primitivo, el punto de vista de Hueledenoche devela la jungla que consume no sólo a sus víctimas, sino a él mismo. Todos se hallan encerrados en la opresión del medio en el que les ha tocado vivir: el terregal, el metro, el barrio bravo. Ante la pregunta de su interlocutor acerca de si alguna de sus víctimas osa responderle, el gandalla afirma: “Pues cómo, mi cabrón, si a leguas se nota que todos tienen miedo, hasta de ellos mismos. Todos andan en la lenta, azorrillados, lentos-

lentos. ¿Usted cree, mi cabrón, que se atreven a alzarme la voz? Pus cómo, si de segurito que a ellos se las alzan a todas horas, segurito que hasta en su casa me los tienen oprimidos” (53). A través de la vulgaridad del taimado protagonista, Emiliano Pérez Cruz pone ante los ojos de su lector la opresión, que no es capaz de ver porque la tiene demasiado cerca. Es necesario recibir un cate de Hueledenoché para ser consciente de la realidad salvaje, que no está únicamente en sujetos temibles y abominables, también se haya en todos esos *metronautas* que se sienten seguros con lo que tienen: no sólo los habitantes de la periferia tienen carencias; todos las tienen.

Carencias, humillación y hartazgo hay en todos lados. Algunos las sufren en mayor grado, como Mayra, la Dientefino, protagonista de “Y si el mundo te castiga, mujer, lo siento por ti”:¹⁴ “Tiene 20 años y Mayra no conoce el amor. Además le dicen la Dientefino” (111). Contundente y rotundo inicia el narrador la historia de la pobre, triste y desamparada Mayra: menesterosa y abandonada con una hija en la casa de sus autoritarios y “conservadores” padres, dependiente en una panadería con un sueldo miserable, un horario de miedo y compañeros que la hostigan, pasa sus días la Dientefino. Encargada de cuidar a sus sobrinos, extorsionada por sus jefes y sus padres y sirvienta de su casa, sólo añora el amor, pero éste insiste en huir de su alcance.

Un *leit motiv* atraviesa todo el cuento, que provoca el apodo de la protagonista y su alejamiento de las lides amorosas: la fealdad. El narrador insiste en mostrar cómo Mayra fue, desde niña, identificada y exhibida por su dentadura: “Ahora Dientefino es más accesible, pero durante su adolescencia no hacían que abriera la boca. Le daba pena. Y ya que no estudió más allá que el primer año de secundaria, decidió meterse a trabajar, hacerse de una feria y entonces sí: recurriría a los servicios de un buen odontólogo que acomodara los dientes en su lugar, pero hasta la fecha amenazan con devorarla al menor descuido y quienes la conocen, desde entonces le

¹⁴ El título de este cuento es un verso que pertenece a la canción “Lo siento por ti”, de Felipe Pirela.

aplican el mismo apodo” (112). Además de ser pobre y de padecer siempre en sus empleos, las fuerzas atávicas se ensañan, en toda la narración, con el cuerpo de la Dientefino. Desde su misma infancia, sus intestinos le jugaban malas pasadas: “Sí, la Dientefino, la misma a la que jiotos y lombrices, cuando pequeña, vetaban cualquier salida con fines placenteros, pues sus padres siempre pretextaban que con el sol las manchas se le harían más grandes. ¿Y los parásitos? Le provocaban mareos y náuseas, y a la postre ponían en contra suya a los que tenían la desgracia de ir junto a ella y resultaban salpicados de vómito” (112). El narrador juega en los límites de la burla y la tragedia; se establece en las fronteras entre la broma hacia la chica fea y el sufrimiento de la joven, que no ha hecho nada para merecer el escarnio. Parece que el cuerpo de Mayra se confabula, parte por parte, para que siempre lo padezca: la Dientefino nunca encuentra paz entre las pesadillas menstruales y los barros incontenibles. Sangre, pus, suciedad y desgracia son los elementos que pueblan el mundo de este personaje. Lo escatológico no sólo la rodea, sino que emana de ella misma. Su bizarro entorno la obliga a permanecer siempre en la miseria económica, moral, física e incluso sexual, ya que entregarse a un hombre sólo significó una carga más para la Dientefino: la llegada de su hija. Ni siquiera su propia familia se compadece, en algún momento, de la sufriente protagonista del relato; sus hermanos y sus padres, lejos de ofrecerle algún consuelo, están siempre al acecho, ya sea para burlarse de su desgracia o para frustrarle cualquier pequeña alegría que pareciera avecinarse.

Irónico y distante, el narrador del cuento no muestra, nunca, simpatía o afinidad por Mayra, perseguida siempre por un destino inmisericorde y atroz. El realismo de Emiliano Pérez Cruz muestra la desgracia, pero desde el punto de vista de quien está dispuesto a mofarse también del personaje caído y que ve a la Dientefino como pieza de un sistema corrupto del que todos forman parte. Así, lo trágico, cuando va unido a lo irremediable, da como resultado una obra cruel

y perversa, porque permite la transgresión de la individualidad sin cuestionamientos, pone en tela de juicio la validez de los límites existentes y ataca la moral establecida, puesto que permite “disfrutar el placer inocente de contemplar el dolor ajeno” (Ovejero, 2012: 46).

El relato muestra un personaje que no es capaz de observar su propia miseria, que simplemente acepta todas sus adversidades, porque nunca ha conocido un camino alternativo. Y resulta insoportable porque el narrador-autor no tiene ninguna intención de conmover, sino que hace ostentación de su deseo de no emocionar, de no generar empatía alguna con la protagonista; por su gratuidad, es más fácil aceptar los embates del destino: “La violencia y la crueldad tienen más fácil aceptación cuando son gratuitas, cuando su significado se agota en la mera narración, que cuando abogan por una moral distinta de la dominante; es decir, son aceptables cuando no empujan a una acción que haga salir al sujeto de sí mismo, [...], sólo consigue ofender de verdad si se atreve a enarbolar un discurso moral propio y se vuelve transformadora” (Ovejero, 2012: 40). El íntimo desastre que constituye la vida de Mayra, la Dientefino, precisamente porque no enarbola un juicio valorativo ni está justificado de manera alguna, recrea la “normalidad” atroz que sucede lejos del mundo ideal y señala el triunfo de la ruindad social, porque ella, condicionada (determinada) desde la más tierna infancia, mirada de cerca, despierta miedo, desesperación y asco a los lectores que se aproximan a su historia. Mayra “no espera nada pero espera” –sí, como los amorosos– y vive entre el desconsuelo y la decepción del no-ser-del-todo o, en su caso, no-ser en absoluto. “El hombre [y la mujer] es un ser que espera y, por lo mismo, acaba conociendo la decepción. Deseo y decepción van juntos, y pocas veces se salva la distancia que hay entre la espera y lo real, entre el principio del placer y el principio de realidad” (Lipovetsky, 2008: 20). No hay intersticio que pueda ser habitado y, por ello, Mayra queda anulada, sin contacto, sin sentimientos, sin empatía, sin ningún intercambio.

Emiliano Pérez Cruz, “hábil en el manejo del lenguaje, cuidadoso en el armado de las historias [...], mantiene el interés con un estilo donde lo popular se legitima a través del albur y los dobles sentidos” (Rodríguez Lozano: 319); trastoca, invierte el significado de los discursos para dejarlos “a ras, a lo pelón”; los códigos catalogados como moralmente aceptables y correctos son expuestos en toda su miseria y crueldad; los tres ejes que rigen las relaciones individuales –el Estado, la economía y la estructura social– permiten conceptualizar la violencia lejos de lecturas mecanicistas y mostrarla tal cual es: simple, cruda, a veces injustificada, siempre terrible: “Es verdad que el horror de la realidad cobra sentido en las pesadillas que la literatura nos permite ver sin perder el juicio” (Raphael, 2011: 162).

Para seguir ilustrando esta absurda realidad social, Emiliano Pérez Cruz continúa su galería de historias y personajes irrisorios, con circunstancias que se antojan menos brutales que las anteriores, pero no menos importantes. Sigue su coqueteo con la burla del dolor ajeno. En “La gordis Momposina”, un personaje sufre una violencia muy particular, ya que la muerte la obtiene de sí misma, de su manera irrefrenable de alimentarse. La obesidad de la protagonista, lejos de percibirse como un problema, es minimizada por el tono festivo utilizado en el relato. Comedora compulsiva, más por gusto que por ansiedad, Momposina “no tenía bronca alguna” (8), y se convirtió en una muchacha relajada, que en la escuela pasó por alto las agresiones que pudo sufrir a causa de su apariencia física; por el contrario, es ella quien violenta a los otros, a través de su físico descomunal. El narrador, usando el lenguaje propio de la lucha libre, describe la manera en que Momposina ataca a un compañero de escuela:

Sus padres enfrentaron una bronca, pues durante alguno de tantos recreos la palomilla de escuincas se enfrentó a otro grupo de chiquillos. Ellas llevaban las de perder, pero Momposina tuvo a bien descubrir quién era el cabecilla de la flota.

Lo anduvo cazando y cuando lo tuvo a tiro, sobres: con un abrazo del oso fracturó dos costillas del chamaco, y por si fuera poco, una quebradora que Momposina remató con todos sus kilos con el enemigo de espaldas a la lona, lo pusieron fuera de combate (8).

Imaginar a la enorme mujer quebrantando a un varón de su propia edad no es menos impresionante que pensar los olores y sabores de las “variadas” comilonas de esta singular fémica: “De madrugada se levantaba, iba hasta la cocina y arrasaba con lo que hubiese en el refri. Dormía como cerdito, desplegando flatos y ronquidos que horadaban las paredes y llegaban hasta la calle” (8). Esta gula escatológica se prolonga, dado que la protagonista decide hacer oídos sordos a todo consejo sobre dietas y ejercicios, a pesar de su soplo en el corazón. Muere feliz y contenta, atiborrada de comida: La madre de Momposina “fue por el médico, pero cuando llegaron a la casa, Momposina acababa de fallecer. Tenía la boca atiborrada con muérganos y un trozo de chocolate. En lo que su madre iba en busca del galeno y a pesar de los mentados sofocones, se dio tiempo para ir a la cocina y prepararse dos tortas inmensas de queso de puerco con queso amarillo, cebolla a pasto, jitomate y chiles chipotles” (9). Horrendo y grotesco, el final de la protagonista es un chiste. Momposina invierte el sentido de la alimentación que se advierte en la gran mayoría de los cuentos incluidos por Emiliano Pérez Cruz en esta colección: no hay conflicto causado por la falta de comida, sino por la demasía y el hartazgo con que se consumen. Al mismo tiempo, nos encontramos con un personaje feliz, lo cual no sucede con frecuencia en el resto de los cuentos; por el contrario, se trae a escena personajes que se mofan de sí mismos. Así, la protagonista del cuento que abre la serie modifica la manera en que en una sociedad como la moderna puede agredir a alguien con sobrepeso:

En las sociedades en que la obesidad se vive como un drama horrible, en que se multiplican las dietas de adelgazamiento, la relación con la comida se convierte en fuente permanente de ansiedad, de desánimo, de sensación de fracaso personal. El lugar privilegiado, en cuanto a resistencia a la

decepción, que ocupaban hasta hace poco los productos alimentarios ha desaparecido: en la actualidad generan más amargura y contrariedad que los objetos técnicos (Lipovetsky, 2010: 157).

No existe ni amargura ni contrariedad en Momposina; y tal vez por eso, su destino es la muerte. Tampoco en Ángel Trejo, protagonista de “Vals como las olas que vienen y van”. Maestro carpintero y maestro de vals, empezó en el negocio del baile por accidente: una invitación para ser chambelán de una vecina le enseña los pasos básicos del vals; otra, como asistente a una fiesta, lo pone en la mira del coreógrafo, quien, a su vez, más tarde, lo invita a participar con él en otros quince años, en los cuales, por azares del destino, pues el coreógrafo y chambelán principal es arrestado, termina “montando el numerito”. De ahí en adelante, inicia su propio grupo de baile. Conversando con un interlocutor desconocido, el protagonista cuenta su incursión como “chambelán profesional” y su posterior desarrollo, ya con un grupo coreográfico que, por puro amor al arte, más por el afán de ligar que de lucrar, montaba un espectáculo dancístico para que las señoritas del barrio fueran presentadas ante la sociedad. Y no siempre del barrio: alguna que otra vez le tocó ir a una fiesta al centro, allá donde rentan salones en lugar de cerrar calles, en ese otro mundo en el que había espuma para “hacer como que bailábamos entre las nubes” (26). Con palabras llanas y simples, el lector se entera de la evolución que ha tenido uno de los eventos más importantes en la sociedad mexicana: las fiestas de quince años. Más crónica que cuento, más descripción que acción, de la mano de este coreógrafo se recorren salones de fiesta y calles del Distrito Federal. Las referencias constantes a canciones, artistas y estilos de baile, así como los cambios en las costumbres, permiten percibir cómo ha transcurrido el tiempo.

La distancia que toma el narrador respecto al personaje deja a éste al desnudo. Se trata de un hombre cuyos mayores sueños están puestos en el *dancing*, actividad lúdica que representa la única manera de tener acceso, aunque sea por un momento, a la felicidad vedada: “Digamos que

nosotros aportábamos la presencia, la elegancia según la entendíamos, claro. En los quinceaños, la intención de lucir es para ligar con las muchachas, aprovechando que se está al centro de la celebración” (25). El hombre cuyo triunfo es bailar sólo puede pasar de la periferia al centro durante algunos minutos de gloria en esa pista donde las parejas van a “juntar sus miserias” (22).

Otra de las deformidades sociales se presenta en “Qué cambiada estás, Ave”. Llegada del campo para trabajar como doméstica –pues el campo ya no da para vivir y la muchacha insistió en ayudar a sus padres– en las Lomas de Chapultepec, “María Avelina es su nombre, pero desde que llegó definitivamente del pueblo a la ciudad, se le fue encogiendo. [...]. Ahora sólo es la Ave” (29). Ha cambiado: fan número uno de Rigo Tovar (sí, porque Rigo es amor), atenta escucha de las canciones de Diego Verdaguer, Amanda Miguel, Dulce, admiradora de las telenovelas y asidua lectora del *TV y Novelas*, ocupa sus días de descanso para visitar a sus parientes. En su ir y venir de las Lomas al terregal periférico, perdió los talones agrietados, las trenzas, las faldas coloridas y la pena; ganó una melena alborotada, colorete en las mejillas, lápiz labial y pantalones de mezclilla. A pesar de su cambio de *look* y las nuevas costumbres adquiridas, sigue siendo objeto de burlas y escarnio: “¿Ya no te mareas con el olor a gasolina en los camiones? [...] escarnio cabulero y todo pero con dosis de racismo hacia la *paisanita*, la *tacuarita*, la *maría*... Su parienta y paisana” (35). Pero la Ave todo lo toma a broma. También ha aprendido a “galanear” y darle gusto al cuerpo: “Ya no se cisca la Ave cuando con su pareja se hacen los perdidos entre los puestos de la feria, y atrás de la escuelita primaria permite con cierto retobo –al principio– y con ansia después, que le acaricien los senos, que le soben el vientre, que le palpen el Monte de los Suspiros, como dicen sus primas” (36). Eso sí, volverá puntal a sus labores domésticas, a usar “cofia, delantal blanco, zapatos negros, vestido de una pieza de color rosa o azul con rayas blancas” (34) y visitará a sus padres, llevándoles que su kilo de azúcar, que arroz, que jabón o la ropita usada que le dan sus

patrones. Ahora que Ave vive en la capital ya no se sorprende de sus pérdidas, tampoco de sus ganancias.

La narración de Emiliano Pérez Cruz da un giro a la rancherita llegada a la capital, que se vio estereotipada en las películas de la India María o en canciones como “La rica pobre” o “La del morral”, interpretadas por Antonio Aguilar. Ave se muestra como una mujer que se enfrenta a una realidad que la disecciona: no puede ser ni ciudadina ni pueblerina, ni civilizada ni primitiva. No se trata de la indita que llega a triunfar a la capital, ni de la persona que es víctima de todos los abusos posibles, a causa de su desconocimiento del nuevo medio en que se desarrolla. Ahí reside la dureza del relato, en la imposibilidad de la Ave para encontrar pertenencia, identidad, arraigo, y que ha sido transformada hasta en el nombre.

No podía pasar inadvertido el tema de la homosexualidad. Marginal entre los marginados, Diego, alias Juana la Loca, atiende un billar en Azcapotzalco, mientras se contonea frente a los clientes. Partidaria de la fiesta, el amor libre, los tragos y el tabaco, quiere una vida tranquila. Y no la dejan: miradas, críticas, comentarios y burlas son su pan de cada día, pero cuando se harta es capaz de responder con mayor crueldad:

–La peor maldición: ser puto, feo y de pilón pobre– le dijeron en alguna ocasión a Juana la Loca, quien reviró tan racista como el que más:

–Pues tú no cantas mal las rancheras, corazón, nomás que en lugar de marica tienes una cara de indio que hasta en el Zócalo te retratan los turistas (61).

Víctima del escarnio, Juana la Loca vive atemorizada de todo: de la policía, de los hombres que la molestan, de las mujeres que la imaginan hombre y quieren, ignorantes de su preferencia sexual, algo con ella. Teme que la lastimen, que le rompan el corazón, que la engañen.

Contrario a lo que sucede en “Y si el mundo te castiga, mujer, lo siento por ti”, donde la voz que cuenta la historia se aleja lo más posible del personaje, el narrador de las aventuras de

Juana la Loca se acerca a la emoción y al sentir del personaje. La proximidad borra las diferencias establecidas entre quienes discriminan a Juana, y ella permite ver que quienes adoptan una máscara para relacionarse con los demás, quienes viven en la hipocresía, son los que se juzgan a sí mismos normales:

Cuando el estómago se le llena de piedrecillas es cuando alguna parejita de esas que forman un contador privado y una secre con cara de fuchi (sentados muy monos y tomados de la mano) la miran, cuchichean y se ríen una y otra vez. Dice que siente miedo de esa felicidad amelcochada, de sus tarjetas de crédito y de Suburbia que los tiene hasta las chanclas de las deudas, de su predilección por el café aguado de los Vip's, de su intolerancia hacia quienes son distintos, de su racismo (61).

Sin embargo, Juana no se compadece: se arregla, sale, baila y coquetea, hasta que un día, informa el narrador, no se la ve más por el barrio. Muchas versiones se conocen sobre su desaparición: según las malas lenguas, se fue con el marido de aquella mujer que se había enamorado, no de Juana la Loca, sino de Diego: “–Pues sí que me la hizo buena el desgraciado putete: se fue con mi marido” (67), afirma la engañada y, ahora, abandonada mujer.

Más marginado que Juana la Loca es Aurelio: artista y ex-convicto, padre de tres hijas de 20, 22 y 24 años, que consume mariguana con particular alegría, pero con fines estéticos –dice él–, pues ésta le ayuda a relajarse y pintar con mayor fluidez. En simple y llana conversación, Aurelio rememora su infancia, su paso por el ejército y su fuga eventual, su empleo en los barcos trasatlánticos y su época en las tertulias coyoacanenses, en “la bohemia” donde departía sobre arte y filosofía. Fue en ese periodo cuando un “soplón”, con su dedo flamígero y traidor, lo acusó de vender mota. A pesar de sus constantes negativas, de su declaración: “es para consumo personal” y de la defensa del abogado de oficio, lo sentenciaron a siete años de cárcel y 100 mil 800 pesos de multa, por “106.5 gramos de mariguana libre de cocos –semillas– y varas” (97). Aunque lo liberan por buena conducta tres años y un mes más tarde, recuerda bien la vida en el penal: “la

cárcel es como la sociedad pero en chiquito –dice. [...]. Drogas, vino, mujeres, mobiliario, enseres domésticos, televisión, radio, buena comida, todo es posible en la cárcel –como afuera– para quien tiene al poderoso caballero, don dinero” (98). Entre la suya, intercala historias de otros presos, las torturas de las que fue objeto y hace hincapié en la corrupción que impera en las cárceles; y simultáneamente, acota: “cualquier parecido con la realidad, es mera coincidencia”.

Semejante a “Me matan si no trabajo, y si trabajo me matan” en lo que al tema y estructura se refiere, “De la vida del Pajarito” cuenta que, desertor de una fábrica de zapatos, donde le pagaban un mísero sueldo, el Pajarito trabaja por cuenta propia. Asiduo cascarero en el barrio, boxeador venido a menos y luchador enmascarado en su juventud, sigue alisando cueros y haciendo zapatos a la medida, que reciben elogios de familiares y amigos al por mayor, siempre y cuando su afición por los tragos no lo encuentre sediento en su taller, cosa que ocurre con frecuencia: “Si algo perjudica al pajarito es el alcohol; lo sabe, pero ni esperanzas de que lo deje [...]. –Nomás un chorrito, manito, me cae: así me dan ganas de entrarle con ganas a la chamba, me cae que le pongo fe” (70). Buen vecino, esposo, padre y amigo transita por las calles de Neza sin pena ni gloria; sólo añora sus aventuras juveniles, mientras degusta ron con coca. Frecuentemente se le pasa la mano, así que se ve en la necesidad de “curar la cruda”, por lo que, a lo mucho, atrasa la entrega de sus pedidos, pero no más. El ejercicio constante, sus “no malos bigotes” y su facha de “buena gente” le han ganado el respeto y la amistad de los habitantes nezios. Y ahí está el Pajarito, recordando, contando su historia a ese impreciso interlocutor, “empinando el codo” de vez en diario –y no se le ha hecho vicio, dirá–, curtiendo cueros, remendando zapatos y surcando los cielos del recuerdo.

Misma estructura y línea argumental que los anteriores, “De pelos: el hombre de las tijeras” presenta a Helvetio, peluquero conocido y renombrado de Nezayork, gran conversador, de

“charla amena y modales respetuosos”. Muy acomodado en los sillones de su barbería, el cliente puede enterarse de “vida, obra y milagro” –como si de salón de belleza de señoras chismosas se tratara– de cuanto transeúnte pasa. Y no sólo eso, también se conoce la historia del tuzador oficial de los cocos neziós: galán, faldero y retozón tuvo que abandonar su primer negocio, en la Jardín Balbuena, para que marido celoso de suculenta mujer que se andaba “tijereteando” no lo mandara al otro mundo. En Neza, el negocio no marcha muy bien, pero marcha, pues la competencia con las estéticas está a la orden del día y ya no hay clientes “a la de agüevo”, como cuando empezó a cortar melenas, para dejar cabezas como rodilla, por allá de los años sesenta que a los muchachos les daba por andar a la “desgreñé”. Helvetio, aunque no quiere, se muda de local, porque le han subido la renta al doble. No se va lejos: a la contraesquina, para seguir con el no siempre fructífero negocio familiar.

Aparentemente inocentes e inofensivas, las historias del Pajarito y Helvetio traslucen un dejo de tristeza y picardía: arrinconados cada uno en su esquina –uno en el taller; el otro en la peluquería–, se empeñan en hacer como que “no pasa nada”, en recordar una y otra vez que “todo tiempo pasado fue mejor” y que, a pesar de todas las vicisitudes que se han visto forzados a sortear, no están en la decadencia total, sino que han logrado mantenerse a flote. Ambos, con jovialidad, dan cuenta de una realidad que “aprieta pero no ahorca”. Parece que las historias están en cámara lenta y que el narrador se acerca a ellas con el escrúpulo del médico que disecciona un cuerpo; una técnica de *zoom narrativo* que se caracteriza, según Raphael, por aludir “a los detalles de escenas que parecen casi inmóviles, que prescindan de los contornos y cuya violencia está en la taquicardia contenida por los cuerpos. Afuera todo parece una lenta exposición de escenas que el lector puede mirar como si estuviera dentro de ellas, habitándolas como si fuera posible poner en pausa a los personajes. Se trata de una pausa aparente que, adentro, está cargada de velocidad y

violencia contenidas. Observando el afuera, el lector intuye el adentro” (Raphael, 2011: 221). No es necesaria, pues, mayor agresión que la del conformismo de los protagonistas, quienes, agazapados, dibujan una mueca que simula una sonrisa y suspiran. Es un suspiro que, en “La pura serenidad”, se hará explícito con la muerte de don Julio, el despachador de autobuses suburbanos, que falleció en junio. Lo encontró su nietecita, sentado en la taza del güater, “empeñado en seguir muriendo” (119). El convite en torno a la muerte no se hace esperar: familiares y amigos cooperan para el funeral: azúcar, café, pan; las mujeres a la cocina, los hombres a velar; todos en el jolgorio, contando anécdotas del querido difunto, don Julio, a quien acompañan a su última morada. Éste es el único de los cuentos francamente alegre y, paradójicamente, es el de la muerte y la fiesta que se hace en torno a ella. Entre libaciones y carcajadas, se recuerda la historia de don Julio: llegado de Tamaulipas con esposa e hijos, se estableció en –sí– los terregales de Minezota; fue parte del comité de vigilancia, buen vecino y amigo; se ganó el respeto y cariño de cuantos lo rodeaban. Horas después del velorio, parte el cortejo fúnebre al cementerio, entre prisas que desatan la broma de los asistentes: “–Si no salimos ya, nos cierran el panteón– apresura. –¿Y usted cree que al difunto le interese la puntualidad?– se escucha la voz de la Chaparrita entre el gentío” (125); muerto, “tres metros bajo tierra”, es como se adquiere individualidad y valía: es sólo mediante la muerte que se puede-ser-del-todo, puntualiza el narrador.

Trece¹⁵ son los cuentos, trece las historias, trece los personajes que muestran su catástrofe íntima, el apocalipsis que carga cada cual. En esta constelación de dimensiones plurales, no existe solidaridad ni destino común, sólo trayectorias personales, que flotan en las calles de Nezahualcóyotl como burbujas aisladas, a punto de reventar. Víctimas de procesos de invalidación y descalificación, los actores de los relatos se desarrollan en la periferia, en ese lugar intermedio

¹⁵ No se olvide que trece (13) es, por antonomasia, el número de la mala suerte. Aunque sea quizá fortuita la coincidencia, no está de más señalarla.

que se vuelve brutal por encontrarse “tan lejos y tan cerca” del mundo de los otros, donde se reconoce el horror que existe en la esperanza, puesto que, excluidos de esa realidad que se antoja más benévola que la suya, quedan a merced de los instintos de supervivencia que les dictan que la única manera de seguir ahí es alienándose, homogeneizando su personalidad con el medio. Aprenden que el mundo es brutal y que, para sobrevivir, tienen que ser ellos así. Por ello, Emiliano Pérez Cruz es un artista de la crueldad: “El autor, al escribir cruelmente, se rebela frente a un mundo de experiencias lenitivas, se une con entusiasmo a las fuerzas del ‘lado oscuro’ en la lucha contra una construcción hecha de brillos y reflejos, contra el radiante espejismo de una felicidad que sólo puede prevalecer ocultando lo que es desagradable o perturbador. [...]. No se trata de volver el mundo más espantoso de lo que es, sino de no dejarse engañar” (Ovejero, 2012: 85-86). Y eso es justo lo que hace: alumbra con grandes reflectores esa parte de la realidad que se preferiría omitida, oculta, y señala que ahí está, pero no con un grito sonoro y desgarrador, antes desensibiliza a su lector “de forma que la masacre se vuelva ajena, insignificante; [porque] una vez que te has reído de ella te cuesta volver a darle su dimensión inicial” (Ovejero, 2012: 97). Su arte consiste en hacer que lo excesivo no lo sea tanto, que todo carezca de ímpetu y asombro y que sea, también, moneda de uso corriente. La normalidad es tal porque se hace costumbre y, por eso mismo, es necesario mostrar sus elementos más escandalosos y estridentes. El de Emiliano Pérez Cruz es, pues, un realismo en el que no caben medias tintas, que no maquilla ni enmascara, que no sufre de puritanismos ni recelos; es uno que se burla, que escupe a la cara, que muestra las partes purulentas y los hedores de la sociedad; es, como su tradición se lo dicta, sucio y duro.

Conclusiones

UNA LITERATURA VIOLENTA

Lo excesivo y lo cruel es para corrientes marginales, heterodoxas, a veces incluso algo vergonzantes.

José Ovejero, *La ética de la crueldad*

La violencia es el común denominador a lo largo de la historia de la humanidad; violencia que abarca y permea todas las circunstancias de la realidad y que se vuelve un fenómeno tan cotidiano que, a veces, pasa desapercibido. La normalidad con que se percibe el fenómeno violento está ahí porque a fuerza de repetirlo la sociedad se acostumbra a él; entonces, se lo omite, se lo acepta sin oponer queja ni resistencia. Esta violencia estandarizada, casi imperceptible, es esa que marca una diferencia entre individuos y que atraviesa todos los rasgos de la subjetividad: el género, la condición social, cultural y económica, la preferencia sexual, la forma de vestir, de hablar, de moverse en el mundo, la posesión o carencia de alguna cualidad, la atención recibida o negada por los demás, el escarnio ejercido a través del estigma que representa una marca corporal, una conducta repetitiva, un apodo, las injusticias que realizan las instituciones gubernamentales, los abusos de poder en todos los ámbitos sociales, la corrupción personificada por aquéllos que deberían brindar protección y, sobre todo, las afrentas de unos hombres contra otros, que, lejos de

parecer brutales o desalmadas, levantan hilaridad, rebajan al ridículo y al absurdo, volviéndolas aún más crueles.

Amplios son los matices y registros de este fenómeno. La literatura mexicana, por ejemplo, ha tratado de representar en sus páginas cómo estos procesos se han desarrollado hasta alcanzar esa normalidad. Emiliano Pérez Cruz es uno de los escritores que más se ha acercado a estos sucesos. A lo largo de su quehacer artístico, se ha preocupado por exponer de manera minuciosa los diversos mecanismos que articulan esa violenta normalidad, donde los sujetos se hallan inmersos en una especie de coma que les permite existir con resignación. Son los suyos personajes comunes, hombres y mujeres que transitan por las calles del Distrito Federal, los alrededores de la inmensa Mounstrópolis, con la amargura y la desidia de saberse atados a su circunstancia; y ella, la ciudad, los acoge y los desplaza inmisericorde; los engulle, para luego vomitarlos. El realismo de Emiliano Pérez Cruz es “basto y crudo, capaz de retratar la miseria de nuestras ciudades, la fiesta agitada de nuestras noches, los materiales del tejido social a todos sus niveles, el sexo como mecanismo de comunión o destrucción y los rituales de la decadencia que se gestan en los burdeles, las habitaciones jodidas y los picaderos de los junkies” (Raphael, 2011: 220). Para hacerlo, decanta todos sus recursos estéticos: fusiona géneros literarios, hace referencias histórico-sociales y del mundo cultural, usa la estructura de la entrevista y la del testimonio para acercarse más a sus personajes, a los que, además, cede la palabra sin mediación alguna. Esos personajes son, las más de las veces, seres marginales. Además, con descripciones cortas y contundentes, construye un escenario colorido y desolado, simultáneamente; reproduce sonidos, olores y situaciones recurrentes, que pierden importancia por su repetitividad. Y justo ahí, donde nada nuevo podría esperarse, fija y detiene la mirada para alumbrar lo que no quiere verse. Muestra lo anómalo de la vida cotidiana, la violencia apenas percibida, que se ha normalizado entre los

individuos. Pero no lo hace para juzgar o corregir; simplemente, deja al desnudo la patética resignación con la que se acepta el diario existir.

Así, logra una fusión de violencia y pericia verbal, que permite adentrarse en el tejido más profundo de las historias que refiere. Es tanta la cercanía que, de pronto, queda ante el lector una realidad acre y terrible, que antes se pretendía omitida. Sin falsas pretensiones ni eufemismos, Emiliano Pérez Cruz plasma su contexto, pero no es el único. Heredero de una tradición literaria interesada en dar cuenta de las taras humanas, de la violencia que resulta de ellas, se suma a una larga lista de autores que hacen hincapié en la parte oscura y perversa de la realidad. Entre ellos, José Joaquín Fernández de Lizardi y José María Heredia quienes, con *El Periquillo Sarniento* e “Historia de un salteador italiano”, respectivamente, ponen los cimientos de lo que, posteriormente, será conocido como realismo sucio o duro. En su novela, Fernández de Lizardi describe al protagonista en medio de un ambiente hediondo y purulento, rodeado de olores fétidos, heces fecales y desperdicios de comida. Heredia, por su parte, muestra el horror desde la brutalidad de una violación multitudinaria a virginal mujer. Los dos autores, pues, dan cabida en sus creaciones a lo cruel, lo burdo, lo soez; transitan los terrenos de lo sórdido, lo oscuro para recalcar que también eso es parte de la realidad. Manuel Payno, en *Los bandidos de Río Frío*, y Luis G. Inclán, en *Astucia, el Jefe de los Hermanos de la Hoja o los Charros Contrabandistas de la Rama*, ahondan en la existencia de la gente común: campesinos, comerciantes, delincuentes, etc., así como en sus costumbres, su folklor, su esencia y sus carencias. Apegados a una estética realista-costumbrista, integran al catálogo de la narrativa mexicana personajes “menores”, carentes de heroicidad, que llevan una vida aparentemente simple y que, sin embargo, se revelan poseedores de una historia nada desdeñable de contar. Esos personajes, surgidos de la entraña misma de la sociedad, serán los héroes venidos a menos de los escritores realistas, mismos que,

desde su atalaya de observadores, se dan a la tarea de encumbrarlos como protagonistas. Además, elementos como el ambiente, el quehacer diario, el habla cotidiana, los lugares públicos y las más bajas esferas sociales se instauran como la materia prima de sus historias. De ellos, Emilio Rabasa, en *La bola*, configura a la masa informe de la sociedad como personaje unitario, capaz de absorber toda individualidad; destaca, sobre todo, las pasiones humanas, la corrupción y la pérdida del decoro. Rafael Delgado, en *La calandria*, sirviéndose de la temática amorosa, cuestiona los preceptos y las jerarquías sociales, para acercarse de manera más comprensiva a sus faltas; detalla, de todo lo que abarca, lo más simple y característico de cada estrato social. Ángel de Campo, en *La rumba*, va más allá: se adentra en los barrios más bajos y oscuros y enaltece la figura de una fémina prostituta, pero lo hace sin estrépito; es la suya una violencia reveladora e incisiva que se normaliza hasta en el lenguaje. No así el caso de los modernistas: en ellos nace el interés por mostrar las consecuencias de sumirse en los paraísos artificiales y la brutalidad que desprenden. Carlos Díaz Dufoo, en *Cuentos Nerviosos*, Bernardo Couto Castillo, en *Ásfodelos*, y Alberto Leduc, en *Fragatita y otros cuentos*, plenamente afiliados al movimiento, serán los continuadores de la violencia en torno al individuo; su escenario ya no es el mercado, la plaza o las calles citadinas; la barbarie y la crueldad ahora emanan del mismo ser. Sus personajes se inclinan hacia el mal y encuentran en él un gozo retorcido y áspero, que sorprende por lo exquisito del lenguaje, sin que éste aminore en absoluto la brutalidad. La actitud de los modernistas ante el lenguaje se aleja de la expresión cotidiana y vulgar, pero no de las carencias, las miserias afectivas y el horror cotidiano. A pesar del uso de un lenguaje culto, purista y exquisito por parte de los modernistas, la literatura mexicana no olvida su arraigo con el contexto socio-cultural. De este apego con la realidad cotidiana, casi simultáneamente al movimiento modernista, aparecen las obras naturalistas, en las que los aspectos nimios y vulgares, observados por los escritores realistas,

asumirán un papel estelar en la literatura pues, al proyectar la luz sobre ellos, descubre de cada personaje, circunstancia o cosa el aspecto mal visto y se expresa con toda la zafiedad posible, sin ambages ni falsa vergüenza, usando un lenguaje cada vez más crudo y contundente. Es Amado Nervo quien toma de lleno esta estética, en *El bachiller* y *Pascual Aguilera*: mutilaciones y violaciones son descritas con lujo de detalle; y no se detiene ante el horror ni la miseria, sino que los explota. Hilarión Frías y Soto, Pedro Castera y Carlos Gonzáles Peña, con *El hijo del Estado*, *Las minas y los mineros* y *La Chiquilla*, respectivamente, consolidan el naturalismo en México, a través de la técnica, ya sea usando un lenguaje proveniente de otras disciplinas, recurriendo al método documental o enumerando, sencillamente, la tristeza que sufre la clase obrera. Los continuadores del realismo con sus pretensiones de pureza, enmarcados por las consecuencias y escombros que había dejado la revolución, toman diversos senderos: el regionalista, que vuelve su foco de atención una zona geográfica determinada; el naturalista, inclinado a la crítica social; el nacionalista, enamorado de la época colonial y el periodo prehispánico. De ellos, las referencias obligadas son Gerardo Murillo (Dr. Atl), Mariano Azuela, Francisco L. Urquiza, Rafael F. Muñoz, Nellie Campobello, Francisco Rojas González quienes, sin importar la vereda que transitan, se constituyen como los autores de la época áurea de la narrativa de la Revolución Mexicana que más tarde, hacia la década de los setenta, harán surgir nuevas inclinaciones realistas en la literatura, ya sea enfocada en lo proletario, lo indigenista o lo populista o folklorista. Pero, antes de ello, el cuento mexicano del siglo XX se consolida en la pluma de los ateneístas, colonialistas y estridentistas. De estos últimos, el realismo sucio o duro recupera el humor y la ironía, la necesidad de detenerse en una escena minúscula, la integración del mundo tecnológico y cosmopolita, las grandes ciudades como espacios privilegiados para la acción. También a ellos se debe la revelación de la contradictoria modernidad con sus grandes avances industriales y su

incapacidad para dotar al individuo de felicidad. En esta nueva realidad, prometedora y adversa, resurge la hibridez genérica y los cuentos secuenciales en *Panchito Chapopote. Retablo tropical o relación de un extraordinario sucedido de la heroica Veracruz*, de Xavier Icaza, y *El café de nadie* y los *Cuentos del día y de la noche*, de Arqueles Vela, que presagian ya a los colosos de la narrativa mexicana: Juan Rulfo, Juan José Arreola y José Revueltas, quienes, a caballo entre la ficción y la crítica social, construyen la piedra angular de lo que, posteriormente, será la literatura moderna mexicana, con *Pedro Páramo* y *El Llano en llamas*, *La Feria* y *El apando* y *El luto humano*, respectivamente. Influenciados por los tres grandes maestros, a mediados del siglo XX, aparecen los dos grupos literarios que Margo Glantz dividió en Onda y Escritura. A los segundos, mejor conocidos como la Generación de Medio Siglo, corresponde el fino ejercicio de la ficción, la técnica precisa y la reflexión sobre la propia escritura; no obstante su inclinación a la alta cultura y el cosmopolitismo, sus personajes continúan el linaje de las patologías: locura, excesos, desolación, en fin, una tortuosa vida interior que desintegra, paulatinamente, la exterior y que queda plasmada en los cuentos de Juan García Ponce, Inés Arredondo y Juan Vicente Melo. Los primeros exploran el arte bajo, la cultura popular y la expresión grosera, soez y vulgar. Entre estos últimos, José Agustín, con *La Tumba*, Parménides García Saldaña, con *Pasto verde*, y Gustavo Sáinz, con *Gazapo*, son los más representativos y los que mayor influencia tendrán, a la postre, en los llamados “narradores urbanos”. Los onderos exploran el fenómeno de la contracultura; escriben una literatura joven desde la juventud misma; y dan lugar en sus obras a todas las expresiones culturales de su tiempo. Bajo su signo, pero sin desdeñar el entramado estético propuesto por la generación de Medio Siglo, los “narradores urbanos”, esos a los que Christopher Domínguez Michael imputa un “costumbrismo y naturalismo trasnochado”, entre los que se cuentan Rafael Ramírez Heredia, con *Muerte en la carretera*, Guillermo Samperio, con *Gente de*

la Ciudad, Luis Humberto Crosthwaite, con *Instrucciones para cruzar la frontera*, Guillermo J. Fadanelli, con *Malacara*, Eduardo Antonio Parra, con *Los límites de la noche*, y Emiliano Pérez Cruz, con *Me matan si no trabajo, y si trabajo me matan*, retoman y compactan toda su tradición: los individuos comunes y faltos de heroísmo son otra vez los protagonistas. El habla popular, los medios masivos de comunicación, la degradación de la ciudad, la desolación, la tristeza, la violencia cotidiana y la sencillez y aparente nimiedad de los argumentos se enarbolan como lo primordial de la configuración de sus historias, mismas que exaltan y avasallan por la crudeza de su cotidianidad. La violencia, en esta última generación de escritores, ya no es la pobreza ni la injusticia social, tampoco la que venía de la revolución, menos aún la avasalladora maldad del ser expuesta por los modernistas, ni la feroz respuesta de la contracultura; es la suya una violencia silenciosa, que camina quedito y pasa desapercibida, esa que no se siente porque se está acostumbrado a ella: el ruido interminable, la contaminación, la corrupción, la suciedad y la inmundicia de las calles, el narcotráfico, el apodo cruel, el aborto chapucero, la mentada de madre al despertarse, el tan usado “güey” que quita toda individualidad, el sonado bullying y su tan repentina explosión y un largo etcétera que sigue inadvertido, pero aceptado.

Emiliano Pérez Cruz, además de narrador urbano, es escritor de barrio. Ambienta sus anécdotas en la bella Neza y construye, junto con su trayectoria narrativa, la historia del municipio 120; así como se transforma el terregal nezio, se modifican sus personajes y sus circunstancias: del tono contestatario, lleno de crítica y rencor social, se traslada a la carcajada irónica, donde los personajes “se cagan en Dios y en sí mismos”, para acabar en la sonrisa simple, que se doblega y conforma. Compacta una tradición de siglos en su obra y manifiesta, en ella, un impulso casi religioso por mostrar el mal absoluto, pero ése que es socialmente aceptado y tolerado y que recorre las calles de un Distrito Federal cuyo temperamento es “el de la tristeza y el de la

amargura. Por eso, se ha convertido en una ciudad alcohólica, cuyos habitantes se debaten en una suerte de odio que apenas saben distinguir y es en ese odio donde radica el secreto de toda [su] identidad” (Raphael, 2011: 234-235).

Son las de Emiliano Pérez Cruz historias de una bella crueldad, donde lo que importan son los personajes, su estupidez, su ruindad, la limitación de su mundo. Y lo que escandaliza en ellos es la naturalidad con la que se presentan, la arbitrariedad del medio y las circunstancias, en las que no queda más opción que volver al redil de una existencia tan simple como despiadada, que asombra por su minimalismo, por la estrechez en la que cabe una vida que, al contarse, se vuelve lacerantemente presente y absurda al mismo tiempo. Así, el autor nutre de mayor violencia sus creaciones: osadamente premia y/o castiga al lector con la carcajada y con la lágrima; se burla insolentemente; y al hacerlo, exagera la realidad, para dejar al descubierto sus manifestaciones más horrosas y estridentes, porque, ahora, son tan comunes y corrientes que causan risa y desolación.

Bibliografía

AGUILAR, ENRIQUE. “Entrevista con Emiliano Pérez Cruz. Un micrófono para las bandas”. *La jornada semanal* [México] 6 abr 1995.

AGUSTÍN, JOSÉ. *La contracultura en México*. México: Debolsillo, 1996.

- ANÓNIMO. "Policías detienen a Pérez Cruz, para pedir autógrafos". *Uno más uno* [México] 19 jun 1987.
- _____. "Morrall de libros. *Borracho no vale*". *El universal y la cultura* [México] 9 abr 1988.
- _____. "Infancia en Nezeyork". *El angel cultural* [México] 15 sep 2002.
- ARTEAGA BOTELLO, NELSON. *Pobres y delincuentes. Estudio de sociología y genealogía*. México: UAEM-Porrúa, 2006.
- ARRIAGA, ALBERTO. "La vorágine del barrio". *El Novedades* [México] 13 sep 1998.
- BECERRA, DANIELA. "Reencuentros". *El financiero* [México] 18 abr 1993.
- BERNAL ARANA, JAQUELINE. *Mientras la voz es nuestra*. México: UAT, 2010.
- BLAIR TRUJILLO, ELSA. "Aproximación al concepto de violencia: avatares de una definición Política y Cultural". *Política y Cultura*, núm. 32 (2009): 9-33.
- BROEK, LILLIAN VAN DEN. "Antología literaria de Emiliano Pérez Cruz. En las orillas de la marginalidad". *El financiero* [México] 1 mar 2002.
- CANTÚ, MARTHA. "Trato de ser un gran oreja. Entrevista con Emiliano Pérez Cruz". *La jornada* [México] 8 ago 1987.
- CASTAÑEDA, SALVADOR. "La violencia urbana impera en mis escritos. Emiliano Pérez Cruz, cronista de ciudad Nezahualcóyotl". *Uno más uno* [México] 10 ago 1986.
- CÁZARES, LAURA Y OTROS. *Ni cuento que los aguante (La ficción en México)*. Edición, notas y prólogo de Alfredo Pavón. México: UAT, 1997.
- CLARK DE LARA, BELEM Y ANA LAURA ZAVALA DÍAS (compiladoras): *La construcción del Modernismo*. México: UNAM, 2002.
- COGNY, PIERRE. *El naturalismo*. Trad. de José López Pérez. México: Diana, 1967.
- CONDE ORTEGA, JOSÉ FRANCISCO. "Emiliano Pérez Cruz: *Si camino voy como los ciegos*. Los palacios de la memoria". *Sábado* [México] 10 oct 1987.
- _____. "Emiliano Pérez Cruz: *Borracho no vale*. Sonrisa de un santo bebedor". *Sábado* [México] 16 abr 1988.
- _____. "Emiliano Pérez Cruz: *Reencuentro*. Historias sin salida". *Sábado* [México] 22 may 1993.
- CORONADO, DAVID. "La violencia en la sociedad contemporánea". *Espacio Abierto*, núm. 003, vol. 16 (jul-sep 2007): 417-40.
- CUELI, JOSÉ. *Neza y Anexas*. México: Ediciones Diógenes, 1984.
- Cuentos violentos*. Compilación de Norma Lazo. México: Cal y Arena, 2006.

- DÍAZ RUIZ, IGNACIO Y OTROS. *Cuento y figura (La ficción en México)*. Edición, notas y prólogo de Alfredo Pavón. México: UAT, 1999.
- DÍAZ PLAJA, GUILLERMO. *Historial de la literatura española*. Madrid: Gredos, 1970.
- DERRIDA, JACQUES. *Fuerza de ley. El "fundamento místico de la autoridad"*. Madrid: Tecnos, 2010.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, CHRISTOPHER. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. Tomo II. México: FCE, 1991.
- ESPINOSA, TOMÁS. "Emiliano Pérez Cruz o de cómo sus bacanales si valen". *Bar las Américas* [México] 23 abr 1998.
- ESPLUGUES, JOSÉ SANMARTÍN Y OTROS. *Reflexiones sobre la violencia*. México: Siglo XXI, 2010.
- ESTRADA, JOSEFINA. *Emiliano Pérez Cruz. Biografía. La vida: función sin permanencia voluntaria*. México: Colibrí, 2002.
- FERRERAS, JUAN IGNACIO. *Los orígenes de la novela decimonónica 1800-1830*. España: Taurus, 1973.
- GALICIA, MIGUEL. "Se aspira a hacer literatura y punto: Emiliano Pérez Cruz". *El financiero* [México] 18 ago 1998.
- GARCÍA BARRAGÁN, MARÍA GUADALUPE. *El naturalismo en México*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1979.
- GLANTZ, MARGO. *Onda y escritura en México. Jóvenes de 20 a 33*. México: Siglo XXI, 1976.
- GÜEMES, CÉSAR. "Al escribir, no busco ser subterráneo: Emiliano Pérez Cruz". *El financiero* [México] 15 abr 1993.
- _____. "Emiliano Pérez Cruz y *Noticias de los chavos banda*. Los más informados son los más desencantados". *El financiero* [México] 14 feb 1995.
- HERRERA, ERNESTO. "Un colono de los submundos". *El semanario cultural de Novedades* [México] 17 may 1998.
- HUERTA, DAVID Y OTROS. *Paquete: Cuento (La ficción en México)*. Edición, notas y prólogo de Alfredo Pavón. México: UAT-INBA-ICUAP-UAP, 1990.
- KOHUT, KARL. "Política, violencia y literatura". *Anuario de estudios americanos*, núm. 1, vol. 59 (2002): 193-222.
- LEAL, LUIS. *Breve historia del cuento mexicano*. México: UAT / BUAP / Centro de ciencias del lenguaje, 1990; UNAM, 2010.

- LIPOVETSKY, GILLES. *La era del vacío*. España: Anagrama, 1986.
- _____. *La felicidad paradójica*. España: Anagrama, 2007.
- _____. *La sociedad de la decepción. Entrevista con Bertrand Richard*. España: Anagrama, 2008.
- MAGDALENO, VÍCTOR. “Marginales somos todos (o casi)”. *El día* [México] 6 jul 1987.
- MARISCAL, BEATRIZ Y OTROS. *Cuento que no has de beber (La ficción en México)*. Edición, notas y prólogo de Alfredo Pavón. México: UAT-BUAP-UAM, 2006.
- MARTÍNEZ RENTERÍA, CARLOS. “Emiliano Pérez Cruz anuncia crónicas urbanas”. *El universal* [México] 31 dic 1992.
- MENTON, SEYMOUR. *El cuento hispanoamericano. Antología crítica-histórica*. México: FCE, 1999.
- MONTESINOS, JOSÉ F. *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*. España: Castalia, 1960.
- MUÑOZ, MARIO Y OTROS. *Contigo, cuento y cebolla (La ficción en México)*. Edición, notas y prólogo de Alfredo Pavón. México: UAT-INBA-CONACULTA, 2000.
- _____. *Cuento muerto no anda (La ficción en México)*. Edición, notas y prólogo de Alfredo Pavón. México: UAT-INBA-ITC, 2004.
- NAVARRO, JOAQUINA. *La novela realista mexicana*. México: UAT, 1997.
- OCHOA SANDY, GERARDO. “Mis primeros maestros de literatura fueron egresados de Lecumberri: Emiliano Pérez Cruz”. *Uno más uno* [México] 24 jun 1987.
- _____. “Pues sí, soy de Neza y qué, dice Emiliano Pérez Cruz”. *Uno más uno* [México] 24 jun 1987.
- OSNAYA RUIZ, SUSANA. *Cadenas de violencia en seis relatos de Emiliano Pérez Cruz*. Tesis de licenciatura. México: UAM-I, 2005.
- OVEJERO, JOSÉ. *La ética de la crueldad*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- OVIEDO, ARMANDO. “Emiliano Pérez Cruz: Pata de perro. Malvivir en la chinga”. *Uno más uno* [México] 11 nov 1995.
- PAVÓN, ALFREDO. *Al final, reCuento. I. Orígenes del cuento mexicano: 1814-1837*. México: UAM, 2004.
- _____. *Fastos nefastos. (Ensayos sobre narrativa mexicana)*. México: UAT, 2012.
- PAVÓN, ALFREDO Y OTROS. *Historia Crítica del cuento mexicano del siglo XX*. México: UV, 2013.
- PEREIRA, ARMANDO Y OTROS. *Hacerle al cuento (La ficción en México)*. Edición, notas y prólogo de Alfredo Pavón. México: UAT, 1994.

- PÉREZ CRUZ, EMILIANO. *Borracho no vale (Crónicas)*. México: Plaza y Valdés, 1988.
- _____. *Me matan si no trabajo, y si trabajo me matan*. México: Instituto Mexiquense de Cultura, 1998.
- _____. *Noticias de los chavos banda*. México: Planeta, 1994.
- _____. *Pata de perro. Crónicas desde Nezeyork y el Deefectuoso*. México: Planeta, 1995.
- _____. *Reencuentros*. México: Doble A, 1993.
- _____. *Si camino voy como los ciegos*. México: Difusión Cultural de la Delegación Cuauhtémoc, 1987.
- _____. *Si fuera sombra te acordarías*. México: CONACULTA, 2002.
- _____. *Tres de ajo*. México: Oasis, 1983.
- _____. *Un gato loco en la oscuridad. Antología personal*. México: Colibrí, 2002.
- PONIATOWSKA, ELENA. "Emiliano Pérez Cruz". *El nacional* [México] 21 sep 1997.
- POOT HERRERA, SARA Y OTROS. *Cuento bueno, hijo ajeno (La ficción en México)*. Edición, notas y prólogo de Alfredo Pavón. México: UAT-INBA-CONACULTA-ITC, 2002.
- PRENDES, MANUEL. *La novela naturalista en Hispanoamérica. Evolución y direcciones de un proceso narrativo*. Madrid: Cátedra, 2003.
- RAPHAEL, PABLO. *La fábrica del lenguaje, S.A.* Barcelona: Anagrama, 2011.
- RICO, Francisco e Iris M. Zavala. *Historia y crítica de la literatura española 5. Romanticismo y realismo*. Barcelona: Crítica / Grijalbo, 1982.
- RUVALCABA, EUSEBIO. "La saga de Emiliano Pérez Cruz". *El financiero* [México] 9 sep 1993.
- SANCIPRIÁN, ALEJANDRO. "Falsos violentos". *El semanario cultural de Novedades* [México] 22 nov 1987.
- TORRES, VICENTE FRANCISCO. "Borracho no vale, de Emiliano Pérez Cruz. La vida en la coyotera". *Sábado* [México] 9 abr 1988.
- TREJO FUENTES, IGNACIO. "Cuentos de Emiliano Pérez Cruz. Tres de Ajo (Dido)". *Excélsior* [México] 20 sep 1983.
- _____. "Si camino voy como los ciegos, de Emiliano Pérez Cruz. De la autenticidad pese a los años". *Sábado* [México] 4 jul 1987.
- _____. "Borracho no vale, de Emiliano Pérez Cruz. Crítica social mediante buena literatura". *Sábado* [México] 9 abr 1988.
- _____. "Emiliano Pérez Cruz y los chavos banda". *El nacional* [México] 14 jul 1995.

- _____. “Emiliano Pérez Cruz: *Me matan si no trabajo*. El lado oscuro del jodidaje”. *Sábado* [México] 22 ago 1998.
- TREJO VILLAFUERTE, ARTURO. “Emiliano Pérez Cruz: *Borracho no vale*. Vigencia de la crónica urbana”. *Sábado* [México] 2 abr 1988.
- TRUEBA, JOSÉ LUIS. “Emiliano Pérez Cruz: *Noticias de los chavos banda*. Los signos del agotamiento”. *Uno más uno* [México] 4 feb 1995.
- Violencia: Estado y Sociedad, una perspectiva histórica*. Compilación de Martha Ortega Soto, José Carlos Castañeda Reyes y Federico Lazarín Miranda. México: UAM-Porrúa, 2004.
- WIEVIORKA, MICHEL. “La violencia: deconstrucción y constitución del sujeto”. *Espacio Abierto*, núm. 3, vol. 10 (jul-sep 2001): 337-47.
- ZAMUDIO, LUZ ELENA Y OTROS. *Vivir del cuento (La ficción en México)*. Edición, notas y prólogo de Alfredo Pavón. México: UAT, 1995.