

## Resumen

El artículo realiza una aproximación a la representación literaria de los espacios populares de la Ciudad de México. Exploramos la conexión entre ciudad, imaginación y ficción; analizamos interpretaciones elaboradas en torno al tópico *literatura popular*; identificamos el traslado de una narrativa popular concentrada en la denuncia política a una pronta a registrar minuciosamente el espacio cotidiano, y aplicamos esta perspectiva de análisis al relato *Ni farra ni vieja ni sombreros de charro*. Este trayecto devela la presencia de una ciudad popular cuyos goces, deseos y expectativas edifican un circuito articulado por los enfrentamientos y las prácticas posesivas de sus participantes.

*Palabras clave:* Ciudad-texto, imaginabilidad urbana, literatura popular, oralidad, abyección.

## Abstract

This paper is an exercise to approach literary records and representations of popular spaces in Mexico City. In it, we explore the connection between fiction, imagination, and the city; we analyze some theoretical interpretations around the topic of *popular literature*, we identify the turn from the popular narrative centered on political denounce to the one which is prompt to do a meticulous record of everyday space, and we apply this analytic perspective to story *Ni farra ni vieja ni sombreros de charro*. This journey shows a popular city whose joys, desires and expectations build a circuit that is articulated by the confrontation and the possessive practices of those who take part in it.

*Key words:* Text-city, urban imaginability, popular literature, orality, abjection.

**Lo popular urbano y sus expresiones  
en la narrativa breve: oralidad  
y abyección en *Ni farra ni vieja ni  
sombrosos de charro* de Juan Maya**

---

*Alij Aquetza Anaya López*<sup>1</sup>

---

**The urban-popular scene  
and its expressions in brief narrative:  
orality and abjection in *Ni farra ni vieja  
ni sombreros de charro* by Juan Maya**

1 Nacionalidad: Mexicana. Maestrante en Humanidades: Estudios Literarios por la Universidad Autónoma del Estado de México.  
Correo de contacto: tenyomx@yahoo.com.mx

## Introducción

A inicios del tercer milenio, la consolidación de la experiencia urbana parece erigirse como la herencia fundamental del siglo anterior. Si bien en el mediodía del siglo pasado menos de la mitad de la población latinoamericana vivía en los centros urbanos fundados desde finales del siglo XVII (Navarro Vera, 1994), a partir de 1960 esta tendencia comienza a invertirse e inicia la proliferación de una serie de estudios sobre la ciudad, desarrollados desde múltiples enfoques. Algunos de ellos centrarán su atención en indagar de qué manera se establece un diálogo entre el ciudadano y el espacio construido. Es el caso de la literatura, la cual aborda a la ciudad como actor central en la configuración del sujeto contemporáneo.

A la par, una serie de teóricos ejercen su esperanza y sus anhelos de revolución al momento de delinear los ejes de análisis y reflexión en torno a la cultura popular surgida en estas nuevas ciudades. Es por ello que, a partir de la segunda mitad del siglo XX, la consolidación de la experiencia urbana, el desarrollo vertiginoso de los medios masivos y el análisis de las apropiaciones, los coqueteos y las sumisiones de la cultura popular ante la cultura de masas se apropian de las miradas de una gran parte del pensamiento interesado en explorar la representación literaria de *lo popular*.

En este orden de ideas, iniciamos a continuación una exploración en torno a la saludable e íntima interconexión establecida entre las ciudades, la imaginación y la ficción. Cumplido este objetivo haremos referencia a algunas pistas y algunos caminos recorridos por la literatura abocada a registrar los procesos y las transformaciones populares producidas tras la consolidación de la experiencia urbana, y concluiremos con el análisis del texto *Ni farra ni vieja ni sombreros de charro*, relato de Juan Maya que edifica a partir de la *oralidad* y la *abyección* una imagen particular del mundo popular de la Ciudad de México.

## *I. Rumbo al registro literario de lo popular urbano*

### **Ciudad-texto e imaginabilidad urbana**

A decir de escritores y críticos literarios, las ciudades representan textos prontos a ser leídos e interpretados. Este postulado tiene su origen en las propuestas teóricas de Roland Barthes y Kevin Lynch, quienes inauguran la posibilidad de ejercer la lectura simbólica del espacio urbano. Para Kevin Lynch, las posibilidades (las sensaciones visuales, olores, formas, movimientos, etc.) que una ciudad emana son una suerte de laberinto que exige ser explorado. A tal laberinto lo llama “imagen pública”, y sus componentes son la identidad, la estructura y el significado de una ciudad (Lynch, 2000).

Esta propuesta es tentadora porque permite aproximarnos a la urbe como un espacio productor de significados y al ciudadano que la habita como un ser cuyos recuerdos, afectos y temores girarán alrededor de ellos. Si bien la imagen pública de la ciudad varía en cada observador, la suma de ellas puede producir esbozos de imaginarios colectivos. Hablamos de representaciones mentales compartidas que terminan superponiéndose a las imágenes individuales, y es el análisis de tales imágenes lo que nos permitiría acceder a lo que Lynch denomina *imaginabilidad*, la cual consiste en leer los significados sociales de las zonas urbanas y su función en relación a la historia y los ideales colectivos de las poblaciones.

En esta propuesta, las ciudades fabrican espacios, prácticas y significados comunes, por lo que se pretende interpretar la relación entre ellas y sus habitantes, quienes serían los constructores de su propio espacio físico y mental. Desde esta óptica, Armando Silva se pregunta sobre las maneras mediante las cuales el hombre narra su mundo y su vida. Si el hombre construye y produce símbolos sobre su acontecer diario, no basta estudiar solamente sus acontecimientos sino la manera cómo éstos son narrados, pues la ciudad “va contando, ella misma, formas y experiencias del ser urbano y esto quiere decir que cada ciudad construye sus propias narraciones” (Silva, 1993: 101). Así, las jus-

tificaciones imaginarias y las lecturas simbólicas de la urbe se vuelven una suerte de termómetro de la vida social colectiva.

Si, como señala Lynch, “la imagen ambiental construida a propósito de la ciudad desempeña una función social, psicológica, estética y práctica en la vida propia” (Lynch, 2000), ¿la literatura nos permite pensar y sobre todo leer las *imágenes ambientales* que venimos aludiendo? La respuesta parece ser afirmativa. Varios autores han explorado la capacidad de la narrativa de fungir como guía del imaginario urbano. Entre ellos, Rosalba Campra ha mostrado con claridad que la ciudad se construye no sólo con materiales físicos sino también con palabras, por lo que la evocación literaria de ella es creación de la misma:

Las ciudades también se fundan dentro de sus libros. Y a veces, de ellas, emergen literalmente sus ruinas (...) Las ciudades por las que caminamos están hechas de ladrillo, de hierro, de cemento. Y de palabras. Ya que es el modo en que han sido nombradas, tanto como los materiales con que se las construyó, lo que dibuja su forma y su significado (...) La literatura, pues, impone una reinención de las ciudades que la realidad le propone (Campra, 2000: 19-20).

Quizás por ello, autores como Guadalupe Carrillo indagan la representación de la ciudad que cada autor elabora por medio de su lenguaje, porque la obra literaria representa a través de éste un engranaje de pluralidades socioculturales que develan -a la manera de Bajtin- una poética sociológica capaz de abordar la constitución significativa de la realidad social (Carrillo, 2006). Por tanto, la literatura no sólo tendría la posibilidad de reflejar la urbe y ser un material epistemológico para su comprensión, sino que también presumiría la capacidad de edificar a aquella. En este tenor, los sectores populares surgidos a raíz de los procesos de urbanización también tuvieron a bien acompañar esta historia de imaginación, creación y narración.

### La representación literaria de lo popular, caminos y pistas

A decir de Jesús Martín Barbero, a partir del siglo XVII ocurre un proceso de producción cultural que tiene por sello el traslado del espacio oral al espacio escrito. Las clases populares fueron el destinatario principal de este proceso, por lo que el registro literario dedicado a ellas incorporó en su inicio el conflicto y el diálogo entre la escritura y la oralidad. Para este autor, todo ello puede detectarse en la *literatura de cordel* española y el *colportage* francés, productos culturales que avanzan de la *difusión* a la *composición colectiva* y con ello transforman el registro literario de lo popular:

Estamos ante *otra literatura* que se mueve entre la vulgarización de lo que viene de arriba y su función de válvula de escape a una represión que estalla en tremendismo y burla. Que en lugar de innovar estereotipa, pero en la que esa misma estereotipa del lenguaje o de los argumentos no viene sólo de las imposiciones que acarrea la comercialización y adaptación del gusto a unos formatos, sino del dispositivo de la repetición y los modos del narrar popular (Barbero, 2001: 113).

Al transformar sus medios de difusión e ir en busca de sus lectores -el término *cordel* hace referencia a los cordeles de las plazas en las cuales se exhibían los pliegos escritos-, los nuevos registros literarios se tornan herramientas de *mediación*, *apropiación* y *creación* popular. Entonces, la lectura de estos nuevos registros (hablamos de cuentos de hadas, vidas de santos, recetas médicas, calendarios, relatos y canciones de gesta y libros de caballería, literatura clerical e incluso textos científicos) es sobre todo sonora y colectiva, por lo que ella funciona “no como punto de llegada y cierre del sentido, sino al contrario, como punto de partida, de reconocimiento y puesta en marcha de la memoria colectiva, una memoria que acaba rehaciendo el texto en función del contexto, *reescribiéndolo* al utilizarlo para hablar de lo que el grupo vive” (Barbero, 2001: 115).

Por su parte, Carlos Monsiváis avanza varios años y apunta que, en nuestro continente, el punto de despegue del registro literario de

lo popular puede remontarse al triunfo de las guerras de independencia latinoamericanas, cuando tras ellas se tornó necesario colmar de referencias y significados las identidades conquistadas y por lo tanto, los parias fueron vistos y tratados como el principal obstáculo para el progreso (Monsiváis, 2000). Esta actitud es confirmada por Marcelo Pogolotti, quien describe así el periodo costumbrista en México:

El escritor puede mostrar una imagen más cabal y vívida de ese lóbrego mundo oculto que el investigador a secas o el frío erudito. Fernández de Lizardi fue el primero en explorarlo en México, en tanto que Manuel Payno lo redescubriría en las primeras décadas de la Independencia. Lo que encontraron fueron los desechos humanos que dejó una sociedad regida por la aristocracia absorta en el disfrute y el incremento de sus riquezas extorsionadas al pueblo famélico que se consumía en la miseria, embrutecido por la ignorancia y un trabajo agotador (Pogolotti, 1978: 10).

Tal visión costumbrista sobre lo popular habría permanecido inmune -comenta Carlos Monsiváis- en el naturalismo de inicios del siglo XX y en su avance posterior hacia la literatura realista. Para este autor, hasta la primera mitad del siglo XX prevalece la lectura anecdótica y conmisericordiosa del pueblo, pues durante 50 años, “en la práctica narrativa, el pueblo es aquello que no puede evitar serlo, la suma de multitudes sin futuro concebible, el acervo de sentimentalismo, indefensión esencial y candor que hace las veces de sentido de la historia y del arte” (Monsiváis, 2000:19).

Después, la pujante e irreversible modernización latinoamericana propia a la segunda mitad del siglo XX provocó que su narrativa reaccionara ante esta nueva realidad urbana y masiva de dos maneras: intentando abarcarla por completo o privilegiando el registro minucioso de sus nuevos despliegues cotidianos (Monsiváis, 2000). A nuestro juicio, la consolidación de este segundo grupo promovió un giro cualitativo en la comprensión del registro literario de lo popular.

Toda vez que el crecimiento del proceso urbano latinoamericano arrojó sociedades por demás dinámicas y complejas, la mitología de la

historia se desplazó a la vida cotidiana, y por tanto el registro literario de lo popular rearticuló y privilegió la mirada a este terreno (Monsiváis, 2000). De hecho, las ideas de totalidad y cambio social parecieron mudarse a la narración de las aventuras y las desventuras cotidianas:

El desgaste de una cierta literatura política que enfatizó un par de décadas antes el compromiso, la heroicidad y las posiciones radicales, ha derivado hacia el <<reposo del guerrero>> dedicado al amor y al sexo, y a quienes matizan, no sin un cierto cinismo, pasadas actitudes y posturas a través de una <<pausa>> en la acción(...) La palabra, solemne y responsabilizada, del pasado, cede el tono grandilocuente, cuando no retórico de que se creía investida, a la crónica burlona y desacralizada de la aventura del hispanoamericano en el mundo (Aínsa, 2002: 175).

Nos encontramos ante una narrativa latinoamericana que desplazó su visión política o estética a una nueva que, como argumenta Fernando Aínsa, resulta más *antropológica*, pues la realidad socio-cultural que pretende profundizar ha estallado su variedad y contrariedad (Aínsa, 2002). En una propuesta parecida a los señalamientos de Néstor García Canclini sobre el carácter híbrido<sup>2</sup> de la cultura urbana latinoamericana, la literatura comienza a representar las reorganizaciones, los entrecruzamientos y los flujos constantes de contagio entre lo culto, lo popular y lo masivo, tal y como escuchamos en el diálogo de dos personajes de la novela colombiana *Scorpio City*:

A ver el intelectual, ¿cómo ve entonces usted la vaina?  
-No me pida ahora que le explique mi posición en una frase.  
-Hágale, no le dé miedo.

2 Por medio de este concepto, este autor propone superar las posiciones maniqueas sobre la cultura popular (lo culto es lo hegemónico y se enfrenta siempre a lo popular que es subalterno) y acercarnos a ella como un producto *híbrido* (es decir como una mezcla entre lo tradicional, lo local, lo masivo, lo subalterno y lo elitista) y en permanente construcción. Véase García Canclini, Néstor. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo.

-Mire, la mutación social, sobre todo en las grandes ciudades, ha producido desplazamientos y metamorfosis que ya no se pueden abarcar con los esquemas tradicionales: lucha de clases, rico-pobre, injusticia social... En la política ha ocurrido algo similar.

-Pero es que usted ve todo tan raro...

-Lo que ha ocurrido es que la realidad es móvil, fluctuante, y los esquemas fijos, inmóviles. No podemos hablar de una dinámica desde una estática. (Mendoza, 1998: 119-120).

En este trayecto ciertamente fugaz y general, salta a la vista que el registro literario de lo popular se ha nutrido y ha incorporado para sí maneras concretas de interpretar y ponderar los procesos de creación e intercambio cultural humano. Si la reflexión sobre lo popular surge a la par del registro escrito de la actividad humana, ella lleva por marca la reflexión sobre la esencia ciertamente política de esta actividad. Aún en las fabricaciones sociales y culturales contemporáneas, la literatura sobre lo popular contiene interpretaciones puntuales acerca de las complicidades, los aciertos o las injusticias surgidas entre grupos humanos que bien pueden ser cercanos, híbridos o incluso antagónicos.

En este sentido, ella transforma a su antojo el gran tiempo de híbridos contemporáneos, y en su camino despliega avenidas, callejones, enfrentamientos, coqueteos, amores, luchas, infidelidades, sumisiones, olvidos e incluso indiferencias ante las propuestas de vida presentadas, propuestas que, así sean o no masivas y/o jerárquicas, pasan siempre por el filtro de las pequeñas, irrisorias, justas, urgentes, estériles, medianas, moderadas, grandes y revolucionarias resistencias personales. ¿Nos encontramos acaso ante una mudanza que dirige su destino hacia el registro de espacios populares imprevisibles e inabarcables? Caminos más, caminos menos, realizamos a continuación un ejercicio de análisis literario cuyos pasos acaso provienen de la dirección teórica recién señalada.

## II. Ni farra ni vieja ni sombreros de charro, un ensayo de aproximación al registro literario de lo popular

Entramos un momento en uno de los muchos caberets de la zona. Estos charros de negro y rojo, bien peinados y afeitados, son falsos. Hay en sus canciones un barniz artificial. Los legítimos están allá fuera, con su ropa sucia, sus caras rudas e indias, sus instrumentos viejos, sus canciones puras, y su dignidad.

Erico Verissimo

A finales de los años 50, Agustín Yañez había retratado en *Ojerosa y pintada* una ciudad pujante y ansiosa por ejercer sueños de grandeza cuya práctica cotidiana más bien la anclaba en la rutina y la aventura de la lucha y la sobrevivencia diaria. En esta novela la ciudad era ya el espacio por excelencia para encontrar, ayudar, enfrentar, traicionar o vencer al compañero de urbe. En el año 2008, Juan Maya realiza una revisión de estas dinámicas en el cuento *Ni farra ni vieja ni sombreros de charro*, el cual forma parte de *Estación central*, una antología de relatos sobre el centro de la Ciudad de México.

Como sucediera en la novela de Yañez, la Ciudad de México es recorrida por un taxista que narra una de sus jornadas de trabajo. En esta oportunidad, la narración nos devela la historia del traslado de tres sombreros de charro por la capital mexicana. Con este recurso de movilidad y exploración física y simbólica, el autor del texto demuestra que, al ser inabarcable en su totalidad, la urbe requiere de lecturas que la aborden zona por zona. Sólo entonces, la suma de tales lecturas nos permitiría pensar y apresar a la urbe como un espacio colectivo de producción de sentidos.

Precisamente, la mirada y los recursos narrativos desplegados en este relato coinciden con las apreciaciones de Lauro Zavala a propósito de los cambios más recientes en la narrativa sobre el Distrito Federal, pues uno de ellos justamente consiste en reconocer “que cada espacio urbano tiene su propio lenguaje, por lo que el escritor debe dar cuenta de una estética, un paisaje, unos personajes y un universo narrativo específico de la zona en la que está escribiendo” (Zavala, 2000:

29). *Ni farra ni vieja ni sombreros de charro* promueve una exploración de ciertos sectores populares de la Ciudad de México encaminada en esta dirección.

Para ello, la narración lleva por técnica y guía el registro puntual de la oralidad de sus personajes. El énfasis puesto en ella no es gratuito. Si, como apuntara Mijail Bajtin, “cada palabra tiene el aroma del contexto y de los contextos en que ha vivido intensamente su vida desde el punto de vista social; todas las palabras y las formas están pobladas de intenciones” (1990: 110), esta narración tal vez rastrea el origen del enfrentamiento y la agresión propios a los habitantes de la urbe imaginada. La ciudad escuchada y evocada por Juan Maya parece develarnos, sin decoro ni tapujo alguno, gran parte de sus cimientos y de sus marcas de identidad.

#### “Tres sombreros de charro que valen una fortuna”

La narración inicia con una frase rebotante de trabajo y cotidianidad -“Soy taxista y siempre levanto mi pasaje en la plaza de Garibaldi”- que hace referencia a un espacio ubicado en el centro de la ciudad que usualmente es reconocido como metáfora de la nación ya que en él se concentran noche a noche y madrugada tras madrugada personas, actitudes, bebidas y música cuya interacción suele arrojar supuestas nociones sobre lo que significa ser mexicano o mexicana. Valgan de ejemplo las siguientes palabras de Ignacio Trejo Fuentes:

Quien visita el Distrito Federal y no va a Garibaldi, debe sentirse como quien va a París y no mira la Torre Eiffel, como el que estando en Nueva York no llega a conocer la Estatua de la Libertad o el Empire State Building. Ya se sabe: la nota característica la ponen los mariachis, y detrás de ellos los conjuntos norteños, los soneros jarochos y los tríos: Garibaldi lleva la música por dentro. Y abundan los centros nocturnos, los bares vaporosos, los comederos. Quien luego de fajarse unos tequilas y soplarse cien veces “El rey” o “De qué manera te olvido” no remata comiéndose una birria o una costilla asada y bebiendo una cerveza, no ha completado el círculo (Trejo Fuentes, 1999: 23).

Las imágenes adheridas a este escenario inaugural articularán y acompañarán al resto de las secuencias narradas en el texto. Todo ello inicia cuando un taxista -quien narra la historia en primera persona- recoge en esta plaza a un hombre alto, moreno y con bigote de bulto bien recortado que no lleva dinero pero sí “tres sombreros de charro que valen una fortuna”. A partir de entonces, el contenido cultural de esta plaza se extenderá al resto de la ciudad mediante el artificio del traslado de los tres sombreros de charro una vez que, después de abandonar en la Colonia Impulsora -“uno de esos barrios que si no pelas pata en media hora, te ensartan el filete sin mediaciones; y si no traes te pican con un desarmador y todo por unos cuantos pesos” (Maya, 2008: 54)- al mariachi con apariencia de judicial, suba al taxi una mujer con la nariz partida y ensangrentada.

Cuando esta mujer devela que los sombreros de charro pertenecieron a Javier Solís (uno de los máximos ídolos de la canción ranchera mexicana) y que además han cambiado no sólo su destino sino el de otros personajes secundarios, los sombreros se transforman en un personaje más al interior de la narración. Incluso logran adherirse a la lista de personajes centrales del texto, pues tanto las descripciones del escenario urbano como las acciones que en él ocurren giran alrededor de la simbología de porte y éxito edificada a su alrededor:

Vieja cabrona. En el camino me fue contando todo. ¿Cómo iba yo a sospechar que esos sombreros habían pertenecido, ni más ni menos, que a Javier Solís? Resulta que el padre del cara de judicial fue mariachi en Garibaldi y en las andadas conoció al *Señor de las sombras* cuando éste aún no era famoso; pasados los años se reencontraron en la plaza: uno, ya célebre, mientras que el otro abandonó el oficio de bardo, tuvo diez hijos y se hizo cantinero [...]. Al pasar el tiempo, el padre le heredó los sombreros al hijo predilecto, aquél que, siguiendo el llamado de la sangre, se hizo mariachi. (Maya, 2008: 55).

Los sombreros que en su momento pertenecieran a uno de los mayores ídolos populares mexicanos poseen una fuerte carga simbólica

desde el título de la narración, pues desde esta inscripción textual inaugural se anuncian y sintetizan las posibilidades de fiesta, diversión (“*farra*”) y compañía femenina (“*vieja*”) usualmente presentes en las canciones entonadas por los mariachis de Garibaldi. Aquí, la combinación narrativa-musical de alcohol, mujeres y dinero da cuenta de una serie de necesidades y expectativas colectivas prontas a articular toda una suerte de imaginaria popular. Propone Carlos Monsiváis:

La voz de los cantantes es una de las grandes autobiografías colectivas a la disposición. Allí se registran con puntualidad y exactitud los trámites del cortejo amoroso, las comprobaciones de la derrota, la angustia de haber sido y el dolor de ya no ser, el humor a raudales que no requiere del ingenio, el jolgorio, la gravedad de la poesía inesperada. El proceso de identificación es acústico, en el más riguroso sentido del término. Los tangos, los boleros o las canciones rancheras se asumen como parte intransferible de la vida del escucha, y el estilo singular del cantante es también una circunstancia personalísima de su público. [...] Cualquiera que sea el modelo de comportamiento que se elija entre las mayorías, lleva adjuntos el ritmo, las melodías y la filosofía de la vida de las canciones. (Monsiváis, 2000: 42).

En este sentido, los sombreros de charro simbolizan y festejan la posibilidad de satisfacer a cabalidad necesidades relacionadas con el placer y la diversión. Sin embargo, en el texto la satisfacción de tales necesidades pasa por el filtro de la posesión, como quedará al descubierto al analizar la oralidad y las acciones efectuadas por los personajes. Antes de avanzar a este espacio, conviene señalar que el recorrido simbólico en pos de la satisfacción es recalcado y consolidado al finalizar el traslado de los sombreros en la ciudad, momento en el que se sucede con éxito el escape a las expectativas populares destapadas por los sombreros de charro.

Ello ocurre una vez que la mujer le propone al narrador partir con ella, y es entonces que los ideales y las urgencias colectivas anunciadas por los sombreros acuden puntuales a redondear y clausurar la historia:

En la Terminal, la muchacha quiso darme otros doscientos pesos. Me ganó el corazón así que no se los acepté. Y cuál sería mi sorpresa al momento que me dijo:

—Véngase conmigo, a mí me gustan los hombres maduros, que me sepan cuidar, anímese, vamos a ver adónde llegamos con este dinero. Usted ni cara de casado tiene. Nomás me sonreí. Pinche chamaca, a pesar de todo era bien inocentota. No niego que me ganó la fantasía por un momento: el sonido del mar, la espuma de sus aguas, descansar debajo de una palma, siempre con una cervecita y un culito cariñoso al lado. Pero qué iba a resultar de todo eso. Le respondí que no, sintiendo en el corazón algo extraño. (Maya, 2008: 59).

Los sombreros concluyen así su traslado por la Ciudad de México. En el camino, las expectativas y los deseos irradiados por ellos han quedado completamente al descubierto, tal y como festeja el taxista antes de despedir a su segunda pasajera del día: “A esas horas, el charrito seguro que andaría despertando. Qué habrá sentido cuando abrió los ojos y se dio cuenta que ya no tenía ni madres: ni farra ni vieja ni sombreros de charro” (Maya, 2008: 58-59)<sup>3</sup>.

3 La presencia y combinación de estos arquetipos culturales -diversión, mujer y alcohol- en el imaginario mexicano parece ser por demás omnisciente, como refleja Gabriel Careaga momentos antes de concluir su excelente repaso histórico y sociológico sobre la Ciudad de México: “Pero a todos, ricos y pobres, en un día de su vida les aparece lo mexicano. Y surge la megalomanía, la presunción, la arrogancia y lo fatuo. Y acaban cantando en Garibaldi, a las cinco de la mañana: ‘No tengo trono ni reina, ni nadie que me comprenda, pero sigo siendo el rey’. Y a lo lejos se escucha a otros mariachis tocando *El zopilote mojado*. Y se oyen los gritos de una mujer, el ulular de las sirenas, disparos al aire, y las campanas de una iglesia. Y musitan las voces: ‘Oye, hermano, hermanito, en esta pinche ciudad ya nos llevó a todos la chingada. A ti con tus riquezas y tus viejas y a mí con mi pobreza y mis viejas. ¿O no?’ Pero de cualquier forma, a los hombres urbanos nada los engaña: la ciudad los ha hechizado” (Careaga, 1992: 323).

### **“Y hasta me cantaba el desgraciado”, rumbo al desborde de la oralidad y la abyección urbana**

Como hemos observado, en esta ficción la voz narrativa recae en un taxista que nos cuenta una anécdota ocurrida en un día de trabajo cotidiano. Al conocer la historia evocada y observar los diálogos transcurridos en ella, el lector percibe de golpe que en el texto predomina una estructura narrativa que privilegia la oralidad de sus personajes. En México, esta técnica habría sido explorada y consolidada por la narrativa de la Onda, cuya apuesta por resaltar el habla popular representaba –a decir de Margo Glantz– “el advenimiento de un nuevo tipo de realismo en el que el lenguaje popular de la Ciudad de México, ese lenguaje soez del albur tantas veces mencionado [...], ingresa a la literatura directamente” (Glantz, 1971: 22-23).

En este sentido, la relación entre literatura y oralidad contiene tintes que merecen ser explorados, pues la división y la distancia surgida entre ambas posee en su origen estructuras de poder y jerarquía, como descubriera Ángel Rama en su obra *La ciudad letrada*. A grandes rasgos, este autor identifica que la ciudad latinoamericana es producto de un proyecto racional de orden cuya base radica en la concentración del poder y el intelecto (Rama, 1984). En este proceso la palabra escrita adquiere gran relevancia, pues sólo con ella se autorizan y se dan por válidos los planos y los proyectos (ya políticos, culturales o demográficos) de ciudad elaborados.

Al distanciarse de la palabra escrita y perder valor en relación a ella, la palabra oral se torna insegura y precaria. Con ello, los círculos de poder establecen una barrera política y cultural entre ambos lenguajes. Como señala Rama, la reverencia por la escritura terminó sacralizándola, por lo que en el comportamiento lingüístico de los latinoamericanos ocurre una escisión entre el lenguaje público (el que es registrado físicamente y por tanto se torna escritura) y el popular:

El habla cortesana se opuso siempre a la algarabía, la informalidad, la torpeza y la invención incesante del habla popular, cuya libertad identificó con corrupción, ignoran-

cia, barbarismo. Era la lengua común que, en la división casi estamental de la sociedad colonial, correspondía a la llamada plebe, un vasto conjunto desclasado, ya se tratara de los léperos mexicanos como de las montoneras gauchas rioplatenses o los caboclos del serrato (Rama, 1984: 44).

A la larga, la distancia cultural presente entre ambos lenguajes adquiere tintes políticos, pues de ella se desprende la intención de cancelar el reconocimiento del campo de acción propio a las culturas ajenas, a las nuevas estructuras de poder. A decir de Ángel Rama, nos encontramos ante un proceso (la escritura de los letrados) que sepulta, moviliza, fija y detiene para siempre la producción oral: “la literatura, al imponer y negar la oralidad, cancela el proceso productivo de ésta y lo fija bajo las formas de producción urbana” (Rama, 1984: 92).

En relación a estos procesos, la oralidad presente en *Ni farra ni vieja ni sombreros de charro* ofrece una serie de referencias o enunciados que atacan o descalifican al resto de los personajes principales (un mariachi y la pareja de éste) y a las acciones desarrolladas por ellos. En general, esta oralidad sórdida y un tanto soez se hace presente cada vez que los personajes tienen frente a sí intersticios que puntualizan los desencuentros padecidos y germinados en y por la urbe que los arropa.

Para ser precisos, las expresiones orales que abundan en el texto hacen referencia a momentos de hartazgo ante la actitud y las acciones del compañero de espacio, por lo que ellas actúan como escudo, defensa y espejo de relaciones de lucha y fuerza propias a la ciudad:

Le pregunté cuánto le habían dado, pero me dio pena porque ella me miró muy fijo, con ojos culeros, como diciendo “y a ti qué te importa pinche taxista metiche”. Pero al contrario, me respondió:

-Pues no fue lo que dijo mi vecina, pero me pagaron cinco mil pesitos; y aprovecho, tenga usted.

Y me extendió un billete de doscientos y uno de a cien. Me dieron ganas de alcanzar a esos cabrones y decirles que no se pasaran de verga, que cómo cinco mil. Pero la culpa no era de ellos, sino de tan pendeja vieja. Y ella, como adivinando, se justificó:

-Créame, es mucho más de lo que nunca me dio ese cabrón, con esto me alcanza para irme de esta pinche ciudad y no volverlo a ver (Maya, 2008: 58).

Aquí, a la sordidez y la agresión inherentes a los roces y los encuentros de los personajes los acompaña una sensación curiosa y reveladora: la sensación de alivio, normalidad y bienestar experimentada por los personajes que ejercen este tipo de diálogos. De alguna manera, al poseer un tono de franca coquetería con el goce y la celebración, la oralidad alojada en el texto se desliza hacia el terreno de la *abyección*. Como comenta Julia Kristeva, “lo abyecto está, más allá de los temas (...) en la manera de hablar: lo que revela lo abyecto es la comunicación verbal, el Verbo. Pero al mismo tiempo, sólo el verbo purifica lo abyecto” (Kristeva, 1988:34).

Nos encontramos ante un espacio en el que, como señala Kristeva, el sentido de los objetos se desploma y por ello éstos adquieren un inenarrable poder de atracción:

Abyecto. Es algo rechazado del que uno no se separa, del que uno no se protege de la misma manera que de un objeto. Extraña imaginaria y amenaza real, nos llama y termina por sumergirnos. No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto (Kristeva, 1988: 11).

En este tenor, la narración recrea un espacio (la ciudad) que promueve, reclama y además posee sus raíces en una *abyección* franca y plenamente desbordada. Nos referimos a la presencia de un escenario signado por actividades cuya factura violenta y sórdida posee sus raíces en una curiosa fusión de atracción, seducción y repulsión:

En un mundo en que el Otro se ha derrumbado, el esfuerzo estético -descenso a los fundamentos del edificio simbólico- consiste en volver a trazar las frágiles fronteras

del ser hablante lo más cerca posible de sus comienzos, de ese “origen” sin fondo que es la represión llamada primaria. Sin embargo, en esta experiencia sostenida por el Otro, “sujeto” y “objeto” se rechazan, se enfrentan, se desploman y vuelven a empezar, inseparables, contaminados, condenados, en el límite de lo asimilable, de lo pensable: abyectos (Kristeva, 1988: 27-28).

La imagen que mejor ejemplifica esta sensación proviene de la mujer del tabique nasal roto y los ojos asaltados por un colorcito morado que a pesar de habitar una ciudad enfrascada en los roces, los desencuentros y la agresión revela su vida privada al narrador de la siguiente manera:

Esas viejas cuando hablan no hay quien les paré (sic) la boca, no se avergüenzan pero ni tantito. Me miró en el espejo para ver el efecto de sus palabras.  
-¿Ni se imagina lo qué (sic) le gusta hacer al cabrón cuando anda bien mariguano? Me acomodaba (sic) frente al espejo con el culo apuntándole a él, luego se iba a la sala a poner un disco del pinche Solís ése, y volvía al cuarto con uno de los sombreros y...ya sabrá usted, que *Llorarás, llorarás*<sup>4</sup>, y ¡hasta me cantaba el desgraciado! (Maya, 2008: 56).

Además de celebrar la pérdida del pudor y el anonimato, el juego de imágenes y reflejos aludido desnuda la fusión entre exhibición, goce y sumisión urbana. La imagen es reveladora, pues deja al descubierto la abyección que recorre los pasos y los deseos de los personajes de la narración. Anota Julia Kristeva:

4 Precisamente, el intertexto citado –la canción de Javier Solís– aborda las complejas sensaciones de entrega y posesión presentes no sólo en las relaciones de pareja sino en las relaciones humanas en general: *Llorarás, llorarás, llorarás mi partida, aunque quieras arrancarme de tu ser, cuando sientas el calor de otras caricias, mi recuerdo ha de brillar donde tú estés. Has de ver que mi amor fue sincero y que nunca comprendiste mi pena. Cuando sientas la nostalgia por mis besos, llorarás, llorarás, llorarás. Has de ver que este amor fue sincero y que nunca compartiste mi pena. Cuando sientas la nostalgia por mis besos: llorarás, llorarás, llorarás.*

El voyeurismo es una necesidad estructural en la constitución de la relación de objeto; se pone de manifiesto cada vez que el objeto fluctúa hacia lo abyecto y sólo se vuelve verdadera perversión cuando fracasa la simbolización de la inestabilidad sujeto/objeto. El voyeurismo acompaña la escritura de la abyección. La suspensión de esta escritura convierte al voyeurismo en una perversión (Kristeva, 1988: 64-65).

Es así que, en este relato, la costumbre de habitar la ciudad no sólo roza los límites de la abyección sino que hace uso de ella y la incorpora como motor y razón de sí. El deseo y la atracción experimentados por los personajes tras el desplome del lenguaje y el sentido urbano dan cuenta de ello, y es allí que nos encontramos ante la emergencia de una ciudad que logra instituirse en un gran personaje abyecto:

Surgimiento masivo y abrupto de una extrañeza que, si bien pudo serme familiar en una vida opaca y olvidada, me hostiga ahora como radicalmente separada, repugnante. No yo. No eso. Pero tampoco nada. Un “algo” que no reconozco como cosa. Un peso de no-sentido que no tiene nada de insignificante y que me aplasta. En el linde de la inexistencia y de la alucinación, de una realidad que, si la reconozco, me aniquila (Kristeva, 1988: 8-9).

### **III. Conclusiones**

Los recursos de movilidad y exploración física y simbólica presentes en el relato reafirman a la ciudad como un espacio desbordante de símbolos e imágenes cuya lectura e interpretación confirman la propuesta de Roland Barthes de identificarla como un gran poema humano:

En este esfuerzo de aproximación semántica a la ciudad tenemos que intentar comprender el juego de los signos, comprender que cualquier ciudad, no importa cual, es una estructura, pero que no hay que tratar jamás y no hay que querer jamás llenar esa estructura. Porque la ciudad es un poema [...], pero no es un poema

clásico; un poema bien centrado en un tema. Es un poema que despliega el significante, y este despliegue es lo que la semiología de la ciudad debería tratar de aprehender y hacer cantar (Barthes, 1997: 266).

En este tenor, la ciudad leída, escuchada y evocada por Juan Maya anuncia la presencia de un gran poema tejido por la violencia y los enfrentamientos sórdidos de sus lectores. Más aún: el texto intuye que la actitud de tales lectores proviene del goce y el sufrimiento experimentados ante el desplome y la configuración de una estructura conformada por escenarios en los que, como habíamos adelantado, “si no pelas pata en media hora, te ensartan el filete sin mediaciones; y si no traes te pican con un desarmador y todo por unos cuantos pesos” (Maya, 2008: 54).

Es por ello que el círculo de abyección narrado logra aligerar su ritmo, velocidad y tono hasta las secuencias finales del texto, cuando los personajes llegan a una zona de la ciudad que paradójicamente anuncia el posible escape de ella. El narrador y su acompañante logran esquivar el vértigo, la agresividad y la abyección propios a su ciudad hasta tener frente a sí una de sus cuatro salidas principales, en este caso la Terminal de Autobuses Poniente. Sólo entonces se observa un atisbo de escape a la prisa, la desesperación y la abyección narradas:

Tomé su mano y la llevé a comprar el boleto como si lo hiciera para mí; es más, me dejó escogerle el destino y recordé que de niño conocí un pueblo en Veracruz que se llama Nautla. Me gustó imaginarla en esa misma playa, mirando el sol, trabajando de mesera, feliz. Al final, nos despedimos como si fuéramos familia (Maya, 2008: 59).

Con esta imagen final, el texto sella brillantemente la edificación de un escenario urbano signado por cruces y encuentros articulados por los golpes, las batallas y las conquistas cotidianas, escenario al cual se adhieren los personajes pues, como apunta Julia Kristeva, “aquel en virtud del cual existe lo abyecto es un arrojado (*jeté*), que (se) ubica, (se)

*separa*, (se) sitúa, y por lo tanto *erra* en vez de reconocerse, de desear, de pertenecer o rechazar” (Kristeva, 1988: 16).

Así, la oralidad eminentemente soez y directa empleada en esta narración avanza hacia la representación y edificación de una urbe surcada por la abyección. Si, como apunta Bajtin, “cuanto más intensa, diferenciada y elevada es la vida social de la colectividad que habla, tanto mayor es el peso que adquiere entre los objetos del habla la palabra ajena, el enunciado ajeno, como objeto de transmisión interesada, de interpretación, de análisis, de valoración, de refutación, de apoyo, de desarrollo posterior” (Bajtin, 1990: 154), en esta narración la palabra propia es un canto (en este caso un canto ranchero) cuyos gritos, golpes y heridas celebran la caída de la palabra ajena.

Finalmente, esta narración elabora un acercamiento a la Ciudad de México (y en especial a parte de sus zonas populares) que reconoce y registra respuestas propias a la estructura apocalíptica que recorre las miradas literarias sobre ella, miradas que, como anunciara Boris Muñoz, suelen mostrarla como una entidad prepotente, autosuficiente y autónoma:

La ciudad es de este modo un modelo perfecto al que los habitantes no saben adaptarse. Es un modelo en el que lo urbano se ha emancipado de su tradicional función como espacio de intercambio social y cuya expansión desborda la escala humana y convierte violentamente a los ciudadanos en seres anónimos. La ciudad cobra así una dimensión destructora, es un espacio que aliena a los ciudadanos de sí mismos, volviéndolos literalmente desechos (Muñoz, 2003: 76).

Ante esta realidad prepotente y avasalladora, *Ni farra ni vieja ni sombreros de charro* antepone el deseo, la pérdida del pudor y la exhibición pública de las caídas y los golpes personales como elementos centrales al momento de imaginar y representar lo popular. Si bien la interpretación cultural de las imágenes observadas tal vez ocurra fuera

de los límites y las fronteras del relato<sup>5</sup>, es innegable la presencia de una narrativa sobre lo popular que se ha trasladado de la conmiseración al goce y la plena aceptación de las circunstancias abyectas que le son propias.

Por medio del registro y la celebración irreverente de la *oralidad* y la *abyección* (goce de las carencias y condiciones de vida sórdidas y agrestes), el relato identifica y devela sin tapujo alguno las expectativas y los anhelos de éxito y posesión presentes en los espacios populares de la Ciudad de México, y con ello edifica una mirada sobre lo popular concentrada en el registro minucioso de la vida cotidiana, actitud patente -como señalan Carlos Monsiváis y Fernando Aínsa- en la narrativa popular latinoamericana más reciente. En este sentido, si acaso la representación literaria de las reorganizaciones, los entrecruzamientos y los flujos cotidianos entre lo popular, lo masivo y lo jerárquico puede aún ofrecer pistas de acción política (es decir pistas de acción humana), la veracidad o la infertilidad de esta apreciación dependerá en definitiva de los deseos y las expectativas de cada lector, tal y como devela este relato ansioso y rebosante de *vieja, farra* y *sombreros de charro*.

### **Bibliografía**

- Aínsa, Fernando. (2002). *Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopoética*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, Editorial Arte y Literatura.
- Bajtín, Mijail. (1990). *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. (traducción de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Cuarta Edición). Madrid: Taurus.
- Barbero, Jesús Martín. (2001). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. (Sexta Edición). Barcelona. Editorial Gustavo Gili.

---

5 Por ejemplo que, a decir de Carlos Monsiváis, José Alfredo Jiménez (cantante que acompaña a Javier Solís como otro de los máximos referentes de la canción popular mexicana) “es el desafío en la derrota y es la autodestrucción asumida como la única hazaña al alcance de los marginados” (Monsiváis, 2000: 42).

- Barthes, Roland. (1997). *La aventura semiológica*. (2da. reimpresión). Barcelona: Paidós Comunicación.
- Careaga, Gabriel. (1992). *La ciudad enmascarada*. México: Cal y Arena.
- Carrillo, Guadalupe. (2006). *Miradas a la ciudad: la imagen de la urbe en algunos ejemplos de la narrativa latinoamericana contemporánea*. México: Tesis para obtener el grado de Doctor en Letras, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- García Canclini, Néstor. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Glantz, Margo. (1971). *Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33*. México: Siglo XXI.
- Kristeva, Julia. (1988). *Los poderes de la perversión. Ensayo sobre Lois Ferdinand Celine*. (Segunda edición). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lynch, Kevin. (2000). *La imagen de la ciudad*. (Cuarta Edición). México: Ediciones Gustavo Gili, Colección punto y línea.
- Maya, Juan. (2008). "Ni farra ni vieja ni sombreros de charro". *Estación central. Antología*. México: Editorial Ficticia, Biblioteca de Cuento Contemporáneo. pp.53-59.
- Mendoza, Mario. (1998). *Scorpio City*. Bogotá: Seix Barral.
- Monsiváis, Carlos. (2000). *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.
- Muñoz, Boris. (2003). "La ciudad de México en la imaginación apocalíptica". (en Muñoz, Boris y Spitta, Silvia, editores), *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios urbanos*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. pp.75-98.
- Navarro Vera, José Ramón. (1994). "Transformaciones urbanas y literatura: de Baudelaire a Le Corbusier". (en José Ramón Navarro Vera y José Carlos Rovira, editores), *Literatura y espacio urbano. I Coloquio Internacional Literatura y Espacios urbanos*. Alicante: Fundación Cultural CAM.
- Pogolotti, Marcelo. (1978). *Los pobres en la prosa mexicana*. México: Editorial Diógenes.
- Rama, Ángel. (1984). *La ciudad letrada*. Hannover: Ediciones del Norte.
- Silva, Armando, "Imaginarios urbanos en América Latina". (En Rueda

Enciso, José Eduardo, compilador-editor). *Los imaginarios y la cultura popular*. Bogotá: Compañía Colombiana para el Desarrollo de las Ciencias Humanas y Sociales, CEREC. pp. 99-111.

Trejo Fuentes, Ignacio. (1999). *La fiesta y la muerte enmascarada. El Distrito Federal de noche*. México: Colibrí.

Zavala, Lauro. (2000). *La ciudad escrita. Antología de cuentos urbanos con humor e ironía*. México: Minimalia, Ediciones del Ermitaño.

### **Hemerografía**

Campra, Rosalba. (2000). "La ciudad en el discurso literario". *Revista SYC*. Buenos Aires: pp. 19-39.