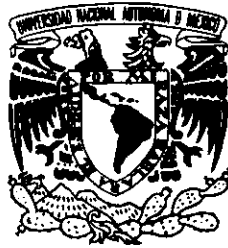


14

01086 24.



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
División de Estudios de Posgrado

ELOGIO DE LA CALLE

Una geografía literaria de la
CIUDAD DE MÉXICO
(1850-1992)

Tesis que presenta

Vicente Quirarte Castañeda

para obtener el grado de

Doctor en Letras

(Literatura Mexicana)

MÉXICO

1998



258238

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Carmen Carrara
Nec desistere amare, omnia si facias

Elogio de la calle. Una geografía literaria de la Ciudad de México. 1850-1992

Resumen en español

Versa este trabajo sobre lo que en nuestra literatura sucede debido a la Ciudad de México, y lo que ésta provoca en la vida o la obra de sus escritores que mayormente la han gozado y padecido. No lo que ocurre en la ciudad, porque cuanto realizamos en ella tiene qué ver con el todo o las partes de la urbe, desde el uso pragmático y cotidiano que colectivamente hacemos de su cuerpo, hasta el del caminante solitario que ha renunciado a los favores del mundo y, aún en su soberbia, ejerce a su manera la ciudad. Así como no hay una sola manera de vivir un barrio, un edificio o el árbol que miramos al despertarnos, los usos y formas de nombrar a la ciudad varían con el paso de los años y de acuerdo con la propia sensibilidad.

Los límites cronológicos del trabajo son los años 1850 y 1993. Un siglo y medio no es toda la vida de la Ciudad de México, pero sí constituye la historia de sus tiempos modernos, cuando en nuestra literatura el cuerpo de la urbe deja de ser escenario para convertirse en personaje y exige su actuación en el teatro temporal que con los hombres comparte. En ese lapso, se trata de buscar algunos hitos del acontecer ciudadano donde mejor puedan leerse los cambios de experiencia urbana, experimentados por sus escritores, termómetros particularmente sensibles y cuyo mercurio tuvo la permanencia necesaria para legarnos sus textos y sus vivencias. De ahí que el término geografía literaria delimite los alcances de éste libro al estudio a los modos en que nuestros escritores han leído la ciudad y cómo ésta a su vez ha modificado sus textos o sus formas de vivir. La historia cultural de una urbe está formada por el binomio inseparable de lo que Alain Borer llama Obra-Vida: Ángel de Campo destinó la mayor parte de sus páginas a descifrar la ciudad en que nació; en cambio, mientras Manuel Acuña jamás escribió un poema sobre la Ciudad de México, dedica la última noche de su vida a caminar por ella, decidido a conquistarla y conmocionarla mediante el recurso supremo del suicidio. De ahí que para el presente trabajo resulten igualmente importantes tanto los textos como aquellas acciones de los escritores mexicanos donde la ciudad ha sido factor determinante.

Eulogy of the Street: A Literary Geography of México City 1850-1992

English abstract

This thesis is a Cultural History about Literature in the life of Mexico City, and its influence in the life and work of the main authors that have written about it. It is not about everything that takes place in the city, for all we achieve in it has a relation with a part or the whole of the urban space, from the daily use we make of it, until the lonely walker who has rejected the usual pleasures of the world and lives the city in his own, peculiar way. There is not a single way to live a neighbourhood, a building or the tree we discover when we wake up. In the same way, the uses and languages of a city change through the ages and are affected by the peculiar sensibility of every writer.

The chronological limits of this thesis are the years 1850 and 1992. A century and a half is not the whole life of México City, but it is the history of its modern times, when in Mexican Literature the City stops being a scenery to become a character and, therefore, asks for its main role in the temporal theatre it shares with men. In this hundred and fifty years, this work tries to indicate the main changes of urban lives as they have been interpreted by its sensitive termometers, the writers.

Therefore, the term Literary Geography circumscribes the field work of this thesis to the several and symbolical ways in which our authors have read the city and how it has modified their writings and their ways of living. That is why, in this work, both the text and the biography of an author are studied in order to achieve the duality called by Alain Borer Life-Work. Not the life and work of the authors in the city, but the life in the work, and viceversa, orchestrated by the presence of Mexico City.

Introducción

La noche del 5 de diciembre de 1873, los 24 años de un estudiante de Medicina recorren –afiebrados, doloridos, condenados– las calles de una ciudad a la cual no ha podido devorar. Al mediodía siguiente, el cianuro le permite ser uno menos de los 200 mil habitantes que pueblan la capital. Medio siglo después, una noche de junio de 1921, un abogado a punto de cumplir la edad de Cristo, emprende sin abrigo la habitual caminata hasta su casa, tras haber hablado sobre Montaigne hasta las altas horas. Una violenta pulmonía castigará la audacia, para detener de nuevo –por un instante– el tráfico de la ciudad. En el medio siglo existente entre el suicidio de Manuel Acuña y la muerte de Ramón López Velarde, la Ciudad de México experimenta algunos de los cambios fundamentales de su historia. Acuña llega en 1864 a una ciudad que ve transformar su aspecto levítico, merced a la piqueta de nuestro artista demoleedor Juan José Baz, como lo ha testimoniado Manuel Ramírez de Aparicio en su libro *Los conventos suprimidos de México*. La demolición de la arquitectura religiosa puede ser leída simbólicamente como el cisma ideológico que será, a la larga, una de las causas del suicidio de Acuña. López Velarde llega a la ciudad en 1914, un año después de los destrozos provocados por la Decena Trágica. Entre la muerte de nuestro último romántico y la de nuestro primer poeta moderno, surge una ciudad que, bajo la paz porfiriana, intenta transformar su fisonomía rural para equipararse a las metrópolis europeas de su tiempo. Los dos ejemplos anteriores demuestran la relación estrecha, y en ocasiones fatal, que un escritor establece con el cuerpo de la

ciudad.

Versa este trabajo sobre lo que en nuestra literatura sucede debido a la Ciudad de México, y lo que ésta provoca en la vida o la obra de sus escritores que más la han gozado y padecido. No lo que ocurre en la ciudad, porque cuanto realizamos en ella tiene qué ver con el todo o las partes de la urbe, desde el uso pragmático y cotidiano que colectivamente hacemos de su cuerpo, hasta el del caminante solitario que ha renunciado a los favores del mundo y, aún en su soberbia, ejerce a su modo la ciudad. Así como no hay una sola manera de vivir un barrio, un edificio o el árbol que miramos al despertarnos, los usos y formas de nombrar a la ciudad varían con el paso de los años y de acuerdo con la propia sensibilidad.

El escenario se llama como el país. Nativos y ajenos la llaman Ciudad de México, donde cada uno de sus actores desempeña su parte. Guillermo Prieto, uno de sus más antiguos enamorados, la describe como “fuente de empleos y favores, manantial de negocios, lugar de diversiones y de modas, punto de cita de los ricos de todas partes y repertorio en que la civilización exponía sus adelantos y tesoros.” La lectura de un espacio urbano comienza desde su unidad mínima de significación, y la Ciudad de México es a un tiempo centro geográfico y simbólico del país y en su carga semántica lleva el nombre de la nación. Los autobuses que desde cualquier rincón de nuestra patria se dirigen a la capital, ostentan en su frente la palabra *México*; por hábito o aceptación de la omnipotencia centralista decimos: “Voy a México”. La novia adolescente y provinciana de Gilberto Owen en *La llama fría*, se despide de él, recelosa y despectiva, porque el viajero parte al encuentro de *ese México*. En otras latitudes es llamada Ciudad de México, sin el prestigio megalómano del artículo definido. El francés distingue entre le *Mexique* y *Mexico* para hablar del país y la urbe, respectivamente.

Desde el cuadro de Juan O’Gorman “La Ciudad de México vista desde el monumento a la Revolución”, contemporáneo de *Los demonios y los días*,

donde Rubén Bonifaz Nuño habla de los tres millones de almas enfermas que pueblan la capital, hasta *Tercera Tenochtitlan* de Eduardo Lizalde y “La degradación de la Primavera” de Francisco Hernández, la Ciudad de México se ha convertido en un conjunto de ciudades que no niegan el carácter de la que, no obstante sus infidelidades e inconstancias, seguimos llamando nuestra Muy Noble y Leal Ciudad de México. Entre todas las concentraciones urbanas del planeta, difícilmente otra despertará pasiones tan encontradas y patologías tan inexplicables como esta donde persistimos. Especulaciones inmobiliarias, movimientos telúricos, contaminaciones ambientales que transtornan el clima y vuelven histórico el registro de la primavera inmortal cantada por Bernardo de Balbuena, son jinetes apocalípticos incapaces de convencernos de las bondades de otras latitudes.

Vivimos, amamos y odiamos en una ciudad hacia la cual sólo pueden experimentarse pasiones radicales: al manifestarle nuestra declaración de odio, en realidad estamos aceptando que se trata del único, del imposible, del loco amor. Humillados y ofendidos, transitamos obligatoriamente por ella, resignados a ser presa para su subsistencia. Deberíamos invertir los términos de semejante afirmación: es por los hombres que la ciudad existe. No somos exclusivamente la sangre que alimenta las arterias del gran vampiro, sino primero, y esencialmente, la razón de su existencia. No es la ciudad quien se deshumaniza. Somos nosotros quienes descubrimos nuestra incapacidad para transformarla y adecuarla a nuestras metamorfosis. Nosotros soñamos con la ciudad ideal; ella sueña sus escrituras y los seres engendrados por ellas. Sueña con la mirada sedienta de la Rumba, que desde su barrio homónimo siente la respiración de un espacio apenas electrificado; con la agonía de Claudio Oronoz, anhelante de aire puro en la ciudad porfiriana de los cinco lagos muertos; con la muchacha rubia del Juárez-Loreto, que desvalija a sus semejantes mientras otorga el paraíso fugaz de sus caricias; en aquel instante cuando fue continente del aire más transparente del planeta; con un hombre

joven que, en nombre de Garcilaso y de sus propias pasiones, recibe, aún fresco de tinta, el primer ejemplar de *El dolorido sentir*, convencido de que “siempre es mejor sufrir que ser vencido”; sueña, desasosegada, con un Apocalipsis que ha llegado a sus lares antes de todas las previsiones, como demuestra Fernando Curiel en *Manuscrito hallado en un portafolios*.

Espacio para la concentración del poderío económico, social y cultural de una comunidad, la macrópolis fortalece el anonimato y empobrece la convivencia, pero a cambio hace crecer el corazón del poeta maldito, blinda el de los hombres del alba y colectiviza el de los descarriados ante el común desastre. La extranjería pareciera ser la condición ontológica de quien la vive a fondo. Extranjero en su ciudad se descubre el mexicano Luis G. Urbina cuando emprende el retorno a los espacios de su infancia; extranjero se siente el español Juan Rejano al aceptar la conquista que el nuevo territorio hace en su vida, al explorar los cafés, la gestualidad, los hábitos de la nueva urbe y sentirse como en su casa pero nunca en ella. El usuario de una ciudad se transforma de tal modo en un enamorado que debe buscar permanentemente nuevas formas de conquistar y ser conquistado por el objeto de su pasión. Salvador Novo confiesa: “Uno llega, si vive en ella muchos años, a no ejercer más que unos cuantos sitios.”

El amor a la ciudad por parte de sus escritores será, como todas las grandes pasiones, contradictorio y rebelde a las leyes de la lógica, y distintas serán las maneras como cada uno, no obstante compartir un espacio y un tiempo comunes, ejerce la urbe. Vivir una ciudad es tomarle el pulso, como nos enseñó Ramón López Velarde en sus obsesivas caminatas por la Avenida Madero. ¿Cómo hacerlo? Febrilmente, anulando el tiempo a través de paraísos artificiales, como el Manuel M. Flores de las *Pasionarias* o el Bernardo Couto Castillo de *Asfodelos*; haciendo la apología del liberalismo y de la meretriz caída, como Antonio Plaza; en busca de la musa callejera, como Guillermo

Prieto; analizando sociológicamente sus muladares, como Ignacio Manuel Altamirano en su visita a la Candelaria de los Patos; declarándole el odio con el carácter contradictorio del enamorado que se siente incapaz de poseer al objeto de su pasión, como lo hace Efraín Huerta en *Los hombres del alba*.

Para Pierre Ansay, “la ciudad, en su esencia, es productora de las formas más significativas de la sociedad civil.”¹ Del conjunto de voces sociales, la del escritor se registra, ya sea a través del discurso histórico o la arenga cívica; ya en “cuentos vividos y crónicas soñadas”, de acuerdo con Luis G. Urbina; ya en libros de poemas donde se testimonia la destrucción y la regeneración de nuestro espacio urbano.

Fatal y casquivana, generosa no obstante sus crueldades, la capital es el espacio público por excelencia, pero también el espacio privado donde cada uno de sus habitantes cumple su propia e intransferible aventura. Nadie vive una calle de manera idéntica, y a lo largo de los varios seres que somos en nuestra existencia, la fachada del edificio que hemos mirado toda la vida revelará su rostro como si nunca antes hubiera estado allí. El título de la novela *Los misterios de París* debe ser leído entre líneas: con él, Eugenio Sue advertía que toda gran metrópoli constituye un tratado de enigmas cuyo desciframiento es privilegio de sus iniciados. Espacio modificado por los hombres, la ciudad teje una compleja telaraña cuyo desciframiento adquiere mayor sofisticación en la medida en que sus códigos se enriquecen.

Walter Benjamin escribió que Charles Baudelaire fue, a mediados del siglo XIX, el primero en convertir a París en protagonista de la poesía lírica. Aunque en la centuria pasada nuestra capital no experimentó plenamente los beneficios y calamidades de la revolución industrial, entonces también la ciudad ocupa el escenario con la impureza de sus nombres propios y comunes, y supera el carácter alegórico que anteriormente había tenido. En la medida en que la ciudad divorcia al individuo de su comunidad, aumenta la necesidad de nombrarla y explicarla. Y aunque la anhelada eternidad y grandeza de

¹ Pierre Ansay, *Penser la ville*, p. 18.

nuestra urbe aparece desde los primeros mexicanos, y llega hasta las plumas de Bernardo de Balbuena y Francisco Cervantes de Salazar, es a mediados del siglo XIX cuando la capital exige ser nombrada con todas sus letras y se convierte, de manera expresa o intrínseca, en primera figura de la imaginación individual y colectiva. Como modificadora de la sintaxis urbana, la arquitectura es la manifestación más elocuente del paso del hombre por la ciudad, es el fundamento de la ciudad. Del mismo modo en que la primera mano impresa en la caverna constituye el signo inicial de comunicación pictográfica, la arquitectura nace cuando un hombre construye un techo sobre su cabeza para protegerse de los elementos y de la amenaza de un poder superior. La ciudad son sus edificios, pero también sus personajes, porque ellos son quienes los conciben, pueblan y justifican; con todo, en el siglo XIX las piedras y los hombres adquieren una complicidad tan estrecha, que la ciudad se transforma en personaje.

Para ilustrar la diferencia entre dos épocas y dos formas de concepción urbana, examinemos un cuadro del siglo XVIII y una litografía del XIX. El primero, titulado *Alegoría de la Nueva España*, conmemora la llegada, en 1702, del nuevo virrey Alburquerque a México: los habitantes aparecen sumisos a la autoridad del monarca que hace su entrada triunfal en la urbe. La separación espacial entre individuos y construcciones es una metáfora del poder que erige sus edificios como monumentos de poder absoluto. En cambio, en las litografías de Casimiro Castro y sus colaboradores, el lépero y la china, el aguador y el hombre de leyes participan en la actuación de la ciudad. El mejor cronista urbano de mediados del siglo XIX no trabaja con palabras sino con imágenes. Al contrario de artistas extranjeros que enfatizaron el carácter monumental de la urbe e introdujeron figuras humanas sólo para añadir color local al conjunto, en Castro la calle y sus actores se alían en una misma representación. Hombres y casas hacemos la ciudad; hombres y edificios contribuimos para que la arquitectura tenga la definición de modificadora de

la naturaleza. En las representaciones gráficas, el inmediato reconocimiento de una ciudad lo proporcionan sus edificios y monumentos emblemáticos; ellos logran que una ciudad sea ella misma y no pueda ser confundida con otra. En las litografías de *México y sus alrededores*, el Palacio de Minería mira pasar los comerciantes que desde Tacuba llegan a pregonar su mercancía; los *pintos* de Juan Álvarez, vestidos de manta y con machete al cinto, alteran la austeridad levítica de la urbe; la luz de la luna platea el Paseo de las Cadenas como canto de cisne del Santanismo, en el umbral de la Guerra de Reforma.

Manuel Orozco y Berra publica en el *Diccionario Universal de Historia y Geografía* de 1854 una serie de artículos sobre la Ciudad de México. Su lectura de la urbe es diacrónica y sincrónica, pues, analiza la evolución de la ciudad como producto de la historia y elabora estadísticas sobre el año en que publica sus artículos. Como subraya Alejandra Moreno Toscano:

Según Orozco y Berra, al estado inseguro de la Conquista y preponderancia religiosa de los siglos XVI y XVII había correspondido una ciudad de monasterios, de construcciones sólidas y durables. A la afirmación del poder real durante el siglo XVIII, las primeras medidas políticas de mejoramiento y embellecimiento de la ciudad. Al siglo XIX, testigo de la apertura al trato con los extranjeros y de la fuerza de una técnica que borraba poco a poco las distancias —a pesar de la inseguridad provocada por las revoluciones—, corresponderá la ciudad de los hoteles, de los cafés y de las nuevas colonias y fraccionamientos.²

Cuando los sociólogos franceses de la tercera década del siglo XIX sistematizan la fisiología de la banqueta, legitiman científicamente el escenario por donde el poeta moderno se desplaza. William Wordsworth y Samuel Taylor Coleridge emprenden el éxodo hacia los lagos, para continuar

²Alejandra Moreno Toscana, advertencia a Manuel Orozco y Berra, *Historia de la Ciudad de México*, p. 7.

la tradición de los poetas que menosprecian la corte para alabar la aldea. El romanticismo es evasión, pero también ávida búsqueda y exploración de lo moderno. Víctor Hugo alterna su fervor marino con el movimiento humano de las ciudades, y lo análoga a un oleaje cambiante y apasionado. Es precisamente Hugo quien dedica sus horas vespertinas a leer la ciudad desde la imperial del autobús –ese aparador ambulante para ver y ser visto–, espacio que al ser dedicado exclusivamente a varones, otorga a la vagancia el uso genérico: un hombre puede lanzarse a la calle sin otra compañía que sus ángeles y sus demonios, pero una mujer no puede aventurar en el arroyo la punta del pie, sin provocar escándalo. La conquista de la calle por la mujer solitaria será un lento proceso cultural que evolucionará en la medida en que la Revolución industrial lance a las mujeres al trabajo y, por lo tanto, a la calle. Será en las postrimerías del siglo XIX cuando la Duquesa Job conquiste el bulevar mexicana con sus tacones sinestésicos.

Los límites cronológicos de este trabajo son los años 1850 y 1993. Un siglo y medio no es toda la vida de la Ciudad de México, pero sí constituye la historia de sus tiempos modernos, cuando en nuestra literatura el cuerpo de la urbe deja de ser escenario para convertirse en personaje y exige su actuación en el teatro temporal que con los hombres comparte. En ese lapso, he procurado identificar algunos hitos del acontecer ciudadano donde mejor puedan leerse los cambios en la experiencia urbana vividos y registrados por sus escritores, termómetros lo suficientemente sensibles como para legarnos sus textos y vivencias. La historia cultural de una urbe está formada por el binomio de lo que Alain Borer llama *Obra-Vida*: De ahí que el término *geografía literaria* delimite los alcances de esta tesis al analizar los modos en que nuestros escritores han leído la ciudad y cómo ésta a su vez ha modificado sus textos o sus formas de vivir. Dos ejemplos: Ángel de Campo ocupó la mayor parte de sus páginas en descifrar la ciudad donde nació; en cambio, mientras Manuel Acuña jamás escribió un poema sobre la Ciudad de México, dedicó la última

noche de su vida a caminar por ella, decidido a conquistarla y conmocionarla mediante el recurso supremo del suicidio. De ahí que para el presente trabajo resulten igualmente importantes tanto los textos como aquellas acciones de los escritores mexicanos donde la ciudad ha sido factor determinante.

Cuando este trabajo daba sus primeros pasos y los comenté con mi amigo Ignacio Osorio, me dijo que, naturalmente, debería partir de la *Grandeza mexicana* de Bernardo de Balbuena. Mi respuesta verbal de entonces es la que ahora escribo, en memoria de Ignacio: la Ciudad de Balbuena es una escenografía donde el espacio urbano deviene alegoría del poder. Aun la ciudad ilustrada del siglo XVIII prestigió la importancia del *origen y grandeza de edificios* cantados por Balbuena, sin tomar en cuenta a sus habitantes. En 1985, los sismos del 19 y 20 de septiembre provocan el nacimiento de una literatura donde la participación épica de la sociedad civil —reflejada en crónicas, novelas y poemas— vuelve a plantear la importancia de la colectividad para la sobrevivencia de la urbe. La musa callejera invocada por Guillermo Prieto en la centuria pasada y la “Elegía del retorno” escrita por José Emilio Pacheco en este fin de siglo, al contemplar la ciudad en ruinas, son dos testimonios irrefutables de la estrecha vinculación que el escritor ha mantenido con la ciudad a lo largo del casi siglo y medio analizado.

Entiendo por el término geografía literaria la formulación de una serie de mapas que contribuyan a leer los cambios en la percepción que los escritores han tenido de la ciudad. En la vasta bibliografía directa e indirecta sobre mi tema de estudio abundan los nombres, los accidentes y las islas, pero no así los antecedentes para encontrar una metodología y un ordenamiento adecuados para el material. Puesto que se trata de una lectura de la ciudad, más que hacer una suma de la totalidad de los textos que se han escrito sobre ella, me centré en aquellos donde la urbe aparece como un sistema limitado de signos, capaces de alcanzar diversas combinaciones. La bibliografía es, fundamentalmente, directa, y si en ocasiones las citas pueden parecer

demasiado extensas, mi intención es que sea la voz de los escritores la que formule la cartografía literaria de la urbe.

Para fortalecer mis hipótesis acudí a los trabajos de los urbanistas, esos que, como el nombre de su oficio indica, dotan a las ciudades de estructura y realizan lecturas objetivas de la ciudad. La frase de uno de ellos me resultó, por demás, reveladora: “La calle es el primer estar de la ciudad, ofrenda de los vecinos cuyas fachadas son su rostro y que tiene por techo el cielo”. Esta que pareciera una greguería del poeta Ramón Gómez de la Serna es una definición del arquitecto Louis I. Kahn, que pone de manifiesto la proximidad de dos lenguajes en principio diferentes. El urbanista y el poeta son lectores profesionales de la ciudad, y particularmente de la forma espacial denominada calle. La ciudad es el misterio por descifrar; la calle, su metonimia. No es gratuita la denominación arteria para la vía que transporta la sangre de la urbe, esto es, sus habitantes.

En su libro *Imagen de la ciudad*, Kevin Lynch sistematiza la lectura de la urbe mediante la identificación de hitos cuya importancia es determinada por sus habitantes: un acontecimiento cívico importante para la vida de la comunidad, un edificio o un café con varios años de tradición conforman la identidad única e intransferible de una ciudad. Ejemplificado en la historia de nuestra literatura, la traslación de la escultura ecuestre de Carlos IV, el antiguo edificio de San Ildefonso y un café en la calle Álvaro Obregón provocan, respectivamente, la aparición de poemas satíricos, el “Nocturno de San Ildefonso” de Octavio Paz y la novela *El café de nadie* de Arqueles Vela.

Del mismo modo en que la norma lingüística es establecida por los hablantes de una lengua, los hitos urbanos son determinados por los habitantes de una metrópoli. Para las divisiones cronológicas de este trabajo, para hacer la parcelación temporal de la urbe, traté de identificar lo que Lynch denomina hitos, identificándolos como aquellos momentos en que la ciudad ha sufrido transformaciones radicales y que, por lo tanto, modifican la manera en

que los escritores la contemplan. Ahora bien, un hito tiene vida limitada o puede vencer el paso del tiempo. Los diversos segmentos y sucesivos nombres de Plateros, San Francisco o Madero han tenido prolongada vivencia en la imaginación urbana de varias generaciones. Por ella se entraba, de manera simbólica y concreta, al corazón del corazón del país, y por ella sucedía todo lo que en la ciudad era importante. En este fin de siglo, pasamos al lado del Callejón del Sapo, pero en nuestra vida cotidiana el nombre ya no significa lo que en el momento de su designación significaba para los habitantes de la ciudad.

Otro de los problemas iniciales para el ordenamiento del material, obedecía a un orden temporal. ¿Dónde empieza y dónde termina una manera de mirar la ciudad? ¿Cómo cambian los modos de percepción de la urbe? ¿Cuáles son los límites ideológicos de la ciudad de México del siglo XIX, de acuerdo con la sensibilidad literaria? De ahí que en este trabajo se realicen cortes sincrónicos, cuando lo exige un acontecimiento ciudadano en un momento específico, y cortes diacrónicos para observar la evolución de una lectura urbana a través del tiempo. En un escritor tan longevo como Guillermo Prieto ocurren ambas formas de aproximación analítica. Por lo anteriormente expuesto, en la lectura que hago de la Ciudad de México he tratado de ordenar el material de manera cronológica, localizando, en la medida de lo posible, hitos que han señalado cambios importantes en la sensibilidad colectiva y en las maneras como cada escritor la interpreta. Como examina Louis Panabiere en el sugerente estudio *Cité aigle, ville serpent*, los escritores no son protagonistas de los grandes cambios, pero sí contribuyen a que los sucesos culturales moldeen la fisonomía de una ciudad y determinen lo que Roberto Moreno de los Arcos denomina la traza espiritual de la Ciudad de México.

Joaquín de la Cantolla y Rico hace un vuelo sobre la ciudad el 31 de enero de 1899, para despedir simbólicamente a la centuria, lo cual no significa que los usos del XIX terminen con las 12 campanadas. Una delimitación arbitraria del XIX, desde el punto de vista literario, situaría en los extremos las figuras

de José Joaquín Fernández de Lizardi y Ramón López Velarde. El primero describe a la capital en los umbrales de la Independencia; el segundo, cuando el régimen porfirista llega a su fin y la Revolución modifica usos y costumbres. En su poema “México por dentro”, publicado en 1817, Lizardi hace una verdadera *Guía de forasteros* para conducir al caminante-lector por los significantes de la ciudad y sus correspondencias respectivas. Se trata de una paráfrasis de las innumerables geografías efímeras publicadas para que propios y extraños se enteraran de la biografía condensada de la urbe, desde sus antecedentes históricos hasta los usos pragmáticos e inmediatos. Cien años después, a partir de una “Oración fúnebre” (1919) a la muerte de Saturnino Herrán, López Velarde traza un mapa arterial –invisible, hermético, iniciático– para que el usuario urbano defienda su soledad en medio de la multitud.

El poema de Fernández de Lizardi anteriormente citado sirve para puntualizar algunas de las afirmaciones que he venido haciendo. La nota justificatoria a la cual se refiere el autor, reza: “Cuando acomodo calles particulares a los profesores de algunos vicios generales, debe entenderse alegórica y no literalmente, pues no porque digo v.g., que se busque a las antojadizas en la calle de las Golosas, se ha de creer que cuantas viven en esa casa lo son, y así de las demás.” La que Lizardi hace de una capital en plena guerra de Independencia, es una lectura alegórica y literal, que pone de manifiesto la arbitrariedad del signo lingüístico con el cual se designa una calle, su permanencia en la memoria y su adaptación a los sucesos ocurridos o los oficios efectuados en determinado segmento de la urbe. La antigua calle de Plateros aún hoy mantiene joyerías que recuerdan aquellas que le dieron nombre. Subsiste la calle de Tabaqueros, aunque ya no se ubiquen en ella los procesadores de tal producto. Semejante relatividad entre significante y significado mueve a Manuel Payno a decir: “...la calle de Montealegre, que con todo y su nombre, es una de las más tristes y menos transitadas de la ciudad.”

Fundar una ciudad es la misión del héroe que en ese acto consume su destino.³ Conservarla en la memoria, conquistar la eternidad para la cual nació; mantener la grandeza de los edificios que caen con el paso de los años o por la ceguera de los hombres, es labor de la escritura. Si los usuarios de una ciudad, sus signos, sus parques públicos, sus comportamientos peculiares constituimos su poética, el escritor es su cartógrafo emotivo; él es quien interpreta sus síntomas y es capaz de salvarla en la memoria. Su misión es dar fe de las transformaciones de la ciudad y las diversas temperaturas registradas en ella. Cuando convierte el espacio en realidad autónoma y no sólo lo utiliza como escenario para su representación, crea entre el lector y el texto una epifanía que obliga a contemplar con nuevos ojos ese fragmento de la urbe. Una calle, una plaza o un puente pueden convertirse en personajes más vivos que los de carne y hueso. La ciudad como texto, declara Michel Butor. La ciudad como sinfonía, subraya Lewis Mumford:

Por la diversidad de sus estructuras temporales, la ciudad escapa en parte a la tiranía de un solo presente y a la tiranía de un futuro que consiste en repetir un solo acorde oído en el pasado. Mediante su compleja orquestación de tiempo y espacio, así como a través de la división social del trabajo, la vida en la ciudad adopta el carácter de una sinfonía: aptitudes humanas especializadas, instrumentos especializados, provocan resultados sonoros que, ni en lo referente a volumen como a cantidad, podrían ser generados por un solo instrumento.⁴

Al conjunto de instrumentos integrados en la sinfonía de palabras con que nuestros escritores se han referido a la capital, podemos denominarla una biografía interior de la Ciudad de México, una geografía literaria que permite

³El tema es ampliamente desarrollado por Rubén Bonifaz Nuño en "La fundación de la Ciudad", discurso de ingreso al Colegio Nacional. Memoria de El Colegio Nacional, México, tomo VII, número 3, 1972, p. 151-165.

⁴ Lewis Mumford, "The Culture of Cities". En *The Lewis Mumford Reader*, p. 105.

trazar coordenadas para movernos por ella y comprender en plenitud el mensaje de sus fantasmas. No hay guía infalible, y la realizada por sus escritores no es la excepción. Pero de cada autor podemos elegir las instrucciones para leer en ella y hacer más intenso el breve paréntesis temporal que nos permite ocupar nuestro común espacio físico. Así como no hay una sola Ciudad de México, no existe una escritura de la Ciudad de México sino una pluralidad de maneras de aproximarse para explicar sus símbolos y preservarla de la destrucción, aunque en esa común empresa parezcamos afanarnos los hombres y los elementos.

La geografía literaria de un tema tan vasto se limita, en este primer intento, al levantamiento de un mapa: inventario de los accidentes ciudadanos que afectan la vida y la escritura –a veces ambas– de sus usuarios. Y como de un censo se trata, este autor no tuvo siempre la habilidad ni la clarividencia necesarias para integrar sus nombre en este libro. *No todo en este discurso está cifrado.* Este trabajo aspira a ser el principio de una poética de nuestra Ciudad de México a partir de sus escritores más representativos, aquellos que más intensamente la han hecho parte del genio de su vida o del talento de su obra, y con ello han contribuido a perpetuarla, como fragmentos de un discurso en permanente estado de mutación.

Si la ciudad es el resultado de gran número de voluntades, este trabajo no puede sino reivindicar tal sentido colectivo. De ahí mi deber de reconocer el esfuerzo y la generosidad de quienes me acompañaron en estas exploraciones. Con exigencia de hermano grande y auténtico maestro, Rubén Bonifaz Nuño corrigió las múltiples deficiencias de estas páginas, enderezó senderos e iluminó zonas oscuras. Mis superiores Humberto Muñoz y José Moreno de Alba fueron los primeros y más celosos defensores de mi vida académica. Debo a la serena inteligencia de Jorge Ruedas de la Serna y a la aguda visión de Fernando Curiel puntuales observaciones sobre el marco metodológico. Muchos fueron quienes me proporcionaron el dato olvidado, el documento

oculto o la persona disfrazada que había escapado a mi atención. Cada uno de ellos conoce el motivo particular de mi agradecimiento: Clementina Díaz y de Ovando, Roberto Moreno de los Arcos (†), Belem Clark de Lara, María Rosa Avila, María del Carmen Ruiz Castañeda, Germán List Arzubide, Angelina Muñiz-Hubermann, Alí Chumacero, Marco Antonio Campos, José Francisco Conde Ortega, Danny Anderson, J. Patrick Duffey, Fernando Leal Audirac, Guadalupe Lozada, Alejandro Ortiz Bullé.Goyri, Cecilia Moreno, Antonio Gallegos, Arturo Trejo Villafuerte, Felipe de Jesús Hernández Rubio, Fausto Vega y Gómez y Manuel T. Moreno (†). Alma Velasco y Adriana Gutiérrez ayudaron con su claridad a desbrozar caminos que parecían intransitables.

De la fauna, extraña e inexplicablemente generosa, de cazadores de libros, que me hicieron llegar rarezas entrañables, resalto, agradecido, los nombres de: Clementina Díaz y de Ovando -siempre y nuevamente-, Frédéric-Yves Jeannet, Angel Miquel, Fulvio Cano, Francisco Amezcua, Pablo Soler Frost, Francisco Hernández, Fernando Martínez. Sin la sabiduría, el profesionalismo y la disposición de Liliana Velasco, este trabajo no tendría la limpieza tipográfica lograda gracias a su invaluable y generosa ayuda. La versión final del presente trabajo pudo realizarse en gran medida gracias al apoyo del Sistema Nacional de Creadores de Arte, del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Mención aparte merecen dos de mis amigos a quienes más debe este trabajo en particular y la cultura mexicana en general: Fernando Tola de Habich y Enrique Fuentes Castilla. De Fernando soy deudor permanente, por la generosidad con cual abre su biblioteca y facilita los trabajos tanto del investigador profesional como del niño que aprende las primeras letras en Tlahuapan. El resultado de mis pesquisas en sus libros y papeles siempre será inferior a las sesiones, donde Fernando es Virgilio; Nonoi, Agustí y la jauría, ángeles que acompañan nuestros viajes al siglo XIX. A Enrique, librero de cabecera, mi gratitud por la manera tan íntegra y honesta como cumple un

oficio en vías de extinción, y por la clarividencia que posee para adivinar el libro que nos falta. De manera especial agradezco a mis alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras, en el Seminario de Literatura Mexicana “La Ciudad de México como personaje literario”, por las iluminaciones que hallé a su lado. A Cosette, mi pastora alemana, por la alegría con que acompaña mis callejos y vela mis desvelos. A Humberto Servín, auriga de poetas, por su claridad de alma y de camino. Y como de compañeros de viaje se trata, no puedo terminar sin inscribir en este trabajo el nombre de mis amigos de casa, Luis Mario Schneider, Fernando Curiel, Gonzalo Celorio y Hernán Lara Zavala, sin cuya fraternidad y sabiduría –privilegios que atesoro– las aventuras del alma no tendrían el riesgo que otorga sentido a la existencia.

*Olivar de los Padres, 2 de marzo de 1997,
centenario de Guillermo Prieto*

I

La ciudad se transforma en personaje

1850-1860

Esta capital que me engrandece con sus palacios, que me enamora con sus mil encantos, que me enloquece con sus beldades, y que me interesa con su misma indolencia y abandono.

Guillermo Prieto, "Fases del centro de México",
El Álbum Mexicano, 1849

Presa disputada con encarnizamiento por los bandos políticos, carece de representación en el Congreso General: la falta de vigor y acción en los encargados de la justicia, la hacen el foco de los bandidos y el teatro de los crímenes más atroces. Sin policía, la exponen a que perezca entre las llamas o desaparezca en el fondo de las lagunas, y por fin: sin ayuntamiento la privan de los que expresamente tienen el deber de su conservación. Parece una ciudad maldita sobre la que pesa el azote del Señor, ciudad réproba, que a la manera de las que nos habla la Escritura, lleva el sello del anatema y exterminio.

Francisco Zarco, "El cólera".
El Demócrata, 30 de abril de 1850

Francisco el memorioso

Víspera de la Navidad de 1860. A través de la estrecha ventana de la celda que ocupa en la Cárcel de La Acordada, Francisco Zarco observa en el muro los cambios provocados por la luz del amanecer. Así lo ha venido haciendo a lo largo de los más de siete meses que dura su cautiverio. En los árboles semidesnudos de la cercana Alameda, los pájaros reinician su canto, ajenos en apariencia a que el país cumple tres años de guerra civil entre quienes defienden los privilegios y fueros tradicionales, y quienes luchan por la construcción de una sociedad laica. El rumor callejero, ocupado en la celebración de la Navidad en la Tierra, trae asimismo noticias sobre un final enfrentamiento armado entre la oficialidad más selecta del ejército conservador y la tropa de chinacos forjada en el transcurso de la guerra.

En el interior de su celda, Zarco hace un repaso de conciencia. Piensa en sus treinta y un años de edad y en la presurosa maduración a que lo han obligado estos tiempos tempestuosos. Al igual que otros jóvenes liberales de tiempo, ha transitado por dos territorios igualmente apasionantes, igualmente inciertos: la literatura y la política. Su pasión bien correspondida por la primera lo llevó tempranamente a convertirse en alma de *La Ilustración Mexicana*. Valiéndose de diferentes recursos y usando las diversas máscaras exigidas por una época de definiciones, se ha movido en el escenario urbano. La ciudad otorga sus favores pero a cambio de que el escritor en ciernes acepte multiplicarse en ta-

reas que le hacen ganar el pan del día, “ya traduciendo novelas para los folletines de los periódicos, ya dando lecciones de piano; comedias, traducciones y lecciones que se le pagaban demasiado mal.”¹ Hiperbólicos y apasionados, los autores y actores de la primera mitad del XIX se afanan en dejar huella de su paso, protagonizan su drama personal y sientan las bases de una sensibilidad urbana. Del aula al Congreso, de la oficina al campo de batalla, modelan su educación sentimental y pública mientras con ellos el país decide su forma de gobierno. Guillermo Prieto detalla los tres ámbitos ciudadanos donde ejercía sus actividades: “El Colegio, en mi calidad de alegre y desplanado capense; la aduana, en mi categoría de meritorio despabilado y ladino; la calle, con mi investidura de trovador callejero, eran las tres fases de mi aporreada existencia, que bien pudiera tacharse de pobre y aventurera, pero de ninguna manera de monótona.” A través de sus obras y sus acciones, los escritores integran el retrato de la ciudad romántica. No el romanticismo superficial que permea actitudes, modas y comportamientos y resulta fácil blanco de las sátiras, sino el poderoso cisma ideológico que, al trascender el escritorio donde el poeta confiesa sus delirios, provoca un cambio de sensibilidad en todos los órdenes.

Frescas en la memoria las humillaciones sufridas durante la presencia del ejército estadounidense en la capital de la República los años 1847 y 1848, Francisco Zarco se recuerda joven que apenas rebasa la veintena, a la conquista de las calles de una ciudad que lo vio llegar de brazos desde su natal Durango. Fiel a las exigencias políticas de su momento, no podía renunciar a intentar una escritura que rebasara los límites fijados por una incipiente literatura nacional. La defensa de la ciudad ante la invasión estadounidense había sido el detonante para que la Ciudad de México, como un solo hombre, personificara al soldado de la libertad cantado por Fernando Calderón en uno de sus poemas más celebrados. Litógrafos y escritores emprenden con el cuadro de costumbres la revaloración romántica de la cultura popular y la

¹Juan Díaz Covarrubias, *La clase media*, en *Obras completas*, t. II, p. 343.

exaltación del ciudadano como un individuo que, si bien forma parte de la masa, es dueño de una individualidad irrepetible. La muerte se convierte en motivo de exaltación y los cementerios adquieren una monumentalidad que intenta combatir los horrores del acabamiento: en el Panteón de San Fernando, la tumba de Dolores Escalante, prometida de José María Lafragua, no solamente marca la desaparición de una mujer, sino confirma la unión indisoluble entre el genio de la vida y el talento de la obra. Lafragua consagrará su pasión por la muchacha cuando en 1852 son trasladados los restos mortales de Dolores Escalante —víctima de la epidemia de cólera de 1851— al monumento encargado a la casa Tangassi en Italia. La tumba llegó a convertirse en un hito urbano tan notable que apareció descrita en *La Ilustración Mexicana* y después citado por Manuel Orozco y Berra en sus artículos sobre la Ciudad de México. Tal circunstancia, y el testimonio de Lafragua, publicado bajo el título *Ecos del corazón*, rinden cuentas de cómo la ocupación sentimental de la urbe trasciende a la muerte.

Al igual que otros de sus contemporáneos, Zarco ha vivido la existencia de varios seres. Su personalidad multifacética lo ha llevado a ser traductor, escribiente, editor, crítico literario, autor costumbrista, memorioso parlamentario, conspirador y —ahora— preso político. Y es en la Ciudad de México, asiento de los poderes civil, religioso y militar que se disputan el derecho al cabal ejercicio de la *polis*, donde forja su carácter y se define su vocación. Alguna vez, durante el breve lapso de una forma de existencia que prometía ser para toda la vida, Zarco pensó en ser exclusivamente literato, hombre de genio que resolviera los problemas técnicos de la escritura y hombre de ingenio disputado por las damas en los salones: *dandysmo* forjado con base en esfuerzo y entrega, antes que en la imitación superficial, creadora de los moldes que son los enemigos del verdadero *dandy*. Zarco supo de ese éxito inmediato, donde, amparado en el seudónimo *Fortún*, devino árbitro de la moda, traducía las novedades literarias más allá del Océano, buscaba en la

Ciudad de México las equivalencias de los caracteres de La Bruyère o enseñaba nuevas formas de mirar la ciudad a través del ejercicio educado de la mirada. Pero los tiempos exigían otros caminos. La literatura –si quería– podía esperar. No así la participación en la defensa de la soberanía, la batalla legal por la supresión de privilegios, la construcción de un México que llevara a sus últimas consecuencias la independencia política, de acuerdo con el ideario liberal. Las páginas editoriales de *El Demócrata* primero, de *El Siglo XIX*, después, testimonian la temprana vocación política de Zarco, su capacidad dialéctica de convencer con argumentos sólidos sobre la necesidad de ejercer con plenitud los avances que en el dominio político y material tenían lugar en otras partes del planeta. La generación de Zarco es de las primeras en utilizar las plumas de acero, con lo que la escritura adquiere un ritmo diferente.

En uno de sus primeros textos literarios, Zarco había escrito sobre la semejanza que el paso del tiempo en la ciudad tiene con la evolución de un individuo a lo largo del día. Ahora, al sentir a través de su ventana los primeros signos vitales de la urbe, regresan las palabras a través de las cuales daba fe del despertar capitalino

al amanecer [la ciudad] está perezosa, aletargada, las puertas todas están cerradas como si ella cerrara los ojos; sólo se ven en la calle vacas que van a ser ordeñadas en las plazuelas, serenos que se retiran de su puesto, artesanos que tiritando de frío se dirigen a sus talleres; y por todas partes se oye el ruido de las escobas que barren las banquetas; las calles se riegan; la ciudad se hace su *toilette*; comienza el movimiento en los mercados, y cuando la clase media sale a sus ocupaciones, se recrea en el aseo de las calles y respira una agradable frescura.²

Ciudad levítica, cuyo tiempo es marcado desde las primeras horas por sus numerosos templos. Ciudad de las campanas y los cañones, donde a cada uno

²Francisco Zarco, "México de noche", en *Escritos literarios*, p. 173.

de los dos sonidos corresponde una forma de concepción urbana: el pregón religioso y el militar: la intolerancia clerical y un ejército que no estaba dispuesto a perder sus privilegios. Ciudad habituada a la cotidiana representación de los pronunciamientos, cuyos principales protagonistas eran los oficiales ambiciosos; sus espectadores obligados, los civiles. Ciudad conformada por diversas urbes, reales e imaginarias, como la Jerusalem de que los poetas José Joaquín Pesado y Manuel Carpio evocan en sus versos y reconstruyen pacientemente, valiéndose de cartón y corcho; ciudad para los placeres de pocos a costa del sacrificio de muchos; ciudad de 200 mil habitantes, entre los cuales se cuentan 847 aguadores, 94 billeteros, 1,600 cargadores, 1,001 criados domésticos, 4,251 criadas y –apenas– 15 evangelistas.³

Francisco Zarco recuerda, evoca, reconstruye. La memoria es arma y disciplina y él ha sabido ejercitarla y vivir de ella. Su maestro Luis de la Rosa, quien infundió en él la ventaja de estudiar otros idiomas, notó su precocidad: a los 14 años, Zarco trabajaba en la Secretaría de Relaciones Exteriores, y a los 18 era su oficial mayor. El periódico *Las Cosquillas* es un manifiesto de Zarco, prueba de que la naciente generación liberal fundaba su prestigio no en la adulación y la incondicionalidad al tirano en turno, sino a la personal capacidad de respuesta: “Las Cosquillas. Periódico retozón, impolítico y de malas costumbres. Redactado por los últimos literatos del mundo. Bajo la protección de nadie”. Gracias a la memoria prodigiosa que sus contemporáneos admiraron en Zarco, pudo escribir, apoyado solamente en sus apuntes, la *Historia del Congreso Constituyente 1856-57*. Juez y parte, actor y testigo, en esas sesiones levantó la voz para defender su espacio urbano. En la sesión del 11 de diciembre de 1856, había levantado la voz para decir: “Por más que se insulte a la Ciudad de México, por más que se diga que suspira por Felipe II, ella ha sido y será el más firme baluarte de la libertad y la independencia,

³Juan Nepomuceno Almonte. *Guía de forasteros y repertorio de conocimientos útiles*.

tanto en las guerras extranjeras como en las contiendas civiles.”⁴ La actividad peripatética de Zarco se vio interrumpida el 13 de mayo de 1860 cuando, luego de dos años de persecución, fue encarcelado por la policía de Félix Zuloaga en casa del curtidor Crescencio García, quien esa tarde había ofrecido asilo y comida al conspirador liberal. Terminaban así dos años de incesante actividad, donde Zarco había desempeñado el papel de soldado civil de la Reforma: cada día en un nuevo domicilio, establecía contactos, escribía panfletos anticonservadores, enviaba comunicaciones al extranjero, desbarataba conjuras clericales, servía de enlace entre la capital veleidosa y el Puerto de Veracruz, asiento del gobierno liberal. Por la diversidad y la diligencia con que realizaba tales actividades, Guillermo Prieto lo llamará Gavroche, en honor del niño callejero que en *Los miserables* es la chispa de la llama libertaria, la alegría de vivir en medio del desfile de la muerte. Cuando Zarco interrumpe su carrera de escritor y decide llevar la poesía al terreno de la acción, encarnará otra forma del héroe romántico, perseguido por la policía, que no por la justicia. Sus andanzas con Juan B. Lagarde, jefe de la policía conservadora, lo aproximan más a la figura de Jean Valjean y sus continuas escapatorias del inspector Javert. La clandestinidad no impedía que Zarco continuara realizando no solamente sus actividades políticas, sino aquellas que nutrían su sensibilidad. En una ocasión, escapó de Lagarde a la salida del Teatro Nacional, cuando, disfrazado con un dominó que pescó al vuelo, pudo mezclarse entre la multitud. En otra, la persecución que la policía a caballo hacía del temible Zarco, terminó cuando éste se refugió en el edificio de la embajada inglesa.

Tampoco podía Zarco dejar de recordar la actuación de los escritores en el escenario urbano cuando la guerra contra Estados Unidos divide cronológica y emocionalmente el siglo en dos mitades. Si para muchos nacionales el

⁴Francisco Zarco, *Debate en el Congreso Constituyente 1856-1857. Legislación. Obras Completas*, t. IX, p. 261.

Septentrión mexicano era una realidad inasible, la invasión y la guerra los volvieron conscientes de que no bastaba un desierto para separarnos de la ambición de nuestros vecinos. El septiembre negro de 1847, la capital vio cumplida la profecía de José María Gutiérrez de Estrada, al ondear sobre Palacio Nacional la bandera de las barras y las estrellas. A la mitad de un siglo convulsionado por el surgimiento y la defensa de las nacionalidades, donde el yo se lanza a la conquista de la gloria o se sumerge hasta el fondo para encontrar lo desconocido, el escenario estaba preparado para las actuaciones del canalla, el héroe y el artista. En un México que había soportado los veleidosos retornos del general Antonio López de Santa Anna a la primera magistratura, el General-Presidente encarnaba al canalla que vendía territorio y sacrificaba inútilmente a sus soldados, al héroe salvador de la Patria y al artista capaz de desempeñar con éxito el papel adecuado a la situación, siempre en su personal beneficio.

Si Santa Ana se ponía el disfraz para otra de sus representaciones, los escritores mexicanos habrán de vestir sus respectivos trajes para ejercer la ciudad en tiempos de urgencia. Manuel Eduardo de Gorostiza deja momentáneamente las tablas para ocuparse de otro escenario. Activo en el batallón de *Bravos*, donde figuraba Manuel Payno como mayor, olvida sus 58 años y su antigua herida de bayoneta, producto de la defensa de Madrid contra el ejército napoleónico, para ocuparse en la instrucción militar de los novatos en los patios de la Escuela de Medicina, en la plaza de Santo Domingo. José María Lafragua abandona la tranquilidad de su gabinete y de sus libros que empastaba con devoción cercana al fanatismo, para incorporarse al batallón *Independencia*. Elegante y optimista tanto en la redacción de *El Monitor Republicano* como en medio de la tertulia, Vicente García Torres hace un paréntesis en su trabajo de impresor, para montar el bridón de combate. Sin la preparación militar de los anteriores, pero con el mismo amor a la gloria y un patriotismo a toda prueba, Guillermo Prieto,

entonces frisando la treintena, se apresura a formar una “guerilla de la pluma”. En compañía de los jóvenes redactores de *El Monitor Republicano*, Pablo Torrescano, José María Castillo Velasco y Ramón Alcázar, otro de los futuros autores de los *Apuntes para la historia de la guerra entre México y los Estados Unidos*, se incorpora al ejército del Norte, veterano de La Angostura, al mando del general Valencia. Llegaron al cuartel, dice Prieto, en caballos “que más parecían hijos de sus jinetes, que animales empleados a su servicio.” Buen centauro desde sus infantiles cabalgatas de Molino del Rey al centro de la capital, Prieto recibe de Valencia la encomienda de llevar importantes correos para Santa Anna. Gracias a las páginas dedicadas a la época en *Memorias de mis tiempos*, podemos ver cómo una de las causas de la derrota militar fue el odio que existía entre Santa Anna y sus generales. El Ejército del Norte será el único que merecerá el respeto de los liberales, como puede verse en sobrevivientes de aquel ejército, tan heroico como ignorado, en escritos de Juan Díaz Covarrubias y Fernando Orozco y Berra. En lugar de exhibir su heroísmo, uno se ve confinado, casi ciego y loco, a un cuarto de vecindad, y otro a convertirse en tahúr.

Aquellos escritores que no toman la espada, fustigan a los invasores con versos donde el patriotismo resulta conmovedoramente superior a la condición de obra de arte. Las invasiones pretéritas –de Barradas a Baudin, para utilizar la frase de Carlos Pereyra– eran una experiencia lo bastante inolvidable y cercana, no obstante la triste experiencia de las guerras fratricidas, para que la poesía llamara a la concordia. En el aire se presagiaba la retórica que González Bocanegra fijaría en sus versos para escribir los versos de nuestro Himno Nacional, “fuerte y ríspido como un chorro de alcohol” según lo definirá ya en nuestro siglo el poeta Gilberto Owen. Inspirados en *La Marsellesa* y su llamado a degüello contra los enemigos de la libertad, los poetas declaman en los teatros, en las plazas públicas o a la vista del enemigo. Si el Ayuntamiento se apresura en abrir fosos, desmontar de madera sus carruajes y reforzar

trincheras y barricadas, los escritores aprestan sus estrofas o afilan las flechas de sus sátiras. La voz del poeta en el teatro y la hoja volante en la calle crean una literatura de urgencia, resumen del dolor o la indignación colectivos. A José María Esteva pertenece la siguiente estrofa, dedicada a los defensores de Veracruz, y recitada por el poeta en el Teatro Nacional:

Guerra, sangre, exterminio, venganza,
no la paz con la afrenta comprada,
que humeante fulmine la espada
entre escombros la muerte doquier.
No la paz vergonzosa, cobarde;
sangre, fuego, exterminio, venganza,
y al fragor de la horrible matanza
que se dicte al vencido la ley.⁵

Sobre la inspiración de los poetas que se sentían –con razón o sin ella– encarnación del soldado de la libertad; sobre la elegancia escapista de Manuel Carpio en el poema “México en 1847” y los cabellos mesados del Prieto elegiaco, restalla la musa anónima, la canción leperusca que hace a los invasores y a sus simpatizantes blanco de sus burlas. La risa mitigaba la tragedia pero no concedía tregua al enemigo. El Hotel *La bella unión* –situado en la esquina de las actuales calles de Palma y 16 de septiembre– se convierte en cuartel general de la canalla. Los oficiales estadounidenses tratan de entrar en relación con la sociedad visible de la capital, pero la mayor parte responde con el arma de los orgullosos: el desprecio. A una función de teatro organizada por la compañía dramática que acompaña al ejército invasor, acuden españoles, estadounidenses pero ningún mexicano. Con todo, el rechazo a los invasores no sería, a la larga, unánime. Por hambre o por convencimiento, las

⁵Cit. por Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, t. I, p. 457. Subrayo el hecho de que Esteva haya dado lectura a su poema en el interior de un teatro, puesto que es el espacio público por excelencia donde la ciudad decimonónica vive algunas de sus principales comuniones colectivas.

muchachas de cascos ligeros protagonizan escenas orgiásticas con la soldadesca yanqui, que despiertan la indignación de los clérigos y aun la de Guillermo Prieto. *Margaritas* será el nombre que los extranjeros otorgan a esas livianas. Una copla de la época da testimonio de la indignación popular ante ese colaboracionismo tan estrecho:

Si las Margaritas
fueran de mamón,
cuántas Margaritas
me comiera yo.

Pero tienen uñas,
saben arañar;
ahí vienen los yanquis,
se las llevarán. ⁶

"La pasadita" –uno de los sones cuya popularidad aumentaría durante la Intervención francesa– se cantaba por las calles invadidas. La guerrilla de la canción popular respondía festivamente ante la doble humillación de ver a la ciudad ocupada y a sus mujeres en brazos del extranjero:

Ay, amigos míos,
os voy a contar
lo que me ha pasado
en esta ciudad:
entraron los yankees,
me arriesgué a apedrear,
y a la pasadita,
tan-da-rín-da-rán.

Ya las Margaritas
hablan el inglés,
les dicen: me quieres
y responden: *yes,*
mi entende de monis

⁶Vicente T. Mendoza, *La canción mexicana*, p. 198.

*mucho güeno está
y a la pasadita
tan-da-rín-da-rán.*

Sólo las mujeres
tienen corazón
para hacer alianza
con esa nación,
y ellas dicen: vamos,
pero no es verdad,
y a la pasadita
tan-da-rín-da-rán.

Todas esas niñas
en la "Bella Unión"
bailan muy alegres
baile y rigodón;
parecen señoras
de gran calidad
y a la pasadita
tan-da-rín-da-rán.

Sólo de los hombres
no hay que desconfiar,
pues lo que ellos hacen
no lo hacen por mal:
suelen como el gato
también halagar,
y a la pasadita
*tan-da-rín-da-rán.*⁷

El anterior discurso misógino no era del todo justo ni podía aplicarse a la generalidad de las mujeres. La musa callejera olvidaba las hazañas que en la medida de sus posibilidades, habían realizado las mujeres durante la guerra. Además de las soldaderas que cubrieron, junto con sus hombres, la distancia

⁷Antonio García Cubas, *El libro de mis recuerdos*, p. 439. Enrique de Olavarría y Ferrari recuerda que la célebre actriz Ana Bishop, en la función del 21 de febrero de 1850, "arrebato a su numeroso público con la canción mexicana *La Pasadita*, dicha en castellano y en gracioso traje de china poblana". (*Reseña histórica del teatro en México*, t. I, p. 493)

entre la capital y La Angostura, es justo mencionar a las que rompieron sus vajillas luego de haber servido a los colaboracionistas poblanos, para no contaminarse, decían, de sus traiciones. O a la incansable labor de la catalana Micaela Ayans, que en el Hospital de San Pablo recibió a los heridos en los combates de Padierna y Contreras.⁸ O a la madre del recluta que en el poema homónimo de Prieto entrega personalmente a su hijo Miguel al general Anaya, para que defienda –a costa de su vida– el convento de Churubusco. O las damas de la mejor sociedad capitalina, que utilizaron el peso centenario de sus apellidos para organizar funciones teatrales en beneficio de los heridos y viudas de La Angostura. Con su prolijidad habitual, Olavarría y Ferrari registra los nombres de Josefa Cardeña de Salas, Paula Rivas de Gómez de la Cortina, Dolores Rubio de Rubio, Antonia González de Agüero, Loreto Vivanco de Morán, Margarita Parra de Gargollo, Ana Noriega de O’Gorman e Ignacia Rodríguez de Elizalde.⁹

* * *

Pronto vendrá la hora del desayuno, si así puede llamársele a ese nutriente mínimo que el carcelero Acévez reparte de mal modo entre los ocupantes de la Acordada. Y como la guerra contra Estados Unidos ha ocupado su memoria en los últimos días, Francisco Zarco evoca aquella conversación con Guillermo Prieto, donde el goloso *Fidel* le relató el horror que experimentó al ser testigo de los hábitos alimenticios del ejército irregular reclutado por Winfield Scott; no conformes con invadirnos físicamente, los nuevos bárbaros adulteraban la ortodoxia de la cocina mexicana: “Cuecen perones en el café que beben, le untan a la sandía mantequilla y revuelven jitomates, granos de maíz y miel, mascando y sonando las quijadas como unos animales...”¹⁰ Porque si el ritmo

⁸ Enrique Cárdenas de la Peña, *Historia de la Medicina en la Ciudad de México*, pp. 137-138.

⁹ Enrique de Olavarría y Ferrari, *ob. cit.*, p. 453.

¹⁰ Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos*, t. I, p. 251.

de la ciudad levítica es determinado por las campanas de los numerosos templos, también lo está por las exigencias del estómago. Los pregoneros se encargan de recordarlo, en caso de que otros menesteres ocupen al ciudadano: “Lecheros, carboneros y manitas de seis a diez; de esta hora a la una, pasteles, cabezas, tapabocas; de una a tres, fruta, y de esta hora a la oración, dulces, nieve, cuajada, tortillas, hojarasca y mamón de vino y canela.”¹¹ A *Fidel* debe Zarco, asimismo, el conocimiento erudito desplegado en el catálogo de las especialidades gastronómicas de cada uno de los conventos: tostadas de Regina, calabazates de San Jerónimo; suero de Santa Clara; alfeñiques de San Lorenzo; pastas y jaleas de San Bernardo; empanadas de la Concepción.¹²

En una sociedad donde los apetitos están reprimidos o mediatizados, los escritores se convierten en árbitros del buen vivir. Manuel Payno no se conformará con degustar los platillos sino llegará a ser el cocinero predilecto de sus amigos poetas. Si en *Los bandidos de Río Frío*, despliega un vasto atlas gastronómico, resumen de los hábitos alimenticios de la capital decimonónica, en sus primeras crónicas da fe de su gran apetito. A semejanza de Laurence Stern, Payno hace un viaje sentimental a San Angel, se hunde en una poza de agua fría y tras el ejercicio, lo espera una colación que de modesta no tiene nada:

Juan no tardó en venir, conduciendo en un gran cajón lo siguiente: una enorme taza de caldo de habas; un plato de excelente sopa, llamada por el bello sexo capirotada; otro ídem de picadillo, formado con diversidad de pescados, y condimentado de una manera especial; una tortilla de huevos, de una sesma de diámetro y otro tanto de espesor; un par de empanadas, cuya fama es tradicional, rellenas de ranas; una taza de arroz de leche de cabra; una botella de excelente burdeos.

¹¹Guillermo Prieto, “Ojeada al centro de México, en *Cuadros de costumbres 1, Obras completas*, t. II, p. 99.

¹²Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos*, t. I, p. 250.

Esto es cualquier cosa –me dijo el padre–; pero completará usted con fruta, que la hay excelente en los árboles.¹³

Si la ciudad despierta con su estómago, si esa capital de mitad de siglo inicia su ritmo con los alimentos, Fernando Orozco y Berra, “el poeta de las tertulias y los bailes”, como lo llamó Juan Díaz Covarrubias, había demostrado que los poetas son seres de carne y hueso que no sólo tienen las mismas necesidades físicas que el resto de los mortales, sino que afinan su sensibilidad sensorial en olores, sabores y visiones de la fecunda y polifacética cocina mexicana, exaltada y repetida por el pincel cuidadoso de José Agustín Arrieta.

Y como no es posible salir a buscar uno de esos lugares donde desayunar, Zarco se consuela con ejercitar esa sana costumbre en la memoria. Con la llegada del amanecer, tiene lugar el desayuno, esa palabra cuya etimología denuncia que la primera colación traba combate contra el hambre y nos recuerda nuestra condición de seres vivos. Difícilmente habrá ciudadano de la República que pase por alto esa costumbre, ni siquiera en la más graves circunstancias. El cura Hidalgo no dejó de tomar su chocolate antes de pronunciar en Dolores el grito que habría de modificar el curso de la historia. Los léperos que se recuperan de la noche pasada sobre las camas de billar o cualquier otro *arrinconadero* habilitado como lecho, se preparan a hacer la mañana, con un compuesto donde el alcohol es ingrediente decisivo y mayoritario. Tal colación es repartida democráticamente por las mujeres que en los postes de las Cadenas instalan sus grandes porrones de hoja de lata, con una bebida que quiere parecerse al café, pero cuya dudosa calidad es socorrida por el chorro de aguardiente.

El borracho y el madrugador, el pobre y el rico, el estudiante y el petimetre combaten el ayuno. Zarco evoca el texto “Revista del desayuno” publicado en *La Ilustración Mexicana*. A partir de una litografía de Hesiquio Iriarte donde

¹³Manuel Payno, “Viaje sentimental a San Angel”, en *Artículos y narraciones*, p. 47-48.

se representa el interior del café del Progreso, el siempre joven Fernando Orozco y Berra –murió antes de cumplir los treinta años-, explora la ciudad y hace una carta geográfica de los cafés capitalinos, en el ritual del desayuno, desde el café ambulante de los cocheros hasta el Café del Bazar, *non plus ultra* de los lugares para iniciar la jornada En la *Gran Fonda de la Democracia*, Sucesora de la Antigua Independencia, según José Rivera y Río, hay “mesas labradas a punta de hacha y cubiertas con manteles renovados cada quincena, que servían de toalla y servilleta a los concurrentes; bancos más burdos que las mesas, y que en vez de proporcionar asiento y reposo, causaban tortura y malestar aun a las villanas posaderas que los ocupaban”, mientras que las moscas en el *Gran Café de la Sociedad de los Amigos* compensan la falta de alfombra y entarimado.

Los sacerdotes salen de Catedral e iglesias vecinas para dirigirse al Café del Cazador, donde Pepe el Tuerto -confidente de damas y ministros- sirve jícaras de chocolate con partes iguales de cacao de Soconusco y Chiapas. Sastres y practicantes se dirigen a la calle de Tacuba, “la ayuda de parroquia de los cafés”, donde el chocolate, el café y el atole comienzan a ser mezclados con la leche, que no será más ingrediente exclusivo de cuajadas, natillas y jocoque. Los cafés elegantes procuran modernizar espacios y utensilios para que sus negocios den testimonio de los avances de la civilización. En *La Gran Sociedad* hay vajilla a prueba de yunque, la mantequilla está lavada y las servilletas merecen ese nombre. Las mesas de mármol y el agua con hielo desde las 7 de la mañana son lujos superiores a una bebida alcohólica. Para el hambriento matutino, nada como *La Bella Unión*, donde se ofrece “un pozo de café sobre una laguna de leche y un par de enormes tostadas”, que esta mañana, para el magro y pequeño Francisco Zarco, serían un lujo superior.

Una crónica llamada litografía

Con la claridad que ya ilumina totalmente el cielo y derrama sus bondades sobre los habitantes libres de la urbe, Zarco imagina el tráfico cotidiano de la ciudad, aumentado ahora por la fecha significativa. Cada rincón de la ciudad debe parecer ahora una litografía como las realizadas por Casimiro Castro, el genial dibujante que lo invitó a él, al igual que a otros escritores de la época, para hacer los textos alusivos a sus representaciones urbanas.

En 1828, Claudio Linati da a conocer el retrato de la ciudad a partir de sus habitantes en la colección de litografías *Trajes civiles, militares y religiosos*. Linati representa a una ciudad en sus primeros años de vida independiente y, aunque la suya es la visión de un liberal romántico, no deja de caer, tanto en sus imágenes como en los textos que las acompañan, en apreciaciones superficiales o juicios apresurados. Sin embargo, uno de los méritos de Linati consiste en demostrar que a una ciudad la conforman fundamentalmente sus habitantes: las láminas de su libro pasan revista la población urbana con su multiplicidad de oficios, colores y sonidos.

Antes que la escritura fue la imagen. En las litografías de Linati, los personajes de la ciudad son la ciudad; sus actitudes corporales y los entornos urbanos donde aparecen, sus trajes coloridos y su representación en el momento mismo de realizar sus tareas, contribuyen a cimentar esta nueva forma de representar a la ciudad no exclusivamente desde la exposición de sus

edificios, sino mediante su interrelación con los habitantes que la viven y la justifican. Linati supo captar en los trajes mexicanos la escenografía urbana donde a cada vestimenta corresponde una actuación específica en el escenario. No había sucedido así anteriormente. Al revisar la vasta historiografía sobre la Ciudad de México en el siglo XVIII, Francisco de Solano enumera las características generales de esa ciudad palaciega, impersonal y autoritaria:

La mayor parte de estas historias se dedican a enumerar las características de México, describiendo bastante asépticamente los rasgos de la ciudad. Aparecen, con variado brillo, el esplendor de los templos y de los palacios, la perfección del trazado y de las plazas, la riqueza de algunos de sus habitantes, la habilidad de las autoridades... No aparecen en esas descripciones el fervor humano, la virtud y los defectos de sus habitantes, no se plasma ni la alegría ni el dolor. Y cuando aparecen se dibujan sin sangre, ni llanto, sin olor y sin sonrisas. En esta importante literatura apenas entra el ciudadano corriente.¹⁴

En su afán por mitigar los horrores de la invasión estadounidense, la voluntad del gobierno por hermostrar la capital coincide con una serie de intentos de análisis, sistematización y exploración de la Ciudad de México. La capital, alabada unánimemente por viajeros y nativos a causa del trazo de su calles, la transparencia del aire, la belleza de sus paisajes aledaños, deja de ser exclusivamente un escenario, para convertirse en personaje de tratados, novelas, ensayos y, un poco más tardíamente, de poemas. Entre 1854 y 1856 aparecen dos obras de conjunto donde la ciudad de México es el principal personaje, con sus usuarios y edificios, sus oficios y monumentos, sus trajes y escenografías: *Los mexicanos pintados por sí mismos* y *México y sus alrededores*. El éxito de la litografía, de fácil y relativamente económica

¹⁴Francisco de Solano, "Las voces de la Ciudad de México. Aproximación a la historiografía de la Ciudad de México", en *La Ciudad. Concepto y obra*, p. 60.

reproducción, se explica por dos razones: el analfabetismo de gran parte de los mexicanos y la posibilidad de encontrar reproducida varias veces la imagen del hombre de la calle. Gracias a la litografía, el ciudadano común se encuentra en las páginas de la revista ilustrada, en el periódico o en la hoja suelta. Hesiquio Iriarte es el artista de *Los mexicanos pintados por sí mismos*, mientras Casimiro Castro es el alma de *México y sus alrededores*. Los ciudadanos, en el primer caso; la ciudad, en el segundo, son el eje central de las obras.

Si en el libro de Linati hay lugar para los militares y los religiosos, tres décadas más tarde Hesiquio Iriarte da fe del cambio de los tiempos al rendir homenaje exclusivamente a la sociedad civil en *Los mexicanos pintados por sí mismos*. A través de hombres y mujeres que cumplen su oficio y con ello una específica función ciudadana, la urbe que inicia la segunda mitad del siglo XIX demuestra sus conquistas, sus cambios, sus anhelos. Surge de tal modo una precaria clase media —así titulará una de sus novelas Juan Díaz Covarrubias— que inventa recursos materiales y espirituales para conquistar su individualidad dentro del relativo anonimato que otorga la ciudad preindustrial: “...colocada entre la alta y el pueblo, no tiene los placeres de la primera, teniendo sus aspiraciones y sufre con los dolores de la segunda sin tener su ignorancia”.¹⁵

A través de los personajes de *Los mexicanos pintados por sí mismos* se integra el mosaico de la Ciudad de México de mediados de siglo. Ciudad analfabeta, donde el evangelista suple la ignorancia que sus clientes tienen del silabario; ciudad de difícil higiene, donde el barbero y el aguador desempeñan sus labores multidisciplinarias; ciudad de varones, donde la costurera, la estanquillera y la chiera conquistan paulatinamente su independencia y su derecho al trabajo, mientras las sobrevivientes *preciosas ridículas* ejercen su poder en el salón y sobre los sentidos. Ciudad de poetas, donde el verdadero ha de combatir a un ejército de poetastros para quienes la emoción es garantía de gran arte. Ciudad donde los pocos que saben leer viven, paralelamente a los

¹⁵Juan Díaz Covarrubias, *op. cit.*, p. 351.

propios, los dramas y aventuras concebidos por la imaginación de Sue, Dumas y D'Harlincourt. Ciudad donde para hacer luz en medio de la noche basta con encender un cerillo. Ciudad que vive un tiempo "fosfórico y luminoso" y que ya no reclama el uso del pedernal, la yesca, el eslabón y la pajueta. Ciudad donde cada alacena es, al decir de Ignacio Ramírez, "una miniatura del Palacio de Cristal que sirvió a la famosa exposición de Londres".

Ciudad cuya policromía nace desde los trajes de sus pobladores. Estricto contemporáneo de Casimiro Castro es el lienzo de Johann Salomon. Hegi, "México, 1854", donde el colorido y la variedad de materiales y texturas en los trajes del grupo que sale de Catedral, explica la protesta de Guillermo Prieto contra la ciudad que luego de consumada la Reforma enluta los vestidos con el color negro que Benito Juárez primero y después Porfirio Díaz habrán de portar emblemáticamente. Un ejemplo de esta riqueza cromática de la capital de la primera mitad del siglo XIX lo proporcionan la descripción que Díaz Covarrubias hace de los personajes de la aristocracia mexicana. Por ejemplo, el traje del comerciante Raimundo González cuando se presenta al Teatro Iturbide: "Iba encerrado en una levita verde paño, un chaleco amarillo y unos enormes cuellos que rodeaban una corbata de color azul celeste."¹⁶ Y a la hora del baile en la casa: "...un frac color de pasa con botones dorados, un chaleco de terciopelo carmelita, una pantalón color de café con leche y una corbata verde gay que puso sobre la cama."¹⁷

Al maestro de escenografía y arquitecto Pedro Gualdi se deben algunas de las representaciones más imponentes de nuestra capital a la mitad de la centuria: sus óleos y litografías privilegian la arquitectura de la ciudad, los efectos de la luz solar sobre las construcciones que convertían a la ciudad en un espacio solemne y venerable. Pero será uno de sus discípulos, Casimiro Castro, quien lleve a sus últimas consecuencias la puesta en escena donde los hombres y las piedras se alían en el contexto urbano para una sola representación.

¹⁶ *Ibidem*, p. 412.

¹⁷ *Ibid.*, p. 425.

Castro había litografiado los dibujos que Edouard Rivière, escenógrafo como Gualdi, hizo para acompañar su novela *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México* (1851). La trama de la obra literaria es anodina, superficial e ingenua, sin más relación que el título con la novela de Eugenio Sue *Los misterios de París*, publicada en 1843. En *Memorias de mis tiempos*, Guillermo Prieto confiesa la intención de escribir, en coautoría con Ignacio Ramírez, unos *Misterios de México*. Niceto de Zamacois intentó una obra en verso y su traslación al teatro. Por su parte, José del Río publica en 1851 unos *Misterios de San Cosme*. La influencia de Sue se manifiesta exclusivamente en las variantes de nombre de su novela, y no en su exploración del vientre de la urbe. Será Manuel Payno, como veremos en un capítulo posterior, uno de los lectores más tempranos y atentos de la obra de Sue, pero será en la década de los ochenta cuando descifre los verdaderos misterios de México en numerosas páginas de *Los bandidos de Río Frío*. Por todo ello resultan valiosas, desde el punto de vista tanto histórico como estético, las imágenes donde Rivière y Castro logran crear una atmósfera urbana ominosa y sugerente. Las litografías no sólo salvan la obra sino en conjunto forman una completa narración en imágenes, donde los personajes y la arquitectura urbana aparecen entrelazadas de manera estrecha y donde el espectador pasea, junto con los personajes, por una ciudad nocturna y enigmática. Notables son aquellas imágenes —de una fuerza expresiva superior a la anécdota que supuestamente ilustran— donde un hombre yace bajo la luz de la luna en la Calzada de los Misterios, como igualmente misteriosa resulta la litografía de Luis Garcés para *El libro de Satanás*, y donde un hombre camina, embozado y solo, junto a la fuente de El Salto del Agua. Los nuevos misterios de México son un testimonio de culto a la ciudad colonial. Gracias a los dibujos de Rivière, tenemos conocimiento de tres edificios que actualmente han desaparecido: la Casa del Judío, la de la Mariscalá y un patio en la calle de San Felipe Neri.¹⁸

¹⁸ El dato lo aporta Francisco de la Maza, quien además hace un resumen del argumento de la novela: "...un tejido de aventuras irreales las más y sin interés. Antonino, enamorado de

A partir de la experiencia adquirida en las litografías para *Antonino y Anita*, Casimiro Castro se convierte en el gran cronista de su tiempo con *México y sus alrededores*. Aunque se convoca a las mejores plumas de la época para que hagan su versión escrita de las vistas urbanas, ninguna logra la efectividad de la ilustración, y Zarco se apresura a reconocerlo. De ahí la importancia de la litografía: gracias a ella, el hombre de la calle se identificaba en una representación plástica como elemento actuante de la urbe; el vendedor de sebo, el aguador y la estanquillera reconocían su lenguaje corporal, los atributos y vestuario propios de su oficio, sin la alegorización que las representaciones plásticas habían tenido anteriormente. Las proporciones de un edificio eran las mismas que el paseante o el trabajador miraban en su recorrido, y el suceso urbano ocurría de manera natural y paralela: un hecho común, capturado como si fuera al azar, que posteriormente se volvería histórico, modificaba no sólo el paisaje sino la condición ontológica de la urbe. Así ocurre con la entrada de los pintos de Juan Álvarez, la llegada a la vieja calzada de Tlacopan de los vendedores provenientes de Tacuba, la luna sobre el Paseo de las Cadenas. El hallazgo del término *ciudadano* y la importancia concedida por el romanticismo al individuo, contribuyeron decisivamente a esta democratización en las formas de representación del usuario urbano y el espacio donde ejerce sus derechos a caminar, conversar, cambiar impresiones y mercancías. El subtítulo del álbum litográfico subraya su intención totalizadora: *Colección de monumentos, trajes y paisajes*. En otras palabras, se trata de ofrecer una ciudad integrada por su arquitectura, sus vistas y sus personajes, cuyos vestidos forman una escenografía viviente. Si la parte

Anita, es inducido por unos amigos a la mala vida; conoce el medio galante de México, pero también a personas serias o bondadosas; sin embargo, intenta violar a Anita, la cual sufre la decepción de su vida y lo rechaza. Antonino decide viajar y en Veracruz se hace fraile. Descubierta por uno de sus antiguos amigos, el mejor, lo convence de que Anita lo perdonará, como sucede, y así, con feliz desenlace, como era de rigor, termina la insulsa obra que no tiene nada de 'misterios' de la ciudad que espera el lector." Francisco de la Maza, "La novela *Los nuevos misterios de México y sus litografías*", p. 15.

gráfica es realizada por cuatro artistas, de los cuales el alma indiscutible es Casimiro Castro, la parte escrita es encomendada a los más notables autores de la época. Los textos tienen como objetivo hacer una invitación a la capital, y por eso la hipérbole admirativa es uno de los lugares comunes a los artículos descriptivos. Para Florencio M. del Castillo, México es una de las ciudades más hermosas de mundo; José M. González la llama la Sultana del Nuevo Mundo, y Niceto de Zamacois considera que el trazo de sus calles no tiene rival. Al hablar de los alrededores de la Ciudad, Payno declara: “Parece que Dios estaba en la plenitud de toda su bondad, con un amor singular hacia esta parte del mundo, cuando crió (sic.) el Valle de México.”¹⁹ Al ejercitar su pluma en el retrato colectivo de la ciudad, los entonces jóvenes escritores manifiestan sus futuras escrituras de la urbe: cuando Payno escribe sobre la casa de Manuel Escandón, luce su habilidad para la descripción de interiores urbanos, como lo hará extensamente en su novela mayor; por su parte, José Tomás de Cuéllar descubre, como anticipo de la poética que animará a las novelas de *La linterna mágica*, que la ciudad es “un diorama que cambia sus vistas de hora en hora”.

Con la capacidad de observación y síntesis que tres décadas más tarde lo llevarán a concebir el magno proyecto de su *Historia de México* en 18 volúmenes, el único extranjero del que se incluyen textos en el álbum que nos ocupa, Niceto de Zamacois, logra en el artículo “Soldados del sur” uno de los textos más precisos del conjunto. Examina la ascendencia de esos hombres de Guerrero que causaron expectación y horror en los delicados capitalinos, que desde la entrada del flamante ejército trigarante en 1821 no habían visto su orgulloso espacio invadido por una tropa tan heterodoxa. El primer plano de la litografía, en el flanco izquierdo, está dominado por la figura enérgica de un indígena joven, de largos cabellos, machete al cinto y sombrero de palma. Aunque discute con otro personaje cuya cabeza está protegida por un quepí

¹⁹ Manuel Payno, *México y sus alrededores*, p. 14.

militar diseñado a partir del que usaban los ejércitos europeos, su mirada está dirigida al frente: desafiante y orgulloso, observa al espectador: con su gesto le revela su orgullo por haber venido desde el Sur hasta la capital, para expulsar definitivamente a Santa Anna, como lo ostenta la orgullosa cinta de su sombrero: *Muera el tirano*. José Decaen dibujó y Casimiro Castro litografió, consta en los créditos. Ambos tuvieron el acierto de captar a un personaje del pueblo de manera sincrética y diacrónica: en el esplendor de su actuación ciudadana, aparentemente espontánea; en la consumación de su proyecto histórico, al ser parte de un movimiento social que daba fin a tres décadas de cuartelazos y pronunciamientos. Por lo tanto, la litografía que representa a los soldados del Sur en la calle San Juan de Letrán es reveladora del papel de documento vívido e histórico que puede representar la litografía y de una nueva manera de representar la realidad, no mediante la alegorización de la escena sino a través de captación del instante, con la aparente espontaneidad que algunos años después dará la fotografía..

Si en las litografías de *México y sus alrededores* late la captación de usos ciudadanos elevados a acciones rituales, los textos que acompañan a las imágenes no son en este sentido tan afortunados. El texto “La Catedral en una noche de luna”, que acompaña a la única litografía nocturna de la colección, “El paseo de las Cadenas bajo una noche de luna”, da pie al lirismo exacerbado de Florencio M. del Castillo, y parece haber sido escrito sin tener la representación plástica frente a los ojos. En cambio, Manuel Orozco y Berra hace, en otro tiempo y lugar, un equivalente verbal de la escena litografiada por Castro:

...las noches calurosas de verano, las de luna en todas las estaciones, las de alguna festividad en que hay retretas o serenatas, una gran parte de la población viene a andar delante del atrio de la catedral, alrededor de las cadenas, suspendidas en postes de cantería que marcan su recinto. Paseo hasta cierto punto aristocrático, es algo monótono, porque se observa mucha mesura, alguna etiqueta; pero en cambio, lo

bello del lugar, lo interesante de la concurrencia, y la variedad de lances, dignos de observación que allí se presentan, lo hacen merecedor de estima.²⁰

La subjetividad lírica por un lado, y la necesidad de dar cuenta objetivamente de las bondades de la Ciudad, por el otro, provocan que la mayor parte de los textos que acompañan a las litografías *México y sus alrededores* presente dos características dominantes: la erudición que incurre en generalidades y la nota sentimental donde la imagen aparece sin ninguna relación con el texto. Algunos optan por una explicación histórica, mientras otros utilizan la imagen como un mero pretexto para desfogar su lirismo. En cambio, cuando a Zarco le corresponde su turno, se apresura a reconocer que la palabra no está para complementar la imagen porque basta la elocuencia del artista plástico. En la descripción que hace de la Fuente del Salto del Agua, Zarco capta, con su habitual agudeza, que en las litografías de Castro todo está por echarse a andar y cada personaje está a punto de articular su voz. Tras utilizar la imagen como punto de partida para explicar la anarquía de la historia urbana posterior a la Independencia, Zarco hace el inventario de los tipos ciudadanos que rodean a la fuente:

Allí está el aguador risueño, vivo, paciente, disponiéndose al trabajo o descansando de sus fatigas; el cargador brusco y arisco, el rancharo malicioso y desconfiado, la garbancera bisbrinda y picaresca, el mendigo a quien todos ofrecen un pedazo de pan, el billetero que ofrece buena suerte como los gitanos, el mercillero que vende sus efectos a precios más altos que en la ciudad, el soldado que a pesar del uniforme se complace en unirse al pueblo de donde salió, el guardia diurno vigilante y severo, aunque amable y parlanchín. Allí anda el perro sin dueño, que es conocido y amparado de todos, el muchacho que silba desafinando menos que ciertas notabilidades artísticas buenas piezas de música, al mismo

²⁰ Manuel Orozco y Berra, *Historia de la Ciudad de México*, p. 132-133.

tiempo que salta y hace travesuras la niña llena de harapos y medio desnuda, que cuando pierda su inocencia sentirá no sólo la necesidad de cubrirse como Eva, sino la de engalanarse y adornarse, y para esto probará la fatal manzana. ..Poned en movimiento todas estas figuras y tendréis una mina inagotable de estudios de costumbres populares, dignos de la pluma festiva de Fidel.²¹

Aunque Prieto no incluye en el libro ninguna colaboración escrita, sus cuadros de costumbres y sus romances articulan en palabras lo captado por Castro en sus imágenes. Tomemos “El puente de Roldán” de Castro y el poema “Doce de diciembre. La Virgen de Guadalupe” de *Musa callejera*. En la litografía, cada uno de los personajes es dibujado de manera individual pero a la vez como parte de la masa. Como en una gigantesca coreografía, los seres, los edificios, las verduras y las embarcaciones participan de la puesta en escena. Todo es movimiento, desde las lanchas que llegan al desembarcadero hasta los comerciantes que ofrecen sus productos en una babel de voces y pregones. En el citado poema de Prieto, podemos oler esta alagarabía, mirar este contacto de pieles y sudores:

En medio de ese concurso
entre amos, mulas y cargas,
entre gendarmes que altercan
y pirujas que arman frasca,
van rezando los misterios
de rosario gentes santas
que cargan sus retoñitos
que en lo alto llevan canastas
y que a cada ora pro nobis
suelen suspender su marcha
para decir cuatro frescas
a la gente perdularia.

.....

²¹Francisco Zarco, “La fuente del salto del agua”, en *México y sus alrededores*, p. 5 .

Todo está de bote en bote,
de la estación a la plaza,
en lo alto van los mamones,
los dulces, las hojarascas,
los juguetes para niños,
los billetes, las corbatas,
mientras tapizan el suelo
los perones, las naranjas,
las *chalupas*, las tortillas,
el cacahuete y las cañas;
es como un día del juicio,
es tormenta, son batallas,
es remedo de incendio
y es gloria y placer del alma.²²

Entre las guías frorasteros, calendarios y almanaques impresos en la Ciudad de México durante la época que nos ocupa, es preciso destacar la editada por

²² Guillermo Prieto, "Doce de diciembre. Nuestra Señora de Guadalupe" en *Musa callejera*, edición de la Biblioteca del Estudiante Universitario, p. 98-99. A esta vinculación entre personajes y paisaje urbano, Marcos Arróniz la llamó una *gramática animada*, aplicable tanto a la litografía como al cuadro de costumbres: "¡Cuánto fruto no se saca de esta tertulia movable! Es una verdadera gramática animada. Las reglas las asientan los ancianos: los verbos los conjugan los jóvenes y sobre todo las hembras, y principalmente el activo amar, y ellas hacen el descubrimiento de su nuevo sinónimo fingir; las comas las prepara el carruaje con sus repetidos saltos, a que es necesario añadir, por no rebajar su mérito, la cooperación de nuestros célebres caminos. Las interrogaciones las dan los chicos que abundan y dañan, contra el consabido adagio; las interjecciones las bocas no muy timoratas de los domésticos, y los puntos finales la estupidez de la mayoría y el buen juicio de pocos." "El día de campo" en *Espejo del siglo XIX para 1960*, p. 116. En la lectura que Zarco hace de la Fuente del Salto del Agua no se limita a describir la litografía, sino hace una interpretación de un hito urbano como aquel donde la arquitectura, el uso práctico y la gente forman un todo llamado ciudad: "El arrabal es la verdadera patria de la gente del pueblo; la fuente del Salto del Agua es la lonja, es el casino, es la alacena de Latorre o la librería de Andrade de la gente del barrio. Allí no se habla de Sebastopol, ni de negocios de agio, ni se comentan las noticias del Orizava; pero allá se cuentan los últimos instantes de los ahorcados, se leen las despedidas de éstos, se habla de los precios de los efectos de primera necesidad, se desempeñan comisiones buscando cocineras y recamareras, se oyen quejas contra los padres del agua fría, que no dejan ni tiempo para acabar en el mostrador un vaso de pulque, hay curiosas escenas de amor popular, de celos, luchas individuales, y acaso algunas muchachas vivas y bonitas pudieran contar la historia de la sed de agua". "La fuente del Salto del Agua", en *México y sus alrededores*, p. 5.

un político, Juan Nepomuceno Almonte, y la escrita por un poeta, Marcos Arróniz. Desde su nombre, una guía de forasteros supone que se destina a los ajenos a la ciudad descrita, antes que a los propios. La necesidad que los primeros tienen de moverse por territorio inédito propicia el surgimiento de obras que reúnen preocupaciones demográficas, levantamiento de mapas y curiosidad por enterarse de los ciudadanos notables vecindados en una ciudad. Sin embargo, la proximidad que de un espacio urbano tienen sus propios habitantes lo vuelve tan cotidiano, que se hace necesario para los nativos leer esos manuales donde la ciudad es interpretada de manera diacrónica y sincrónica, puesto que en ellos se da testimonio de su pretérito y se indican las señas para quien en el presente se aventura por ella. Publicadas con fecundidad en el siglo XVIII, estas breves enciclopedias efímeras donde se registra lo público y lo privado, adquieren en México características particulares durante la segunda mitad del siglo XIX.

La población capitalina que en 1863 miraría entrar a Almonte con la flamante vanguardia del ejército interventor, seguramente había olvidado que apenas una década atrás, ese mismo hombre había hecho un servicio invaluable al país, al reunir materiales, ordenar y redactar su *Guía de forasteros de México y repertorio de conocimientos útiles*, impresa en 1852 por el príncipe de los otros hombres de letras, don Ignacio Cumplido, sito en el número 2 de la calle de los rebeldes. El año al que corresponde la Guía tienen lugar acontecimientos notables en la vida de la capital, bajo la administración eficiente e impecable del general Mariano Arista, que comía en vajilla de barro pero se dio el lujo de que una de las puertas del Palacio Nacional llevara su nombre. Son demolidos los arcos del acueducto desde el puente de la Mariscalá, hasta el Portillo de San Diego, hoy Doctor Mora. Resulta lamentable, señala Almonte, que “estos monumentos de la Antigüedad, que a la vez son útiles, se destruyan con tanta ligereza.” Se establece un reglamento para los evangelistas que ya para entonces se encontraban en la Plaza de

Santo Domingo. Del 3 al 25 de septiembre, con un costo de 15 mil pesos y bajo la dirección del diligente arquitecto Lorenzo de la Hidalga, tiene lugar el traslado de la estatua ecuestre de Carlos IV del Patio de la Universidad al principio del Paseo de Bucareli. El hecho constituyó una fiesta para toda la ciudad, y dio pie a numerosos poemas satíricos. De ahí en adelante y a lo largo de más de un siglo, los habitantes de la capital lo bautizan y lo utilizan como hito para indicar los diversos caminos de la ciudad. José María Rivera coloca la siguiente expresión en voz de un arriero: “Oh, pos entonces sí que muy pronto vas a abrir la boca. Ya verás qué alameda, qué calles, qué casas tan bárbaras; y en seguida los muñecos, el caballito de Troya”.

Sobria en su diseño, escrupulosa en el orden de sus materiales, la guía de Almonte une a la información en ella contenida, la polémica personalidad de su autor, que obliga a detenerse en sus peculiaridades. Aunque persigue propósitos más amplios que ser una inmediata anatomía de la capital, es ésta la que ocupa la mayor parte de sus páginas. Reflejo de la imagen centralista y de la polémica entre la dos formas de concebir el gobierno del país a partir del núcleo, el libro es un manifiesto entre líneas de la ciudad conservadora, levítica y prestigiada en su pretérito.

La curiosidad científica de Almonte corresponde a la de contemporáneos suyos, como Manuel Orozco y Berra y Lucas Alamán, que vieron en el estudio sistemático una forma de superar el carácter efímero de la acumulación de datos. Perteneciente a varias sociedades científicas, al momento de publicar su *Guía de forasteros*, Almonte estaba parcialmente retirado de la política, aunque, como tiene cuidado en hacerlo notar en la parte correspondiente de la guía, su nombramiento de general de brigada databa del 25 de noviembre de 1815, y en el momento de la aparición del libro era senador de la República. Dolores Quesada, con quien el general había casado en 1840, dirigía una escuela donde Almonte era uno de los profesores, al tiempo que presidía la Sociedad de Mejoras Materiales y Morales y la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística.

Desde la presentación de su obra, el autor señala sus alcances y limitaciones; se ufana de haber revisado datos contenidos en obras similares con objeto de que a la utilidad se una la precisión. Entre otras cosas, señala que su guía se distingue de obras similares en que cuenta con tres mapas y siete ilustraciones. Con excepción de la litografía del Palacio de los Mascarones en la Ribera de San Cosme, hecha por J. Decaen, y que artísticamente es la única con mérito artístico, las otras seis imágenes fueron dibujadas por la esposa de Almonte y litografiadas en los prestigiados talleres de Hipólito Salazar. Trazo cuidadoso pero rígido, fiel al carácter monumental de la ciudad levítica, con sus edificios simbólicos: Colegio de Minería, Palacio Nacional, Catedral, Colegiata de Guadalupe, Gran Teatro de Santa Anna, Teatro Nacional de Iturbide. Mientras Casimiro Castro y los artistas de su taller conciben una ciudad donde los edificios y los hombres forman parte de una sola representación urbana, en los grabados de Dolores Quesada la ciudad está conformada exclusivamente por sus construcciones, sin la aparición de figuras humanas que, por lo menos, indiquen la proporción entre edificios y personas. La arquitectura deviene una monumentalidad desde la cual se firman decretos y se dan las órdenes para el bienestar de unos cuantos y la miseria de muchos. De tal modo, la Ciudad de México descrita por Almonte es heredera de los significados y significantes arquitectónicos de la Colonia. A diferencia de la manía constructora de los siglos de dominación española, la ciudad de la primera mitad del siglo XIX no emprendió obras significativas. De ahí que el lenguaje mediante el cual Almonte en sus textos y Dolores Quesada a través de sus imágenes describen el espacio concentrador de los poderes, se asemeje al modelo urbano de la Colonia. Todo lo contrario es la ciudad representada por Casimiro Castro. Antes de él, la representación arquitectónica está divorciada de los individuos o éstos aparecen como elementos convencionales –rígidos y desproporcionados– en el paisaje urbano. En las imágenes urbanas del siglo XVIII, los actores sociales carecen de expresión

corporal y realizan actividades diversas, pero con un mismo gesto neutral y desapegado. En las litografías de *México y sus alrededores*, el paisaje y la arquitectura de la ciudad no están completos sin la actuación desempeñada por los pobladores que a la identificación social de su vestido unen una expresividad que las vuelve naturales y verosímiles en el escenario urbano, no figuras decorativas a partir de relatos de viva voz o de fuentes bibliográficas.

Antes de que Casimiro Castro utilice un globo aerostático para hacer la litografía de la ciudad contemplada desde las alturas, Almonte señala los límites de la traza y redacta sus instrucciones para que propios y extraños conozcan en profundidad el país, fundamentalmente a partir de su núcleo. La *Guía de forasteros* de Almonte es, como casi todas las de su naturaleza, una obra híbrida, nutrida de diversas fuentes. Su autor —editor sería más preciso, en el sentido moderno del término— se vale lo mismo de información contenida en los calendarios de Galván que en otras guías similares a la suya. Al lado de las descripciones redactadas por Almonte se añaden textos próximos a la moderna campaña publicitaria, como es el caso de la extensa propaganda sobre el Liceo Franco-Mexicano, alojado en la Casa de Mascarones. Además de las virtudes ecológicas del lugar, que no participa "de las emanaciones malsanas inseparables de una gran ciudad", se enumeran las materias impartidas, así como la ropa que los internos deben llevar. Se ensalzan asimismo las virtudes del tintorero francés que tiñe y desmancha y se incluye el menú pantagruélico que la fonda *El Moro de Venecia* sirve como almuerzo por dos reales: "Huevos como los pidan, o algún guisado de chile, bistec, costillas o asado, frijoles fritos o corrientes, un vaso de pulque o café con leche." En el libro de Almonte, suenan los pregones voceadores de *El Siglo XIX*, *El Universal*, *El Orden*, *El Monitor*, así como de los semanarios *El Museo de las Familias*, *La Ilustración*, *La Semana de las Señoritas*. Entrechocan los vidrios en el expendio de pulque embotellado de la señora Adalid o el ámbar

suspenseo en las cervecerías situadas tras la ex-Acordada, la calle Ancha y Revillagigedo. Desde el interior de la Academia de San Carlos, se escucha el pincel refinado de Pelegrín Clave.

De particular interés resulta la obsesión que la sociedad decimonónica, y particularmente la que vivía en la capital, tenía por los servicios domésticos y los referentes al transporte. Realizar las actividades dentro de la casa con un decoro más o menos cercano a la idea de higiene y de civilización que se tenía en el siglo XIX, significaba contar con un ejército de ayudantes o el tiempo necesario para realizar el trabajo doméstico. Ilustrativa en este sentido es una página del diario de Ignacio Manuel Altamirano: tras regresar a casa luego de una excursión en carro, cuyo pago ha afectado su precaria economía, el atribulado poeta llega a su casa: un sirviente le abre la puerta, otro le sirve el chocolate y un tercero le prepara la cama. Un ejemplo elocuente de la proporción de gente dedicada a servicio doméstico lo proporciona el hecho de que en el México anterior a la Reforma había en la capital 1,541 monjas profesas, 740 niñas y 879 criadas.

El Reglamento para criados domésticos reproducido por Almonte no sólo incluía a los que trabajaban en el interior de una casa sino a quienes realizaban labores de servicio en la gran casa llamada ciudad. De ahí que, como señala el artículo 30. del citado reglamento: “Los hortelanos, los mozos de los cafés y fondas, conocidos vulgarmente con el nombre de *meseros*; los que sirven en las posadas, en los billares, en las neverías, en los baños y pulquerías, los mandaderos de los conventos de ambos sexos, los que se emplean en las casa de alquiler de caballos, los vaqueros, los carretoneros, los cocheros y conductores de los carruajes públicos y privados, quedan comprendidos, para los efectos de este bando, en la clase de domésticos.” En otras palabras, esa sociedad cuyo nombre no aparece registrado en la relación de notables formulada por Almonte, pero sí en los textos que los escritores liberales escriben para *Los mexicanos pintados por ellos mismos*.

Los bandos incluidos en esta obra aparecen firmados por Miguel María de Azcárate, de quien es justo hacer una mención especial. Coronel retirado de caballería, a sus responsabilidades como regidor del Ayuntamiento de la capital y Gobernador del Distrito unió su trabajo como hombre de pluma, pues de ella salieron un *Catecismo prácticos criminal de juicios militares* (1834) y *Noticias estadísticas sobre los efectos del consumo introducido en esta capital en el quinquenio de 1834 a 1838* (1839). La diligencia de Azcárate se nota en su preocupación por los niños perdidos, y por atender a las demandas de una población pudiente que creía en la fórmula de mandar y obedecer. Almonte incluye asimismo el reglamento sobre coches de providencia firmado por el ilustre tlaxcalteca José Miguel Guridi y Alcocer el 10. de julio de 1834. Valioso documento para comprender los códigos de la urbe decimonónica, la etiqueta de sus cocheros, la exigencia que el Ayuntamiento tenía hacia el buen servicio y la estética de los carruajes, así como las obligaciones de los usuarios, es una anatomía del transporte público de esa época. En la ciudad de campanarios aún no silenciados por la Reforma, el toque de oración señalaba el límite cronológico para que los carruajes se aventuraran fuera de las garitas. Azcárate añade además un *Bando sobre carruajes* donde se exige que éstos vayan al trote natural de las mulas, que sean de color uniforme y que se eliminen los servicios de los llamados *rosquetes*, pícaros herederos de un México vivido y descrito por José Joaquín Fernández de Lizardi. Como señalan los colaboradores de *México y sus alrededores*, un carruaje en México era para la clase media tan imprescindible como la góndola en Venecia, y una familia podía privarse de comer con tal de poseerlo propio. En su novela *Pobres y ricos de México*, Manuel Rivera y Río hace decir a uno de sus personajes: “Una gran parte de nosotros, ayuna por el gusto de tener coche y servidumbre.” En una de sus crónicas, Guillermo Prieto satiriza el carruaje de don Alfredo Pitanza, “coche de papel”, hecho “de puros vales de alcance y créditos.”²³

²³ Guillermo Prieto, “Cartas sobre México II, Alameda y Bucareli”, *Obras completas*, t. II, p. 249.

Los bandos sobre carruajes nos ayudan a comprender cómo la Ciudad de México del Siglo XIX no era precisamente un espacio libre de accidentes. Las 482 calles principales de la ciudad eran “en general rectas, de catorce varas de ancho, bastante bien empedradas, y con andenes anlosados a ambos lados”²⁴, circunstancia aprovechada por los aurigas para acelerar el tiempo, como lo demuestran los carruajes que se lanzan a galope o los caballos en pleno centro de la ciudad, patentes en las litografías que de la plaza mayor hizo Carlos Nebel en 1839 para su álbum *Viaje pintoresco a México*, o en el óleo sobre madera que Carlos París pintó bajo el título *Vista de la catedral metropolitana*.

La ciudad de 1852 que aparece en la *Guía de forasteros* del general Almonte es el escenario que preludia grandes transformaciones. Faltan unos años para que la picota de la Reforma modifique el aspecto físico y espiritual de la urbe. Entre los integrantes del Estado Mayor del general Mariano Arista se cuenta el nombre del entonces coronel Florencio Villarreal, quien habría de convertirse en uno de los principales actores de la Revolución de Ayutla.

Entre los contemporáneos recordados por Zarco en su retiro involuntario de La Acordada, seguramente privilegiaba a Marcos Arróniz, tan cercano en gustos literarios, tan opuesto en ideas políticas. Sus años de vida fueron breves, si pensamos en que era uno de los asiduos asistentes a la habitación estudiantil de Ignacio Manuel Altamirano, al mismo tiempo centro conspirador y salón literario. Sabemos que Arróniz era oriundo de Orizaba; desconocemos la fecha de su nacimiento y es incierto, aunque igualmente trágico y romántico, el motivo de su muerte, haya sido éste un suicidio por desengaño amoroso o un asalto a manos de las gavillas que entonces asolaban el país. El sitio donde fue encontrado muerto no hubiera disgustado a su sensibilidad: en un paraje situado cerca de Agua del Venerable fue hallado su cadáver, poco antes de la Navidad de 1859. Otro asiduo a la tertulia

²⁴ Florencio M. del Castillo, “México”, en *México y sus alrededores*, p. 3.

altamiranista, el coronel liberal Miguel Cruz-Aedo, sería asesinado por miembros de su propio batallón el 26 de diciembre del mismo año.

Por su escepticismo y su musicalidad, los poemas de Arróniz llamaron la atención de sus contemporáneos, pero su autor nunca pudo reunirlos en volumen; incursionó en la historia, tradujo el *Don Juan* de Byron y contra lo que pudiera pensar el radical Ignacio Ramírez, creyó en la libertad, aunque la defendiera con las armas desde la perspectiva de su ideario conservador. Para reconstruir la biografía de Marcos Arróniz es necesario acudir a fuentes laterales, como el prólogo que Altamirano escribe años más tarde al frente de la poesía de Manuel M. Flores. Hecho irónico en nuestra geografía literaria, porque a Arróniz se debe el libro *Manual de biografía mejicana ó Galería de hombres célebres de Méjico*, donde “alternan los hombres más notables de todas las épocas de que blasona o se lamenta nuestro país”.²⁵ Aunque no ha sido posible localizar una imagen suya, debe haber sido un hombre de rasgos finos, si pensamos en que sus colegas de *El Monitor Republicano* lo llamaban *La doncella de Orleans*, cuando el poeta vestía los arreos militares. Para Francisco Zarco, Arróniz era la personificación ideal del poeta romántico. A él dedica su artículo “El poeta”, publicado en *El presente amistoso* de 1852, aparecido, dice el editor Ignacio Cumplido, “a pesar de los obstáculos que por

²⁵ El prólogo a esta obra está fechado en octubre de 1856. Su pretensión es que los jóvenes a los cuales la obra se dirige “lleguen con el tiempo a colocar sus nombres...en un lugar tan distinguido como ese en que están colocados sus compatriotas que les presentamos, y que se ostentan rodeados de la aureola de la inmortalidad o de la fama”. Arróniz no oculta su admiración por el gran retrógrado Lucas Alamán, quien es, de acuerdo con el consenso conservador, “el hombre más distinguido por sus talentos que ha producido el Méjico independiente”. A la idea tomada del poeta latino por Alamán, “no ha quedado más que la sombra de otro tiempo ilustre”, Arróniz señala: “Nosotros esperamos que el presagio funesto del historiador lo desmienta nuestra brillante juventud en que se encierran tantas esperanzas, y que aprovechándose de las lecciones de lo pasado sepa enderezar sus pasos al buen sendero rompiendo el oscuro povenir”. En el dramaturgo Manuel Eduardo de Gorostiza encuentra asimismo Arróniz un alma paralela, tanto por su rigor formal como por su vocación militar. Menciona también el hecho difundido de que el autor de *Indulgencia para todos* fue fundador y director de la Casa de Corrección de Jóvenes Delincuentes. En la biografía de Santa Anna, Arróniz no escatima elogios; ésta concluye cuando el 18 de agosto de 1855 el depuesto presidente se embarca para la Nueva Granada. En la útil cronología contenida en su *Manual de historia* habla de las “bizarras tropas del general Santa Anna” y no menciona la presidencia de Juan Álvarez.

desgracia encuentran hasta ahora todas las empresas útiles". *El presente amistoso* de 1851 había publicado el poema "Ilusiones", donde Arróniz se manifiesta con unas estrofas vigorosas y premonitorias:

Sociedad, no eres más que una ramera,
que el cetro empuñas, ciñes la diadema;
arrancarte ambas cosas yo quisiera,
y quisiera lanzarte un anatema.

¿Pues, dime, sociedad, cuál es tu historia?
¿Cuáles tus timbres, tus virtudes cuáles?
¡Páginas sólo escritas con escoria,
cúmulo de mentiras y de males!

Es sólo el interés el Dios que aforas;
y ofrecen cual tributo en sus altares
las vírgenes gracias seductoras,
sus conciencias los hombres a millares.

Yo inclino únicamente la rodilla,
de la verdad entre la imagen pura,
símbolo santo, emblema sin mancilla,
del Dios que impera en la sublime altura.

¡Ojalá que estas últimas creencias
también no sean fatales ilusiones!
¡Ojalá nuestras pobres existencias
muriendo encuentren célicas regiones!

Cansado ya del mundanal bullicio
y agostada la flor de mi esperanza,
anhelo sólo el dulce beneficio
que en el sepulcro nuestra vida alcanza.

El Manual del viajero en México o Compendio de la Historia de la Ciudad de México, escrito por Marcos Arróniz y publicado en 1858, parece ignorar la tormenta desencadenada primero en la capital posteriormente en el país. Mientras Arróniz cumple con su labor de cronista y sistematiza en seis

capítulos la evolución histórica de México y emprende junto con nosotros una caminata por la urbe, liberales y conservadores se disputan las calles de la capital. El 11 de enero de ese 1858, Félix Zuloaga se pronuncia en la Ciudadela para exigir la destitución de Comonfort. Es el inicio formal de la guerra. El año concluye con la acción de San Joaquín, el 26 de diciembre, ganada por Miguel Miramón a Santos Degollado.

Obra inspirada en informaciones diversas, y por ello no totalmente original, la de Marcos Arróniz se distingue por su particular visión de poeta. Los pregones urbanos, sistematizados y descritos minuciosamente por Frances Calderón de la Barca, en Arróniz alcanzan una clasificación tonal producto de su oído educado. El autor nos obliga a escuchar las diferencias de sonido y entonación, dependiendo del producto en venta, de la hora del día o de la condición étnica y social del emisor:

Además del continuo ruido de los caballos, del perpetuo rodar de los coches y del crujido de los carros, que parecen gemir bajo el peso enorme de sus cargas, los gritos obtienen una superioridad notable, porque los que los dan se esfuerzan en sobresalir en medio de tan sorprendente bullicio: así es que desde la mañana a la noche no se oye otra cosa que el estruendo de mil voces discordantes, que referimos a continuación, y que van disminuyendo de una manera notable, perdiéndose así esta fisonomía peculiar de nuestra capital.-
-El alba se anuncia en las calles de México con la voz triste y monótona de multitud de carboneros, quienes parándose en los zaguanes gritan con toda la fuerza de sus pulmones: Carbo-siú! (Carbón, señor). Poco después se hace oír la voz melancólica de los mercaderes de mantequillas, quienes sin detenerse en su marcha gritan: Mantequí-a,,mantequí-a de a rial y dia medio. - Cesina buena! es el anuncio que lo interrumpe el carnicero, con una voz ronca y destemplada: este grito alterna en seguida con el fastidioso y prolongado de la sebera o mujer que compra el sebo de las cocinas, quien poniéndose una mano sobre el carrillo izquierdo, chilla en cada zaguán: ¡Hay sebooooo!!! - Sale ésta y entra la cambista, india que cambia un efecto por otro, y grita menos alto y sin

prolongación de sílabas: Tejocotes por venas de chile!... Tequesquite por pan duro! Con ésta tropieza un buhonero o mercader ambulante de mercería menuda, y entrando hasta el patio, relata la larga lista de sus efectos, con tono incitativo y buscando sus ojos a las mujeres: Agujas, alfileres, dedales, tijeras, botones de camisa, bolitas de hilo? – Pero rivaliza con éste el frutero, apagando sus ecos, porque con voces descompasadas y atronadoras produce la relación de todas sus variadas frutas.– Entretanto se hace oír en la esquina la tonadilla cadenciosa de una mujer que anuncia esta vendimia: ¿Gorditas de horno calientes, mi alma? ¿Gorditas de horno? – Los constructores de esteras o petates de Puebla parece que no tienen otro mercado que el de México para expenderlos: así es que todos se diseminan por las calles, y gritan de un modo uniforme: Petates de la Pueeeeeeb!---jabón de la Pueeeeeeb! compitiendo con estos los indígenas que expenden los fabricados de tule en Hochimilco, que a su vez gritan con voz rasposa: Petates de cinco vaaaras! Petates de a media y tlaco! El medio día no está exento de estas voces mortificantes; un limosnero reza blasfemias por un pedazo de pan; un ciego recita un romance milagroso por igual interés; al mismo tiempo se escucha el penetrante grito de una india que rasga los oídos y que anuncia: Melcuiiiii! (melcocha); el del quesero, que con toda la fuerza de su gznate publica: Requesón y melado bueno!...Requesón y queso fresco; y el meloso clamoreo del dulcero que según su nomenclatura particular ofrece a dos palanquetas...a dos conductos...caramelos de espelma... bocadillo de coco...relación frecuentemente interrumpida por la trémula y aguardentosa voz, o por el agudo chillido (según la edad del individuo) de los numerosos portadores dela fortuna popular que ofrecen hasta por medio real el último billetito que me ha quedado para esta tarde.y ese último nunca se acaba.– En la tarde son comunes iguales gritos; pero pertenecen especialmente a esta parte del día el de las tortillas de cuajada y el fúnebre lamento del nevero, que con voz sepulcral anuncia: A los canutos nevados!!! En la estación de las aguas se ve correr por las cales varias indígenas con un trotecillo peculiar a ellas solas gritando: No mercan nilatzilio! con cuya voz anuncian su venta de elotes, y las nueceras la suya con esta voz seca: Toman nuez? –En la noche cesan estas vendimias, y

les suceden otras: los vendedores de castañas las pregonan por todas las calles de la ciudad anunciando el invierno con la voz fuerte y como contenida: Castaña asada y cosida: castaña asada! Lo mismo hacen las pateras con su canto cariñoso, que repiten a cada minuto, permaneciendo alguna en las esquinas, así como las juileras y las que expeden tamalitos sernidos, tamalitos queretanos, por entre los innumerables gritos de vendedoras de otros objetos; algarabía infernal, que va desapareciendo paulatinamente a medida que se adelanta la noche. Pero el rey de los gritos, el más poderroso porque los domina a todos, es a medio día: A las bueeenas cabeezas calieeeeeentes de horno! La Semana Santa, entre el ruido de las matracas y los racimos de Judas, repite en medio de sus procesiones el consabido estribillo: A dos rosquillas y un mamón.²⁶

Al igual que varios de los autores de *Los mexicanos pintados por sí mismos*, Arróniz intenta el retrato fiel de la ciudad. Contra un casticismo que expulsa del lenguaje cualquier palabra que no sea autorizada por el Diccionario, demuestra que la norma es establecida por el uso; de ahí que en sus escritos aparezcan –aunque con rigurosas cursivas– las voces del hombre de la calle que van conformando nuestra identidad lingüística. En un pionero afán nacionalista, más tarde sistematizado por Altamirano, Arróniz registra la multiplicidad de voces, donde la suavidad de las lenguas vernáculas se funde con el ruido de los pesados carretones contra el empedrado, y donde los pregones del comercio ambulante se entremezclan con los campanarios que rigen la existencia terrena con la autoridad que la Divinidad supuestamente ha delegado en sus ministros.

Defensor de uno de sus dos oficios fundamentales, dedica el capítulo cuarto a hacer una breve historia de la literatura mexicana. La visión de sus

²⁶ Marcos Arróniz, *Manual del viajero en México*, pp. 130-134. Se ha respetado la transcripción fonética del original, así como los signos admirativos e interrogativos utilizados por el autor, porque de ellos se deriva la intención polifónica y tonal que Arróniz, como poeta que era, intentaba comunicar.

contemporáneos es parcial, y reducida la nómina de escritores incluidos. En su *Guía de Forasteros*, Almonte no hace referencia particular a los hombres de letras. En su *Manual del viajero en México*, Arróniz otorga a sus compañeros de gremio un lugar especial. Desde el título de su libro, quiere dejar claro que la suya es una guía para el viajero culto, que no se limita a moverse a través del espacio, sino sabe que a éste lo determina un tiempo rico en historias y leyendas. Su historia urbana exige entonces el conocimiento de nuestro pasado, de sus nombres impronunciables y sus usos ancestrales. De tal modo, el usuario de su guía de forasteros se entera de los horarios de los omnibuses, los domicilios de los cafés y los baños para caballos, pero también de quiénes son los escritores que contribuyen a la identidad de la urbe, esos escritores que a pocos días de haber asumido la presidencia el general Mariano Arista, en enero de 1851, establecen los trabajos del Liceo Hidalgo con la presencia del primer magistrado; esos escritores que al instalar el busto de Manuel Eduardo de Gorostiza en el Teatro Nacional, el 27 de diciembre del mismo año, obligan a la *polis* a rendir homenaje al patriota y al dramaturgo que puso sus múltiples talentos al servicio de la ciudad.²⁷ Por su doble condición de actor y testigo, resulta más que elocuente el mapa literario que Arróniz traza de su momento:

²⁷Los periódicos censuraron que no asistiera el presidente Arista, sobre todo porque era notoria su afición a las corridas de toros y su celebración de las hazañas de los toreros. La prensa subrayaba, además de las cualidades estéticas de Gorostiza, los servicios que como militar había prestado en la guerra contra Estados Unidos. Al respecto escribe Enrique Olavarría y Ferrari: "...se dejó oír la Marcha Nacional, se alzó la cortina y apareció el templo de la Norma; en el fondo se veía el busto del poeta entre trofeos militares y emblemas poéticos, los títulos de sus comedias, el nombre de Churubusco y un artístico grupo de banderas mexicanas y españolas, pues Gorostiza como soldado y como literato fue gloria de las dos naciones. Leyéronse después composiciones de los mejores poetas, que el público oyó con atención y con placer, y aplaudió con entusiasmo, y a continuación los autores y los literatos condujeron el busto al lugar que le estaba destinado. Así honró entonces México al intrépido soldado de Almonacid y Churubusco". Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, t. I, p. 509. 25. Marcos Arróniz, *Manual del viajero en México*, p. 209.

Desgraciadamente para la perfección y esplendor de nuestras letras, la mayor parte de todos estos escritores han desertado del pensil ameno de las Musas: unos han subido a las tribunas parlamentarias o a los altos puestos ministeriales; otros han huido a lejanas legaciones; otros se ocupan de la imprenta política; otros de sus respectivas carreras; aquellos resfrían su sensibilidad o el fuego de la inspiración o son presa prematura de la muerte. Así se paraliza la marcha desembarazada de nuestra literatura que hizo concebir tan altas y fundadas esperanzas.²⁸

En este retrato sin nombres, no es difícil identificar a cada uno de los compañeros de Arróniz, quien resume la dinámica de los escritores en la década que nos ocupa, su relación con la *polis* y los diversos modos como la sirven.. En el proceso intertextual de la novela mexicana del siglo XIX, los propios escritores se convierten en personajes, como ocurre con las constantes menciones que de los autores románticos hace en sus novelas Juan Díaz Covarrubias, o cuando los poetas Carpio y Pesado sufren un asalto en *Los bandidos de Río Frío*.

²⁸ Marcos Arróniz, *Manual del viajero en México*, p. 209.

La ciudad como laboratorio social

Doblan las campanas a muerto. Doblan por alguien que abandona el mundo. En pocas ocasiones Francisco Zarco sintió que la muerte del otro era la propia como los días 10, 11 y 12 de abril de 1859 en que recibió la noticia de que en Tacubaya el abnegado Santos Degollado había perdido el combate contra las fuerzas comandadas por Miramón y Márquez. Los vencedores habían procedido a fusilar indiscriminadamente a médicos, civiles heridos y transeúntes ocasionales. La indignación llevó inmediatamente a Zarco a escribir un folleto que denunciaba tales atrocidades. A semejanza de las fórmulas religiosas utilizadas por el adversario, Zarco se valió de la Biblia para escribir un epígrafe que resume sus sentir ante los acontecimientos: “Maldito serás sobre la tierra, que abrió la boca para recibir la sangre de tu hermano derramada por tu mano.” Entre los estudiantes asesinados se hallaban Ildefonso Portugal, Gabriel Rivero, Manuel Sánchez, Juan Duval y Alberto Abad, José María Sánchez y Juan Díaz Covarrubias. Entre los extranjeros cuyo único delito fue ser capturados en el sitio de los hechos, Zarco destaca los nombres de los italianos Ignacio Kisser y Miguel Dervis, así como de dos hermanos de apellido Smith, de 15 y 17 años de edad.

En la carta-prólogo a su novela *El Diablo en México*, dedicada a Luis G. Ortiz, el poeta, novelista y médico Juan Díaz Covarrubias apuntaba: “Tal habrá muchos que digan que sólo un niño o un loco es el que piensa escribir

en México en esta época aciaga de desmoronamiento social, y pretende ser leído a la luz rojiza del incendio y al estruendo de los cañones.”²⁹ Si algún escritor personifica con su pasión y muerte esa entrega a la causa liberal es Juan Díaz Covarrubias. No obstante los escasos 22 años que le tocó vivir, sostuvo una apasionada relación con la ciudad de México, patente hasta en su forma de abandonarla para siempre, cuando su deber en la práctica médica lo llevó a morir en la calle, tras negarse a abandonar a los heridos que precisaban sus servicios. Amó la ciudad donde nació y la sirvió curando el cuerpo de sus pobladores y tratando de curar su espíritu con la fuerza de sus palabras, ya en los espacios públicos donde su voz de orador educaba a las masas, ya en los espacios privados donde los escasos lectores de la ciudad de México devoraban sus novelas de costumbres. Cuando el 11 de abril de 1859, en Tacubaya hacía entrega de su reloj al oficial conservador encargado de su fusilamiento, Díaz Covarrubias no podía dejar de recordar la descripción que había hecho de la ciudad vista desde esa villa, cuando su personaje Román –como él médico– está a punto de batirse por el supuesto honor ofendido de un petimetre. Como en Tacubaya habría de morir el propio Díaz Covarrubias, la descripción que desde las alturas hace de la capital resulta doblemente significativa:

México la bella, la hermosa coqueta, orgullosa con las adulaciones que murmuran a sus oídos las ondas de Chalco y de Texcoco, la ciudad de los palacios y los jardines, la blancabeldad cuya frente, sin embargo, está manchada de sangre de hermanos, la de los mil suntuosos templos, medio encubierta por las primeras brumas de los lagos y las primeras tintas del crepúsculo. Por otra parte, los campanarios de las aldeas de Mixcoac, San Angel, Sabta Fe, sobresaliendo de un océano de flores, como ramilletes tirados al acaso por una maga. Y todo ese valle de México, obra maestra de Dios, admiración de los hombres, impregnado de recuerdos del barón de Humboldt.³⁰

²⁹Juan Díaz Covarrubias, *El Diablo en México*, en *Obras completas*, t. II, p. 403.

³⁰Juan Díaz Covarrubias, *La clase media*, en *Obras completas*, t. II, p. 388.

La noche del 15 de septiembre de 1857, Juan Díaz Covarrubias, que entonces no había cumplido los 19 años de edad, había sido el encargado de pronunciar el discurso cívico en la plaza de Tlalpan, Sodoma de los jugadores, paraíso perdido del gallero Antonio López de Santa Anna y su corte de aduladores. Rancheros y chinas, abogados y petimetres, escuchaban a ese joven, casi niño, hablar sobre la Independencia como un proyecto retardado e interrumpido, por el cual era necesario seguir luchando. Si una de las posibles causas por las que Márquez ordenó el fusilamiento de Díaz Covarrubias fue la radicalidad de su pensamiento liberal, Zarco explota la posibilidad y hace la crónica de esa historia escrita sobre la marcha. Su folleto *Las matanzas de Tacubaya* fue una de las publicaciones censuradas por la policía de Zuloaga. A partir de abril de 1861, ya triunfante el gobierno liberal de Benito Juárez, la conmemoración del 11 de abril se convierte en una importante festividad cívica. En su *Yo acuso*, Zarco hace una síntesis apasionada y objetiva de los hechos, una denuncia lúcida para protestar ante la barbarie armada contra la inteligencia.

Zarco desarrolla en *Las matanzas de Tacubaya*, la idea de la ciudad armónica, progresista y democrática, concebida por los liberales. Igualmente, en la urbe utópica anhelada por Díaz Covarrubias, los ricos aportan su dinero, la clase media sus virtudes y los pobres su trabajo. A pesar de este reduccionismo bien intencionado y de que las novelas de Díaz Covarrubias son más expresiones sociológicas que plenos logros estéticos, es en ellas donde por primera vez en nuestra narrativa las calles de la Ciudad de México adquieren su carta de naturalización literaria y actúan de manera tan importante como la que tienen los protagonistas. Las rutas recorridas por sus personajes tienen lugar en sitios donde su lector contemporáneo, y aún los presentes, reconocen su ámbito urbano. En *El Diablo en México*, Enrique sigue a Dolores el segundo domingo de marzo de 1856, cruzan la plaza hacia el portal de Mercaderes, caminan dos cuadras de Plateros, doblan hacia la izquierda en Espíritu Santo y llegan a una casa en la calle de la Cadena. Finalmente, los dos personajes

masculinos se alejan por la calle de Zuleta. Los jóvenes calaveras de *La clase media* entran en el Hotel de la Gran Sociedad y ordenan *fósforos*, esa bebida cuya base es el aguardiente catalán, que recorre gran parte de la literatura de los bajos fondos de nuestro siglo XIX. La escena climática de la novela, cuando Román, el joven médico, toma un coche para asistir a un duelo de honor, es una reconstrucción de la ciudad decimonónica. El carruaje parte de la Plaza de Armas, toma por la actual Avenida Chapultepec, donde observa el acueducto: “obra maestra del genio y la constancia”; pasa por el Castillo de Chapultepec; llega a Tacubaya, “la de los idilios juveniles, la niña consentida de México”; dobla hacia la hacienda de la Condesa, donde el personaje se apea para internarse en las entonces solitarias lomas entre el camino a Toluca y el Olivar del Conde: el escenario y los personajes como un todo. Los ámbitos ciudadanos como espacios donde se cumple la propia aventura: el café, la casa de vecindad, el salón, son ámbitos urbanos que delimitan la acción narrativa, y donde la clase media de Díaz Covarrubias combate –nos dice– con los anhelos de los ricos y sin la resignación de los pobres. De tal modo, los personajes pueden ser tú o yo, se mueven por calles con nombres que cotidianamente ejercemos: la ciudad no es más un escenario sino otro personaje. Los protagonistas no se desplazan por espacios convencionalmente literarios, sino actúan en mapas urbanos donde a cada significante corresponde un significado social. Miguel, el estudiante de Medicina que tantos elementos autobiográficos tiene de Díaz Covarrubias, traza con su ruta sus hábitos de estudiante pobre: “...se dirigió a su habitación que era un modesto aposento en la calle de Santa Catarina, cambió de traje, se desayunó en un café de la calle de Tacuba, y se encaminó al hospital de San Pablo”. No se trata de convenciones literarias sino de hitos urbanos que realizan una actuación única e insoslayable. Gracias al enciclopédico recorrido que Fernando Orozco y Berra hace de los cafés mexicanos, sabemos que en la calle de Tacuba se hallaban los más económicos, aquellos donde acudían los estudiantes. En

marcado contraste, Isidoro, el señorito económicamente poderoso, cumple su rutina ciudadana:

En cuanto a Isidoro, había salido del lecho a las nueve de la mañana... mandó ensillar su caballo, se dirigió al Tívoli de San Cosme donde almorzó perfectamente, fue al tiro de pistola de las Delicias, donde estuvo ejercitándose en colocar algunas balas en el anillo del centro de la placa, luego se lanzó a galope por la romancesca calzada de la Piedad, volvió a su casa, donde se vistió con un esmero y elegancia con que lo haría para un baile, estuvo una hora en casa de la divina Eulalia platicando y tocando el piano, y por último se fue a buscar a Enrique, con su indiferencia habitual cantando entre dientes una canción báquica.³¹

Para Díaz Covarrubias, las calles, edificios y rutas de la ciudad son significantes cuyo significado encuentra exclusivamente el iniciado. La ciudad se convierte no sólo en lugar de tránsito físico del cuerpo, sino en reflejo del trayecto espiritual del personaje. El Castillo de Chapultepec es descrito como un importante hito urbano:

Chapultepec, el severo castillo que reposa sobre una alfombra de verdura, ese testigo mudo, sombrío acusador de las locuras y extravíos de la opulenta capital, esa página palpitante de nuestra infeliz historia, desde Moctezuma hasta Santa Anna, desde la entrada del ejército trigarante en 1821, hasta el estruendo del cañón invasor en 1847, ese gigante que vive con la existencia de los siglos.³²

La prosopeya del Castillo como testigo viril y la ciudad como coqueta casquivana, muy repetida en nuestro autor, demuestra una innovación con sus antecesores: los edificios están vivos y forman parte esencial de la existencia

³¹ *La clase media*, en *Obras completas*, t. II, p. 385-6.

³² *Ibidem*, p. 387.

de una ciudad gracias a los usos y atributos que le otorgan los hombres. Para Díaz Covarrubias, la novela es un testimonio de la historia inmediata: números y fechas determinan la breve novela *El diablo en México*, cuya acción transcurre en la capital entre el segundo domingo de marzo de 1856 y septiembre de 1857. Con su insistencia en incluir fechas, el novelista subraya la indiferencia general ante el drama político que se desarrolla paralelamente: los personajes aman y se afanan sin pensar en lo que ocurre alrededor. El 8 de marzo de 1856 tiene lugar la batalla de Ocotlán, con la victoria del general liberal Ignacio Comonfort,³³ y en septiembre de 1857 el enfrentamiento entre liberales y conservadores alcanza puntos álgidos: se descubre una conspiración reaccionaria en Guadalajara; en Monterrey, Santiago Vidaurri hace prisionero al obispo Vereá y se intervienen los bienes del clero en Puebla, contraviniendo la orden del ya presidente Comonfort. Por lo tanto, es clara la intención metafórica de Díaz Covarrubias: mientras el país se desintegra, la capital se pavonea en sus delirios amorosos y sus bailes de salón.

Además del avance que para la historia social representó la novelística de Juan Díaz Covarrubias, sus descripciones de la ciudad son una manera de defender el espacio urbano donde nació y murió. Más adelante, Altamirano escribiría indignado contra la novela *La esposa mártir* del español Enrique Pérez Escrich, quien en su afán de infundir a su obra un sabor exótico, dice que su personaje entra a la República Mexicana por el Callao, deja la fragata

³³El poeta Marcos Arróniz participó en esta encuentro, del lado de los conservadores. Seguidor del general Santa Anna, bajo sus órdenes llegó a ser capitán de lanceros. Como actor y testigo de la batalla, Arróniz ofrece su parcial punto de vista. Escrito al calor de los acontecimientos, y con clara visión partidista, su *Manual de Historia y cronología de México* (París, Librería de Rosa y Bouret, 1858), registra de este modo los hechos: "8 de marzo de 1856.— Batalla reñida de Ocotlán en que afrontaron las columnas de los pronunciados salidos de Puebla al mando de Haro y Castillo los estragos de las baterías y brigadas enemigas; rompiendo el centro, y tomando por trofeos banderas, cañones y un batallón prisionero.— 22 de marzo de 1856. Capitulación de Puebla en que se rindieron las fuerzas que sostenían el plan de Zacapoaxtla por falta de municiones y recursos a las fuerzas acaudilladas por el presidente Comonfort."

en Puebla de los Angeles y llega a la Ciudad de México, donde describe el lago de Santa Fe.

Entre el carnaval y el pronunciamiento; entre la danza de la muerte y la incansable alegría de vivir, transcurre la vida de la capital después de la consumación de la Independencia. La literatura da fe de las transformaciones urbanas, de las metamorfosis de sus habitantes y de la aparición de nuevos géneros. Alabada unánimemente por viajeros y nativos a causa del trazo de su calles, la transparencia del aire, la belleza de sus paisajes aledaños, la urbe deja de ser exclusivamente un escenario, para convertirse en personaje. Las crónicas de Francisco Zarco y Fernando Orozco y Berra; las novelas de Juan Díaz Covarrubias; la musa callejera de Guillermo Prieto conforman la geografía literaria de una ciudad que exige su lugar en la imaginación colectiva, con sus nombres e impurezas, sus iluminaciones y caídas. Las acciones de los jóvenes de la novela *El diablo en México* no transcurren en un escenario sin nombre, sino en hitos urbanos que participan con idéntico grado de importancia que los personajes. Semejante preocupación por la exactitud topográfica también es privilegiada en la poesía: la Migajita de Prieto vive en La Palma, barrio bravío donde habitaban los curtidores de pieles; es curada de sus heridas en el hospital de San Pablo y, finalmente, se le sepulta en el Panteón de Dolores. Orozco y Berra, en la crónica "Revista del desayuno", publicada en *La Ilustración Mexicana*, hace un mapa gastronómico de cafés y restaurantes mexicanos: alaba la decoración o deplora la vajilla utilizada, y externa su opinión sobre la calidad de los productos ofrecidos. Inspirado en las lecciones de su maestro Luis de la Rosa, Zarco examina, con rigor científico, la teoría y la práctica de la *flânerie* por las calles de la ciudad de México, en crónicas más próximas al lirismo de Baudelaire que al cuadro de costumbres.

La vagancia considerada como una de las bellas artes

Con la llegada del crepúsculo, Francisco Zarco extraña, más que nunca, la libertad que tenía para tomar presuroso guantes, bastón y sombrero, actos rituales que preludiaban su salida a la calle. Ahora no puede asomarse ni siquiera a mirar la fragua del cielo, esa que acompañaba las caminatas que, solo o en compañía de Guillermo Prieto, hacía por la ciudad. Ironía de la topografía urbana: la cárcel de la Acordada se encuentra en uno de los enclaves privilegiados de la ciudad, desde el cual puede verse la Plaza de Toros y el comienzo del Paseo Nuevo de Bucareli, el lugar de moda para ver y ser visto, y donde la celebrada transparencia del aire y los efectos de la perspectiva forjan los mejores crepúsculos de la urbe. A los tormentos y humillaciones físicos que el carcelero Acévez inflige al cuerpo de los presos, se suma la negativa a permitirles mirar ese diario espectáculo cuyo gozo es, para los libres, gratuito. Pocos lo describieron mejor que Prieto:

El sol descende con blandura al ocaso: su luz moribunda alumbra un paisaje tan encantador, que la mano más diestra no pudiera trasladar al lienzo; desde el centro del concurridísimo Bucareli, se tiende la vista y la enajena la contemplación de la fértil y extensa llanura que está en el primer plano de este cuadro magnífico: se presenta a los ojos dicha llanura con su apacibilidad melancólica, con el dócil rebaño que pace esparcido, y con el humo espeso que en el

éter purísimo y sereno, sube y se extiende de la humilde humilde chozuela del cuidador pacífico de los rebaños.³⁴

Zarco tenía 11 años de edad cuando leyó esa página en *El Museo Popular* del 15 de enero de 1840, firmada con el sedónimo *Benedetto*. Con ella, Prieto dio inicio a su faceta de escritor de costumbres. Iba a cumplir 22 años y la experiencia antes que la teoría le había enseñado que la posesión de una ciudad se realiza mediante el contacto directo de los tacones con el empedrado. Bajo el título “Costumbres mexicanas”, Prieto reseña un domingo en la Ciudad de México. El escritor echa a andar, pone sus sentidos en funcionamiento. Le gusta la plenitud del cielo que parece derramar sus beneficios sobre todos; antes de convertirse en jacobino acérrimo, disfruta hasta los templos donde da testimonio de su erudición cronométrica para conocer las horas de misa. El primer cuadro de costumbres publicado por Prieto tiene por tema la capital. Desde un principio, Prieto define el sexo de la urbe: “México es siempre hermosa”. Declaración de amor y manifiesto de principios: el usuario profesional de la urbe, aquél que desea dejar testimonio escrito de sus prodigios, deberá ejercer el movimiento, sufrir insolación, empolvase, agotar los sentidos en la aprehensión del fenómeno urbano. Como se ha encargado de investigar Malcolm D. Mc Lean, “entre 1840 y 1881 [Prieto] escribió unos 150 cuadros, suma que no incluye las numerosas escenas de índole parecida incorporadas por él a sus relatos de viajes y a sus Memorias.”³⁵

La observación de Mc Lean subraya la distinción existente entre las crónicas escritas para la celeridad del periódico y aquéllas que el memorioso Prieto hizo en la serenidad del escritorio, una vez que la pacificación del país

³⁴ Guillermo Prieto, “Un domingo”. *El Museo Popular*, enero 15 de 1840. *En Obras completas II* (Cuadros de costumbres I), p. 42.

³⁵ Malcolm D. Mc Lean, *Vida y obra de Guillermo Prieto*, p. 80. La totalidad de los cuadros de costumbres de Guillermo Prieto ha sido recopilada por Boris Rosen Jélomer y publicada en los volúmenes II y III de las *Obras completas* de Guillermo Prieto. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.

permitía el ejercicio más dilatado de la pluma: la primera edición de *Memorias de mis tiempos* aparecería en 1906, casi una década después del fallecimiento de *Fidel*. Es en el ejercicio cotidiano donde Prieto y el resto de los escritores liberales luchan para educar y despertar del letargo a sus conciudadanos, y donde la ciudad emerge con sus defectos y virtudes, como laboratorio de la modernidad y espacio centralizante de la actividad política, comercial y cultural del país. En el volumen I de la *Revista Científica y Literaria*, en 1845 Prieto publica lo que puede considerarse un manifiesto de principios. “La Literatura Nacional. Cuadro de costumbres” afirma que es el género que mejor puede contribuir a cimentar el espíritu nacionalista y a tener una literatura propia;³⁶ Prieto considera que para criticar las costumbres, con un tinte de ironía, con un estilo ligero, es necesario primero conocerlas. De ahí que el método de demostración consista en una exposición del hecho o del tipo y posteriormente la tesis que se pretende demostrar.

Hijo del romanticismo, hermano de la litografía, el cuadro de costumbres es un género que ve su florecimiento en las sociedades urbanas y el que mejor recepción tiene entre los lectores. La insistencia en los tipos como elementos conformadores de una poética urbana es vislumbrada por Zarco: “Como Byron andaba en pos de héroes para cantarlos en sus poemas inmortales, yo ando en pos de tipos que estudiar en mis pobres articulejos”.³⁷ Pocos como Marcos Arróniz supieron expresar teóricamente la importancia del cuadro de costumbres para la comprensión de la historia de un pueblo:

Si cada siglo nos hubiera transmitido sus crónicas de usos familiares y domésticos, se comprenderían hoy sin mucha dificultad las alusiones que a las costumbres e idiomas locales hallamos en las antiguas relaciones, y que hoy ya son

³⁶ V. Magdalena Alonso Sánchez. *Manuel Payno y Guillermo Prieto, editores nacionalistas de la Revista Científica y Literaria de México, 1845-1846*. Tesis profesional, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1991.

³⁷ Francisco Zarco, “El joven juicioso” en *Escritos literarios*, p. 107.

oscuras para nosotros; por sus trajes vendríamos a conocer perfectamente el estado de sus manufacturas, y sus adelantos sociales; pero los escritores de todos tiempos miran comúnmente esas bagatelas, así las llaman, como indignas de su consideración, sin atender a que algún día la popularidad más extendida de estos usos peculiares de cada pueblo puede llegar a verse sepultada en el más profundo olvido. Entretanto ¿no es cierto que siempre nos sentimos movidos de una viva curiosidad por conocer el modo de existir de nuestros ascendientes, y que las particularidades más mínimas de sus costumbres domésticas nos parecen llenas de interés, aunque sea sólo por complacernos en nuestra superioridad relativa? En el día hay algunos usos que deben recordarse, y sin cuyo conocimiento no se calificaría sino imperfectamente nuestro época.³⁸

Para José María Rivera –uno de los más fecundos y variados colaboradores de *Los mexicanos pintados por sí mismos*–. “al escribir artículos de costumbres la gracia está en escribir sobre costumbres malas.” En esta maniqueísmo tan radical, el pensamiento liberal expresa juicios unilaterales: separa tajantemente lo que es la gente de razón del resto de la población.³⁹ Como más tarde verá Antonio Gramsci, el folklore será el modo más auténtico y profundo de comprender la identidad de un pueblo. Para los liberales románticos mexicanos, la arena era para todos y todos debían encontrarse en ella.

Como hemos examinado antes, la vida literaria de Francisco Zarco estuvo limitada a unos cuantos años. Sin embargo, supo imprimir al cuadro de costumbres un matiz que ninguno entre sus contemporáneos –salvo su amigo Arróniz– supo o quiso comprender. Lo que Zarco experimenta en la Ciudad de México, es captado por Poe, Balzac y Baudelaire en sus respectivos espacios urbanos. Ante al alud de novelas de costumbres surgidas en París, Baudelaire

³⁸ Marcos Arróniz, *Manual del viajero en México*, p. 129-130.

³⁹ Como señala Moisés González Navarro, el liberalismo ortodoxo creía que no era preciso ayudar a los trabajadores, mientras no cayeran en la invalidez o en el crimen. *Historia Moderna de México. La República restaurada. La Vida Social*, p. 410.

encuentra que su popularidad se debe al gusto de la multitud. "Así como a París le gusta oír hablar siempre de París, la multitud se complace en los espejos donde se ve reflejada. Pero cuando la novela de costumbres no está elevada por el buen gusto natural del autor, corre el riesgo de resultar árida y también completamente inútil, ya que en materia de arte la utilidad puede medirse por el grado de nobleza. Si Balzac pudo hacer de este género tan vulgar una cosa tan admirable, siempre singular y a veces sublime, fue porque en ello puso todo su ser."⁴⁰

Si liberales y conservadores tienen diferentes maneras de leer la ciudad, entre los propios liberales, la manera de concebir la ciudad como un gran cuadro de costumbres, conformado por múltiples mosaicos, variaba de acuerdo con la sensibilidad y las lecturas de cada uno de los autores. El joven Zarco había sido moldeado por la lectura atenta que hizo de La Bruyère, Balzac y Gavirni, así como de los ensayistas ingleses, mientras Prieto se identifica con el estilo de Ramón Mesonero Romanos. En su anteriormente citado repaso de la literatura mexicana, Arróniz establece una diferenciación entre el trabajo de Francisco Zarco y el de Guillermo Prieto:

Fidel se hace notar por su charla picante, su locuacidad burlona y su exuberancia festiva; pero Zarco con su risa hiela de vergüenza a la sociedad; con su mirada magnetiza a los tipos sociales, sobre quienes se fija y les hace confesar sus ridiculeces a su antojo. Fidel con su burla divierte y se divierte; Zarco se daña asimismo con su ironía y su sarcasmo; se asemeja a Juvenal; ha leído con provecho a Larra.⁴¹

En otras palabras, Prieto apuesta por el mural y Zarco por el retrato de caballete. *Fidel* es un cronista de mirada externa, mientras *Fortún* retrae los

⁴⁰ Charles Baudelaire, "Théophile Gautier". *Baudelaire por Gautier y Gautier por Baudelaire. Dos biografías románticas*. Madrid, Nostromo, 1974, p. 23.

⁴¹ Marcos Arróniz, *Manual del viajero en México*, p. 213.

ojos y examina su ser interior en medio de la masa. Como ha notado Magdalena Galindo, los artículos firmados por Francisco Zarco en *El Demócrata* y *El Siglo XIX* son los dedicados al periodismo combativo y fríamente razonado. En cambio, *Fortún* es el autor frívolo y refinado, el *flâneur* que en la caminata encuentra su justificación vital. Zarco no fue precisamente el mejor de los amigos de su obra artística. Aunque alguna vez manifestó el deseo de publicar sus obras literarias en forma de libro, nunca lo pudo hacer. Por todo lo anterior, no puede atribuirse a mala voluntad, sino más bien a que Zarco no había sido bien leído, lo que Prieto subraya en su discurso "En honor de Francisco Zarco", pronunciado un año después de la muerte del amigo, el 13 de abril de 1874: "Zarco sentía poco y calculaba demasiado para pulsar la lira con éxito; aunque el divino atractivo de la poesía sonrió a su juventud, los ecos de su lira se apagaban y pasaron inadvertidos entre sus aspiraciones políticas. Pero Zarco, al entregar sus ensayos poéticos a las llamas, reveló al mundo el buen sentido que le hizo verdaderamente grande".⁴²

La ambigüedad del término *ensayos poéticos* puede servirnos como punto de partida para la discusión en torno a la naturaleza de los textos que René Avilés reúne bajo el rubro de "Artículos costumbristas".⁴³ Acaso fueron fallidos los versos de Francisco Zarco, pero en las breves piezas en prosa que nos dejó, es notable la manera como se negó a seguir la fórmula del cuadro de costumbres. En cambio, y con un lenguaje donde lo poético nace de la exploración objetiva de un fenómeno antes no examinado, analiza el diálogo del caminante con la ciudad. Es de los primeros en hablar del tedio, de la

⁴²Guillermo Prieto, Discursos parlamentarios y cívicos, p. 488.

⁴³Zarco, Francisco. *Escritos literarios*. Selección, prólogo y notas de René Avilés. México, Editorial Porrúa, 1968. (Sepan Cuantos, 90) Para Oscar Castañeda Batres, los textos literarios de Zarco "seguían el disculpado de Mesonero Romanos y Larra... Describiendo costumbres, como Mesonero, o tipos, como Larra, satirizando a unas u otros, su pluma era un agudo bisturí que quería extirpar las llagas del cuerpo social"...El autor de estudios morales...pretendía la reforma de los vicios más comunes en la sociedad aún colonial de aquellos tiempos", p. 33.

movilidad como remedio contra la melancolía, y de la vagancia considerada como una de las bellas artes. En alguna de las conversaciones que tenía con su maestro y superior Luis de la Rosa en la ciudad de Querétaro, antes de la firma de los tratados de Guadalupe Hidalgo, seguramente De la Rosa le hablaba sobre esa extraña enfermedad sin sangre y sin dolor físico provocada por la soledad, y los modos cómo los antiguos aprendieron a curar semejante padecimiento mediante la movilidad. Pionero en el análisis de esa enfermedad del hombre moderno, De la Rosa había publicado el artículo “Pensamientos sobre la soledad” en el *El Mosaico Mexicano* correspondiente a 1837.

Para Zarco, la ocupación del caballero andante es mirar, analizar y estudiar en el libro abierto de la urbe. El *flâneur* tiene el privilegio de ver a la multitud, pero no piensa, en el instante de la contemplación, que él es observado por los otros. La masa existe en función de él. Es su sistematizador, su ordenador. Pero sin la multitud, el solitario no existiría. De tal modo ambos, multitud y solitario, se mezclan en una extraña simbiosis. Pocos textos de nuestra literatura urbana de la primera mitad del siglo alcanzan la riqueza conceptual del trío de colaboraciones de Zarco publicadas en *La Ilustración Mexicana*: “Los transéuntes”, “México de noche” y “El crepúsculo de la ciudad” son tres piezas más cercanas a Edgar Allan Poe y Charles Baudelaire que a Guillermo Prieto. Apenas salido de la adolescencia, Zarco explora la relación del individuo con la masa, la soledad individual en medio de la multitud. Antes de que Baudelaire escriba sus “*Tableaux parisiens*”, incluidos en *Les fleurs du mal*, donde convierte a París en protagonista de la ciudad moderna, Zarco explora el rostro oculto de la capital mexicana. Al tiempo que Casimiro Castro realiza sus litografías de las calles de México, Baudelaire escribe sus poemas sobre las calles y la gente de París. A partir de él, la ciudad entra en la poesía con sus perfumes y miasmas, sus aberraciones y epifanías. El poeta reivindica la calle no sólo como vía de tránsito para llegar a un destino, sino como un espacio recorrido gratuitamente, con la lentitud y la delicia con las cuales descubrimos un cuerpo, sus secretos y novedades, sus olores domésticos y sus cotidianas

sorpresas. El lenguaje en que el escritor traduce su lectura de la calle y las maneras en que, a su vez, la calle se modifica en él, son termómetros para medir la temperatura de la ciudad.

Con “Los transéuntres”, Zarco ofrece una de las mejores crónicas sobre el hombre solitario en medio de la muchedumbre, del que camina en medio de la gente sin ningún propósito. A Zarco se debe la introducción de la palabra *flâneur* en un texto literario mexicano, y su comprensión como un ejercicio espiritual antes que como una actividad puramente física:

No creo que hay género de filosofía que disipe ese mal; pero suele curarse con el movimiento, con vagar sin objeto, esperando que la movilidad del cuerpo ejerza alguna influencia en la mente, y la libre de esas nubes negras y pesadas que la oprimen... A mí me gusta perderme así entre la muchedumbre, correr, detenerme, apresurar el paso sin saber por qué, caminar sin dirección, y esto que viene a ser lo que se llama *flâner*, es sin duda el mejor modo de pasear. ⁴⁴

Una de las fuentes literarias donde Zarco bebió para sistematizar sus ideas fue seguramente la novela corta *Un chino en París*, de Merry, que tradujo para *La Ilustración Mexicana*. En una parte de “Los transéuntres” hace una breve alusión a ese chino que para salvarse de sus males amorosos, se fatiga haciendo uso de las calles, las escaleras, los edificios de la ciudad. La narración del francés puede resumirse en pocas líneas: un chino se enamora de una actriz francesa. Ella aparenta aceptarlo, pero le pide continuamente tibores, vajillas y marfiles de procedencia china. El enamorado accede, hasta que, una vez consumidos sus ahorros y energías, la muchacha desaparece. Más adelante el chino se entera de que ha contraído matrimonio con otro hombre. Un día, deambulando por las calles de París, se topa con una tienda de artículos chinos. En el aparador reconoce los regalos causantes de su

⁴⁴Francisco Zarco, “Los transeúntes”, en *Escritos literarios*, p. 162.

desgracia económica y sentimental. Tras una breve indagación descubre que quien atiende ese bazar de artículos chinos es nada menos que el esposo de la perdida. El abandonado emprende entonces un curioso proceso de purificación: agota la ciudad, camina sus calles, sube sus escaleras, monta en sus edificios y sus omnibuses. De pronto, se descubre curado. La ciudad ha sido su hospital y el movimiento su antídoto. Tan satisfecho queda de su nuevo estado, que se apresura a colocar el siguiente anuncio:

Curación radical!!!

DEL AMOR DESGRACIADO

EN QUINCE DIAS

*

Consulta de las doce a las dos de la tarde,
en la casa del Doctor 1, calle Nueva de Luxemburgo.

Se paga por adelantado

Los grandes solitarios son grandes caminadores, escribe Gastón Bachelard, y caminar es la forma más profunda de posesionarse de la calle. "Los sentidos humanos se han desarrollado enteramente para caminar; la vista, el oído, el olfato y el tacto están organizados exactamente de tal manera que darán el máximo de información, cuando la velocidad de desplazamiento no sea mayor a 5 km. por hora... Conduciendo un automóvil nos movemos a través de la ciudad y caminando estamos dentro de la ciudad".⁴⁵

Bajo la sonrisa que deja en el lector el relato de Merry, Zarco supo encontrar la metáfora del solitario entre la multitud. Antes que el resto de sus

⁴⁵Jan Gehl, "Planeando para peatones" en *El peatón en el uso de las ciudades*, p. 24.

contemporáneos, comprendió que el de transeúnte es oficio que demanda un desarrollado sentido de la vista y una capacidad de abstracción que acercan su texto más al ensayo que al cuadro de costumbres. En otras palabras, Zarco quiso leer entre líneas la condición del hombre, deconcertado ante la modernidad. Irónico y brillante, Zarco coquetea con los lectores que aún no nacían: “¡Ah! No son esas cuestiones para el escritor de costumbres, que tiene que detenerse en la superficie de las cosas, que debe pintar sin analizar, sin profundizar.”

La crónica de Zarco es hermana del cuento en forma de ensayo *The Man of the Crowd* de Edgar Allan Poe, publicado por primera vez en el *Burton's Gentlemen's Magazine* de diciembre de 1840. Indudablemente, Francisco Zarco, no obstante su probada capacidad para el conocimiento de idiomas extranjeros, no pudo tener conocimiento del texto de Poe, pionero en recuperar el sentido de la frase de La Bruyère, quien estudió la sintomatología de la enfermedad de no poder estar solo. La *flânerie* había sido tema de los escritores franceses de costumbres del siglo XIX. Desde *Les français peints par eux mêmes* (1841), Auguste de Lacroix había hecho su anatomía de esta nueva criatura nacida con la ciudad moderna. En los conceptos de Zarco se vislumbra una lectura atenta de Lacroix: “Sin duda el *flâneur* ama también el movimiento, la variedad y la multitud, pero no lo domina una irresistible necesidad de locomoción.”⁴⁶

En sus romances y crónicas, Guillermo Prieto es el hombre *en* la multitud; Zarco explora al hombre *de* la multitud, esa especie nacida como parte de una nueva forma de convivencia o desapego urbanos. El tiempo de Poe entre nosotros sería cuando Rubén Darío lo introdujera en 1897 con su libro *Los raros*. De ahí, resulta doblemente significativa la exploración que Zarco hace de la criatura urbana. No hace los retratos del sereno, la china, el abogado o la vendedora de chíá; el foco de su atención lo constituye el transéunte que, en

⁴⁶ *Les français peints par eux-mêmes*, p. 9.

su paso por la ciudad, cumple una función más simbólica: la calle es un mundo, eje de su acontecer exaltado, y el transeúnte deviene la metáfora del habitante del planeta Tierra: al caminar por caminar, cumple su misión. Si la ciudad está formada por un complejo sistema de señales, y por un vocabulario que con ella se transforma, al escritor corresponderá traducir esa nueva realidad. El narrador en el cuento antes aludido de Poe sigue a un personaje para conjeturar sobre su misión en la Tierra; de igual manera, Zarco se obliga a descifrar los misterios de la calle: “Pero en el *transeúnte* siempre hay algo que examinar, algo que todos quieren encubrir, pues en la calle se nota un esfuerzo general de ocultar qué es lo que hace andar a cada uno, qué lo hace correr, qué lo detiene.”⁴⁷

El aislamiento del individuo en medio de la multitud, como naufragio personal en el desierto de la sociedad urbana, comenzaba a ser identificado como uno de los males espirituales del siglo. Como cerca de un siglo más tarde lo verá Walter Benjamin, el *flâneur* es un vago con oficio. La vagancia es un arte, una educación que se afina conforme se complican los códigos de la ciudad. El artista de la calle llevará la duración a ritmos exasperantes para quien se desplaza con objeto de llegar a un destino: pasea por la calle con una langosta sujeta de un hilo y adecua su paso al del animal. Durante el Porfiriismo, el verbo *flanear* adquirió carta de ciudadanía, pero fue utilizado como una moda elegante, sin las exigencias filosóficas y las responsabilidades estéticas que semejante oficio demandaba. El vagabundo deambula por la ciudad sin conocimiento de causa; el *flâneur* lo hace sin causa pero con conocimiento. Quien practica el segundo oficio, ejerce la ciudad y la domina. Lacroix entiende por *flâneur* exclusivamente a ese reducido número de hombres privilegiados que estudian el corazón humano en la naturaleza misma, y la sociedad en el gran libro del mundo. Distingue entre el *flâneur* y el *badaud*, que es, llanamente, el mirón. Para Lacroix, el *flâneur* es al *badaud* lo que el *gourmet* al glotón. Ambas son especies de bípedos humanos pero

⁴⁷Francisco Zarco, *op. cit.*, p. 163.

tienen diferencias. El *badaud* no piensa y sólo percibe los objetos exteriormente. No existe comunicación entre su cerebro y sus sentidos: “Para él las cosas no existen sino de manera simple y superficial, sin características particulares y sin matices; el corazón humano es un monolito cuyos jeroglíficos no le interesan. A sus ojos, las sociedades no son sino reuniones de hombres; los monumentos, conjuntos de piedras”.⁴⁸ Zarco cumple con la exigencia de Lacroix cuando dedica su vagancia y su profesional capacidad de observación a ver a los transeúntes por las calles de la ciudad, “adivinando o suponiendo mil existencias diversas”, y concluir que “los transeúntes en una ciudad son la imagen de los transeúntes por el mundo.”

No era fácil caminar en el siglo XIX. Imaginemos el caos provocado por la multitud de carruajes de las más diversas tracciones, las implacables lluvias que convertían la calle en lodazales, los canillitas que pululaban en pos de la cartera ajena: “Faltan losas en las banquetas y en las atarjeas, hay barrancas y sinuosidades; pero en fin, a fuerza de resbalones y tropezones se puede andar”.⁴⁹ Añádase a eso la considerable inversión temporal de la *toilette*, paso imprescindible para enfrentar la calle. Mucho antes de la Revolución industrial, un ávido caminante antecesor de la *flânerie*, Jean-Jacques Rousseau, es arrollado por un vehículo mientras aquél practica el doble arte de caminar y filosofar, como queda demostrado en sus *Ensoñaciones del paseante solitario*. Baudelaire, príncipe de los andariegos, mostrará esa misma dialéctica: defiende ferozmente su individualidad tiñéndose el pelo de verde, pero empuña un fusil durante la Revolución de 1848.

La cotidiana odisea realizada por un hombre al salir de su casa será fruto de la novela fundadora de la modernidad en nuestro siglo: James Joyce hace con *Ulysses* (1921) la refundición de gran parte de los mitos de hombre que no puede estar solo en medio de la multitud, pero que tampoco puede estar sin

⁴⁸ Auguste de Lacroix. “Le flâneur”, En *Les français peints par eux-mêmes*, p. 66.

⁴⁹ Francisco Zarco, “México de noche”, en *Escritos literarios*, p. 174.

ella. Pero esta gesta del hombre que descubre su heroísmo en el acto supremo de soportar la vida sobre sus dos piernas y ser digno de la ciudad, halla sus orígenes más profundas en los escritores del XIX. El citado Edgar Allan Poe de *The Man of the Crowd* (1840); el Nathaniel Hawthorne de *Wakefield* (1849); el Herman Melville de *Bartleby* (1852) y el Ralph Waldo Emerson de *Walking* (1862) demuestran que el ejercicio de los nuevos caballeros andantes tiene lugar no en los bosques legendario sino en el laberinto de múltiples códigos de la ciudad moderna. Londres y Nueva York son las ciudades donde preferentemente se ubica la acción de estos personajes que se enfrentan, con sus caminatas, a una sociedad cada vez más adoradora del progreso material.

En el ensayo denominado *Walking*, Emerson había descubierto el carácter subversivo del hombre que se desplaza por un espacio sin un fin específico y pragmático. Varios de los puntos de su texto resultan fundamentales para comprender el sentido de esta religión del desplazamiento voluntario, desinteresado y profundo. Para Emerson, toda caminata es una especie de cruzada, animada por un Pedro el Ermitaño dentro de nosotros, que nos obliga a avanzar y a reconquistar la Tierra Santa de manos de los infieles. Agrega además que el espíritu heroico ahora corresponde al Caminante, quien es, culmina, “una especie de cuarto poder, fuera de la Iglesia, el Estado y el Pueblo”⁵⁰

1. Las calles son el apartamento de lo colectivo. Los muros que dicen "Prohibido anunciar" le sirven de pupitre; los puestos de periódicos son sus bibliotecas; los buzones, sus bronce; las bancas, su mobiliario de alcoba y la terraza del café, el sitio desde el cual contempla su dominio.

2. Dialéctica de la *flânerie*: por un lado, el hombre que se siente contemplado por todo y por todos, como un auténtico sospechoso; por otro lado, el hombre a quien no se encuentra,

⁵⁰Ralph Waldo Emerson. *Works*. Edited by Lily Owens. New York, Avenel Books, 1981, p. 372.

aquel que está disimulado. Es probablemente esta dialéctica la que desarrolla al "Hombre de la multitud".

3. Un paisaje...he aquí lo que la ciudad deviene para el *flâneur*. Más exactamente, éste mira la ciudad escindirse en dos polos dialécticos. Se abre para él como un paisaje y lo encierra como una alcoba. ⁵¹

La aguda percepción de la realidad urbana de Zarco lo lleva a escribir su "El crepúsculo en la ciudad". Un año más tarde, en *La Semaine Théâtrale* del 10. de febrero de 1852, Baudelaire publica el poema "Le crépuscule du soir", donde el reino de la ciudad se convierte en gozoso depredador del reino natural: "He aquí la noche encantadora, amiga del criminal; / viene como cómplice, con pasos de lobo; el cielo / lentamente se cierra como una gran alcoba / y el hombre, impaciente, se transforma en bestia salvaje." De 1857 es la primera publicación de *Les fleurs du mal*. A causa de ello, su autor sufre un proceso judicial que lo lleva a eliminar seis poemas. Allende el océano, Zarco ha cambiado la pluma del literato por la del memorioso redactor. En el recinto del Palacio Nacional que aloja a la Cámara de diputados, se enfrasca en los debates de Congreso Constituyente. Mientras Baudelaire sufre la persecución de la justicia francesa y de sus acreedores, Zarco duerme en una casa distinta cada día, buscado afanosamente por la policía conservadora. El republicano Zarco defendía de tal modo la individualidad frente a la masa. El enemigo no era exclusivamente el conservadurismo sino una modernidad tan vertiginosa que parecía querer borrar del mapa a sus pupilos.

* * *

Francisco Zarco, además de su apetencia patriótica, tiene hambre física. El toque de ánimas dice que son las ocho de la noche. Mientras dure, las

⁵¹Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX siècle*. Paris, Les Editions du Cerf, 1989.

farmacias abrirán sus puertas a los pobres, a quienes repartirán unguento amarillo para un grano, agua cefálica para las muelas, tripa de judas, aquilón gomado, cuernecillo para alumbramientos, cuerno de ciervo, flor de granado.⁵² La ciudad se estará solazando en el Portal de los Agustinos, donde se ofrece fiambre, aumentado con tamales calientes y una fuente de rábanos y lechugas, seguramente también fuente del cólera que en 1833 acabó prácticamente con la población de San Angel. A la mitad del Portal de Agustinos, adentro del Callejón de Bilbao, *La fonda del conejo blanco*, iluminada con una vela de sebo, ofrece a sus parroquianos pollo asado, copas de vino Carlón para el público de guante blanco y neutle para el parroquiano más modesto, pescados blancos de Chapala, frijoles chinos y peneques.⁵³ Los dueños de boticas, pulperías, estanquillos y tendajones se rebelarán contra la llegada de la oscuridad, mediante sus aparatos de Bagally y Green. Canta la ciudad para el espíritu, pero no deja de hacerlo para el estómago; canta el pastelero para azuzar el apetito, azuzando el ingenio:

Las mujeres al querer
son como el indio al comprar;
aunque las despachen bien,
no dejan de regatear.

Suena la voz ronca del indio envuelto en una sábana herméticamente rebozada; su voz entona “castaña asada, castaña asada y cocida.” A punto ser vencido por el sueño, el memorioso Zarco siente la palpitación nocturna de la ciudad. Adivina los faroles del alumbrado que “lanzan un fulgor débil e indeciso que sirve apenas para denotar la dirección de las calles”; conjetura sobre los parroquianos que, a pesar de la Nochebuena y de la guerra, no perdonan la tertulia. Hora en que los mendigos de capa y los pordioseros de

⁵²Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos*, t. I, p. 313

⁵³Antonio García Cubas, *op. cit.*, p. 154.

túnica se instalan en las puertas cerradas; hora en que los solteros fuman un puro en el atrio de Catedral, mientras el humo levanta castillos en el aire, semejantes al zócalo del proyectado monumento a la Independencia, que se ha quedado en veremos; hora en que los guardias conducen ebrios a la cárcel, acompañados por el grito agudo de la patera y la juilera. Hora en que un lector desvelado vuelve los ojos a la que se ha convertido para él en una especie de una oración laica:

La ciudad duerme y está quieta y tranquila. Pero no duermen todos los habitantes: que unos se retuercen en el lecho del dolor; otros lanzan su último suspiro; otros no pueden dormir porque los desvela su ambición; la mujer está en insomnio luchando con pensamientos de amor; para muchos es la primera noche de boda; hay hombres que permanecen hasta el amanecer en el tapete de juego; hay maridos que entran tarde a su casa sin que nadie los sienta; hay esposas que cometen infidelidades; hay poetas y literatos que escriben o estudian en medio del silencio, hay reuniones misteriosas que tratan de conspiraciones; hay canciones en los cuerpos de guardia; sacerdotes que salen a confesar a un moribundo; infelices que duermen en la calle porque no tienen casa; hombres de Estado que están inquietos, y hombres y mujeres y niños que duermen tranquilos, sin agitación, sin ensueños, sin visiones. La calma nocturna es, pues, una tregua a la lucha que tienen entablada todas las pasiones y todos los deseos.

Quien escribió lo anterior, no escuchará los pasos de Benito Gómez Farías que viene, junto con otros amigos, a liberarlo. Cuando se abren las puertas de la celda, Francisco Zarco se halla completamente dormido. Su caminata por México lo ha vencido tan demolidoramente como los chinacos de Jesús González Ortega han derrotado al ejército de la reacción en los llanos de Calpulalpan.

II

La musa militante

1861-1872

Con la piqueta, pues, resolvemos todo. Ha sido, en buena medida, la herramienta de la modernización salvaje. Los invasores dieron buena cuenta de las construcciones alzadas por los pueblos originales para establecer, tomándolas como cimiento o cascajo, sus catedrales. La Reforma hizo pedazos el paisaje de templos y conventos. El porfiriato clausuró el siglo con más demoliciones que construcciones. La Revolución triunfante destruyó buena parte de cuanto restaba de los siglos anteriores, y por supuesto hizo añicos los edificios afrancesados que recordaban los años y las glorias de don Porfirio. Así hemos fincado nuestro paisaje urbano: estruyendo con saña.

Sergio García Ramírez,
"Pena y prisión. Los tiempos de Lecumberri"

Ciudad de casacas y sotanas

Aún resonantes en el empedrado los cascos de las avanzadas de la caballería chinaca, que la Navidad de 1860 había hecho su entrada bajo el mando de un valiente y reservado general de nombre Ignacio Zaragoza, el gobierno triunfante reanudaba las medidas iniciadas por la Reforma en 1856. Como si las iglesias representaran otras tantas Bastillas a las cuales era preciso echar por tierra, el liberalismo continuó la demolición de edificios que simbolizaban el poder espiritual y temporal de la Iglesia, y donde concretamente germinaban las conspiraciones reaccionarias. La gran batalla que había otorgado la victoria a los liberales, tuvo por escenario los llanos de Calpulalpan, pero la más prolongada lucha ideológica había tenido y tendría por escenario la capital. Alrededor de ella prosperaban las guerrillas de Tomás Mejía y Leonardo Márquez, que culminarían con el fusilamiento de los caudillos liberales Melchor Ocampo, Santos Degollado y Leandro Valle.

Dos son los principales periodos de la acción demoledora que el liberalismo realizó contra la arquitectura religiosa en la Ciudad de México: el surgido inmediatamente después del triunfo de la Revolución de Ayutla, durante los trabajos del Congreso Constituyente, y el realizado al triunfo definitivo del gobierno de Juárez en 1867.¹ Desde la sesión del 28 de junio de 1856, un grupo

¹El 28 de junio de 1867, se derriba la cúpula de San Andrés. Debido a que en el hospital de San Andrés se había realizado la autopsia del cadáver de Maximiliano, el lugar se convirtió en centro de reaccionarios. Se denunció que había misas en memoria del archiduque

de diputados encabezado por Francisco Zarco llevó al debate el decreto gubernamental del 25 de junio para desamortizar las fincas rústicas y urbanas de las corporaciones civiles y religiosas.² En la utopía liberal, tales medidas equivalían a fórmulas mágicas: por un lado, acciones semejantes permitirían el mejoramiento social y económico de las clases menesterosas; por el otro, la utilización de espacios religiosos para fines educativos, contribuirían a cambiar una mentalidad dominada por temores infundidos a través de los malos ministros del culto. Los diputados concluían su exposición con una fórmula que resume la posición futurista del partido liberal, en contraposición al estatismo de los conservadores: "Pensemos que trabajamos para el porvenir, que la felicidad de los pueblos no se alcanza en un día, que nuestra conciencia quedará tranquila si damos los primeros pasos en la senda del progreso."³

En contados instantes de la Historia de México como en el año 1861, puede palpase con tanta intensidad la formación de una sociedad civil que exige su lugar en el escenario político; los escritores participan de manera tan activa como los militares y los políticos de profesión. A veces, obligados por la violencia de los tiempos, comparten una misma casa quienes apoyan diferente tendencia, como la célebre convivencia de un ya maduro y ultraconservador Lucas Alamán y un muy joven y jacobino Guillermo Prieto. En el terreno de la formación ideológica y la educación, los escritores contribuyen de manera decisiva a formar una conciencia de nacionalismo en una ciudad y un país que no la poseían plenamente. La aceleración del tiempo obliga a guardar registro apresurado de los hechos, con lo cual surge una historia de lo inmediato. Como nota Carlos González Peña, a esta categoría pertenece la *Historia de Congreso Constituyente de 1856-1857* de Francisco Zarco, donde las discusiones en torno a la Ciudad de México forman uno de los temas más debatidos, o *Los conventos*

conspiraba contra el gobierno de Juárez. El 30 de noviembre, por decreto, se establece la Biblioteca Nacional en el Templo de San Agustín, con los fondos bibliográficos de diversas corporaciones religiosas. José L. Cossío, *Historia retrospectiva de la Ciudad de México*.

² Francisco Zarco, *Debate en el Congreso Constituyente 1856-1857, Obras completas*, t. IX, p. 38-42.

³ *Ibidem.*, p. 42.

suprimidos en México, de Manuel Ramírez de Aparicio, donde las litografías de Hesiquio Iriarte constituyen un valioso testimonio gráfico para conocer el aspecto de la capital en la década posterior a la difícil victoria de los liberales sobre los conservadores. Si en *México y sus alrededores*, los litógrafos ofrecieron la visión esplendorosa y a veces idealizada de una ciudad que desde la consumación de la Independencia había despertado la admiración de plumas y pinceles extranjeros, las litografías de Iriarte y la pluma bien temperada de Ramírez de Aparicio presentan el panorama de una ciudad devastada por los hombres, una urbe desmantelada y en proceso, como desmantelado y en proceso se hallaba el corazón de un país que había obtenido su separación física respecto de España, pero que aún no lograba políticamente su mayoría de edad. En una litografía de Casimiro Castro, de los años 1856-57, la Plaza de Santo Domingo presenta la totalidad de sus edificios y el ejercicio completo de sus espacios por parte de sus habitantes y usuarios. En la de Iriarte, de 1861, la misma plaza luce como si hubiera estado bajo el efecto de un prolongado bombardeo. Los personajes que aparecen en la imagen pertenecen al año de captación de la imagen, pero parecen caminar entre los escombros de una civilización remota, hace varios siglos aniquilada.

A través de sus periódicos, los liberales se encargaron de llamar *mochos*, *chusma de levita* y *viejos pelucones* a los defensores de la tradición. En respuesta, los conservadores fundaron periódicos como *El pájaro verde* —anagrama de *Arde plebe roja*— donde a su vez se encargaron de devolver los insultos llamando a los liberales *canalla liberal*, *familia enferma*, *minoría opresora*. Con sus respectivos colores emblemáticos, ambas facciones defendían la bandera nacional que concebían: los conservadores verdes frente a los liberales rojos se disputaban el águila de la bandera nacional, y la coronaban o la modificaban a discreción, de acuerdo con la balanza de sus triunfos. Las publicaciones de cada tendencia aparecían como inmediata respuesta a los cambios políticos y eran, para la población de la Ciudad de México, indicador

de una nueva sensibilidad urbana, de otros comportamientos ciudadanos. Los modos de anunciar una victoria a la población eran asimismo distintos: los conservadores hacían que la campana diera el giro completo, mientras los liberales ataban la soga al badajo. La guerra sin cuartel llevaba a ambas facciones a los excesos: en cuanto la capital se enteró de la muerte de Ocampo a manos de las guerrillas encabezadas por Márquez, las turbas enardecidas arrojaron por las ventanas las herramientas tipográficas de los diarios conservadores. El gobierno de Juárez, usualmente tan mesurado, puso precio a la cabeza de los caudillos reaccionarios, y aplicó el calificativo de *monstruos* para sus enemigos. *El pájaro verde*, bajo la dirección de Ignacio Aguilar y Marocho apareció como respuesta inmediata al decreto dado por Juárez el 5 de enero de 1861, que indicaba “que el viático fuese llevado ocultamente, y que las campanas no se tocasen sino al alba, al mediodía, a la oración de la noche y para llamar a misa.”⁴

En el programa de demoliciones, hechas en nombre del beneficio público,⁵ pero con el fin de segar de tajo las conspiraciones clericales, la poesía había desempeñado un papel fundamental, en las estrofas de Juan Valle, Guillermo Prieto e Ignacio Ramírez. Quien se valió de ella como ariete demoledor, más eficiente que el látigo de un capataz, fue el dinámico y extremista Juan José Baz. Oriundo de Guadalajara, fue cuatro veces Gobernador del Distrito Federal. La primera de ellas fue por sugerencia de Benito Juárez, cuando a través de la ventana de Palacio, al ver la figura rubia y mefistofélica de Baz, sugirió a Valentín Gómez Farías que ese muchacho tenía la energía, el

⁴Agustín Rivera, *Anales Mexicanos. La Reforma y el Segundo Imperio*, p. 21.

⁵“El 16 de septiembre de 1856, el C. Ignacio Comonfort, Presidente Sustituto de la República Mexicana, hacía saber a sus habitantes que en uso de las facultades que le concedía el artículo 3o. del Plan de Ayutla, reformado en Acapulco, y con acuerdo unánime de la junta de ministros, decretaba: 1o. para la mejora y embellecimiento de la capital de la República, en el término de 15 días contados desde la fecha de este decreto, quedaría abierta la calle llamada callejón de Dolores, hasta salir y comunicar con la calle de San Juan de Letrán, y se denominaría calle de la Independencia; 2o: que se demolerían los edificios y se ocuparían los terrenos necesarios por causa de utilidad pública.” Salvador Novo, *La ciudad de México del 9 de junio al 15 de julio de 1867*, p. 17.

jacobinismo y la pasión necesarios para llevar a cabo la difícil tarea de gobernar la Ciudad, lo cual equivalía a combatirla.

Una de sus acciones más sonadas tuvo lugar el Jueves Santo de 1856, cuando montado a caballo se empeñó en entrar por la fuerza a la Catedral para los oficios de Semana Santa, ante la negativa de las autoridades religiosas. Fogueado en la Guerra contra Estados Unidos, Baz puso su artillería y ordenó formar a la tropa alrededor del edificio religioso. Un disparo más no parecía detener la determinación de Baz para hacer cumplir las leyes. Tal hubiera sido el inicio de un sueño largamente acariciado: son célebres las anécdotas que lo recuerdan mirar calculadoramente la Catedral, mientras se preguntaba cuántas escuelas de artes y oficios podrían construirse con esa cantera.⁶ Al referirse al asedio emprendido por Baz contra las autoridades religiosas, y que tuvo por escenario la plaza mayor de México, Aguilar y Marocho escribió su versión de los hechos, en un poema que circuló clandestinamente bajo el seudónimo *El Cronista de los Reyes*. De acuerdo con Enrique Fernández Ledesma, hubo varias reediciones del texto, que el vulgo conocía como “La Batalla” y “militares y paisanos, amas de cría, arrapiezos y hasta señoras, repetían, de memoria, sus más regocijadas estancias, entre las cuales había algunas que mortificaron, singularmente, el enhiesto jacobinismo de don Juan José.”⁷ Dice el poema :

Bajo este sistema ruin
en que no impera la ley,
¿Qué es Comonfort? Es el rey.
¿Y Juan Baz? Es el delfín.

Fija cual buen general
su primera paralela
en medio de la plazuela

⁶Enrique Fernández Ledesma, “Sátira del conservador al jacobino” en *Galería de fantasmas*, pp. 129-139.

⁷*Ibidem.*, p. 139.

para sitiar catedral.
El en un punto central
dirige al coro visuales,
para que de los ciriales
los fuegos bien combinados,
queden al punto apagados
por sus fuegos transversales.

Y pone en labios de Comonfort los siguientes versos:

Mi gratitud es inmensa,
igual a tu sacrificio:
¿Tan eminente servicio
dejaré sin recompensa?
Elogio de la prensa
¿Qué vale aunque sea sesudo?
Yo mis decretos no mudo,
mi resolución tomé
y por premio te daré
dos títulos y un escudo.

Acéptalos, son primicias
que tu denuedo y tu fe
bien merecen. Así es que,
formando tú mis delicias,
En uso de mis franquicias
y amparado con el manto
del Plan de Ayutla, por tanto:
A más de mi Adelantado,
quedas desde ahora nombrado
el duque del Jueves Santo.⁸

De acuerdo con Vicente Riva Palacio, el propio Juan José Baz reconoció galantemente la gracia de las décimas que el poeta conservador le propinaba. Baz fue el gran aliado de la Reforma y el peor enemigo de la arquitectura.

⁸Cit. por Agustín Rivera. *op. cit.*, p. 21-22.

Entre 1861 y 1867, bajo su dirección se demolieron total o parcialmente los conventos de San Francisco, Santo Domingo, San Agustín, San Fernando, La Merced, La Concepción, Santa Isabel. La huerta de San Francisco se convertirá en el Hotel del Jardín.⁹ Un método de demolición, por él popularizado, consistía en untar de brea grandes vigas para atorarlas entre piso y techo y posteriormente prenderles fuego para que el edificio se derribara. A más de la fuerza material, se valió de la fuerza de la poesía para la transformación material y política de la ciudad. La noche del 15 de septiembre de 1858, aún en al aire el olor de la pólvora quemada en honor de los héroes de la Independencia, Baz aprovechó el impulso patriótico, y animó a sus cuatrocientos barreteros a abrir en una sola noche la calle de Independencia y derribar parte del Convento de San Francisco, al compás de las estrofas de “Los cangrejos”, poema de Guillermo Prieto que resumía satíricamente la actividad conspiradora que en la capital realizaban los estratos sociales detentadores de privilegios.

Los chinacos que paulatinamente comprendían lo que era el nuevo proyecto liberal contaban entre su patrimonio —escaso desde el punto de vista material, invaluable en la riqueza aumentada con el tiempo— las estrofas del poema de Prieto, que el ingenio popular transformaría de acuerdo con sus necesidades políticas y emotivas. Temeroso de las excomuniones, como antes lo estuvieron los insurgentes, el pequeño ejército de Baz hallaba en la poesía de Prieto un escudo contra el fuego que del cielo descendería a castigar a los blasfemos. Para la sensibilidad popular, la poesía de *Fidel* se convertía en un ariete tan poderoso como los martillos de los demoledores. En la historia de la relación entre el poeta y la urbe, las estrofas de “Los cangrejos” reflejaban la

⁹Abunda Salvador Novo: “El convento de Santo Domingo cedió su panteón a la calle de los Sepulcros de Santo Domingo, hoy Brasil; su hermosa capilla del Rosario a la inútil de Leandro Valle; su atrio a una Plaza, como San Fernando y como tantas otras iglesias; el Convento de la Concepción, se vería hendido en cruz como su gemelo el de San Francisco, para abrir las calles del Progreso, hoy República de Cuba y su iglesia para ligar con otra la calle de la Palma, originalmente llamada de Lerdo en ese tramo.” *Op. cit.*, p. 18.

visión liberal de la Ciudad de México, dominada por casacas y sotanas, metonimias del ejército y el clero, a las cuales se opondrán triunfalmente tanto la vestimenta heterodoxa de los chinacos como la levita de Benito Juárez y los liberales que lo acompañarían en sus peregrinaciones.

El desprecio que Prieto sentía por las sotanas de los religiosos y las casacas de los militares se manifiesta en las páginas dedicadas a la guerra del 47 en *Memorias de mis tiempos*, donde exhibe el egoísmo de los clérigos y la soberbia de los militares ante la llegada del ejército estadounidense a la capital de la República. Independientemente de la integridad particular de cada uno de los liberales, Prieto demuestra el cambio en la participación política del poeta en la ciudad, al afirmar que si deseaba ocupar un ministerio era “porque se viera que un hombre pobre y salido de la miseria, tenía valor bastante para desenmascarar pícaros y corregir inveterados abusos.”¹⁰ Desde su juventud, Prieto se declaró en contra de los fueros otorgados a las clases privilegiadas. Una letrilla, compuesta con su amigo Ignacio Ramírez, resume este desencanto ante una nación que, habiendo obtenido su libertad política, era incapaz de abandonar sus viejos hábitos:

Con bonete anda el soldado,
Y el clérigo con morrión,
La cruz y la espada unidas
Gobiernan a la Nación,
¡Que viva la bella unión! ¹¹

Menos obvia, y por lo mismo más eficiente, la sátira de “Los cangrejos” resumía el sentir del mundo occidental moderno hacia el viejo orden. Los conservadores que unos años más tarde traerían a México a Maximiliano de Austria no sospechaban que el poema de Prieto se convertiría en uno de las canciones predilectas de un príncipe educado en la concepción liberal del

¹⁰ *Memorias de mis tiempos*, t. II, p. 378.

¹¹ *Ibidem.*, p. 184.

hombre y su circunstancia, y quien solicitaba a la menor oportunidad que los músicos tocaran ese ritmo tan monótono como eficiente. Ejecución doblemente siniestra fue la realizada por la banda de músicos chinacos que la tocaba mientras un pelotón liberal fusilaba a Joaquín Miramón a la luz de unas velas.

Cangrejos al combate, cangrejos al compás,
un paso pa'delante, doscientos para atrás;
zuz-zis-zas, viva la Libertad,
¿quieres Inquisición? Ja, ja, ja, ja, ja, ja,
vendrá Pancho Membrillo
y los azotará.¹²

Más tarde, Prieto escribiría otros versos que, por una parte, reseñan aquella cruzada en contra de la arquitectura y en favor de la Reforma, y, por la otra, trazan un mapa de las calles perdidas y las nacidas a causa de la piqueta:

Por donde Baz echó un tiempo
a retozar las barretas,
desbarrando callejones
y haciendo brotar plazuelas
do era el callejón del Huerto
y ya no quedan ni señas,
donde el callejón de Damas
era encubridor de tretas,
y por donde Tarasquillo
presentaba sus miserias,
en miserables jacales
que eran ascos y vergüenzas
y hacen hoy galana fila
casas alegres y nuevas
al frente de la Capilla
que llama la grey plebeya
de Tarasquilla y perdida,

¹² Guillermo Prieto, *Musa callejera*, p. 123 Otra versión del estribillo aparece en *Poemas satíricos y patrióticos*. Vicente T. Mendoza registra aún otras variantes.

ni por recuerdos se encuentra
estaba un sucio *fonducho*
con tizne, moscas y etcétera.¹³

De tal modo, liberales y conservadores formulan la utopía urbana que desean, pero ambas facciones no dejan de manifestar sus temores ante la incertidumbre de los tiempos nuevos. Si bien Ramírez Aparicio cree en los beneficios del progreso, se siente en la obligación de advertir que la Reforma puede terminar por borrar todo testimonio del pasado. Mientras el romanticismo se encargó de exaltar las ruinas de las ciudades antiguas, la musa militante de la chinaca roja demolía sin detenerse a mirar lo que derribaba. De ahí que el libro de Ramírez Aparicio sea algo más que una relación de los conventos suprimidos en México y abra grandes paréntesis para hacer detalladas descripciones de las fiestas y el colorido que acompañaban la dedicación de cada templo. En la obra de Ramírez Aparicio coinciden dos características del romanticismo: el interés científico por el pasado y la pasión exaltada por lo antiguo. Pero lo que hace aún más particular la obra citada es que su autor no censura de manera absoluta a los liberales sino que trata de comprender la dinámica de los tiempos que llegan.

La modificación de la traza urbana trajo consigo un cambio en los modos de percepción urbana. En un siglo de definición y revisionismo histórico como fue el XIX, los liberales enfrentaron el dilema entre la conservación histórica de los edificios y la fundación de una nueva ciudad, basada en la justicia y el repartimiento equitativo de los beneficios de la civilización, cuando se extienden y multiplican los descubrimientos del siglo de las Luces. A partir de una meditación sobre las plumas de acero, que convertían el cortaplumas en un instrumento obsoleto y modificaban radicalmente el arte y la ciencia de la escritura, Zarco se pregunta qué haría el hombre del siglo XIX sin los enseres de los que se había acostumbrado rodearse para ejercer su ciudad.

¹³Guillermo Prieto, *Musa callejera*, p. 152, Tarasquillo es actualmente Independencia; Damas es un tramo de Bolívar.

Donde antes se rezaba, ahora se piensa, descubría Ramírez. Como parte de su programa educativo y de concientización ideológica, los liberales radicalizaban los usos ciudadanos mediante la alteración de las tradiciones. Sebastián Lerdo de Tejada recuerda que para combatir la celebración de las posadas, en su opinión una ceremonia retrógrada, hubo una temporada en que en la casa de la calle Revillagigedo de un literato cuyo nombre no menciona, se escenificó *Hernani* de Víctor Hugo: “El teatrillo había sido improvisado en el fondo del espacioso patio de la casa; algunas macetas y decoraciones apollilladas adornaban el escenario. La traducción del francés, según un crítico que tenía a mi lado, era excelente. Por fin, después de dos tandas de copitas de jerez y de buñuelos, el telón se levantó.”¹⁴

Con todo, algunos de los liberales más exaltados notaban que el cambio no se lograría mediante la demolición indiscriminada. Altamirano advierte contra los riesgos y la inevitabilidad de semejante empresa.

De manera que se está llamando Reforma a lo que no es sino puramente destrucción. Destrucción de edificios monacales, destrucción de capitales del clero. Sin embargo, cuando yo considero que esta destrucción quita un arma a los enemigos de la humanidad, cuando yo considero que esta destrucción era hace algunos años una utopía que se anatematizaba, yo admiro a los demoledores, yo canonizo a los que han arrebatado los bienes del clero, porque al menos juegan su cabeza por la libertad.¹⁵

Para el proyecto liberal, los edificios religiosos poseían una poderosa carga semántica, y si bien la demolición obstaculizaba pero no daba fin a las conspiraciones clericales, era considerada como una victoria material de los liberales, una demostración tangible de los tiempos modernos. Aunque la

¹⁴ *Memorias de San Sebastián Lerdo de Tejada*, p. 113.

¹⁵ Ignacio Manuel Altamirano, “Democracia y libertad”, Discurso en el Teatro Nacional de México, la noche del 15 de septiembre de 1861, en *Discursos*, p. 52.

pluma y el verbo de Guillermo Prieto tendieran al exceso de tinta y grandilocuencia, uno de sus discursos atina en las pruebas tangibles de la equivalencia entre Iglesia y retroceso: “Nuestros enemigos en el templo elevado al vicio, en la riqueza estancada que amontonan en su torno, en la frustración del amor, en el secuestro de la mujer, y en el silencio y la sombra del claustro, cárcel muchas veces de los vicios, ¿creen que se cifra la bienaventuranza? ¿Adónde está, repito, el espíritu del cristianismo?”¹⁶

Los conceptos de *viejo* y *nuevo* se convertían en valores defendidos a ultranza por conservadores y liberales, respectivamente. Con excepción de Ignacio Ramírez, cuando los liberales comienzan a figurar en la arena política y militar, son hombres menores de 30 años: su juventud se opone a la tradición, la provocan y la remueven, mientras que los conservadores, o el partido que agrupa a los sectores más estáticos de la sociedad, se lanza a diferentes revueltas bajo el grito *religión y fueros* e intenta convertir en guerra santa la que libra en contra del progresismo de los liberales. La actitud demoledora del gobierno liberal tenía sus detractores aún en la prensa no precisamente conservadora. *La Orquesta* del 10. de marzo de 1861 incluye en su primera plana el artículo “El romanticismo”, donde puede leerse: “Y el romántico gobierno, para tener escena donde representar sus ideales comedias, manda derribar los conventos para abrir nuevas calles y tener ruinas.” Aloís Riegl ha visto claramente esta dicotomía que tiene lugar en los tiempos que examinamos:

A las masas les ha complacido desde siempre lo que se mostraba de modo evidente como algo nuevo. Siempre han deseado ver en las obras humanas la victoriosa acción creadora de la fuerza del hombre y no la influencia destructora de las fuerzas de la naturaleza, hostil a la obra humana. Sólo lo nuevo y completo es bello según las ideas de la masa; lo viejo, fragmentario y descolorido es feo. Esta

¹⁶Guillermo Prieto, *Discursos parlamentarios y cívicos*, en *Obras completas*, vol. IX, p. 433.

concepción milenaria, según la cual corresponde a la juventud una superioridad incuestionable frente a la vejez, ha echado raíces tan profundas que es imposible erradicarlas en unas cuantas décadas.¹⁷

Si los autores de *Los mexicanos pintados por ellos mismos* habían evitado incluir en sus galerías a personajes religiosos, Juan Díaz Covarrubias no dudó en entintar su pluma y dedicar, en su anatomía costumbrista *Impresiones y sentimientos*, un implacable párrafo contra las beatas que para el pensamiento liberal constituían un obstáculo para la verdadera religión, esa que conducía al hombre a su redención auténtica:

Se llama Francisca, aunque en la vecindad la designan con el título de “Doña Pachita”. ¿Edad? No se le conoce, pero debe ser joven aún: es blanca, pero no con esa blancura mate e interesante, sino con la producida por las sombras de la iglesia; cara sin facciones, ojos sin mirada, labios sin sonrisa, cuerpo pequeño y malhecho, modo de andar ridículo y compasado, manos blancas en forma de disciplina en las cuales serpean venas muy azules, mala dentadura, cabello liso y pegadito a la sien. Su traje consiste en un tápalo negro de lana, un vestido corto de indiana o muselina, pero muy planchado, que se muda todos los lunes, medias de algodón muy blancas y zapatos de mahón.¹⁸

Los retratos que de las beatas hace Díaz Covarrubias en sus novelas están trazados en un rígido y estático blanco y negro, mientras las chinas son descritas por las plumas liberales con soltura y colorido, con desparpajo y alegría. Guillermo Prieto en sus crónicas y José Agustín Arrieta en sus lienzos

¹⁷ Aloïs Riegl, *El culto moderno a los monumentos*, p. 81.

¹⁸ Juan Díaz Covarrubias, *Obras completas*, t. I, p. 16. Compárese esta descripción con la que de la china poblana hace epigramáticamente José María Rivera, al tomar los versos de *Zanquilla*: “Encarnado zagalejo,/ Banda con fleco de plata,/ Cintura delgada, chata,/ Y ojos de ofender a Dios.”

hacen aparecer a borrachas, locos y léperos, en ejercicio pleno de su sensualidad. Su representación en personajes del pueblo es una de las aportaciones decisivas del arte romántico y para la concepción de una ciudad donde el lenguaje corporal era sinónimo de la ideología liberal. Una mujer de las llamadas decentes no podía salir a la calle sin una compañía femenina. En la defensa de la sensualidad y su pleno ejercicio se encuentra uno de los elementos de la resistencia popular en la lucha por la Independencia. Desde antes del estallido de la revolución insurgente, las autoridades eclesiásticas habían prohibido las coplas y el baile llamado *El Chuchumbé*, debido -afirmaban- a sus movimientos provocativos y deshonestos. De toda esta sensualidad desbordante, el hallazgo principal de Arrieta se halla en las pinturas que representan a las chinas poblanacas, con los colores de la patria auestas. Arrieta logra uno de sus mejores cuadros en *Agualojera*, y en él se resume la utilización que de la china hacía el macho que amaba los cascos ligeros de la china, pero profesaba a su esposa un amor próximo al divino. Un hombre impecablemente vestido de negro y con sombrero de copa, toma con la mano izquierda el vaso de agua fresca que le ofrece la china, mientras con el otro aprieta su brazo pleno y sensual. El colorido de la china, su sonrisa toda llena de brillos y hoyuelos, su puesto tan alegre y limpio como ella, contrasta abiertamente con la solemnidad y la hipocresía del varón que requiere sus favores corporales. El cuadro podría ser una ilustración del licenciado Lamparilla y de Cecilia, frutera del mercado del Volador, ambos personajes inolvidables de *Los bandidos de Río Frío* de Manuel Payno, novela que, entre sus múltiples lecturas, acepta la de ser una alegoría de la ciudad femenina, valiente y liberal, cortejada por un ejército de varones dispuestos a sacrificar cualquier escrúpulo político y aliarse con cualquier nación extranjera con tal de lograr la conquista.

Los hombres de palabra

El recinto del Congreso de la Unión, en el interior del Palacio Nacional, semeja este 10 de julio de 1861 una de las sesiones del Comité de Salud Pública durante los días posteriores a la toma de la Bastilla. Corresponde el uso de la palabra a un indio de 27 años de edad, llamado Ignacio Manuel Altamirano. En 1850 había llegado al Instituto Científico y Literario de Toluca para hallar en uno de sus profesores el modelo político, filosófico y literario que seguiría a lo largo de su vida. El profesor se llamaba Ignacio Ramírez y acababa de ser nombrado catedrático de primer y tercer año de Jurisprudencia. El fuego reconoce al fuego y surgen las elecciones afectivas. Su otro maestro había sido Juan Álvarez, el caudillo sureño para quien Altamirano había redactado algunos de los partes militares más elocuentes y elegantes de nuestra historia bélica. Las lecciones de sus dos maestros –el de pensamiento y el de acción– se resumen en la primera gran actuación parlamentaria de quien, indignado ante la ley de amnistía para los enemigos de la Reforma, alza la voz para decir:

Yo soy hijo de las montañas del Sur y desciendo de aquellos hombres de hierro que han preferido siempre comer raíces y vivir entre las fieras a inclinar su frente ante los tiranos y a dar un abrazo a los traidores...Nosotros debemos tener un principio en lugar de corazón. Yo tengo muchos conocidos reaccionarios; con algunos he cultivado en otro tiempo

relaciones amistosas; pero protesto que el día que cayeran en mis manos, les haría cortar la cabeza, porque antes que la amistad está la patria; antes que el sentimiento está la idea; antes que la compasión está la justicia.¹⁹

Los escritores mexicanos que en 1834 se habían agrupado en la celda de uno de ellos para establecer la Academia de Letrán y con ello fundar la literatura mexicana; los que se atrevieron a plantear, si bien de manera precaria y a veces inconsciente, una independencia literaria; los que se agruparon para sistematizar y exigir un lenguaje sólido, acorde con el desarrollo del país, tuvieron el año 1861 el desafío de utilizar su verbo para llevarlo a la vía pública.²⁰ La oratoria se convierte en género literario de urgencia, acorde con los tiempos nuevos. En una sociedad mayoritariamente analfabeta, el discurso formulado en la plaza pública, se transforma en un libro abierto que ofrece la lectura de la evolución política de México. En la gran tribuna de la ciudad, los oradores de ambas tendencias se disputan la atención de los ciudadanos. En sus evocaciones infantiles, José María Roa Bárcena registra sus primeras lides con la palabra hablada: "Cuando en mis soledades recitaba ante vacas y borregos trocitos aprendidos de los discursos cívicos de septiembre, me figuraba orador, y los bramidos y balidos de mi auditorio se me antojaban aplauso inteligente de un público ilustradísimo. La tempestad y el huracán excitaban mis nervios, y el menor charco tomaba para mí las proporciones del Ponto Euxino."²¹

Es también en la oratoria donde los conceptos del liberalismo, al compás del debate parlamentario y de las luchas armadas, adquieren solidez y permanencia. El año 1861, las plumas liberales desarrollan esta actividad

¹⁹Ignacio Manuel Altamirano, *Discursos*, p. 27.

²⁰Para comprender el sentido cabal de las aportaciones hechas por la Academia de Letrán, examínese el texto más completo e innovador en este sentido, el prólogo realizado por Fernando Tola para *El año nuevo 1837,1838,1839,1840*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995. (Al Siglo XIX. Ida y regreso)

²¹José María Roa Bárcena, "Combates en el aire", en *Relatos*, p. 95.

esencial, con lo cual la palabra recorre sitios estratégicos de la capital. Ignacio Manuel Altamirano pronuncia el discurso “Democracia y libertad” el 15 de septiembre en el Teatro Nacional; Ignacio Ramírez se deja escuchar en la Alameda el 16 de septiembre; Guillermo Prieto, que el día 15 pronuncia su “Celebración de la Independencia” en la Plaza Mayor de San Luis Potosí, vuelve a su querida capital para exaltar a la multitud el 17. En los espacios privados de las minorías ilustradas —el teatro y la cámara— y en los espacios públicos de la mayoría iletrada —el jardín, el mercado y la plaza—, los oradores practican un arte aparentemente efímero pero cuyas consecuencias van más allá del presente en que se establece el circuito de comunicación. Nuestros escritores continúan la labor iniciada por Juan Díaz Covarrubias, en su antes citado discurso cívico durante la celebración de la Independencia en 1856. En una sociedad semianalfabeta como la de aquellos años, el discurso cívico hacía las veces de escuela ambulante de historia patria.²² La estructura de esos discursos obedece en términos generales a una estructura común: comienzan con un largo exordio que revisa la historia de México anterior a la Independencia; después se da paso a la tesis que forma la parte esencial de la pieza, y se concluye con una exaltación del concepto liberal de la patria. Importantes como herramientas de formación ideológica y como ejemplos de retórica que, clásica en su forma, fundamentaba la rebelión romántica, tales discursos pasan del espacio público a la página del libro, como ocurre en la novela *Gil Gómez el insurgente*, donde Díaz Covarrubias hace uso de su discurso para explicar a sus lectores la situación de México en la época inmediatamente anterior al levantamiento de Hidalgo. En su prólogo a los discursos de Altamirano, Agustín Yáñez advierte: “Hasta ahora no se ha visto el interés que para la historia de nuestro romanticismo tienen aquellos diversos discursos parlamentarios del año de 1861. Pocos documentos, en

²² Ver Enrique Plasencia, *Independencia y nacionalismo a la luz del discurso celebratorio*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.

efecto, expresan con tan temerario verismo, con tan exaltada singularidad el espíritu romántico, dentro de la circunstancia mexicana, en los ángulos combinados de la política y del arte oratorio.”²³ Altamirano, que tras su discurso contra la amnistía supo de esa otra forma de ocupación de la ciudad que es ser llevado en hombros como los toreros, subrayó la importancia de la relación del hombre de palabra con sus semejantes:

Sagrada noche es ésta, conciudadanos, sagrada noche, porque en ella los tribunos del pueblo no sólo tienen la misión de narrar la gloriosa epopeya de nuestra insurrección, como los rapsodistas antiguos y los trovadores de la Edad Media, sino principalmente la de hablar en nombre de ese mismo pueblo, de manifestar sus dolores, de dar cuenta de sus sacrificios y de ponerse a la altura de sus deseos.

Así comprendían este sacerdocio los oradores que el pueblo griego nombraba para hacer el panegírico de sus héroes.

Así os hablaré yo también, yo me haré aquí intérprete fiel de ese pobre pueblo, cuyo afecto se compra con promesas y cuya sangre se paga con excusas.²⁴

El paso de los años no cambiará la idea de Altamirano respecto a la importancia que para la ciudad tiene el orador y la responsabilidad del intelectual para devenir una conciencia colectiva. Al escribir la biografía de Ignacio Ramírez, Altamirano opina que la pieza oratoria del 16 de septiembre de 1861, pronunciada por su maestro en presencia del presidente Juárez, es “el más admirable discurso que haya resonado en México y en la América toda, y que bastaría por sí solo para dar reputación universal a cualquier hombre”. En varias partes de la biografía de Ramírez habrá de insistir en que tal

²³ Agustín Yáñez, prólogo a *Discursos* de Ignacio Manuel Altamirano, p. XV.

²⁴ Ignacio Manuel Altamirano, *Discursos*, p. 49. V. *Discursos pronunciados en las funciones cívicas del año 1861 en la capital de la República, por los c.c. Ignacio Altamirano, Joaquín Alcalde, Ignacio Ramírez y Guillermo Prieto*. México, Vicente García Torres, 1861.

discurso es una de las más altas piezas literarias de la producción total de su maestro. Y si bien su juicio puede resultarnos hiperbólico, en otra parte de la misma biografía relata objetivamente la reacción de los capitalinos ante la elocuencia del Nigromante:

Al pie de la tribuna en que hablaba Ramírez, nos hallábamos formando grupo el eminente demócrata y orador Ponciano Arriaga, Guillermo Prieto y numerosos diputados, entre los que estaba yo. Ponciano Arriaga se apoyaba en mi brazo, y en sus arrebatos entusiastas llegó a sacudírmelo de tal modo, que temí que me lo despedazara, y me vi obligado a invocar su clemencia...García Torres, cuando Ramírez bajó de la tribuna, en medio de los aplausos del público, le quitó el discurso de las manos y le ofreció un banquete en el Tívoli, al que asistimos muchos, y que fue una ovación constante al sublime orador. ²⁵

A la inspiración de los oradores y al convencimiento pleno de sus ideas, se unía la estructura cuidadosa de su discurso. Examínese la precisión conceptual, encima de la elegancia retórica del siguiente texto de Francisco Zarco, donde resume el proyecto de la ciudad liberal. Zarco pronuncia las palabras anteriores en el umbral de la Guerra de Tres Años, cuando él, al igual que otros liberales moderados, pensaba que la constitucionalidad era el primer gran paso para la convivencia y el progreso. Con todo, Zarco no era ningún ingenuo y advertía contra los peligros de un republicanismo mal entendido, al tiempo que vaticinaba la futura contienda armada.

La igualdad será desde hoy la más gran ley en la República; no habrá más territorio que el de las virtudes; no manchará el territorio nacional la esclavitud, oprobio de la historia humana; el domicilio será sagrado; la propiedad inviolable, el trabajo y la industria libres; la manifestación del pensa-

²⁵Ignacio Manuel Altamirano, "Biografía de Ignacio Ramírez" en *Obras de Ignacio Ramírez*, t. I, p. LI-LII.

miento sin más trabas que el respeto a la moral, a la paz pública y a la vida privada; el tránsito, el movimiento, sin dificultades; el comercio, la agricultura, sin obstáculos; los negocios del Estado examinados por los ciudadanos todos; no habrá leyes retroactivas, ni monopolios ni prisiones arbitrarias, ni jueces especiales, ni confiscación de bienes, ni penas infamantes, ni se pagará por la justicia, ni se violará la correspondencia, y en México, para su gloria ante Dios y el mundo será una verdad práctica la inviolabilidad de la vida humana, luego que con el sistema penitenciario pueda alcanzarse el arrepentimiento y la rehabilitación moral del hombre que el crimen extravía. ²⁶

La demolición material de la urbe necesitaba no sólo un pretexto de utilidad pública, como ocurrió con el decreto de Ignacio Comonfort para abrir la citada calle de Independencia, sino una formulación ideológica que permitiera a los liberales en el poder justificarse ante su conciencia y apuntalarla con un orden distinto. La secularización en los decretos se traduce en una secularización de la vida cotidiana. Más que la muerte de Dios, es su negación la que agobia y estimula a nuestros liberales decimonónicos más radicales. De ahí el escándalo mayúsculo provocado por la sentencia *No hay Dios* expresada en el seno de la Academia de Letrán por un entonces joven Ignacio Ramírez, con lo cual se forja la leyenda negra del Nigromante, el hechicero implacable y pagano que entra en los templos a fustigar a los devotos del culto. Aunque no le disgustara semejante mala fama a Ramírez —buena para él y la causa que defendía—, indudablemente no llegó a los extremos de teatralidad a los que Baz era tan afecto. Para entender la dimensión titánica de aquellos liberales que luchaban contra tres siglos de dominación, baste recordar el disgusto de los anarquistas que en plena mitad del siglo XX atentaron contra el mural de Diego Rivera “Sueño de un domingo en la Alameda”, justamente en la parte donde aparece Ramírez enarbolando las cuartillas que contienen su célebre discurso.

²⁶Francisco Zarco, *Textos políticos*, p. 6.

No obstante que la demagogia era inevitable en el discurso político de los propios liberales, en la parte medular de sus piezas no traducían el progreso en entelequias metafísicas, sino en hechos concretos que estaban modificando el mundo y se reflejaban en la Ciudad de México. Ramírez lo subraya en su discurso del 16 de septiembre de 1861: "...a este pueblo le grita adelante no mi humilde voz ni un envejecido oráculo, sino la electricidad en el telégrafo, la luz en el daguerrotipo, el vapor escapándose de la locomotora, la imaginación entre las galas de la poesía, y los escritos de la ciencia que la imprenta desencadenó con mano generosa."²⁷ Como se examina en un capítulo posterior, es en la República restaurada donde la literatura comienza a reflejar la influencia de los inventos y del progreso material en la vida de la Ciudad de México. Según advierte Rafael Gutiérrez Girardot, "la secularización del siglo XIX fue no sólo una 'mundanización' del mundo, sino a la vez una 'sacralización' del mundo. Y nada muestra tan patentemente esta secularización del mundo como los 'principios de fe' que rigieron estas dos tendencias y las metas que se propusieron: la fe en la ciencia y en el progreso, la perfección moral del hombre, el servicio a la Nación"²⁸, principios nacidos al compás de la musa militante, pero que llevaría a su realización el programa positivista, una vez lograda la pacificación. Los epítetos aplicados a los valores religiosos se utilizarán para valores civiles, emanados de la Revolución Francesa: la Diosa

²⁷Ignacio Ramírez, *Obras completas*, t. I, p.133. Francisco Zarco advertía contra los beneficios y los riesgos de una sociedad que apostara todas sus cartas al progreso: "El espíritu de nuestro siglo es el materialismo; lo que se palpa, lo que se ve. De aquí el progreso de las artes que procuran comodidades; de aquí la decadencia de todos los sistemas abstractos. En nuestro siglo vale más una máquina para cortarse las uñas, que diez poemas épicos; alcanza más gloria el inventor de unas deespabiladeras que se abran y cierren solas, que el autor de un nuevo sistema filosófico; y conquista más secuaces un hábil maquinista, que un profeta o un fundador de nuevas sectas. La mecánica casi ha animado a la materia; le ha dado cierta vida, cierto orden, que remeda la inteligencia y el instinto...En compensación se han amortiguado las grandes pasiones; el sentimiento va en menguante todos los días, hasta que llegue a extinguirse como cosa inútil para las mejoras puramente materiales de los pueblos". "Crónica de la exposición", en *La Ilustración Mexicana*, t. II, 1852. En *Obras completas* de Francisco Zarco, t. XVII, p. 313.

²⁸Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, p.66-89.

Razón, la Santa Libertad, el Cielo que colma de honores a los héroes. Por necesidad política, más que por falta de creencia, pero también por cuestiones puramente prácticas, nuestros liberales luchan por hacer de la ciudad un territorio progresista. En sus poemas al Hacedor, Juan Valle no censura a la religión, pero sí a sus malos ministros. En su poema titulado "El siglo XIX" se resumen las principales banderas retóricas de los liberales. Por su parte, exclama Prieto, "nosotros santificamos el derecho para que la razón impere y el buen sentido de los pueblos realice la fraternidad de los hombres."²⁹

El lenguaje político se radicaliza y las facciones que se disputan el dominio de la ciudad adoptan sus propios modos de expresión. Lo que para los liberales es oscuridad y retroceso, para los conservadores es invento del demonio, pretextos del Norte industrial pero protestante, que amenaza a la religión católica. El discurso que José María Roa Bárcena coloca en labios de Gaspar Rodríguez, personaje central de la novela *La quinta modelo*, es ilustrativo de esta retórica:

Señores: Si abrimos los libros sagrados, veremos que desde el principio del mundo se disputan sus destinos el bien y el mal, que no son otra cosa que la libertad y el despotismo.

Si nos remontamos a las tradiciones de otra esfera más antigua y mejor que la nuestra, veremos al despotismo (Luzbel) queriendo destronar a la libertad (Dios). El primero quedó escarmentado, gracias a la espada de San Miguel, a quien con justicia podemos llamar el Lafayette de la república celeste, como que sabido es que él manda la guardia nacional de los ángeles.

Vengamos al mudo sublunar que habitamos. ¿Quién indujo a Adán al pecado? ¿Quién asesinó a Abel? ¿Quién embriagó a Noé? ¿Quién puso trabas a la construcción de la torre de Babel, magnífica pirámide proyectada en honor de la libertad? ¿Quién arrojó a Agar de la tienda de Abraham? ¿Quién puso en el tálamo nupcial de Jacob a Lila en vez de Raquel? ¿Quién llenó de lepra a Job y le puso en la mano una

²⁹Guillermo Prieto, *Discursos parlamentarios y cívicos*, p. 433.

teja para que se rascara? Lo que es a un mismo tiempo causa y agente del mal; lo que la Escritura llama serpiente, Luzbel, Moloc o Leviathán, para mí, señores, no es otra cosa que el partido retrógrado. (Profunda sensación) Pero, ¿adónde –se me preguntará– quería ese partido hacer retrogradar al mundo, puesto que la mano del Creador acababa de sacarlo del caos? La respuesta, señores, es muy sencilla, y brota de la misma pregunta: ¡quería hacerlo retroceder al caos!³⁰

Aun los liberales no podían mantenerse ajenos a la medición del tiempo de acuerdo con la duración exigida por la Iglesia. En una de sus primeras crónicas urbanas, Guillermo Prieto manifiesta su erudición en el conocimiento de los horarios eclesiásticos: “A misa, Dios sobre todo, vamos a misa; de ocho en la Encarnación, de diez a Santo Domingo, de once San Francisco y de doce señor San José”.³¹ Altamirano contrae matrimonio religioso durante una ceremonia realizada a las cinco de la mañana en la Catedral Metropolitana. El motivo era que a esa hora no se cobraba por los matrimonios, pero otra causa debe haber sido que el feroz jacobino deseaba pasar lo más desapercibido posible en un espacio más que sacralizado. En un texto titulado “Día de muertos” expresará su aversión a la capital levítica anterior a la Reforma y la República restaurada:

En los antiguos tiempos, es decir, antes de la Reforma, México se despertaba el día 2 de noviembre al funeral clamor de la campana que doblaba en todas las iglesias, recordando que era el día de la conmemoración de los fieles difuntos.

Ah, qué tristeza y qué tedio causaba ese incesante y funeral clamoreo que comenzaba en la catedral y que se repetía en los cien campanarios de los conventos y en todas las iglesias, parroquias, capillas y ermitas que bordaban la ciudad de oriente a poniente y de norte a sur. Era una incesante

³⁰José María Roa Bárcena, *La quinta modelo*, p. 30-31.

³¹Guillermo Prieto, “Un domingo”. *Artículos de costumbres, Obras completas*, t. II, p. 40.

vibración acompasada, ronca, lúgubre, que daba origen a variados sentimientos, pero todos amargos.³²

La temporalidad estaba regida por la iglesia, como queda demostrado en las palabras del Nigromante:

La clase dominadora, la raza privilegiada, despojándose de su inteligencia como de un arma prohibida, se entregaba a movimientos automáticos, dirigidos por el reloj de la parroquia más cercana; el primer repique del campanario, prescribía las prolongadas oraciones de la mañana; el segundo llamaba a misa, y después, de hora en hora, hasta entre los placeres del lecho, continuaba los ejercicios piadosos; y la siesta y las repetidas comidas, y el juego, no dejaban a las ocupaciones del hombre laborioso sino cuatro horas del día.³³

Con todo, un México tres veces secular no podía cambiar de la noche a la mañana, ni con las fórmulas radicales y demoledoras de los liberales, ni con la ceguera ideológica de los conservadores. Las diferentes concepciones urbanas de ambas facciones aparecen ejemplificadas en las novelas *La quinta modelo* (1857) de José María Róa Bárcena y *El monedero* (1861) de Francisco Pizarro.³⁴ Sus años de publicación coinciden con el cambio de mentalidad

³²Ignacio Manuel Altamirano, *Aires de México*, p. 141. El cambio en el ritmo ciudadano, regido por los numerosos campanarios, fue también el tema de varios artículos de Francisco Zarco. En *El Demócrata* del 12 de junio de 1850, escribe en el titulado "El cólera en México": La prensa de la capital juzgó muy conveniente que el Viático saliera en la época actual sin el aparato de costumbre, para que la frecuencia con que se tenía que oír la campanilla que ordinariamente lo anuncia, no causara alarma a la población: esto parece acertado y se suprimió dicha campana, pero en cambio lo acompañan los llamados *hermanos* que con sus descompasados gritos causan el mismo terror, y esto no se remedia por quien corresponde, porque habrá quedado satisfecho de quitar la cosa aunque otra produzca igual efecto."

³³Ignacio Ramírez, *Obras completas*, V. II, p. 133. Para un análisis detallado de los horarios de la Ciudad de México durante la época colonial, puede consultarse "Los toques de las campanas" de Luis González Obregón de sus *Leyendas de las calles de México*. En *La novela del México colonial*, vol. II, pp. 1071-1073.

³⁴V. María del Carmen Millán, "Dos utopías", en *Historia Mexicana*, vol. VII, número 26, octubre-diciembre de 1957.

mexicana: el inicio y el fin de la guerra de Reforma, con sus enfrentamientos armados, sus cambios sobre la marcha, sus definiciones de principios.

El talento narrativo de José María Roa Bárcena lo ayuda a evitar el fácil melodrama para adoptar una elegante sátira. Gaspar Rodríguez, personaje central de la novela, representa una caricatura de los liberales del siglo XIX que se unían a la corriente más por moda que por convicción. Convencido de las bondades absolutas de la cultura anglosajona, sin tomar en cuenta los medios a los que tiene que recurrir para llevar a cabo sus fines, Gaspar llega a la Ciudad de México con intención de devorarla. Su caminar por la capital es un reflejo de esta visión idílica, bien intencionada pero ingenua e inexacta:

A las seis de la mañana siguiente, nuestro hombre, afeitado y esmeradamente vestido, salió a recorrer las calles y las halló solas. Fue a la Plaza de Armas y vio que multitud de hijas desgraciadas del pueblo que se entregan sin escrúpulos a los placeres sensuales de la bebida y a los ensayos prácticos del comunismo, barrían en castigo la plaza, cortejadas por la vara del cabo. Gaspar se propuso fundar en México sociedades de temperancia y elevar a la mujer al goce de todos los derechos políticos, sin perjuicio de deprimirla cuando representara en contra de las reformas progresistas. A las nueve acudió a la Alameda y quedó medianamente sorprendido de hallarla sola, por la sencilla razón de que las mexicanas se levantan a las diez. El resto de la mañana lo empleó en visitar la Lonja, donde nadie pareció notar su presencia, y algunas iglesias que le escandalizaron a causa del lujo desplegado en el culto. Tomó nota del número aproximativo de las campanas a fin de proponer que con ellas se fundiesen cañones, y de los candeleros, atriles y lámparas de plata, que podían ser reducidos a moneda sonante para establecer con ella un banco agrícola e industrial, o crear siquiera la hacienda pública, cosa tan difícil en nuestro país, como hallar la cuadratura del círculo. En la tarde concurrió a pie al Paseo Nuevo y, medio cegado sin duda por las nubes del polvo que levantan los carruajes, creyó que cuantas iban en ellos eran inglesas, y por más que buscó a la juventud masculina, lustre y esperanza del país, no pudo dar con ella

bajo el disfraz de charros del interior con que sus miembros caracoleaban a caballo por todo el paseo, destrozando de vez en cuando palabras francesas. En la noche volvió al hotel, se puso a cepillar su traje, y cuando vio que a la casaca provincial no le quedaba polvo, advirtió que, en pago, a él ya no le quedaba tiempo de salir porque eran las diez de la noche, y tomó resolución de meterse en la cama, todo irritado y mohíno, y diciéndose que México es un foco de prostiución, y que convendría llevarse los poderes federales a su ciudad natal, a fin de alejarlos de la moderna Babilonia.³⁵

Por su parte, Nicolás Pizarro hace en *El monedero* una realización de la utopía de varios pensadores del siglo XIX, basado en las teorías de los falansterios de Francois-Marie-Charles Fourier (1772-1837), autor de obras como *La teoría de los cuatro movimientos* o *La asociación doméstica agrícola*. Para la construcción de la Nueva Fildaldelfia se necesita dinero. Luis Hénkel, protagonista de la novela, acuña moneda falsas —de ahí el título—, misterio sólo se revela al final de la obra. La acción, en principio deshonesto, es la refutación al mundo civilizado. Para Luis Hénkel, el dinero se vuelve un medio y no un fin en sí mismo como en las sociedades capitalistas. Como Roa Bárcena, Pizarro considera que esa ideal ciudad del futuro no podrá prosperar sin un cambio en el papel de las mujeres. En el epílogo, crítica a la ciudad grande en voz de María, encargada de leer la memoria anual y pronunciar la pieza oratoria donde se hace la evaluación de la nueva ciudad:

Las grandes ciudades presentan muy frecuentemente el ejemplo desmoralizador de personas que nada hacen, más que fastidiarse, diciendo que se divierten, y para quienes parecen hechos los goces más exquisitos; no los envidiamos, pues creemos que nuestra vida de inteligencia y acción, es

³⁵José María Roa Bárcena, *La quinta Modelo*, p. 26-27. La idea de trasladar los poderes federales a otra ciudad fue motivo de encendida polémica en el seno del Congreso Constituyente de 1856-57. El 10 de diciembre de 1856 se discute el proyecto que proponía cambiar el asiento de los Supremos Poderes a Querétaro, porque la Ciudad de México no es el espacio adecuado para fomentar libertades ni para una vida política sana.

más feliz que esa somnolencia enervadora, esa penosa nulidad que hace aborrecible hasta la luz, y enfadosa la carrera del tiempo.³⁶

En ambas novelas, aunque diferente sea su enfoque ideológico, se habla del envilecimiento y decadencia de la capital. El menosprecio de corte y la alabanza de aldea pretende, entonces, la búsqueda de una concentración urbana intocada por las impurezas, alejada del tiempo y del espacio reales. En el primer capítulo –situado en 1846– se habla del pueblo de San Angel, donde cada primavera la gente emigra para huir “del ruido aturdidor de la gran capital”.

Si la ciudad era, en opinión de Zarco, el lugar donde “se reúnen elementos de prosperidad y de civilización”, y para los conservadores el sitio del pecado y el libertinaje político, el debate se agudizaría y se afinaría con la llegada de Maximiliano y Carlota.

³⁶Nicolás Pizarro, *El monedero*, p. 614.

La utopía imperial y la guerrilla de la pluma

Casimiro Castro en sus litografías y otros artistas en la fotografía han documentado la arquitectura efímera de los arcos triunfales levantados con motivo de la entrada de Maximiliano y Carlota a la Ciudad de México. Desde el Túmulo Imperial a la muerte de Carlos V, los habitantes de la Ciudad de México participaron pasiva o activamente en el ritual donde el arco se levanta como la puerta de honor que simbolizaba la toma de la ciudad, la penetración del héroe en el cuerpo femenino de la conquistada. La propia Sor Juana Inés de la Cruz recibió el encargo de escribir los poemas que se inscribirían en el arco triunfal para recibir a los nuevos virreyes, arco conocido con el nombre de *Neptuno Alegórico*.

Los poemas escritos con motivo de la llegada de Maximiliano y Carlota reflejan la idea pacificadora que unía a la parte de la población urbana que reconocía al Imperio. Si bien son merecedores de toda la censura aquéllos que al día siguiente de la salida del gobierno de Juárez, esos que lo habían celebrado tres años atrás, inmediatamente aceptaron la oferta de la intervención tripartita y la Junta de Notables, es justo mencionar que en aquellos instantes aún no estaba creada una clara conciencia de nacionalidad. Al hablar de la recepción que en la Ciudad de México se hizo a Maximiliano y Carlota, Justo Sierra evoca su visión juvenil: “Un centenar de estudiantes gritábamos a grito herido, en la plaza principal, “mueran los mochos”, sin que

nadie nos reclamase. Todo se perdía en un rumor inmenso de clamor humano, de repiques, cañonazos, música”.³⁷

No todos los pensadores de tendencia conservadora fueron la encarnación de la oscuridad y el retroceso, como no todos los liberales eran los nigromantes satanizados por los clericales más acérrimos, aunque hay en ambas concepciones del mundo un sistema de figuras plenamente establecido. En la retórica nacida al compás de la lucha armada, la exaltación liberal consideraba que sólo la sangre era capaz de nutrir al tronco de la libertad; para el ala conservadora, la anarquía era un signo de inmadurez política que dio origen, en dos momentos de nuestra historia urbana, a textos que reflejan este sentir. El pronunciamiento del año 1840, contra el gobierno de Anastasio Bustamante, que costó la destrucción de toda una torre de Palacio Nacional, además de numerosas vidas de civiles, dio pie para la famosa meditación de José María Gutiérrez de Estrada, que le había de causar el exilio. Su profecía más real y terrible era la bandera de las barras y las estrellas flotando sobre el Palacio Nacional. Por su parte, el poeta neoclásico Manuel Carpio escribe un poema titulado “México en 1847”. A partir de la entrada del ejército estadounidense en la capital, medita sobre las causas que han llevado al país a sufrir una invasión y a ver a su territorio mutilado.

La concepción de la ciudad republicana como símbolo de anarquía e inmadurez política, y la utopía imperial como resumen de la equidad en la justicia, mezclada con los equívocos del partido conservador, habría de continuar durante la resistencia del gobierno juarista contra la intervención y el Imperio. En uno de los poemas escritos en el arco aludido podía leerse el “Himno dedicado a SS.MM. el emperador y la emperatriz de México”, que resume el anhelo pacificador de la población capitalina:

A la gran capital del Imperio
Nuestro augusto Monarca llegó:

³⁷Justo Sierra, *Evolución política del pueblo mexicano. Obras completas*, t. XII, p. 337.

Celebremos tan fausto suceso,
Que es un príncipe enviado por Dios.

Entre los versos del arco, se incluían los escritos por José María Roa Bárcena. Como varios otros conservadores, descubría que después de los Tratados de Guadalupe Hidalgo, el país seguía inmerso en conflagraciones civiles e indefinición política. De ahí que escriba unas octavas, cuyo convencimiento político no disculpa su entrega al mejor postor:

Dechado de bondad, flor de belleza,
Que otra patria dejaste y otro cielo
Por dar al pueblo que a adorarte empieza
Gloria en su dicha, en su dolor consuelo;
Si la voz general llega a tu alteza,
Duplicará tu cariñoso anhelo,
Que la Nación que ensangrentaba el odio
Te proclama desde hoy su ángel custodio.

*

A tu aspecto gentil tan deseado
El bronce te saluda en grave acento;
Anima con su fuego inusitado
Rostros y corazones el contento.
En dulcísima fiesta es ya trocado
Largo el combate fraternal, sangriento.
Esnos promesa de abundantes bienes
La diadema imperial que orna tus sienas.³⁸

Independientemente de la filiación política de sus autores, en todos los poemas escritos en los arcos aludidos o leídos por sus autores al paso de los

³⁸*Colección de las composiciones poéticas inscritas en los arcos y arrojadas al paso de SS. MM. en su solemne entrada a la capital del Imperio.* México, Imprenta de Andrade y Escalante, 1864.

archidukes, el común denominador es la apetencia de paz.³⁹ Con la misma vehemencia con que los liberales creían en la secularización como su arma redentora, los conservadores pensaban que sólo el restablecimiento de la monarquía solucionaría la crisis mexicana. Desde la consumación de la independencia respecto a España, había en los mexicanos un anhelo de paz, aún entre los románticos más acendrados que oponían como opciones radicales la muerte o la libertad. El 18 de febrero de 1842 se había instalado la primera piedra del Teatro Nacional. Ese día se publica el poema alusivo de Ignacio Rodríguez Galván. Si en la cultura tolteca, ninguna ciudad estaba totalmente fundada en tanto no tuviera una casa de canto, el empresario Francisco Arbeau fundamentaba la necesidad de contar con un gran teatro. Como señala Olavarría y Ferrari, “casi de dos años atrás venía madurándose este proyecto de dotar a la capital con un nuevo y gran teatro, en armonía con la importancia y belleza del lugar de asiento de los primeros poderes de la República”⁴⁰ El discurso de Arbeau con motivo de la instalación de la primera piedra es también elocuente en este sentido: “...este suntuoso edificio...levanta el espíritu de empresa combinado con la pública utilidad y el gran ornato”. La primera piedra del edificio incluye en su interior las señales que dan testimonio del paso del monarca por esta tierra, pero también el poema de Rodríguez Galván, que da fe del paso del poeta por el mismo tiempo y espacio que el del príncipe. Invoca el nombre de Grecia como paradigma de gran cultura y la opone a la anarquía en que vive México. El teatro es el único lugar donde pueden resolverse –si bien momentáneamente– las diferencias sociales.

¿Verá México al fin bello teatro,
digno de su esplendor y su grandeza?
Sí lo verá; y un lauro en tu cabeza
será el premio a tu rápido afanar.

³⁹Niceto de Zamacois. “Sonetos que ostentaba el arco de la paz en la entrada de Maximiliano a México”. En *Historia de México*, t. XVII, pp. 1151-1154.

⁴⁰ Enrique Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, t. I, p. 382.

Prosigue...Te diré qué es un teatro:
es del sensible corazón consuelo;
es la historia imparcial, rasgado el velo;
es el horror del hombre criminal.

Allí tan sólo hay igualdad...Tiranos,
y opulentos, y pobres aparecen,
y su míseras almas desfallecen
ante aquel indomable tribunal!

Dos décadas después de escrito su poema, el anhelo formulado por Rodríguez Galván no había prosperado, y ese anhelo era común a la mayoría de los mexicanos. Donde los liberales, fieles a su jacobinismo, llamaban a degüello contra los enemigos de la libertad, los conservadores llamaban a la concordia. De ahí que en la llegada de Maximiliano y Carlota, la totalidad de la población no respondiera unánimemente al verso de González Bocanegra según el cual cada hijo es un soldado en potencia.

Intelectuales que en la década anterior habían realizado estudios importantes para sistematizar la ciudad de México, ven en la instalación de un imperio liberal la perspectiva de continuar realizando sus trabajos: Manuel Orozco y Berra y Juan Nepomuceno Almonte son figuras cercanas a Maximiliano. Si en su discurso de 1861 contra la amnistía, Altamirano había criticado a los "políticos de biombo" que apenas se enteraban de los sufrimientos del interior de la República, en La Sabana, el 15 de septiembre de 1865, retoma el argumento para criticar a "los pueblos miserables del centro que han regado, trémulos de pavor, flores al paso de un aventurero coronado".

Pero si Altamirano y Riva Palacio dejan momentáneamente la pluma para organizar la guerra de guerrillas en Guerrero y Michoacán, respectivamente, otro pequeño ejército de resistencia, no menos peligroso, aunque sus armas sean otras, libra batalla en los periódicos de la capital o en los que surgen en las ciudades que apoyan al gobierno de Juárez. *La Orquesta y La Chinaca* no dan descanso a los ocupantes de la capital físicamente vacante y hacen de la

sátira el arma más eficiente. El grafito de Constantino Escalante da testimonio de varias situaciones jocosas de los archiduces en la capital. La realidad superaba a la fantasía: el 4 de enero de 1865, Maximiliano y Carlota cabalgan por las calles de México con trajes de rancheros mexicanos elegantes. *La Orquesta* se apresuró a explotar el hecho.

Quienes no empuñan las armas para combatir al Imperio, cargan de tinta la pluma para minar al enemigo. El 28 de abril de 1865, Guillermo Prieto fecha en Chihuahua su “Canto vespertino”, donde se imagina mirando la Ciudad de México desde las alturas de Chapultepec. Así lo había hecho en 1847 al describir la vista de la Ciudad de México desde el Cerro del Peñón y a la vista del enemigo. Su ejercicio de imaginación tenía, entonces, visos de verdad. En ambos casos –1847 y 1867–, y fiel al hábito del poeta romántico de alejarse del cuerpo de la ciudad y de tal modo poder contemplar sus palpitations, Prieto contempla su espacio natal desde las alturas. En 1864, año en que Maximiliano ordena a Alois Bolland Kuhmackl, arquitecto paisajista, la apertura del Paseo de la Reforma, José Rosas Moreno había escrito un poema donde no se trasluce ninguna ocupación. Como el romántico que nunca dejó de ser, Rosas Moreno habla de una ciudad que ya no lo reconoce y que es para él desconocida. No hay en el poema ningún indicio de la ciudad invadida, con sus saraos y esplendores de los que disfrutaban los pocos de siempre. Más radical y combativo, Prieto comienza por hacer una alabanza de su espacio natal. En Chapultepec, el mismo lugar consagrado por la historia, que Rodríguez Galván eligió para su “Profecía de Guatimoc”, poema donde el espíritu del último emperador azteca revela al poeta la necesidad de mantener el orgullo indómito de su raza, Prieto renueva su apuesta por la radical militancia de la musa:

Tú, madre de mil héroes, la ondina de Dolores,
que a Anáhuac restituiste su sol de libertad;
que, en medio de las olas de pueblos vengadores,
un yugo de tres siglos supiste sepultar;

levanta el rostro ¡oh, patria!, que alzándose, la aurora
de luz indeficiente tu suelo inundará,
como al sólo anunciase del sol, ya se colora
de oro y púrpura el seno del agitado mar.
Hiera tu planta el suelo: mil huestes orgullosas
de entre recientes tumbas las frentes alzarán,
como elevan mil plantas las ramas valerosas
en la grieta que deja la lava del volcán.
No así, no envilecida; en pie, oh mi patria armada,
que te halle y aniquile el sacrílego francés;
que venga, que tu seno destroce con su espada:
Come tus propias carnes y bebe sangre y llanto,
pide asilo a los bosques, no duermas bajo el manto
del sátiro de Francia, ¡leproso emperador!
Ven, que los que te amamos, amamos tu pobreza
y de tus lindos ojos la bienhechora luz,
tendrás en nuestras almas incienso de ternura,
y amor, himnos y flores de eterna juventud.
Ven, que los que te amamos, soñamos con tu gloria,
tu nombre nuestros bravos ensalzan al morir;
cada vez que la espada nos vuelve la victoria,
alegre la esperanza nos reúne a combatir.
Renueva nuestro esfuerzo; tu voz ansiosa espera
para lanzar sus rayos la ardiente multitud;
al que expire, amorosa lo cubra tu bandera,
como a tumba de mártir la sombra de la cruz.

Estructuralmente, el poema de Prieto sigue de cerca al discurso político. También aquí se hace una revisión liberal de la historia mexicana, antes de soltar plenamente la rienda a la elegía. Pero si su lamentación por los traidores que se afiliaron al Imperio puede mover a la compasión, la realidad se encarga de superar a la ficción. En una nación rica en significantes y pobre en significados, el cambio de gobierno era una costumbre que no causaba problemas mayores. Los usos de la Ciudad de México provocados por el Imperio pueden verse en el libro de memorias de José Luis Blasio, joven mexicano encargado de la secretaría particular de Maximiliano. Aunque no se

trata de una obra literaria, por momentos parece una involuntaria novela de costumbres que parece pedir prestada la linterna mágica utilizada por José Tomás de Cuéllar para la proyección de sus imágenes; las “tertulias, juegos, bailes” enumerados por Riva Palacio en su sátira a la partida de Carlota tienen diferentes reglas de la etiqueta que aquellas a las que estaba acostumbrada una petulante y falsa nobleza mexicana, circunstancia que no pasa desapercibida a la agudeza de Blasio:

Siguiendo la mala costumbre social mexicana de llegar al teatro a la mitad del espectáculo y a los bailes cuando ya éstos llevan dos o tres horas de haber comenzado, esa noche del primer baile varias familias mexicanas llegaron después de las ocho de la noche, hora que se mencionaba en las invitaciones que comenzaría la fiesta.

A las familias que llegaron después de la hora citada, los criados les decían con mucha corrección que el ceremonial de la corte prescribía que nadie debe entrar a los salones después de los Soberanos, que por ese motivo se mencionaba en las invitaciones la hora, y que por lo tanto tenían el profundo sentimiento de manifestar que no podía permitérseles el paso al salón.⁴¹

Juan A. Mateos hará en *El cerro de las campanas* la sátira de la familia Gallardo, apoyadora del Imperio. Aparecida en 1868, la novela influyó considerablemente en la obra de teatro del mismo título, escrita por Antonio Guillén Sánche y estrenada en el Teatro Nacional el 9 de junio de 1872. En el capítulo “La Gran Tenochtitlan”, Mateos narra la entrada de los franceses en la capital y se detiene en describir la casa adornada e iluminada de la familia Gallardo. Aparecen doña Canuta y Clara Gallardo, personajes desarrollados por Guillén. Seguramente éste quiso aprovechar la popularidad de la novela,

⁴¹José Luis Blasio, *Maximiliano íntimo. El emperador Maximiliano y su corte. Memorias de un secretario particular*, p. 101. A la luz del testimonio de Blasio resulta más elocuente la conducta de Benito Juárez, gran aficionado al teatro, quien compraba su propio boleto y se negaba a entrar a la función una vez que ésta hubiera comenzado.

pues el guerrillero de la obra teatral tiene el mismo nombre que el protagonista de Mateos: Eduardo Fernández.

Amordazada la prensa no obstante la pretendida libertad de imprenta concedida por Maximiliano, perseguidos o encarcelados los escritores, cuando no ocupados en menesteres distinto al ejercicio de la pluma, la guerra de guerrillas de la pluma y la tinta se libra de manera dispersa pero constante. La ciudad se solaza en sus usos monárquicos, y lo que ayer era republicano amanece milagrosamente transfigurado en uso imperial, según puede leerse en el *Directorio del Comercio del Imperio mexicano*, editado en 1867 por Eugenio Maillefert, padre de la futura esposa de Manuel Gutiérrez Nájera. Mientras la fábrica de productos químicos E. Mathieu-Plessy ofrece su nueva tinta doble negro, la doble violeta para prensas a copiar y la nueva tinta administrativa, y se enorgullece de anunciar la adopción de su producto por parte de Maximiliano y Carlota, y al tiempo que el archiduque prepara la marcha a la ciudad de Querétaro, en el norte del país un hierático Benito Juárez firma, con tinta de huizache, los documentos que mantienen en pie una resistencia creyente en el derecho y la soberanía de la nación, mientras Vicente Riva Palacio escribe los versos “Adiós a Mamá Carlota”. Al mirar a su heterogénea tropa de soldados malcomidos, acompañados por sus soldaderas y su tropel de perros, piensa en una novela que dé cuenta de la actuación de los ciudadanos sin nombre en la lucha por la segunda y definitiva independencia de México. “La ciudad se durmió imperial y despertó republicana”, escribirá en *Calvario y tabor*, obra escrita apenas un año después de la victoria.

La chinaca triunfante

La noche ha cerrado completamente sobre el camino de Cuernavaca a la capital. El coronel Ignacio Manuel Altamirano da a su tropa la orden de detenerse. Algunas de esas cabalgaduras han sido compradas con el producto de la venta de los "pocos pero buenos" libros que le sirvieron para formarse como abogado. Mientras acaricia su caballo, establece una comunión entre el tacto y la palabra. En voz baja, como si quisiera dibujar al animal, repite el nombre de las partes principales de su hermosa cabeza: melena, ollares, ternilla, belfo, barbiquejo. Mira la ciudad escasamente iluminada con sus lámparas de gas de trementina, pero más brillante debido a las tinieblas que lo rodean. Evoca los versos donde puso de manifiesto su rencor a la veleidosa capital que, sumisa a la autoridad republicana, no vaciló en reabrir conventos, echar a vuelo las campanas y aplaudir la llegada de los franceses al día siguiente de que Juárez resolvió trasladar a San Luis Potosí el gobierno de la capital :

Ilumínate más, ciudad maldita,
ilumina tus puertas y ventanas;
ilumínate más, luz necesita
el partido sin luz de las sotanas.

A fines de febrero de 1867, tras cuatro años de lucha, Altamirano entró en la capital. A la cabeza de 500 jinetes, se convertía en el primer jefe republicano en ocupar el Valle de México. Llegaba por los caminos del Sur y penetraba al corazón del antiguo San Agustín de las Cuevas, escenario predilecto del gallero llamado Antonio López de Santa Anna. Altamirano no podía dejar de sentir que en ese mismo espacio su maestro Juan Alvarez, el hombre que no deseaba ser presidente, instaló su gobierno, fundó una casa de cultura, una casa de moneda y una biblioteca pública. Una de las pinturas murales del edificio que aloja a la actual delegación tlalpeña consigna el hecho de armas. Altamirano, vestido de chinaco, espolea su caballo como si vengara simbólicamente a los republicanos ahorcados en 1864 en ese mismo espacio. En carta dirigida el 15 de febrero de 1867 desde Tlalpan a su superior el general Francisco Leyva, el coronel Altamirano da noticia de su actuación militar en la población y describe la situación en los alrededores de la capital:

He seguidos en mis trabajos de organización, que son arduos por cierto. Nada había creado y falta mucho, figúrese usted nomás.

He nombrado alcalde aquí, he extendido varias autorizaciones a algunos buenos muchachos que se me han presentado de Culhuacán, Ixtapalapa, Xochimilco, etcétera, y sigo instruyéndome de las cosas de la localidad. He nombrado un administrador de rentas; pero debe usted figurarse que no hay dineros. Ayer tuvo Chavarría que pedir dinero prestado, mientras funcionó como jefe, y yo hoy he pedido cien pesos para socorrer a Arce, a Díaz y Villaverde; pero aún me faltan papeletas por cubrir y espero lo de los peajes y sobre todo en Dios, porque de otro modo, me ahogaré en vano. Naturalmente, no habiendo nada organizado, no puede contarse con recursos ya establecidos; pues todo ha sufrido una dislocación. Pero, repito, voy a toda prisa arreglando todo.

Chavarría, puesto ya a mis órdenes, está cubriendo la línea de San Angel con una infantería.

Por San Antonio tengo destacadas varias partidas tanto para vigilar al enemigo, como para dar seguridad; pues tenemos el

gravísimo mal de que Cuéllar ha invadido todo, y las partidas de un tal Mucio Maldonado han cometido horror y medio en los pueblecitos y haciendas, dándonos una reputación como usted calculará. He recibido muchas quejas.

Es por esto que había deseado tener más fuerza para enviarla a recorrer esos puntos y no permitir que jefes extraños agoten los recursos del distrito. Maldonado se ha sacado caballos, ha quitado cobijas, etcétera.

Anoche se me han presentado cuatro de México un ayudante de O'Horan, que están conmigo.

Lo de Fragoso no fue cierto, pues sólo hubo un tiroteo con la columna que llevaba Maximiliano y unos tiros de cañón.

Hoy he recibido noticias de amigos de México, sobre que piensan moverse de este lado. Lo dudo, pues a todo rigor tendrán 3 500 hombres, incluso 600 caballos. Sin embargo, me cuido.

Quieren pasérseme austriacos, y ya mandé un salvoconducto para que se los den y se vengan. En fin, no descanso un minuto y como en pie, usted figurará. Mañana participaré a a usted oficialmente, nombramientos de autoridades y todo.⁴²

En 1869, Altamirano será nombrado orador oficial en las exequias para honrar a los generales Arteaga y Salazar, con motivo de la inhumación solemne de sus restos. Es también el año de la fundación de *El Renacimiento*, que llama a la concordia y convoca a olvidar rencores. El joven que en 1861 pedía la cabeza de sus enemigos no ha claudicado de sus principios; ha evolucionado del modo en que lo ha hecho su país. Los sueldos atrasados que le son restituidos sirven a Altamirano para fundar una revista literaria: el soldado cede su paso al maestro.

Las fotografías son los retratos que no saben mentir. En una de ellas, Altamirano aparece de cuerpo entero, erguido y solitario, con botas y capote militar, la mano derecha en el bolsillo del pantalón y la izquierda en el pecho. Es una imagen romántica que lo muestra en la plenitud de su papel como el

⁴²Ignacio Manuel Altamirano, *Epistolario* (1850-1889). Volumen XXI de las *Obras completas*, p. 202-203.

soldado de la libertad glorificado por Fernando Calderón y sus prolegómenos. Igualmente reveladora es la fotografía donde aparece en Querétaro con Ramón Corona y Vicente Riva Palacio. Los botines cruzados infantilmente y el traje civil de Altamirano contrastan con la chaqueta militar y la bota fuerte de Riva Palacio. El lenguaje corporal de la fotografía contribuye al conocimiento de la personalidad de los dos caudillos escritores. Mientras Riva Palacio hizo de la guerra y su prestigio una de sus ocupaciones predilectas, al grado de titular uno de sus libros *Cuentos del general* y dar su testimonio de la Intervención en la novela *Calvario y tabor*, Altamirano lo hizo obligado por las circunstancias. Empuñó la espada en su momento, pero también supo que la "protesta armada" de la República necesitaba de la fuerza de la palabra, ya fuera a través del periodismo combatiente o el discurso cívico. Hablar y escribir claramente, dictaminar con lucidez sobre los acontecimientos y prever el porvenir eran necesidades imperiosas en un país amenazado por los enemigos del exterior y por quienes conspiraban en el seno del país. Se sabía parte de un partido consciente de la necesidad del cambio, pero no era tan ingenuo como para creer que todos los mexicanos, ni siquiera quienes formaban el contingente liberal, supieran cabalmente cuáles eran los objetivos de la Revolución iniciada en Ayutla y que se consumaría plenamente con las inevitables ejecuciones del Cerro de las Campanas.

Concluida la guerra contra Intervención y el llamado Imperio, Altamirano construye otra ciudad, para reconstruir aquélla en que se mueve. Al principio del libro publicado en 1867 bajo el título *Veladas literarias*, salido de las prensas de Santiago White, puede leerse: "Las poesías que contiene este libro son los primeros acordes de la lira mexicana, modulados bajo la oliva de la paz". Cada una de las selecciones de poemas era acompañada por una fotografía firmada por el poeta en cuestión. La musa se desceñía la espada victoriosa, según la expresión de Altamirano, y se afanaba en la no menos complicada labor de crear una literatura nacional.

En la década transcurrida entre el juramento de la Constitución y el fusilamiento de Maximiliano en el Cerro de las Campanas, como parte de la nueva generación de liberales, Altamirano tuvo tres formas, diferentes pero igualmente intensas, de ejercer su papel como ciudadano: en 1861, como orador radical; en 1867, como jefe militar; en 1869, como capitán de *El Renacimiento*, el proyecto cultural más importante de su tiempo. El escritor restablecía la casa dividida. Si los políticos intentaban este armisticio en la convivencia del Estado, Alamirano construía con su revista otra forma de casa, esa ciudad común llamada revista literaria, por cuyas puertas entraban liberales y conservadores.

Al contrario de Guillermo Prieto, Ángel de Campo o Manuel Gutiérrez Nájera, quienes mantuvieron en su vida y sus escritos en relación estrecha con lugares y personajes de la capital, los escenarios vividos por Altamirano y transformados en su escritura son más variados: Tixtla, Toluca, Francia, Italia. Algunos de sus poemas memorables rescatan el colorido particular de nuestra flora y nuestra fauna; páginas de su prosa traduce la monumentalidad de nuestras sierras; sus diarios de campaña revelan al guerrillero preocupado por la austeridad y la precisión.

Para trazar su geografía íntima en nuestra urbe, aún podemos darnos el lujo de desayunar con él entre los muros del café de chinos –llamado, por supuesto, *México*– en San Juan de Letrán y Tacuba, cuya fachada ostenta la placa alusiva. En ese espacio, Altamirano hizo a sus discípulos una lectura comentada de *La Iliada*, mientras "oíase el volar de desveladas moscas, el silbido discreto de un quemador de gas; abajo, en el patio, la algarabía de los alumnos de Comercio y en las piezas interiores los mesurados y tranquilos pasos del bibliotecario, el señor Lic. Villarreal", según ha recreado *Micrós* en una crónica de la época. En nuestra capital subsisten lugares donde podemos reconstruir los pasos impresos en ella por Altamirano en los 59 años de su existencia. El Colegio de las Vizcainas y el Sagrario de la Catedral

Metropolitana son dos espacios importantes para su existencia sentimental: en el primero conoció a la que sería su novia; en el segundo la convirtió en su esposa.

En las páginas de *El Renacimiento*, Altamirano dedica su crónica de la semana a dar noticia de lo que sucede en la urbe, sobre todo en los terrenos de la cultura. Mas no puede olvidar sus deberes cívicos y de tal modo utiliza su pluma para hablar de las situaciones de higiene precaria en la que se hacinaban los habitantes de la Candelaria de los Patos., Censura “que el centro dorado de México ignora que está rodeado por un cinturón de miseria y de fango”. En su opinión, no basta dar una idea colorida y pintoresca de la condición infrahumana en la que, a partir de la Conquista, continúan viviendo los indígenas expulsados del núcleo del poder y la riqueza:

Naturalmente nos acordamos también del Ayuntamiento, y reflexionamos que si bien es útil y bello plantar árboles y hacer jardines en la Avenida de los Hombres Ilustres, para decorar así las más hermosas calles de la capital, sería necesario, indispensable a la higiene, plantar también más árboles del lado oriente para purificar aquella atmósfera deletérea, que mantiene allí el foco de las fiebres que azotan de vez en cuando los barrios elegantes de la ciudad. Y sobre todo es necesario el aseo; allí no hay aseo absolutamente, y todo lo que dijéramos sobre esto sería pálido comparándolo con la realidad. Estamos seguros de que si un munícipe viajara por aquellos barrios saldría de ellos con un malestar de estómago indecible.

Y esto no es más que una parte del círculo negro que rodea a México. Los demás suburbios, como Santa Ana, como Santa María, como San Pablo, están en lo mismo. Nosotros rogamos a todos, a economistas, a ediles, a médicos, a sociedades, a escritores, que piensen en la mejora, en la salvación siquiera de aquellos desheredados de la suerte.⁴³

⁴³Ignacio Manuel Altamirano, “Una visita a la Candelaria de los Patos”, en *El Renacimiento*, 16 de octubre de 1869.

Altamirano ya comienza a hablar del término higiene, que tardaría en ser adoptado por la mayoría de los habitantes de la ciudad. Con todo y ser una revista eminentemente literaria, *El Renacimiento* incluye en su número correspondiente al 1o. de mayo unas “Consideraciones sobre el censo de la Ciudad de México en 1864” de J. Rafael de Castro. La sociedad mexicana había alcanzado su mayoría de edad. Había terminado la lucha contra los invasores materiales del país y la capital. Había terminado la resistencia. Los nuevos enemigos que se oponían a la cimentación de la ciudad republicana se llamaban Insalubridad, Ignorancia y Superstición. En su *Guía de forasteros* de 1852, Almonte había registrado 4,100 casas de piedra en la capital; Castro menciona 6,723 casas en los ocho cuarteles de la ciudad, pero incluye entre ellas 480 jacales diseminados en los suburbios y hace un enérgico llamado a considerar la ciudad esplendorosa y monumental, pero también a atender las necesidades más urgentes de las zonas marginadas, como lo subrayará el propio Altamirano. En *Los fuereños* (1890), José Tomás de Cuéllar hará una sátira puntual y chispeante de esa nueva educación urbana:

- Es una costumbre muy generalizada, y además es higiénico.
- ¿Es qué?
- Higiénico.
- ¿Y qué es eso?
- Mi mamá no sabe lo que es higiene.
- En mi tiempo no había eso.
- Ahora tampoco, señora, pero se conoce el nombre.
- ¿Y con eso basta?
- No, señora.⁴⁴

Triunfante la República, encaminada por los senderos de las instituciones, los escritores retoman la defensa de la ciudad, aunque otras sean sus armas. Riva

⁴⁴José Tomás de Cuéllar, *Los fuereños*, p. 27.

Palacio la explora en sus entrañas y sentinas al abrir los archivos de la Santa Inquisición y hacer en sus novelas históricas la historia maldita de la urbe colonial. Nuestros primeros autores románticos habían convocado a los fantasmas latentes en los inmuebles de la urbe pretérita. Las novelas breves de José Joaquín Pesado, Manuel Carpio, Ignacio Rodríguez Galván y el Conde de la Cortina, publicadas a partir de la tercera década del siglo XIX, testimonian el culto por los edificios tradicionales, como si en su afán por historiarlos e imaginarlos, adivinaran la demolición material que veinte años más tarde traería consigo la Reforma. En todos ellos, la ambientación de sus narraciones en ambientes coloniales rendía culto al gusto romántico por la nostalgia de otros tiempos, pero también tenía por objeto subrayar lo que de más censurable había tenido un régimen tres veces secular.

Ignacio Rodríguez Galván, nuestro primer romántico en el tiempo, había publicado en *El Año Nuevo de 1836* la breve novela *La hija del oidor*. Como obra que intentaba la creación de una precaria literatura mexicana, sitúa a sus personajes y situaciones en escenarios reconocibles y con personajes pertenecientes a una sociedad específica, la acción se desarrolla en 1809, durante el breve virreinato (19 de julio de 1809 al 8 de mayo de 1810) del arzobispo Francisco Javier de Lizana y Beaumont. El primer capítulo tiene lugar en el centro de la Ciudad de México. En una descripción tétrica y oscura, tan cara al espíritu romántico, un mendigo pide limosna al oidor y a su hija. Finalmente, el personaje se pierde por la calle del Arzobispado. Viene luego un accidente en el canal de la Viga, donde la hija es salvada de la muerte por un hombre del que ella se enamora hasta que se entera de que se trata de un temible asesino, conocido como el Brujo. La novela termina tan abrupta como dramáticamente, cuando el oidor decide matar a su hija y al hijo que lleva de las entrañas, fruto de sus amores con el criminal. Aunque el relato es breve, en él se incluyen todas las hipérboles y grandilocuencias de nuestro romanticismo. Pero además de incorporar a la literatura los edificios de la

ciudad colonial, Rodríguez Galván aprovecha la ocasión para hacer una crítica de esos que considera tiempos oscuros. De tal modo, los edificios coloniales se le aparecen como “otros tantos fantasmas inquisitoriales que vigilaban atentamente por la conservación de la tiranía y del fanatismo, o como esos ilusorios vestigios que guardaban los castillos encantados de los antiguos libros caballerescos.”⁴⁵

Fieles al fervor romántico por las fuerzas oscuras, pero también a la truculencia de los vivos y su gusto por lo macabro, nuestros novelistas eligen aquellos sucesos que obliguen al transeúnte a mirar de otra manera el edificio por el que cotidianamente pasa de largo. A nosotros, prácticamente usufructuarios del siglo XXI, poco nos dice la placa que en una de las calles de Donceles indica el sitio de la casa donde se consumó el sonado asesinato de don Joaquín Dongo y su servidumbre, a fines del siglo XVIII. Para los lectores de la novela *El pecado del siglo*, José Tomás de Cuéllar narra hechos sangrientos ocurridos medio siglo atrás de las vidas de los lectores: de tal modo, la cercanía cronológica bastaba para estremecer la conciencia del lector y lo obligaba a una convivencia más estrecha con la arquitectura: el edificio en cuestión no era simplemente una construcción habitable sino otro habitante de la urbe. Para situar los acontecimientos de su novela, Cuéllar se dedica a reconstruir otros hechos históricos ocurridos en la capital, tales como la llegada del conde de Revillagigedo y su gran cruzada en beneficio de la limpieza material y espiritual de la urbe. Más que forjar una leyenda, Cuéllar conjetura sobre los motivos psicológicos y sociales que condujeron a los asesinos de Dongo a llevar a cabo su crimen.

Aunque nuestros autores del siglo XIX lograron atraer lectores que encontraran la vida en los espacios coloniales de sus novelas de folletín, en rigor no intentaron crear una literatura gótica semejante a la escrita en

⁴⁵Ignacio Rodríguez Galván, *La hija del oidor*. En *El Año Nuevo de 1837*. Edición facsimilar México, UNAM, 1994, p. 74.

Inglaterra por Horace Walpole, la Ann Radcliffe de *Los misterios de Udolpho* o el Mathew Lewis de *El monje*. Sin embargo, a su fervor por el sensacionalismo y lo macabro, los mexicanos añadieron a sus textos de ambientación colonial la defensa del ideario político liberal. Al subrayar las injusticias cometidas en tres siglos de dominación española, justificaban la demolición de los conventos y el triunfo definitivo de la Reforma y el partido liberal.

Para los novelistas del siglo XIX la arquitectura colonial resultaba un escenario idóneo para que tuvieran lugar las más truculentas aventuras. Entre 1891 y 1895. Luis González Obregón publica *México viejo*, cuyo título es un manifiesto de la ciudad que le interesaba, y demuestra que para la consumación del hechizo el escritor precisa de un ingrediente fundamental, llamado tiempo. El tiempo que asienta y añeja, prestigia y pone a prueba las veleidades de lo inmediato. El tiempo como alimento del mito, el tiempo como filtro poderoso para acceder a la inmortalidad. Difícilmente la alquimia entre realidad y fantasía tendrá éxito si intentamos consagrar un espacio impoluto, con todas las innovaciones de la alta tecnología; semejante imposibilidad era mayor aún para nuestros escritores románticos. Hay un prestigio aún no sustituido de lo que llamamos viejo, como si fuéramos fieles a la idea de que lo nuevo aún no ha vivido. Como unidad de significación de un texto mayor llamado ciudad, la vida imaginativa de un espacio urbano depende de la tradición que sus usuarios le otorguen, pero también de que el escritor sepa transmitir los mensajes en clave de ese espacio. En una ciudad en continuo estado de desconstrucción, como la nuestra, nuestros escritores practicaron el culto romántico por los edificios en ruinas.

En un intento por compensar a la literatura el tiempo que había dedicado a la vida militar, en su lucha contra la Intervención francesa y el Imperio, Riva Palacio escribe, en un lapso que se antoja inverosímil, la serie de novelas de ambientación histórica que lo convierten en un autor esperado por el público. Entre 1868 y 1872 hacen su aparición *Monja y casada, virgen y mártir, Martín*

Garatuza, Las dos emparedadas, Los piratas del Golfo, La vuelta de los muertos y Memorias de un impostor, don Guillén de Lampart, rey de México. Con excepción de la dedicada a los filibusteros, el resto de las novelas se sitúa en su mayor parte en la ciudad de México y en el siglo XVII y todas llevan como subtítulos, por razones de fidelidad histórica pero también por motivos comerciales, la aclaración de que la acción se sitúa en los tiempos de la Inquisición.

Aunque Riva Palacio encuentra en los archivos y en la época que explora un rico filón para mantener en suspenso a sus lectores, su trabajo no se limita a tejer una buena trama —lo cual sería loable y suficiente— sino que en su proyecto narrativo continúa la lucha contra el antiguo orden, al que en tiempos de guerra se había opuesto con la pluma y la espada. En su exploración del siglo XVII mexicano, y en su traducción a la estructura de la novela, censura los vicios del sistema colonial, pero subraya las virtudes de los criollos y de algunos de los españoles que sí intentaron establecer una armonía en la convivencia de clases y castas. En este rechazo al maniqueísmo de sus antecesores, Riva Palacio demostraba un mayor distanciamiento estético; sus novelas son menos panfleto combativo y más entretenimiento; ahí su eficiencia como obras literarias. Según advierte José Ortiz Monasterio, “la materia...sacada de los archivos de la Inquisición no podía ser más curiosa y oportuna; después de más de tres siglos de permanecer ocultos se darían a conocer los pormenores del Tribunal de la Fe, que los partidarios de la Reforma llevaban ahora ante el tribunal de la Historia”.⁴⁶

En su saga narrativa del seiscientos mexicano, Riva Palacio logra la difícil armonía necesaria para que la Historia y la Ficción se puedan leer en el mismo pentagrama, sin despojarse de sus mutuos méritos. Gracias al documentado y prolijo estudio de José Ortiz Monasterio, podemos consultar la

⁴⁶José Ortiz Monasterio. *Historia y ficción. Los dramas y novelas de Vicente Riva Palacio*, p. 202.

polémica desatada en contra del escritor por el padre Dávila, quien juzgaba falsas las torturas y abusos de la Inquisición que Riva Palacio denunciaba en sus novelas. Ortiz Monasterio incluye, asimismo, las prohibiciones eclesiásticas aparecidas en diversos estados de la República en contra de las novelas rivapalatinas. Pero también están los comentarios entusiastas de la prensa liberal, así como la correspondencia de un público agradecido. La arquitectura de la ciudad colonial tiene una actuación fundamental en la novela *Monja y casada, virgen y mártir*, desde la primera escena:

Era la medianoche del 3 de julio de 1615. Una menuda lluvia se desprendía sobre la ciudad y producía un rumor tenue y acompasado; no se veía en todas las calles ni una luz, las puertas y las ventanas estaban cerradas y parecía no vivir ninguno de los treinta y siete mil habitantes que componían entonces la población.

De repente, en el silencio de la noche, se oyó el ruido de un gran cerrojo y poco después la puerta principal del palacio del arzobispo se abrió dando paso a una extraña comitiva.

Era una especie de procesión fantástica de sombras negras precedidas de un hombre embozado en una larga capa, con un ancho sombrero negro, sin plumas ni toquillas, y que llevaba en la mano izquierda un farol y en la derecha un nudoso bastón.

Seguía una especie de clérigo, envuelto en un balandrán negro y con un sombrero semejante al de su predecesor, y luego cuatro hombres que cargaban voluminosos envoltorios de indecisas formas.⁴⁷

Riva Palacio hace actuar en su novela a una ciudad real, pero fantasmagórica a causa de los decorados que le imponía el fastuoso ceremonial eclesiástico. No necesita acudir a descripciones sobrenaturales para causar impacto en sus lectores y obligarlos a seguir el hilo de su narración, pero sí introduce situaciones y personajes siniestros y acude a descripciones donde el detalle

⁴⁷ Vicente Riva Palacio, *Monja y casada, virgen y mártir*, en *La novela del México colonial*, v. II, p. 355.

llega al sadismo. En el primer caso, el personaje peculiar es la hechicera conocida como la Sarmiento, que tiene su refugio fuera de la traza de la ciudad, en el tianguis de Juan Velázquez, sólo frecuentado por indios. Al vivir fuera de la traza, la Sarmiento se convierte en símbolo de la permanencia del pensamiento mágico de los antiguos mexicanos. Las siniestra bóvedas donde oficia la hechicera contienen toda la parafernalia de la novela gótica y a la pregunta del escéptico Martín Garatuza ante una extraña lámpara, la Sarmiento exclama: “Es un candil que se alimenta con sangre humana y la mecha está sacada del sudario de un ajusticiado”. Igualmente detallada es la tortura que los inquisidores del Santo Oficio hacen de doña Blanca de Mejía. Para los lectores del México finisecular, debía haber sido escandalosa la audacia con la que Riva Palacio lleva a desnudar por completo a su personaje femenino, que sufre las atrocidades del tormento.

La prolongada paz porfiriana animará el cultivo de la historia, y no obstante las luces del positivismo y la fe en la razón pura, nuestros escritores continúan recibiendo las intermitencias del pasado legendario. Juan de Dios Peza publica en 1898 en verso sus *Leyendas históricas tradicionales y fantásticas de las calles de México*. Las prologa Luis González Obregón, quien justifica su cultivo señalando que “la historia de la ciudad de México tiene una completa relación con los nombres de sus calles, pues unos recuerdan sucesos históricos, otros poéticas leyendas o encantadoras tradiciones, basadas en piadosas consejas, en fantásticas narraciones, transmitidas al través de los tiempos.”⁴⁸

La distinción que González Obregón establece entre historia, tradición y fantasía sirve para distinguir los tres diferentes procesos como se integra la mitología urbana. A González Obregón lo movía la preocupación del erudito pero también la defensa de la literatura nacionalista, en un momento como el de la República restaurada, cuando los aires cosmopolitas llevaban a la

⁴⁸Luis González Obregón, Prólogo a Juan de Dios Peza, *Leyendas históricas, tradicionales y fantásticas de las calles de la Ciudad de México*, p. 3.

Ciudad a imitar los modelos de Francia y Estados Unidos. Seguidor del programa nacionalista establecido por su maestro Altamirano, González Obregón se convierte en el arqueólogo de la ciudad que se está borrando en la memoria: las fotografías incluidas en el libro *México su evolución social, de 1904*, revelan la creencia de la sociedad del joven siglo XX en las nuevas mitologías que iban a llamarse automóvil, teléfono y luz eléctrica.

Como ministro de Fomento, Riva Palacio pondrá su talento administrativo para servir de otra manera a la ciudad; Guillermo Prieto deja que su musa festiva exprese su sentir ante la partida de los franceses y el establecimiento del orden republicano. A una nueva era correspondería la continuación de ese proyecto liberal. Zarco tenía una idea muy clara de las dificultades y en una severa autocrítica auguraba: "Abusos electorales, falseamiento del voto publico, funcionarios incapaces o perversos, actos arbitrarios, derroche de los fondos públicos, todo esto puede existir en un sistema republicano".

La ciudad de mediados del XIX es el escenario fundamental donde los escritores descubren la actuación del elemento popular, la relación entre el individuo y la masa, las conquistas de la sociedad civil. La llamada por el historiador Luis Galindo nuestra gran década nacional, de 1857 a 1867, es la gran modificadora de la ciudad. Liberales y conservadores contribuyeron a profetizarla como Gutiérrez de Estrada, a lamentarla o imaginarla como Carpio y Pesado, a tasajearla como Baz, a historiarla como Ramírez Aparicio, a meditarla como Zarco, a cantarla festivamente como Prieto, a imaginarla en otros tiempos, como Riva Palacio y Cuéllar.

Cuando Benito Juárez hizo su entrada en la Ciudad de México, el 18 de julio de 1867, el Ayuntamiento se apresuró a erigir un arco triunfal para recibir a la legalidad itinerante; honores para el hijo pródigo que en triunfo recibía los dones del cielo. Como rezaban los versos de "La paloma" republicana, ese mexicano representaba el Código. El arco levantado en su honor no se asemejaba a los erigidos tres años atrás para ser la escenografía de un imperio

nacido como representación de una comedia que desembocó en tragedia. Republicana, sobria y agradecida, la capital se reconocía en Juárez y lo que representaba. En 1853, Ponciano Arriaga había criticado los arcos triunfales levantados con motivo de la entrada de Santa Anna, pues, argumentaba, el general no regresaba con las banderas triunfantes, sino, de acuerdo con el valeroso diputado Joaquín Ruiz, “por un motín de soldados en medio de la ruina del orden legal.” En 1867, el presidente indio pasaba bajo el arco triunfal con una satisfacción menos estentórea pero más permanente: la defensa de la legalidad y, como quería Arriaga, el retorno a la tierra recobrada con las banderas enaltecidas en una resistencia, tan indómita en el campo de batalla como tenaz en los recintos civiles e inteligente en los laberintos de la diplomacia. Los dos versos bordados en el pañuelo que la niña Luisa Baz entregó al paso del vencedor, resumen, mejor que todos los discursos, la odisea liberal: “Tu grande gloria y tu victoria han sido / vencer al que jamás fuera vencido.”⁴⁹

El niño descalzo que alguna vez había servido la comida al joven Santa Anna, se reintegraba, hombre cabal y experimentado, a la capital. No era solamente la cabeza del partido liberal, sino el símbolo de una nación que comprendía, finalmente, quién reunía las aspiraciones de la mayor parte de los mexicanos.⁵⁰ Con la satisfacción de haber respetado y hecho respetar la ley; con la de haber demostrado a México y el mundo la supremacía del poder civil sobre los caprichos de los cuartelazos, Juárez dirigió su mensaje a la ciudad anhelada por propios y extraños. En su manifiesto a la Nación, pronunciado en el corazón del país, tuvo la suprema elegancia de borrar el nombre propio y ceder los honores de la victoria a la tercera persona encarnada en el Gobierno de la República; esa pieza oratoria rubrica el

⁴⁹Luisa Baz, “El beso de la pureza”, en Vicente Magdaleno, Juárez en la poesía, p. 25.

⁵⁰Martín Quirarte, “La victoria”, en *A cien años del triunfo de la República*. México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1967.

carácter inquebrantable de su lucha y el talento y fidelidad de la minoría “muy audaz y muy selecta” que con él libró una guerra y forjó un país.

Detrás de cada uno de los conceptos del presidente Juárez se encontraban los hombres de palabra: los escritores liberales que, vencedores en el lenguaje de las armas, conjurada la amenaza de una intervención extranjera, debían hacer frente a un enemigo no menos temible, la influencia del exterior, una enfermedad procedente “no de microbios que sería fácil destruir, sino de un germen colosal que tiene las facultades digestivas del avestruz, que con nada se atraganta y todo lo digiere.”⁵¹ El aprendizaje del ejercicio de la democracia, la lucha por la conservación y solidez de la libertad, serían las siguientes etapas de la lucha.

⁵¹ Antonio García Cubas, *El libro de mis recuerdos*, p. 168.

III

Un testamento de la ciudad romántica

6 de diciembre de 1873

Por lo demás, México comienza a alegrarse, y no parece ceder a las impertinencias del viejo papá; olvídanse los suicidios, se deja de compadecer a los muertos y se califica de inoportuna y de ridícula la manía de abrirse uno mismo las puertas del sepulcro: el romanticismo no es de esta época, y para las amarguras de la vida se receta la distracción como una panacea, o al menos como el único lenitivo por ahora.

Ignacio Manuel Altamirano

Crónica de la semana, *El Renacimiento*, marzo 12 de 1869.

El principio de la gloria

El 10 de diciembre de 1873, la Plaza de Santo Domingo se reanima con los olores que llenan el aire cuando abren sus puestos los vendedores de heno y paja, de soles y lunas de estaño; pequeños portales de algodón y huevo con polvo de plata albergarán a las figuras de barro que conmemoran la Navidad en la Tierra; al lado de las esculturas de San José y la Virgen María se hallan las que representan a los pastores Bato y Gila.¹ La mañana comienza con su reincidente aroma decembrino de mandarinas, tejocotes, cañas de azúcar. Los evangelistas bajo los arcos de la plaza también se disponen a la diaria jornada. De sus grandes cajones de madera sacan el cúmulo de hojas, la olorosa tinta de huizache, las plumas de ganso y la navaja que les corta o adelgaza la punta hasta el espesor deseado, no obstante que las plumas de acero son las más favorecidas por los burócratas de las oficinas aledañas. Según consigna *El Siglo XIX*, para cubrir las necesidades alimenticias de los 200 mil habitantes de la metrópoli, cada día se da muerte a 237 reses, 375 carneros y 152 cerdos. En el mercado de cuadrúpedos vivos, las mulas no tienen gran demanda, según lo manifiesta el anuncio que ha venido apareciendo a lo largo de toda la semana: “Se vende una mula retinta. Enteramente sana, de más de siete cuartas, de seis años de edad, muy mansa y propia para igualar un tranco. En

¹Juan de Dios Peza, “La cartera roja. Cuento de Nochebuena”, en *Cuentos y recuerdos personales*, p. 32.

la calle del Hospital Real número 3, el portero Victoriano Domínguez dará razón.”

Todo parece anunciar un día de diciembre semejante a los otros. La diferencia es la multitud que desde temprana hora ha comenzado a llenar la plaza alrededor de la Escuela de Medicina de Santo Domingo. Como en los antiguos autos de fe de la Santa Inquisición que dieron tan tétrica fama al edificio, la multitud viste de negro. Ahora no espera la salida de un condenado por la Santa Inquisición, sino la del cortejo que llevará al Panteón de Campo Florido el cuerpo del poeta Manuel Acuña, muerto hace cuatro días en el interior de la escuela. *El siglo XIX* del 11 de diciembre de 1873 insertará el orden del ceremonial:

FUNERALES

Véase a continuación el programa según el cual se ordenó lo relativo a los funerales del Sr. D. Manuel Acuña.

Derrotero

Cerca de Santo Domingo, hasta la esquina del Esclavo
Esclavo, hasta la esquina de La Profesa
Profesa, hasta la id. de San Juan de Letrán
San Juan de Letrán, hasta el Salto del Agua,
donde la caja se colocó en el carro

Comitiva

- 1o. El cadáver
- 2o. Música
- 3o. Personas invitadas
- 4o. Círculo de obreros.— Artistas y actores
- 5o. Comisiones
- 6o. Redacciones
- 7o. Sociedad “Concordia”
- 8o. Sociedad “El Porvenir”
- 9o. Sociedad “Díaz Covarrubias”

- 10o. Dramática "Alianza"
- 11o. Conservatorio de Música y Declamación
- 12o. Liceo Hidalgo
- 13o. Sociedad Filoiátrica
- 14o. El carro fúnebre y el coche

El cortejo echa a andar. Los presentes que no participan en la caravana suspenden momentáneamente sus actividades. En puertas y ventanas de casas y figones, una multitud de curiosos se asoma para interrogar o confirmar la identidad del difunto. Un niño de siete años, llamado Luis González Obregón, mira pasar la caravana. Años más tarde evocará la escena:

Con la curiosidad con que mira un niño un espectáculo de esta naturaleza, y con mi prematura admiración por Manuel Acuña, vi pasar desde el balcón de mi casa, aquel ataúd conducido en hombros de sus amigos; aquellos enlutados miembros de diversas sociedades científicas y literarias; aquella suntuosa carroza y aquel desfile lento y pausado de más de cien carruajes. Cuando cerré el balcón nada quedaba. Toda la gente que salió a las puertas y a las ventanas, y la que se agrupó en los zaguanes y en las aceras, había desaparecido; y mi calle volvía a tomar su aspecto solitario, el de todos los días. ²

Casi al finalizar ese año, la Dirección de la Escuela de Medicina dirige el siguiente informe al Tesorero General de la Nación, el 29 de diciembre de 1873:

En contestación a la apreciable nota de V. recibida hoy, tengo el honor de acompañarle la lista de los alumnos que han salido a vacaciones y aún continúan disfrutándolas.

El C. Ambrosio Sánchez que por enfermedad del Sr. su padre, se separó de la Escuela el cuatro de octubre, que regresó el diecinueve del mismo mes.

El C. Francisco Gómez Presa, que salió el veinte y dos de octubre, que regresó el diez y nueve el mismo mes.

²Luis González Obregón, "Manuel Acuña". *El Liceo Mexicano*, t. V, p. 143.

El C. Manuel Acuña, cesó de percibir su ración desde el día 6 del corriente, por haberse suicidado ese día. ³

Manuel Acuña y Narro había llegado a la ciudad de México a fines de 1864, con el Imperio instalado en el país. Llegó seguramente, escribía Prieto, “como encogido neófito, saludando como próceres a los sastres y hablando de usted a los mozos de las fondas.” El 20 de agosto de ese año, el general Castagny había ocupado Saltillo. Mientras los abogados emprenden el éxodo hacia el Norte, llevando la legalidad en su carruaje, los estudiantes del interior de la República van a recuperar simbólicamente el territorio usurpado. En la diligencia de Agustín Farías, en compañía de Antonio García Carrillo y Blas Rodríguez, Acuña experimenta su iniciación visual y existencial cuando la patria se le ofrece desde los cerros plateados y áridos de su región natal, hasta la verdura pródiga e insolente del altiplano. Según consta en su expediente del Archivo de la Facultad de Medicina, el 2 de mayo de 1866 “Acuña se inscribió a 5o. año preparatorio, previa licencia de Supremo Gobierno.” El 31 de enero lo vemos inscrito en la Escuela de Medicina. Su situación económica era tan precaria como la de los numerosos estudiantes de provincia que se encontraban lejos de sus familias. En carta del 17 de diciembre de 1867, dirigida a su padre don Francisco Acuña, el poeta afirma que aún no ha obtenido la beca. En 1871 ya lo había logrado, según consta en los archivos de la Escuela de Medicina :

1871. Noticia de los alumnos internos que existen en la Escuela de Medicina. Se especifica si son becarios, pensionados o de quien dependen.

Nota:

Interno: Manuel Acuña
Carácter de su ingreso: Beca

³Expediente del archivo de la Escuela de Medicina. Todos los datos provenientes de este archivo en el presente capítulo fueron proporcionados por María Rosa Avila.

Cuarto que ocupa: 18
Año que cursa: Segundo
Su empleo: -----
De quién depende: -----
Calle en que vive:-----

Notas: Salió 5 veces con licencia

México, septiembre 1o. de 1871. ⁴

Los alumnos becados, además de vivir en la Escuela, contaban con un amplio comedor, muy iluminado, y una capilla. En carta del 15 de junio de 1871, Acuña comunica a su madre: “Me dice usted en su carta que necesita saber lo que me darán con la beca; pues bien, la beca se reduce a la casa y la comida y nada más; pero ya ve usted que es lo principal, porque respecto a ropa, a ropa interior y exterior, creo que con cualquier cosa tendré lo suficiente”.⁵ La carrera de médico se cursaba en cinco años. Acuña había terminado el cuarto poco antes de su muerte. Los exámenes eran en noviembre, así que el poeta había presentado ya los correspondientes a Patología General, Terapéutica y Clínica Externa.

Saltillo es la familia, el clima riguroso que pone a prueba el temple personal. México es la posibilidad de conquistar el nombre propio. En su libro de crónicas *Album fotográfico*, que reúne sus colaboraciones en *La Orquesta* de 1868, Hilarión Frías y Soto incluye una titulada “El estudiante”, donde Acuña pudo haber encontrado un reflejo de su actuación personal:

Llega [el estudiante] a la capital... porque el estudiante llega; la mayoría de los colegios la forma la juventud de los Estados: la de México da un contingente muy pequeño.

Llega el estudiante con la cabeza preñada de ilusiones, con una cortísima mesada en el bolsillo, y con la maleta muy desprovista. Su traje más presentable está cortado a la moda del pueblo, y por un humilde sastre de provincia.

⁴ Archivo Histórico de la Antigua Escuela Nacional de Medicina, Leg. 138/Exp. 10/f. 1-3.

⁵ En Manuel Acuña, *Obras*, p. 364.

Las primeras horas que pasa el joven en la capital son tristísimas. No bastan las caricias de esa ciudad cortesana para disipar la sombra que la nostalgia del alma tiende sobre un corazón que dejó allá en su país natal una madre, un amor, un recuerdo.... Porque el estudiante es y tiene que ser pobre. El hijo del rico que colocó en el libro un deber o un mandato que cumplir, pero que sabe que tiene de qué vivir, es casi siempre un mal estudiante o cuelga pronto los hábitos: el oro es mala tierra para que germine el saber. ⁶

El suicidio aumenta las conjeturas en torno a la muerte. El testimonio de Juan de Dios Peza, que pasó con su amigo Acuña la mayor parte del día anterior a su muerte, es el único que tenemos a mano para reconstruir las últimas horas de Manuel. Se despidieron, dice Peza, a las puertas de una casa en la calle Santa Isabel, donde vivía Rosario de la Peña. Después, conjetura Peza, su amigo caminó hasta las altas horas en que llegó a la Escuela de Medicina, donde ocupaba la celda 18 –no la 13 como hubiera querido el pensamiento cabalístico– y donde continuó con el minucioso ritual de su muerte programada. Peza supone que Acuña anduvo vagando con sus fantasmas, acaso esperando ser víctima de un asalto, que hubiera sido menos prestigioso que la autodestrucción. Acuña dedica sus últimas horas a la calle, el escenario donde nueve años ha tratado de sobrevivir, pero muere en su cuarto de la Escuela, luego de haberse aseado cuidadosamente. Como señala Luis Miguel Aguilar, “En ellos [los románticos] los espacios públicos se cierran mientras los ámbitos privados se engrandecen y, por ejemplo, el heroísmo pasa a ser el de Juan de Dios Peza que lucha por sacar a sus hijos adelante.”⁷ En la obra de Acuña no existen referencias a la ciudad de México, pero debido a que en él, más que en cualquier otro de nuestros románticos, la poética existencial es superior a la poesía, como texto por descifrar nos ha dejado la última experiencia con la ciudad, una vez que había decidido abandonarla para siempre.

⁶Hilarión Frías y Soto, *Album fotográfico*, p. 56-57.

⁷Luis Miguel Aguilar, *La democracia de los muertos. Ensayo sobre poesía mexicana*, p. 112.

Aquella ciudad de México distaba de ser segura, sobre todo por las noches. El motín de 1871 en la Ciudadela, causante de la muerte del gobernador del Distrito Federal, había propiciado la fuga de criminales de alta peligrosidad, a tal grado que el resguardo nocturno había establecido un sistema de alarma que permitía a sus miembros mantenerse en permanente y cercana comunicación. El gobernador Tiburcio Montiel, en persona y a caballo, solía acompañar a estas guardias nocturnas. Durante la administración de Montiel se suicida un pintor de nombre Juan, lo cual da a Acuña tema para el poema “Dos víctimas”. Además de la importancia concedida a la primera autoridad de la capital, el poema prelude el suicidio del poeta, no obstante su tono satírico:

Para que nadie acuse de mi muerte
a don Tiburcio Montiel,
Sébase que me mato, porque quiero
Dejar de padecer.

Salvador Novo dedica un capítulo titulado “Crimen y castigo”, de su libro *Un año hace cien. La ciudad de México en 1873*, para hacer el análisis de la delincuencia organizada. En octubre de ese año se logra la captura de Jesús Arriaga, el celeberrimo Chucho el Roto, pero la ciudad continúa siendo víctima de otros criminales no tan nominalmente famosos pero igualmente aptos en su tarea. Novo recuerda las hazañas de Ventura Escalante, que parecen salidas de una novela de Arsenio Lupin.

Tenía a sus órdenes...distintos jinetes buenos para el lazo, cerrajeros capaces de forjar la llave que abriese el candado del Correo que planeaban asaltar, herreros que le hicieran instrumentos de trabajo, y cocheros, como el Falcón que con él cayó preso y que aurigaba coches de Providencia en el Colegio de Niñas. Las fugas de presos, unas realizadas, otras hechas abortar por Montiel, eran planeadas, dirigidas, realizadas, por gente de su gavilla. ⁸

⁸Salvador Novo. *Un año, hace ciento. La Ciudad de México en 1873*, p. 56.

Policías o ladrones pudieron haberse cruzado con el joven de levita de largos faldones, ojos desorbitados y andar rápido. Las últimas horas de Acuña, de las cuales sólo podemos establecer conjeturas, evocan la última caminata invernal de Gérard de Nerval, antes de que se ahorcara colgándose de un arbotante en la Rue de la Vieille Lanterne. Huyendo del desamor y los otros fantasmas por él estimulados, Acuña recorre una ciudad siniestra cuya oscuridad era semejante a la de su ánimo. Acaso se haya detenido a ver el cuadro que en la Fonda de 5 de Mayo, donde era asiduo, representaba a Francesca de Rimini. Ahí debe haberse sentido siniestramente satisfecho de estar a punto de serle fiel a la carne mórbida de la muchacha, abrasada en los brazos de Francesco y exclamando, triunfal y dolorosa: *Amor condusse noi ad una morte*. Caminó por San Juan de Letrán hasta el Salto del Agua, donde acaso dobló a la derecha y llegó hasta la verja del Cementerio del Campo Florido, donde pudo haber aspirado el perfume de los 700 eucaliptos recientemente plantados.

Quienes fueron testigos de los últimos días de Nerval, afirman que solía caminar hasta quedar exhausto, con un doble propósito: olvidar las torturas del alma y reunir testimonios de la ciudad que amaba, emociones que cristalizarían en sus proyectadas *Nuits de Paris*. De acuerdo con diversos testimonios, Acuña llegó, muy entrada la noche, a la Escuela de Medicina. Ahí se detuvo para registrar por última vez la visión nocturna de la Plaza: los escribientes públicos, los evangelistas refugiados bajo los arcos, y junto el mutilado convento de Santo Domingo. El evangelista –escritor literal y literariamente en la calle– y el templo deben habersele presentado como metáforas de su propio derrumbe, mientras colocaba la mano en el portón del antiguo edificio de la Inquisición donde, al decir de Hilarión Frías y Soto, “antes se descuartizaba para matar el pensamiento [y] hoy se usa del bisturí y el cuchillo, en provecho de la ciencia y bien la de la humanidad”.⁹ Otra ironía

⁹Hilarión Frías y Soto, “La plaza de Santo Domingo”, en *México y sus alrededores*, p. 27.

de nuestra historia urbana: la habitación que ocupaba Acuña en la Escuela de Medicina, era la misma del poeta, novelista y médico Juan Díaz Covarrubias. De ese cuarto había salido un día de abril de 1859 para morir en la calle y convertirse en uno de los Mártires de Tacubaya.

El día en que Peza y Acuña hacen su último paseo por la Alameda, la Gran Exhibición Norteamericana de Circo y Fieras cambia su enorme tienda de campaña del Paseo Nuevo de Bucareli a la Plaza de Santo Domingo. De tal modo, Acuña desembocó, al final de su caminata, a una plaza ocupada por la carpa y los rugidos de las bestias. Las funciones tenían lugar diariamente a las ocho de la noche. Reza la publicidad: “Para el efecto cuenta con cuatro imponentes leones africanos, cuyo domador demostrará la superioridad de la inteligencia sobre la fuerza bruta. Un elefante joven e inteligentísimo de la costa de Zanzíbar, presentado por su *cornac* Mr. Waterman. Una famosa compañía ecuestre y acrobática. El *clown* universal y polígloto Lorenzo Maya, quien amenizará los espectáculos con humor, sátira y filosofía.”¹⁰ Acaso antes de entrar en la Escuela donde vivía como alumno interno, Acuña se haya detenido a conversar –monologar– con las fieras, en involuntaria anticipación a la escena análoga de *El circo* de Charles Chaplin, después parafraseada por Cantinflas.

La ruta seguramente tomada por Acuña, desde la calle Santa Isabel hasta la Escuela de Medicina, lo llevó por San Francisco y Plateros. Pasó por la casa del presidente Sebastián Lerdo de Tejada, frente al Palacio de Iturbide; dobló en Palma, en cuyo número 13 miró sin mirar el aparador de *Las cien mil camisas*; vio la publicidad del jarabe Labelonge, bueno para curar las enfermedades del corazón, mas no para aliviar las dolencias del otro corazón. El 6 de diciembre se mata un poeta. Las calles caminadas por Acuña esa última noche, las volverá a recorrer el 10 de diciembre en calidad de cadáver ilustre. Como ya se ha dicho, cuatro días después de su suicidio, la capital, conmocionada, lo hacía recorrer sus calles en el más elegante coche fúnebre de la ciudad y acompañado por todos los sectores sociales.

¹⁰ *El Siglo XIX*, 5 de diciembre de 1873, p. 1.

¿Por qué se mató Acuña? A sus 24 años tenía más de lo que un escritor podía pedir. Su toma de la ciudad tiene lugar a través de la fundación de la Sociedad Literaria Nezahualcóyotl. Los integrantes del Liceo Hidalgo sentían un gran respeto por su obra y su drama *El pasado* alcanzó cinco representaciones, lo cual equivalía a un triunfo para una obra de autor mexicano. En *El siglo* del 10 de mayo de 1872 puede leerse: “Este drama es verdaderamente una joya; al fin de cada acto el autor fue llamado a escena y al presentarse al tercero se le hizo objeto de entusiasta ovación, y atronaron el teatro los aplausos, los bravos, los vivas al joven escritor, y las dianas pedidas por el público”.¹¹

Los últimos testimonios escritos por Acuña no parecen anticipar un final trágico. La carta a su madre, del 10. de octubre de ese 1873, revela una nostalgia familiar más o menos convencional y explicable. Tras quejarse de su estrechez económica, concluye: “Yo deploro todas estas circunstancias porque me pesa ya esta vida de aislamiento y de fastidio en que me consumo sin ver en mi derredor ni una persona que me quiera; pero comprendo que no hay más que resignarse y esperar y espero y me resigno”.¹² Todavía el 12 de noviembre de 1873, escribe una carta –a manera de prólogo– para la novela *Gerardo. Historia de un jugador*, de Vicente Morales. Sin embargo, Peza recuerda a Acuña en sus últimos días despierto hasta las altas horas, leyendo febrilmente e ingiriendo una tras otra tazas de café. Deseáralo o no, Peza debe de haber vivido con la culpa de no haber impedido –o no haber tenido la lucidez para comprender– la melancolía de Acuña. En cambio, es tan implacable como plausible la lista que López-Portillo y Rojas enumera para explicar el suicidio del poeta:

Temperamento melancólico e impresionable, muerte o ausencia de seres queridos, embriaguez de gloria, complicaciones amorosas, desengaños crueles, imposibilidad de elevar

¹¹Cit. por Enrique de Olavarria y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, t. II, p. 345.

¹²Manuel Acuña, *Obras*, p. 369.

su vida a las regiones de dicha y pureza que soñaba, uso inmoderado del néctar perfumado de la Arabia y abismos de duda y negación en que había naufragado su espíritu, constituyeron los elementos deletéreos cuyo enlace y amalgama le llevaron al sepulcro.¹³

Desde este punto de vista, el enamoramiento de Acuña por Rosario era uno más de los elementos que el poeta tenía para sentir interrumpida la correspondencia entre Eros y Tanatos, entre la biofilia vaticinada por la República restaurada, y la necrofilia heredada del romanticismo mórbido. Todo poeta finca su equilibrio con el mundo mediante una poética vital a la cual, por instinto o vocación, se aferra. Una diferenciación hecha por Urbina en *La vida literaria de México* sirve para apromixarse a la decisión final de Acuña. Afirma Urbina que el sistema poético de Ignacio Ramírez se encauza por la vía del clasicismo; la de Manuel M. Flores, por la del erotismo y la de Manuel Acuña, por la de la melancolía. En otras palabras, Ramírez encuentra asidero en lo construido y prestigiado por el tiempo; Flores exalta el instante de la consagración de los sentidos y Acuña permanece varado en la autocontemplación de su parálisis. Como el ángel de Durero que representa a la Melancolía, Acuña aparece rodeado por todos los instrumentos para la construcción de la ciudad, pero carece de la energía anímica necesaria para objetivar sus proyectos.

Gran parte de los contemporáneos de Acuña quiso ver en su suicidio una confirmación del triunfo de las ideas positivistas, y de la duda que en el espíritu religioso, causaba la irrupción de un mundo sin Dios. Como el Roderick Usher del cuento de Edgar Allan Poe, Acuña era un espíritu ultrasensible, cuya desintegración tiene lugar paulatinamente. La pérdida del padre, que en López Velarde se tradujo en vestir siempre de negro, en rehusarse al matrimonio y a la procreación, pero que lo convirtió

¹³José López-Portillo y Rojas, *Rosario la de Acuña*, p. 52.

automáticamente en el padre sustituto de la casa, no provoca en la naturaleza de Acuña una actitud análoga. A las causas probables del suicidio es preciso añadir la consagración del instante, uno de los actos supremos a los cuales aspira el artista romántico. En el suicida en potencia late un pacto roto, un plano perdido, un libro en blanco donde todos los caminos antes existentes y transitados confluyen en la sola, insoportable imagen del yo que no encuentra otro remedio que la autodestrucción.

Juan Díaz Covarrubias fue, como hemos visto, el anterior ocupante de la habitación de Acuña. Al igual que sus otros compañeros médicos muertos en el paredón, el autor de *La clase media* alcanza la categoría de mártir. Sin embargo, supongamos que no muere en Tacubaya, que sobrevive al triunfo de la República y llega a ser joven director de la Escuela de Medicina, como lo hacía suponer su brillantez intelectual y sus avanzadas ideas médicas expresadas en sus novelas. En una de ellas hace una sátira del romanticismo exacerbado:

...os dirigís con paso lento a vuestra habitación en las que os encerráis, os paséis una hora, escribís llorando algunas cartas, y sacáis una pistola del cajón de vuestro bufete: pero al llevarla a la sien la sentís muy fría, y en ese momento pensáis que apenas tenéis veinte años y pensáis en vuestra madre tan joven y tan tierna, en vuestras hermanas tan bonitas, en vuestros amigos que os quieren tanto, en vuestros libros favoritos, y la dejáis caer y os echáis sobre el lecho llorando y al cabo de dos horas os quedáis dormido y a la mañana siguiente lo primero que hacéis al despertar es llorar; pero ya vuestras lágrimas caen entonces sobre la taza de café o chocolate con que os estáis desayunando.¹⁴

El desarrollo intelectual y sentimental de Acuña –de los 17 a los 24 años– tiene lugar en la Ciudad de México entre 1866 y 1873; es decir, cuando toca a

¹⁴Juan Díaz Covarrubias, *El diablo en México*, en *Obras completas*, t. II, p. 436-437.

su fin el tiempo del heroísmo en el combate y da inicio la era de la construcción. A los 17 años de su edad, Jesús E. Valenzuela llega por primera vez a la Ciudad de México, en diciembre de 1873. El suicidio de Acuña era la noticia más notoria en los diarios capitalinos, pero la vida era un proyecto más importante para el apetito del futuro Mecenaz de la *Revista Moderna*. En uno de sus primeros poemas escribirá la que sería su divisa fundamental: “Valor para la muerte es lo que sobra / valor para la vida es lo que falta”. El artículo de Acuña “Amar y dormir”, fechado en marzo de 1869, lo revela dotado de gran lucidez y de saludable cinismo ante los embates de la melancolía. Aún no cumple los 20 años de edad, pero el carácter aforístico y racional del texto lo convierte en una pieza *sui generis* de la literatura de su momento.

¡Vivamos!
Somos muy necios en preocuparnos con la muerte.
Primero es pensar en vivir, y después en morir.
El “ultratumba” debe dejarse para el “ultratumba”.
Los huesos con los huesos.
No hay que apresurarse.
Ya que el “Acreedor” nos lo concede, admitamos el plazo.
El “moriréis” es inevitable.
Entre la cuna y el sepulcro hay una distancia.
Sembrémosla de flores.
¡Por qué pensar en la noche desde la mañana
y en el invierno desde la primavera!¹⁵

¹⁵ Manuel Acuña, *Obras*, p. 333.

Las razones del corazón

De la veintena de oradores que despide el cuerpo de Acuña y, con ello, despide simbólicamente el aura trágica del romanticismo, faltaba uno. El maestro. En la habitación que le sirve como estudio, Ignacio Manuel Altamirano prefiere para Manuel Acuña otro homenaje, acaso menos externo y notorio, pero a su juicio más duradero y valioso: hablar con el poeta leyéndolo, preguntándose sobre el fin de la aventura humana, sobre su fragilidad y sus veleidades. El 6 de diciembre de 1873 había recibido la noticia que poco a poco conmocionaba a la comunidad literaria de la Ciudad de México. A la mitad de ese día, el poeta Manuel Acuña, de 24 años de edad, había ingerido una dosis de cianuro. Descubierta en el instante de la agonía por su amigo Juan de Dios Peza, colegas estudiantes trataron infructuosamente de salvarle la vida. Difusas o transformadas por la fantasía, se acumulan nuevas noticias que al paso de las horas adquirieren proporciones legendarias. La más espectacular, la que alcanza la categoría romántica, es que Acuña se ha suicidado a causa de Rosario de la Peña y Llerena, a quien en días pasados el poeta había dedicado un “Nocturno”. José López-Portillo y Rojas recoge el testimonio de las palabras impetuosas, acaso imprudentes, de Altamirano, que culpan a la musa por la muerte del vate: “Acuña se ha matado por ti.” Debemos más adelante leer entre líneas esas dos acciones, que convierten al suicidio en una responsabilidad de dos elementos: el que decide y aquel por quien se decide.

Cuando un hombre de nuestro propio oficio decide terminar con su vida, no podemos dejar de sentir una especie de traición, una mala jugada que confirma la posibilidad de que la vida debe concluir en ese acto supremo de atentar contra sí misma. ¿Cuándo, se pregunta Altamirano, se inició este modo de ser llamado Romanticismo, mal comprendido y peor estudiado por los más agudos críticos literarios, rechazado por los honorables académicos neoclásicos, satirizado por litógrafos y caricaturistas? “¿Quiénes fueron los primeros hombres que ya no pudieron mantener un sentimentalismo entusiasta suprimiendo sus percepciones del caos? ¿Quién fue el primero en pasar a través del pesimismo y vio que decir que éste es el peor de los mundos posibles no es más satisfactorio que afirmar que es el mejor? ¿Quién fue el primero en percibir que el escepticismo que colocaba al pesimismo y al sentimentalismo en irónica yuxtaposición dejaba al individuo sin dirección, sin papel en la sociedad ni bases para hacer elecciones morales, pero —y éste era el golpe más devastador para el sentido de identidad— sin ninguna razón para preocuparse en hacerlo?”¹⁶

El suicidio de Acuña, que el romanticismo recalcitrante hubiera aplaudido estruendosamente, ya no es concebible en la República restaurada. En su prólogo a las *Pasionarias* (1882) de Manuel M. Flores, Altamirano lamentará la partida de la primera generación romántica. En su enumeración es posible apreciar cómo su muerte se debió fundamentalmente a causas políticas, a proyectos donde el individuo emprendía acciones cuyo objeto era el bien colectivo.

Marcos Arróniz, suicida o asesinado en 1857; Manuel Mateos y Juan Díaz Covarrubias, fusilados en Tacubaya en 1859; Florencio del Castillo, muerto del vómito en Ulúa, en donde lo habían encerrado los franceses en 1863; Miguel Cruz Aedo, asesinado en Durango en el año 1860; Juan Doria, el heroico batallador del Cimatario en 1867, muerto del corazón, en 1870, y Mirafuentes, muerto en el Gobierno del Estado de México, en 1880.¹⁷

¹⁶Morse Peckham, *Beyond the Tragic Vision*, p. 87.

¹⁷Ignacio Manuel Altamirano, prólogo a *Pasionarias* de Manuel M. Flores, p. XVI.

Tampoco escapaba a la atención de Altamirano la ironía de que en las páginas de *El Renacimiento*, donde habían aparecido poemas de Acuña, el autor de *Clemencia* había publicado una larga disquisición sobre el suicidio, sobre todo después del impacto producido por la muerte voluntaria de Ernesto Masson. Hasta cierto punto justificaba la acción del hombre de 72 años, pero su crítica al suicidio entre los jóvenes, bien puede aplicarse a Acuña:

Cuando un acto de desesperación semejante es cometido por un joven, la consideración sobre las pasiones de la edad, sobre los arrebatos de insensatez que suelen acompañar a éstas, disminuye en parte la impresión causada por una muerte voluntaria. Estaba loco, dicen las gentes hablando del suicida, y a este juicio se siguen regularmente la acusación, las disertaciones sobre el carácter violento, sobre el amor desesperado, etc...y después hay algo de una compasión despreciativa hacia el que puso fin a sus días tal vez por vanidad.¹⁸

Altamirano encontraba que en su “Crónica de la semana” del 27 de febrero de 1869, había utilizado la mayor parte del espacio para desarrollar una extensa y bien fundamentada meditación sobre el suicidio. Luego de distinguir la actitud de los estoicos griegos, que en la muerte hallaban una solución natural a la vida, y de alertar sobre la frecuencia del suicidio femenino, Altamirano acude a la anécdota y al humor para expresar su desprecio por un hecho que lo preocupaba y era preocupante en la sociedad de su tiempo. El mismo tono ligero utilizará José Tomás de Cuéllar en un texto publicado en ese mismo número. Con frases cortas, a manera de aforismos, establece una especie de terapia contra los suicidios. Una de ellas bien podría rubricar el último día en la vida de Manuel Acuña: “El que se preguntara si se debía matar debía dar una prueba de que no quería morir. Por eso los suicidas se alzan, se bajan y se

¹⁸Ignacio Manuel Altamirano, “Crónica de la semana”, en *El Renacimiento*, t. I, 18 de febrero de 1869, p. 107.

pierden solos. Es un soliloquio en que la razón se mete en un callejón sin salida, hasta encontrar la pistola.”¹⁹

Desde la noticia aparecida en la primera plana de *El Siglo XIX* al día siguiente del suicidio hasta la biografía escrita por Benjamín Jarnés, *Acuña, poeta de su siglo*, todos los autores han acudido al texto de Juan de Dios Peza, compañero, testigo y receptor de la noticia de una muerte anunciada. En la Alameda, Acuña dicta a su amigo el que sería auténticamente su último poema, y no el “Nocturno” que la leyenda se ha encargado de prestigiar. ¿Qué sería del “Nocturno” sin el referente biográfico, sin la carga trágica que el poeta y su leyenda le han otorgado al fabricar el mito? Nadie puede culpar a Acuña de llevar la poética de su literatura a los terrenos de la acción, como lo hicieron el revólver de Larra, la malaria de Byron, el naufragio de Shelley o la tristeza de Chatterton. No era el de Acuña el tiempo de la autonomía del texto, es decir, de los lectores que enfrentan el poema sin atender a las circunstancias de su elaboración. Hay historias de amor más intensas y atormentadas que la de Acuña, pero no culminan en la autodestrucción. El amor de Enrique de Olavarría por Lola, aparece en varias entregas de *El Renacimiento* altamiranista. Gracias a ello podemos darnos cuenta de cómo evoluciona la historia de amor, cuyo desarrollo, para desilusión de los románticos, no es diferente al de una enfermedad hipocrática, donde se manifiestan los síntomas, se padece la enfermedad y se llega a la curación, como ha visto Roland Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso*.

¹⁹José Tomás de Cuéllar, “El suicidio”. En *El Renacimiento*, t. I, 27 de febrero de 1869, p. 127.

Una lección de anatomía

Son las nueve de la mañana del 6 de diciembre de 1867. El cuerpo de Manuel Acuña yace sobre una mesa de disección en la Escuela de Medicina. En la sala entran los doctores L. Hidalgo Carpio y Juan María Rodríguez, el médico de cárceles Francisco Becerril y el juez sexto de lo criminal.²⁰ A punto de tocar el cadáver, el doctor Hidalgo se detiene.

–¿Sucede algo?– pregunta el juez de lo criminal.

–No, señor juez. Me estremeció pensar en el poema que este muchacho ha escrito y que nos lleva a representar una escena que él había anticipado.

–Por supuesto, doctor– agrega José María Rodríguez. Se refiere Usted al poema “Ante un cadáver” que ya circula en gacetillas y cafés de la ciudad.

–Mi trabajo, señores doctores, como ustedes comprenderán, es la correcta impartición de la justicia, y esto que rumoran no deja de preocuparme. Mi labor es certificar que el señor Acuña se ha quitado la vida y que no se trata de un crimen. ¿De qué trata ese poema del que hablan?

–Señor Juez,– agrega Rodríguez. Por supuesto que se lo podemos explicar, pero procedamos a nuestro trabajo. Veán ustedes, la excesiva rigidez no sólo en las partes declives de la cabeza, tronco y miembros, sino también en las laterales y superiores; hágase notar, por otra parte, el olor francamente ciánico

²⁰Los diálogos de la siguiente reconstrucción se basan en la “Crónica médica” incluida en el libro de Pedro Caffarel Peralta *El verdadero Manuel Acuña*. México, Imprheca, 1984.

del líquido que por medio de la bomba aspirante fue extraído del estómago del cadáver. Los síntomas, entonces, son de envenenamiento.

—Si me permite, doctor Rodríguez—, agrega el doctor Becerril. Estamos en presencia de un muerto, ilustre además, y creo que podría evitar ese tono doctoral y desapegado que utiliza para referirse a él.

—Pero, compañero Becerril, no hay ofensa. Al propio Acuña le hubiera gustado esta antioleumidad para hablar de su muerte. Además, no sólo era poeta sino también nuestro colega, un médico que conocía su cuerpo.

—En eso tiene razón el doctor Rodríguez— interviene Hidalgo. Por lo que hasta ahora sabemos, entre las cinco cartas que escribió antes de su muerte, hay una dirigida al director de la Escuela, donde declara que ha ingerido cianuro de potasio y subraya una frase reveladora: “Haga usted que no despedacen mi cuerpo.” Pues bien, ya que el bisturí no va a penetrar en el cuerpo de nuestro infortunado amigo, comencemos por introducir el líquido del estómago del muerto ilustre —me excuso, señor juez— a agregar al tubo de Liebig esta solución de azoato de plata; añadimos una corta cantidad de ácido tártrico y un poco de aceite de olivas, y dejamos reposar.

—Insisto, compañero. Usted hace parecer esta ceremonia una clase de cocina.

—Querido doctor, todo es alquimia, hasta la cocina misma. Lo único que intento es darles a ustedes un poco de buen humor, ese humor al cual era tan afecto Acuña y que ahora, con este último acto de su vida, va a ser borrado por los historiadores que explotarán la leyenda trágica del suicida. Pero un momento, que ya tenemos aquí nuestro precipitado blanco cuajado. Procedamos ahora a tratar esta solución por una mezcla de sulfato de propóxido y sulfato de sesquióxido de fierro, previa saturación por medio de la potasa cáustica. Lo que de aquí obtengamos nos dará una substancia azul, cianuro ferroso-férrico, o sea azul de Prusia. No me negará, querido doctor, que en esto también hay poesía.

—No le falta razón a Hidalgo, compañeros. Ya comienzan las conjeturas y la

búsqueda de los culpables indirectos de esta muerte. En *El Siglo XIX* de hoy viene el testimonio de Juan de Dios Peza, que estuvo con Acuña la mayor parte del día anterior a su muerte.

—Sí, lo leí. No dejó de llamarme la atención que el día exacto de su muerte, el 6 de diciembre, Acuña salió a la calle como si hubiera sido un día normal y se dirigió a la Imprenta de Valle Hermanos, cerca de la iglesia de La Perpetua. Ahí lo vio y lo saludó Gustavo Baz, quien había ido a corregir unas pruebas del periódico *La Nación*. Imagínense el impacto que provocó en él enterarse de que ese vivo, pocas horas horas después ya no lo era, porque nada en él parecía advertirle lo que iba a suceder.

—Razón de más, interviene el juez, para pensar en un posible crimen. ¿Cómo explican ustedes que, de acuerdo con sus compañeros, haya estado hablando tranquilamente con sus compañeros? ¿En qué cabeza cabe que alguien se quite la vida a la mitad del día y en medio de la gente?

—Querido Juez, con todo respeto—, agrega Hidalgo. Otra vez con los arquetipos románticos. Como buen criminólogo usted debe saber que, de acuerdo con las estadísticas, la mayor parte de los suicidios ocurre durante el día y en épocas no precisamente de grandes convulsiones como guerras o epidemias. Al contrario, en esas épocas profundamente dramáticas es cuando ocurre un mayor apego a la vida. Pero he aquí nuestro azul de Prusia. Tratémoslo ahora en esta solución de azotato de plata; con el ácido azótico hirviendo obtendremos un precipitado de cianuro de plata.

—Pero matarse en medio de sus compañeros, ¿no le parece usted de mal gusto?

—Al contrario—, opina Becerril-. Creo que la mayor cortesía de Acuña fue quitarse la vida en un lugar donde todos estamos familiarizados con la muerte y en una hora que no iba a atraer pensamientos más lúgubres que los de la propia muerte.

—¿Pero no le parece sospechoso—, añade el juez, que, de acuerdo con las pa-

labras de Juan de Dios Peza, Acuña le haya advertido que llegara antes de la una, porque de otro modo ya no lo vería, porque “estaba de viaje”?

–En eso, dice Rodríguez-, no hay explicaciones. Por supuesto que Acuña quería matarse y con ello, provocar esa gran llamada de atención, ese largo grito de auxilio subyacente en todo suicidio. Sin embargo, los suicidas que fallan en su intento comienzan por confesar que en realidad deseaban salvarse. Pero aquí está ya el cianuro de plata. Pasémoslo ahora por el sulfhidrato de amoniaco. Verán ustedes, si lo que sospechamos es cierto, la coloración roja característica que los sulfocianuros alcalinos producen en contacto con las persales de fierro.

–La muerte de Acuña fue, efectivamente, una muerte anunciada, aunque la muerte nunca deja de tomarnos por sorpresa. Todos los periódicos hablan, y hablarán en los días subsecuentes, de una muerte trágica y prematura. Ojalá alguien tuviera la imaginación para hablar de una existencia prematura.²¹

–Ahora sí definitivamente no lo sigo, doctor Hidalgo-, dice Becerril.

–Sí, compañeros. Todo romántico aspira –aunque no lo diga– a ser inmortalizado como el adolescente Chatterton, tendido sobre su cama, con el rostro angélico y un rayo de sol acariciando su rostro. Pero la vida es la vida y el joven que es viejo en sus primeros años, con el paso de ellos se vuelve cada vez más niño y más sabio, menos preocupado por atraerse los dolores del mundo, ya de por sí abundantes.

–En eso tiene razón, doctor–, dice Hidalgo. Vean si no a nuestro gran Guillermo Prieto, “con mucho amor a la gloria y dos camisas; popular como el frijol bayo y alegre como repique de Nochebuena”. Pasemos ahora a tratar sucesivamente y aparte tres porciones del referido líquido por el ácido tártrico, el ácido pícrico y el bicloruro de platino y obtendremos, respectivamente, tres precipitados: bitrato de potasa, picrato de potasa y cloruro doble de platino y potasio, con lo cual nuestro examen queda completo.

²¹La idea será desarrollada años más tarde por Benjamín Jarnés en su libro *Manuel Acuña, poeta de su siglo*. México, Ediciones Xóchitl, 1942.

–Pero no nuestra conversación sobre Manuel Acuña, doctor Hidalgo. Qué les parece, amigos, si para continuar con la irreverencia que no hubiera disgustado a Acuña, vamos a reverenciar el retrato de Francesca de Rímini que tanto le gustaba, en la fonda del Cinco de Mayo.

–Bueno, yo pago los catalanes antes de irme al juzgado-, dice, presuroso, el juez-. Pero antes, hagan el favor de ayudarme a la redacción final del dictamen, que la experiencia no me ha dado muchas luces en esto.

–Más que de acuerdo–, responde Hidalgo. Apunte usted entonces, señor Juez: “Sobreabundando las pruebas del suicidio, no creyó el Juzgado necesaria la autopsia del cadáver, y sólo quiso saber cuál era el veneno empleado; por otro lado, los estudiantes y compañeros del Sr. Acuña y sus numerosos amigos querían embalsamar el cadáver para conservarlo, lo cual habría sido imposible si se hubiera practicado la autopsia; así es que los peritos, por esas consideraciones, se limitaron a buscar la relación entre el contenido del frasquito que recibieron de Juzgado y el contenido del estómago del cadáver; buscando además los signos exteriores que de ordinario presentan los de personas muertas por los compuestos cianicos.”²²

²² Pedro Caffarel Peralta, *El verdadero Manuel Acuña*, p. 145.

Belle Dame sans Merci

Mientras los caballeros del yelmo y de la espada se destrozaban en los campos de batalla, los oficiantes del laúd creaban en las cortes el sentido moderno del amor. Fue una de esas jornadas cuando André Chénier descubrió que para cantar al amor precisaba de una musa glacial, indiferente y distante. Entonces surgió el concepto de la *Belle Dame sans Merci*, que con el paso del tiempo se afina y adquiere sus variantes. A la mitad del siglo XIX, la dama sigue recibiendo en su casa, es joven, hermosa, culta, y responde al nombre de Rosario de la Peña y Llerena. Manuel Acuña le dedica un “Nocturno” que lo liga a la supérstite más allá de la muerte. Bella Dama sin Piedad, más amada conforme sus encantos se encuentren más lejanos. El domingo 7 de diciembre de 1873, *El siglo XIX* dedica la editorial de su primera plana a la muerte del poeta. El texto está firmado por Javier Santa María. Se describe de manera escueta la sucesión de hechos. El editorialista externa su juicio sobre la acción, pero la explica como una decisión personal de la que no hay que culpar a nadie: “El poeta es un ave de paso sobre la tierra. Aquellos dolores, aquellas emociones que para la mayoría de la sociedad no son más que pequeñas contrariedades, hacen un infierno en la vida del ser que en su ilusión se forja un paraíso de esta existencia que no es más que un impuro estanque lleno hasta el borde de vulgaridad y dolor”. Dos años más tarde, Santa María fecha un poema dedicado a “Rosario de la Peña”, donde entre líneas hace referencia

a la muerte del poeta, pero en cuya explicación ya hace intervenir a Rosario de la Peña:

Ya nada queda. El templo está vacío
Y los rayos del sol
Alumbran tristes el altar y el ara
En donde estaba Dios.
¿Por qué la mano helada de los tiempos
Esas ruinas dejó?
Pregúntalo, Rosario, a tu memoria
¿Qué hay en tu corazón?
Del espléndido cielo de tu vida
¿Que fue lo que quedó
Lágrimas por estrellas, y una tumba
Donde se puso el sol.²³

La casa en la calle santa Isabel, donde Peza lo dejó la última tarde, era supuestamente la de Rosario de la Peña. Siendo el obligado centro de reunión de los principales escritores de la época, que acudían a la adoración de la Venus blanca, y a escribir poemas en su álbum, resulta extraño que Peza no mencione en sus memorias tales circunstancias.²⁴ Su discreción puede tener dos causas fundamentales: primera, el afán de proteger a Rosario, pues casi en el instante mismo del suicidio comenzó a circular el rumor de que la musa había sido causante; segunda, Peza experimentaba el remordimiento –irracional pero inevitable– del sobreviviente, del amigo incapaz de resolver el

²³ *El Siglo XIX*, 7 de diciembre de 1873.

²⁴ El doctor Enrique Cárdenas de la Peña, sobrino-nieto de Rosario y gran estudioso de la Historia de México, dijo alguna vez a mi padre: “Esa mesa donde se está apoyando para escribir es donde Manuel Acuña escribió el “Nocturno”. El mueble en cuestión fue donado por el doctor Cárdenas de la Peña a la Academia Mexicana de la Lengua, donde actualmente se halla. Cuando era adolescente. Cárdenas de la Peña tuvo entre sus manos el álbum de tapas de concha perteneciente a Rosario, donde se encuentran los testimonios de admiración salidos de la pluma de la primera división de la poesía mexicana y algunos agregados extranjeros, como fue el caso de José Martí, quien conoció a Rosario en alguna de las sesiones realizadas en su casa del número 10 de la calle Santa Isabel, donde actualmente se encuentra el Palacio de Bellas Artes.

drama del que no encuentra otra salida que el despeñadero. Sin mencionar el nombre de la musa, Peza toma indirectamente su defensa, pues al hablar de Acuña dice: “Su trágica muerte fue el resultado de un extravío cerebral; nadie aparece como causa de ella, y son causejas triviales las que corren en boca del vulgo.”²⁵ El 10 de diciembre, día de los funerales del poeta, Miguel A. O’Gorman publica en *El Siglo XIX* el poema “Ante el cadáver del poeta”. Paráfrasis desafortunada de “Ante un cadáver” de Acuña, en una de sus estrofas revela que la acusación contra la *belle dame sans merci* ya comenzaba a ser del dominio público:

¿Cómo siendo tan joven
Que el quinto lustro no cumplido habías
Fuiste a marcar el hasta aquí a tus días?
¡Ingrata la mujer que te ha arrastrado
A apurar la ancha copa de veneno!
Que por lágrimas cuente sus instantes,
Y el pesar de su alma apoderado
Hinque en ella sus dientes incesante!²⁶

Más que sospecha, condena absoluta, anatema. Las buenas conciencias decimonónicas hubieran querido que Rosario guardara luto y se ocultara de exhibirse públicamente, como lo había hecho antes tras la muerte del coronel Juan Espinosa y Gorostiza. No había llegado el tiempo de la mujer vampírica exaltada por los modernistas, aunque ya en una novela por entregas en *El Renacimiento*, Enrique A. Esteva había introducido el personaje de Ana de Alarcón, llamada por sus víctimas *Mademoiselle Malheur*. En el instante de la muerte de Acuña, Rosario tenía 26 años de edad. Le llevaba, entonces, dos a su febril enamorado, pero un siglo de experiencia. Cuando en 1865 el joven saltillense acaba de llegar a México para inscribirse en la escuela preparatoria, Rosario de la Peña y Llerena brilla con la luz invencible de sus

²⁵Cit. por José López Portillo y Rojas en *Rosario la de Acuña*, p. 50.

²⁶*El Siglo XIX*, 10 de diciembre de 1873.

18 años en los bailes imperiales, pues además de sus múltiples virtudes cuenta la de ser prima hermana de Josefa de la Peña y Azcárate, novia y futura esposa del mariscal Aquiles Bazaine.

A paso acelerado, Acuña habrá de labrar no una fortuna, pero sí una posición envidiable entre sus contemporáneos. Su muerte es el testamento de la ciudad romántica. Morir por propia mano y en diciembre, fue motivo suficiente para que la ciudad se enlutara y para que la república literaria se afanara en publicar la obra, asistir a la familia supérstite del poeta y a recolectar fondos para una estatua. A las encendidas discusiones en torno a su suicidio se suceden cien colaboraciones —entre poemas, artículos y semblanzas— publicadas tan solo el mes de diciembre de 1873, según ha contado pacientemente Pedro Caffarel Peralta.

Como más tarde escribirá López Velarde, “nuestras vidas son péndulos”. Paralelos en el tiempo, Manuel Acuña y Rosario de la Peña eran divergentes en el espacio. Rosario nunca se casó y continuó en su papel de musa de los poetas mexicanos y algunos invitados extranjeros, el más notable de ellos llamado José Martí. Se mudó de Santa Isabel a una casa en Tacubaya, donde el Periférico y la especulación inmobiliaria han arrasado con todo vestigio. Allí murió en 1924. Acuña interrumpió por su propia mano una trayectoria que parecía destinada al éxito. Como si una misma maldición pesara sobre las dos primas De la Peña, mientras en la Ciudad de México Rosario comenzaba a ser víctima de las murmuraciones, al otro lado del Atlántico el mariscal Bazaine estaba a punto de ser condenado a la pena capital por un tribunal militar que lo había juzgado por el delito de alta traición, a causa de haber capitulado ante el ejército prusiano en la batalla de Metz. El suicidio de Acuña tiene como vestigio urbano la Escuela de Medicina en el antiguo Palacio de la Inquisición, en uno de cuyos muros la fábrica de puros “El Buen Tono” colocó una placa conmemorativa, ya en este siglo. El sueño efímero de Imperio, compartido por Josefa de la Peña, tiene su equivalente en el Palacio de Buenavista, obra de

Manuel Tolsá, irresponsablemente regalado por Maximiliano a Bazaine, y reclamado a Porfirio Díaz por su viuda.²⁷

Años después, el peruano Carlos Amézaga, de paso por México, entrevista a Rosario de la Peña y Llerena. Como fiscal ante un jurado, inquiera a quien, de ser generosa protectora del arte y los artistas, había pasado a convertirse en musa maldita del romanticismo.

—¿Cómo hizo Ud. conocimiento de Acuña?

—Me fue presentado en casa con motivo de sus primeros triunfos poéticos. Mi casa, no lo atribuya usted a pretensión mía, era un centro de reunión preferido por los más distinguidos literatos de entonces. Yo recibí a Acuña lo mismo que mis padres y mis hermanos, como a un buen amigo, sin que él hubiese en el resto de su vida manifestádose de otro modo.

—La fama cuenta, y Ud. no debe ignorarlo, que Acuña se dio la muerte por los desdenes de la Rosario aquella a quien dedicó su “Nocturno”...

—Sí, señor, así aparece a primera vista; pero nada es más falso que aquello de que Acuña se haya suicidado por mí.

—¿Ud. no lo desdeñaba?

—Muy lejos de eso, lo quería como se puede querer a los hombres de la Naturaleza de Acuña: con admiración y cierto respeto. Ahora, si mi corazón perteneció a otro...

—Luego es cierto que él vivía celoso y que la desesperación le arrastró al suicidio.

—¿Cómo podía yo darme cuenta de ese cariño en un hombre que me trataba como a su hermana, que siempre estaba alegre en presencia mía, que jamás me habló de terribles pasiones ni de violencias? Para que mejor comprenda Ud. el carácter de Acuña, bástele saber que sus amigos todos le

²⁷José Luis Blasio recoge las palabras de Maximiliano cuando hace entrega del Palacio: “Mi querido Mariscal Bazaine: Queriendo daros una prueba de amistad y asimismo de agradecimiento por los servicios personales prestados a nuestra patria y aprovechando para ello la ocasión de vuestro matrimonio, damos a la mariscala el Palacio de Buenavista, comprendiendo en él los jardines y los muebles, bajo la condición de que el día que regreséis a Europa o que por cualquiera otro motivo no queráis conservar la posesión de ese palacio para la mariscala, la nación volverá a recibirlo y entonces el gobierno se compromete a darle en calidad de dote la suma de cien mil pesos.” *Maximiliano íntimo*, p. 77.

creían escéptico en el amor hata el punto de conceptuar imposible que se apasionase exclusivamente de una mujer. Cuando vino a casa, si de broma aludía alguna vez a estas relaciones, Acuña se manifestaba un buen muchacho contento de su felicidad y nada exigente.

—Muy extraño es lo que Ud. dice, y más extraño aún, que un poeta sincero y de la talla de Acuña haya querido engañar al mundo en su último trance...

—¿Ud. no comprende que yo no tengo tampoco por qué mentir? Si fuese una de tantas vanidosas mujeres, me empeñaría, por el contrario, con fingidas muestras de pena, en dar pábulo a esa novela de la que resulto heroína. Yo sé que para los corazones románticos no existe mayor atractivo que una pasión de trágicos efectos cual la que atribuyen muchos a Acuña; yo sé que renuncio, incondicionalmente, con mi franqueza, a la admiración de los tontos, pero no puedo ser cómplice de un engaño que lleva trazas de perpetuarse en México y otros puntos. Es verdad que Acuña me dedicó su "Nocturno" al matarse, es verdad que conservo el original de esa composición como un tesoro inapreciable, pero es verdad también, que ese "Nocturno" ha sido un pretexto nada más, y nada más que un pretexto de Acuña, para justificar su muerte; uno de tantos caprichos que tienen al final de su vida algunos artistas...¿Sería yo en su última noche una fantasía de poeta, una de estas idealidades que en algo participan de lo cierto, pero que más tienen del sueño arrebatado y de los vagos humores de aquel delirio? ¡Tal vez esa Rosario de Acuña, no tenga nada mío fuera del nombre!

—Perdone Ud. que no dispense entero crédito a sus palabras. ¿Qué significan entonces las expresiones amargas y tan concretas de ese "Nocturno"? ¿Cómo fingir tan admirablemente bien lo que es verdadero en el corazón de un hombre que va a matarse?

—Todo eso es fantasía pura. Yo amaba, es cierto, a otro hombre, al único a quien me he sentido obligada por el cariño toda la vida; a Flores, a quien usted seguramente ha conocido de fama...pero, ese poeta no menos desgraciado que Acuña, y que ha muerto posteriormente en mis brazos, ese hombre que no sospechaba tener un rival en su amigo Acuña, se encontraba en aquellas circunstancias fuera de México. Le repito a Ud. que Acuña no pudo estar quejoso de mí porque siempre

fui amable con él y no usé de ese rigor a que alude en sus versos, porque ni lugar siquiera me dio para tal rigor...Es bien difícil, amigo mío, la causa que yo defiendo, pero tengo todavía en mi apoyo una prueba que es concluyente...

—Veamos aquella prueba.

—Acuña nació tan inclinado al suicidio, que debía matarse más temprano o más tarde, conociendo o no conociendo a esa Rosario a quien condenan las apariencias. Pertenecía el poeta a una familia desequilibrada, no caba ya duda alguna.

—Cuidado con esa afirmación que es muy grave y puede parecer calumniosa por lo difícil que es dar las pruebas...

—¡Las pruebas! Todos hoy en México las conocen: dos hermanos de Acuña se han suicidado con posterioridad a él. Ya Ud. ve que eso no puede ser una casualidad sino una degeneración morbosa de que existen por desgracia muchos ejemplos... Familias hay de suicidas, como las hay de tísicos y cardíacos. Acuña, con poseer una inteligencia de primer orden, con ser tan gran poeta, llevaba escondida en lo más íntimo de su ser aquella desesperación muda, aquel profundo disgusto de la vida que precipita ordinariamente al suicidio, cuando se ponen determinados sentimientos en conjunto. No le acusemos de loco, porque aquello también es una injusticia. Sentir con mayor viveza que otros el dolor, no resistir a la pena que algunos sobrellevan con estoicismo, será una debilidad puramente animal, pero no un total eclipse de la razón. Hiperstesia no quiere decir locura. Ella, por el contrario, es a las veces, generadora de muchas obras sublimes de arte que significan para su autor angustia horrible, llantos e insomnio, tensión nerviosa que enferma, incubadora fiebre que mata.²⁸

²⁸Reproducido en José López-Portillo y Rojas, *Rosario la de Acuña*, p. 45-47.

Un arcángel vestido con harapos

El 1873 de la muerte de Manuel Acuña, Jesús Fructuoso Contreras, de siete años de edad, cruza de la mano de su madre la plaza de armas de la ciudad de Aguascalientes, rumbo a la escuela del profesor Plácido Jiménez, donde el niño Contreras desarrolla sus tempranas y ya notables habilidades plásticas. Los años lo convertirán en el escultor oficial del Porfirismo, en el artista que ejecuta plásticamente el carácter estático y triunfalista del porfirismo pero que se convierte en arquetipo del artista finisecular, empresario, personalidad pública y artista de vanguardia. La relación de Contreras con los principales escritores de la época se explica por la poderosa influencia –personal y artística– que éste ejercía sobre ellos. No es extraño, entonces, que Contreras se interesara en la figura de Manuel Acuña. Antes, Contreras había presentado el proyecto para un monumento a Guillermo Prieto, muerto en 1896. Para la representación de *Fidel*, el escultor proyectó una figura sedente, con el gorro frigio de la libertad en la cabeza; abraza a un niño indígena, tocado con sombrero de palma, que lee una hoja de papel ante el maestro. A sus pies, una mujer del pueblo –la musa callejera– ofrece al poeta una rama de laurel. En cambio, para el monumento a Acuña Contreras renuncia al retrato realista y apuesta por la alegoría; evade el culto a la persona y elige realizar en mármol un grupo escultórico que interprete el destino trágico y glorioso del artista. El 1900, con motivo de la Exposición Universal de París,

el Pabellón Mexicano alcanza con las esculturas de Contreras uno de sus mayores triunfos. En la plenitud de su capacidad intelectual –no obstante que el cáncer ha hecho necesaria la amputación de un brazo a Contreras–, el escultor exhibe el célebre desnudo femenino titulado *Malgré tout*, (“A pesar de todo”, así llamado porque, de acuerdo con la leyenda, el escultor realizó la pieza cuando ya había sufrido la amputación del brazo), el busto de doña Carmen Romero Rubio de Díaz y el conjunto alegórico en homenaje a Manuel Acuña. La exaltación de la hermosura física femenina, el culto al hada protectora del hogar como una gran Patria y la celebración del artista como héroe estaban representadas en la muestra que Contreras exhibía ante los ojos del mundo. Pero es sobre todo la tercera figura la que nos interesa. El grupo escultórico está formado por tres figuras: un ángel con la mano derecha en alto está a punto de emprender el vuelo, mientras con la izquierda protege a una figura andrógina y la consuela de su dolor. A los pies de ambas figuras, una mujer joven y de formas rotundas se halla en proceso de agonía. Carlos Díaz Dufoo interpretó la escultura como una “lucha entre el placer, que lo atrae hacia la tierra, y la Gloria, que lo remonta a espacios más altos, y que marca con sus alas desplegadas el camino a la inmortalidad”.²⁹

Actualmente, la escultura de Contreras se halla en la Alameda Zaragoza de la ciudad de Saltillo. A su alrededor pululan los patos de la laguna artificial y los niños que a la salida de la escuela secundaria reiteran con su algarabía el presente inacabable de la vida. La Alameda Zaragoza de Saltillo tiene –informa uno de los jardineros– las mismas dimensiones de la de la Ciudad de México. Semejante ironía no hubiera disgustado a Manuel Acuña. Su última conversación con Juan de Dios Peza y el último de los poemas dictados a éste por Acuña tuvieron como escenario la Alameda capitalina, ese obligado lugar de paso para los mexicanos decimonónicos. En el grupo escultórico dedicado por Contreras a la memoria de Acuña, la poética finisecular interpreta los

²⁹ *El Imparcial*, 19 de junio de 1900.

sentimientos radicales de sus antecesores románticos. Contreras esculpe el monumento a Acuña en un instante cuando el poeta de moda es Amado Nervo, diplomático, cosmopolita, editado en varias naciones, y quien habrá de tener unos funerales aún más fastuosos y memorables que los de Acuña. Los artistas son apoyados por un régimen que prefiere ponerlos de su lado. En su *Diario*, Federico Gamboa hablará del apoyo brindado por Sierra a los intelectuales de su tiempo. Sin embargo, la lucha del artista contra el mundo y contra sus propios demonios es un fenómeno que no se modifica a pesar de mecenazgos y favores. Fue Amado Nervo precisamente quien el 26 de noviembre de 1895, cuando en la Ciudad de México había un total de 4 mil bicicletas, traería a Acuña a la arena de la biofilia porfirista:

¿Por qué, si ahora la bicicleta se multiplica, se multiplican también los suicidios?
¿Será porque los suicidas no andan en bicicleta?
¡Pobre Manuel Acuña! ¡Qué lástima que en su tiempo no haya habido siquiera una bicicleta redentora!³⁰

Involuntariamente pero como un eficaz y agudo relevo generacional, Julio Torri escribiría que el ciclista es un aprendiz de suicida. Con todo, la ciudad ateneísta, revolucionaria y americanizada hablaba de otra clase de suicidio: la muerte del sentimiento para el desarrollo de la inteligencia. Para la historia de la literatura, acaso Manuel Acuña llegue a ser un poeta cuestionado, pero nunca ignorado. Para la historia de la mentalidad romántica y para el conocimiento de una poética vital donde cada acción es importante para explicar nuestra aventura humana, la decisión final de Acuña muestra una congruencia pocas veces vista en la literatura. Con el misterio de su muerte y su abdicación a la vida, logró permanecer más allá de su obra escrita para inquietarnos a establecer un diálogo incesante. El ángel que preside el grupo escultórico de Contreras, en la Alameda de su tierra natal, es la victoria de la

³⁰ Amado Nervo, "Mujeres y bicicletas", en *Obras completas*, t. I, p. 518.

poesía a pesar del propio poeta, el vuelo de la gloria sobre los menesteres que nos absorben la verdadera vida. Si algunos versos de Acuña pudieran servir para ser inscritos en su monumento, no habría mejores que los contenidos en su poema “El hombre”:

Decídselo a la nada,
Que ella, tal vez, sabrá cuál fue la cuna
De ese arcángel vestido con harapos
A que llamamos hombre.

IV

Los pintores de la vida moderna

1875-1896

La situación de México actual [1889] tiene semejanza sorprendente con la Francia napoleónica de 1858: se levantan edificios y fortunas, se improvisan capitales, una fiebre de especulaciones se desarrolla en todos los organismos, una cobarde afeminación subyuga las naturalezas más privilegiadas, se baila, la gangrena es envuelta en seda, la venalidad femenina se paga con ministerios, y la agitación nerviosa de todas las clases sociales, letales síntomas, se creen sean otras tantas manifestaciones de vitalidad perdurable... Napoleón LE PETIT inauguraba líneas férreas, mejoraba puertos de mar, abría las grandes arterias que embellecen a París, esas soberbias avenidas que convergen en el Arco de la Estrella, se exhibía, acariciaba, lloraba... ¡Qué ruidoso fue el desplome de ese coloso de cieno!

Sebastián Lerdo de Tejada, *Memorias*

¿Este mal es un mal de siglo? ¿Es una dolencia provocada por la vida moderna, llena de saltos inmensos, bruscos cambios de ruta, irradiaciones que se suceden, tensión de espíritu, lucha de todos los momentos, hundimiento de todas las creencias, falta de ideales, periodo de morfina, grandes estimulantes, cuadros que se siguen los unos a los otros, demasiada lectura, vida de batalla constante, y en la que hoy se marcha muy aprisa, muy aprisa, como en la dolencia del poeta español?

Carlos Díaz Dufío, "Un problema de fin de siglo",
Revista Azul, tomo I, número 23, 7 de octubre de 1894.

Andanzas de la musa callejera

El sexagenario que despierta y se dirige a su mesa de trabajo cuando el cielo de enero aún no aclara, dista de ser un escritor improvisado. Lo confirman cerca de cuatro décadas de experiencia en periódicos, gacetillas y hojas volantes, muchos de los cuales han sido fundados por él o han contado con la colaboración de su mermado bolsillo. Sin embargo, en esta madrugada de comienzos del año 1878, está pronto a cumplir con la responsabilidad encomendada por el liberal entre los liberales: el periódico *El siglo XIX* le solicita una columna semanal, que él titulará, fiel a sus lectores y a su patria, "Los San Lunes de Fidel". Ya no es el niño que por la mañana despertaba con una taza de chocolate, antes de emprender la cabalgata hacia su escuela en el portal de Tejada. Ahora se siente tan cansado como si él solo hubiera combatido contra los conservadores y los franceses, los clericales y los retrógrados. Pero su misión no ha terminado. Cimentada la paz política, establecido el armisticio de las letras, en vísperas de otro tiempo, es preciso complacer a los lectores que aguardan los frutos de su ingenio, pero también aprovechar ese vehículo amable para educarlos. Prieto siente entonces la necesidad de hablar de los que llamará sus tiempos, esos que parecen borrarse con la misma celeridad con que la barreta de su amigo Juan José Baz transformaba la fisonomía de la ciudad levítica.

Con la pluma en la mano, Guillermo Prieto podía evocarse como el muchacho que, a los 15 años de edad, ya había probado las formas más agudas

de la desdicha, pero también algunos de los favores del mundo. La mañana de 1833 lo halla en la Alameda Central de la Ciudad de México. Primero, lee febrilmente los poemas inscritos en las puertas del paseo popular; luego, emprende una rápida carrera que lo lleva alrededor de la plaza mientras repite en voz alta los versos leídos. Quien lo viera, exaltado por el huracán de la poesía y dominado por sus demonios adolescentes, se sorprendería al principio. Después, al observarlo atentamente, concluiría que se trataba de un poeta, uno de esos “sucios divagados, inútiles para todo lo serio, y predestinados para la miseria y el hospital”.¹

Su actuación en la Ciudad que lo vio nacer, y a la cual habría de dedicar tantos afanes y escribir tantas páginas, comienza en 1831, cuando muere su padre y a consecuencia de ello su madre pierde la razón. De tal modo, la pubertad de Prieto coincide con la interrupción del idilio infantil que había sostenido con la Ciudad; hijo de un comerciante de fortuna más que regular, se ve obligado a ser la cabeza de su familia y a emprender la lucha por la vida; de meritorio en un puesto de ropa, pasa a acogerse a la protección de Andrés Quintana Roo. Sus primeros poetas, además de su favorecedor, fueron los neoclásicos José Joaquín Pesado y Manuel Carpio, cuya sabiduría versificadora influyó durante varios lustros a las jóvenes generaciones que nacían, simultáneamente, a la vida política y a la experiencia poética. Pero en el sentido más estricto, la maestra de Prieto fue la calle. Fue la Alameda su gimnasio poético, donde el cuerpo se desarrollaba y donde el artista adolescente aprendía de memoria los poemas de los maestros, inscritos en las puertas que entonces tenía el paseo popular. La Alameda, que en la segunda mitad del siglo XIX habría de convertirse en uno de los lugares más favorecidos por los amantes del ejercicio físico, fue para el joven Prieto su dominio. No se conformó con hacer de la ciudad un escenario —que ya hubiera sido suficiente—, sino le exigió que entrara en su vida y su escritura con sus esplendores y miserias, sus espacios privados y sus ámbitos públicos.

¹Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos*, t. I, p. 46.

Nada parece serle ajeno, y si en el patio de vecindad halla un ámbito ideal para sus intentos antropológicos, y la avenida Plateros le representa un espacio idóneo para estudios al natural, su talento y agudeza entran en el círculo del poder y lo convierten en un penetrante observador de la realidad palaciega, como lo demuestran en *Memorias de mis tiempos* las descripciones del ámbito de los presidentes Anastasio Bustamante y Mariano Arista, de quienes estuvo muy cerca. Debido a su milagrosa longevidad; porque sobrevivió tanto a las balas del enemigo como a los elevados niveles de colesterol que su confesada dieta debe haberle provocado, Prieto conoció la ciudad de su nacimiento con una profundidad de la cual pocos podían ufanarse. Nacido cuando México luchaba por su Independencia; muerto cuando el proyecto liberal se había convertido en la paz porfiriana y en el férreo círculo de amigos del Presidente, Prieto ve el paso de una sociedad rural a una precaria tecnificación. En sus años mozos, se vale de piedra, yesca y eslabón para hacer fuego; en su madurez, le bastará asomarse a un estanquillo para solicitar una caja de fósforos, solicitud que sólo habrá de complicarse por las variadas marcas que existen del producto. Gasta para escribir sucesivas y numerosas plumas de ganso, y ve la llegada del reino de las plumas de acero. En el patio de vecindad, alrededor de la única luz comunitaria, congrega a un grupo de analfabetas para compartir con ellos las bondades de la novela de folletín; en una de sus caminatas callejeras, acude a la demostración de un fonógrafo, una de las invenciones que, con la llegada de la electricidad, propician la disgregación del núcleo familiar y la modificación de la noche. Las maneras en que Prieto transita por la Ciudad de México también indican el paso del tiempo. Desde muy niño tuvo que convertirse en jinete para trasladarse de su casa en Tacubaya al centro de la capital. *El Mundo* registrará, en su edición del 19 de febrero de 1891, el descuido del conductor de tranvía que estuvo a punto de causar un accidente grave a su poeta nacional, a su queridísimo Fidel.

El gran amor de Prieto fue la Ciudad de México, y pocas veces una pasión ha sido tan bien correspondida. Aunque salió de ella, a veces en contra de su voluntad, como lo expresa desde el título *Viajes de orden suprema*, la mayor parte de su vida transcurrió en el espacio que lo vio nacer. Exploró la ciudad no sólo con fervor sino también con método. Las enseñanzas de sus maestros mexicanos José Joaquín Fernández de Lizardi y Juan Bautista Morales se vieron complementados por las de Mesonero Romanos; la importancia de la observación individual y de la calle como una entidad viva se la dio el Víctor Hugo de *Notre Dame de París*:

...aquella omnipotencia de imaginación con que dota de pasiones, por decirlo así, a la arquitectura, de fisonomías a sus órdenes, y encuentra en los artesones y columnas los rasgos característicos de una generación o de varios siglos...los postes de las esquinas y los canalones de las azoteas, quiero que me revelen la vida, las pasiones, las metamorfosis de esta capital, que aunque joven, ha sido alegre y versátil como la que más, y ha materializado, por expresarlo así, las pasiones y los caprichos de sus moradores.²

Sobre la aparición de la ciudad como escenario pasivo, Prieto busca la actuación de la urbe. Lo que afirmaba del cochero puede ser aplicado a él:

Conoce todas las calles; casi por inspiración sabe dónde existen los objetos y las personas más esenciales para todo; sabe la apartada habitación del músico, el chirivital de la comadrona, el gabinete de usurero, el sitio más oportuno para el placer, la casa del confesor sagaz, la tienda del repostero diestro, y la fondilla en donde el apetito más se lisonjea; todo lo sabe, es un almanaque vivo, una guía de forasteros animada, una enciclopedia con espuela, un sacerdote de amor el más astuto.³

² "Ojeada al centro de México", *El Siglo XIX*, 13 de marzo de 1842. En Guillermo Prieto, *Obras completas II. Cuadros de costumbres 1*, p. 96.

³ Guillermo Prieto, "Costumbres y trajes nacionales", *Cuadros de costumbres 1*, p. 358.

La sabrosa juventud de Prieto, hecha de sinsabores y desgracias, de sentimentalismo exacerbado y radicales pasiones políticas, semeja una novela picaresca, debido a la cantidad de encuentros fortuitos y azares de la fortuna que moldean y determinan su destino. Si hay en sus páginas retratos sobrios y discretos de sus contemporáneos, la parte más conocida y celebrada de su obra es aquella donde satiriza costumbres e instituciones. La caricatura que Prieto hace de los personajes de su tiempo, no tiene piedad ni siquiera en la que hace de sí mismo. Aunque su escaso amor al baño hace pensar en una semejanza física con su apellido, sus contemporáneos lo llamaban “el Güero Prieto”. De hecho, su aspecto físico fue el que le permitió hacerse pasar por cónsul de los ingleses y hallar el paso franco cuando un batallón de soldados rebeldes estuvo a punto de fusilar a Juárez y sus colaboradores cercanos y con ello modificar toda la Historia de México. Prieto retrata a sus personajes del mismo modo en que lo hace José María Villasana, y su caricatura comienza desde la elección de sus nombres. Del mismo modo en que un siglo más tarde el Gabriel Vargas de *La Familia Burrón* acuña una serie de nombres donde la sonoridad y la carga semántica describen la personalidad de sus personajes, Prieto forja una galería de actores que le sirven como máscaras para proyectar sus ideas: Floripundio Sonaja, Anacleto Parsimonia, Onofre Calabrote, Pepito Melindre, Roque Toronja, Enriquito Filigrana y Crisanta Cencerrillo. Del conjunto de personajes que desfilan por las crónicas de Prieto, el más importantes es don Domingo, pues desempeña el papel de conciencia del autor: no cesa de reprochar a Prieto su afán de permanecer anclado en sus recuerdos y por exhumar hechos del pasado.

En el gran libro de la urbe, Prieto no deja ningún rincón por descifrar, y si en 1840 inicia su prolífica carrera de cronista, para historiar la ciudad con sus cuadros de costumbres, también la destina a la poesía. Nombrar *Musa callejera* a la más conocida de sus recopilaciones poéticas es un manifiesto vital y una apuesta literaria. Y si sus maestros Carpio y Pesado se refugian

en la ciudad íntima y pretérita, Prieto confía en el ritmo de sus piernas y en la consonancia de su cuerpo para enfrentarse al gran texto urbano. Hizo más todavía: en una sociedad que consideraba a la poesía una enfermedad de vagos y juzgaba a los poetas candidatos al hospital y a la tuberculosis, y que en la figura del poetaastro caricaturizaba al bufón necesario, Prieto demostró que la poesía es un arma de combate. Aunque dejáramos para la leyenda la elocuencia de su verbo que salvó la vida de un Presidente y modificó la Historia, en el caudaloso río de palabras de Prieto podemos palpar el pulso de nuestro país. No fue ese río de Prieto límpido y pasado por cedazo, como el de los modernistas. Tampoco, para compararlo con sus contemporáneos, concentró su poderío verbal en unas cuantas piezas maestras y renovadoras del cuadro de costumbres, como lo hizo Francisco Zarco. Por el contrario: sus aguas van cargadas de lodo y ramas, de sudores de léperos y pólvora, de palabrería de feria, de voces rescatadas del arroyo. Sus defectos literarios son muchos. Un purista literario consideraría dos muy graves: la repetición temática y la pobreza de sus metáforas. Prieto se sabía prolífico, y desde muy joven descubrió que la poesía no sólo le podía conquistar un espacio en el parnaso de los poetas, sino otro, tangible y gozoso, sobre la Tierra. Chispeante y alegre, buen bailaror y dicharachero, si en la oficina intentaba ocultar su capacidad poética, en la vecindad, la fonda o el baile popular, recuerda con orgullo que era “una maquinita que regaba versos diablitos por todas partes”.⁴ Naturalmente, esa fecundidad tuvo sus bemoles. Guillermo Prieto fue, en ambos sentidos del término, un poeta popular. En esa popularidad residen sus mejores virtudes y sus mayores defectos. Afirma Ysla Campbell que la poesía de Prieto debe ser entendida como la expresión de una ideología. Si Juan Valle, el poeta ciego, se convirtió en el poeta de la Reforma, Prieto no pudo evitar convertirse en la conciencia popular primero contra el conservadurismo y más tarde contra la Intervención. Fundar un periódico con

⁴ *Memorias de mis tiempos*, t. I, p. 50.

el título *La Chinaca*, "Periódico escrito única y exclusivamente para el pueblo", ¿no es una comprobación de esta necesidad de estar con los de abajo y de fomentar un sentimiento de mexicanidad que aún no existía en la mayor parte de los habitantes del país? Aunque Prieto cante la belleza de la mujer mexicana, su poesía no aspira exclusivamente a la galantería o la conquista, sino sirve para expresar el sentido de nacionalidad frente a los espejos y cuentas de vidrio que el conquistador ofrece de nuevo a los naturales de estas tierras. Por tanto, en su poesía pueden observarse los diversos matices que este discurso político toma al transformarse en discurso poético.

Tres estilos fundamentales pueden apreciarse en Prieto: el patriótico, el sentimental y el satírico. Los poemas patrióticos evocan páginas de la historia, sólo que, a diferencia de poemas del *Romancero nacional* donde los héroes aparecen con nombre propio, Prieto deja un lugar a los protagonistas anónimos; los mejores poemas en este sentido son los que a la manera del cantar de gesta, describen acciones de armas; los más desafortunados, aquellos donde la emoción traiciona al poeta y lo lleva a entonar grandes himnos en los cuales el contenido es escaso, cuando no nulo. Abundan las metáforas como "eterno sueño", "negro buitre", "diáfano cristal", "Honda sima". El poema "Traidor" contra Juan Nepomuceno Almonte, solemne y acartonado, no alcanza la efectividad de los dardos hirientes y precisos de la famosa "Marcha a Juan Pámuceno" que los chinacos entonaban festivamente y ante la menor provocación. El extenso poema "Taller de pintura", donde Prieto evoca su primera adolescencia y su conocimiento de su protector Andrés Quintana Roo, es de un sentimentalismo deplorable, y no puede compararse a las emotivas, intensas páginas en prosa que al mismo asunto dedica en *Memorias de mis tiempos*. Es en la poesía satírica donde se encuentra el mejor Guillermo Prieto, y donde realmente se aprecian sus virtudes patrióticas. Así como Jonathan Swift halló en los viajes de Gulliver un vehículo de entretenimiento para denunciar a la oligarquía irlandesa, Prieto se valió del ingenio, la frase popular, los cuadros

de costumbres para defender el sentido mexicanista. Poemas como "Vamos a lo positivo", "Canción leperusca" o las múltiples letrillas donde fustiga a franceses y afrancesados son ejemplo de esta poesía de combate, cuya efectividad reside en su capacidad de befa, en la rotunda verdad de sus afirmaciones. En Oaxaca, Porfirio Díaz era para Bazaine un constante dolor de cabeza; con su temible grafito, Constantino Escalante satirizaba a Maximiliano y su corte en las páginas de *La orquesta*; con su ingenio diabólico, puntual, implacable, y su profundo conocimiento de la sensibilidad popular, Guillermo Prieto demostraba su personal manera de combatir.

A cambio de sus defectos y debilidades, Prieto elaboró uno de los inventarios más completos del siglo XIX, y otorgó voz a los que no la tenían, en una sociedad donde el decoro y la elevación estaban al alcance de unos cuantos. Gracias a Prieto, la ciudad habla a través de sus usos y costumbres, de sus expresiones y sus mitologías. La figura retórica que mejor define su estilo literario es la enumeración caótica: como si temiera que el futuro —ese tiempo anhelado por el México de la segunda mitad del siglo XIX y que él estaba seguro ya no era el suyo— fuera a ignorar las pequeñas grandes historias de sus personajes sin nombre, Prieto hace listados de objetos, nombres propios, lugares y sucesos. Sus enumeraciones hacen que en su escritura quepan tantas realidades como artículos hay en el baratillo, el mercado popular o la miscelánea denominada *El mostrador de Ariadna*, descrito tan minuciosamente en uno de los *San Lunes de Fidel*, y al cual habremos de volver cuando examinemos la concepción urbana de sus coetáneos más jóvenes.

Que en Prieto la carrera de cronista dure alrededor de medio siglo, le permite atestiguar las transformaciones de la capital, reflejo de los cambios políticos y de las veleidades de sus gobernantes y gobernados. En Prieto encarna la paradoja de nuestros hombres del siglo XIX que si bien no son improvisados, todo lo deben crear desde el inicio: civiles que se vuelven experimentados militares, poetas que realizan trabajos administrativos, admi-

nistradores que deben consumir el milagro de la multiplicación de los panes y sanear la hacienda pública, saqueada indiscriminadamente por propios y ajenos. En Prieto se da también el milagro de nuestro accidentado siglo XIX: la clarividencia que permitió a los liberales vaticinar los acontecimientos futuros antes de confiarse al prestigio de las instituciones establecidas, un prestigio a veces caduco y atrofiado debido a su incapacidad de renovación. Su trabajo como cronista no oficial de la Ciudad de México, nace de esta urgencia por definir el sentido de la joven nación. Prieto ve nacer en él al escritor de costumbres antes de saber que semejante labor tiene un nombre y obedece a una necesidad por definir el sentido de nacionalidad. En el español Mesonero Romanos hallará un espíritu gemelo –nunca un maestro– que al hacer la lectura profunda de la ciudad de Madrid, subraya una característica fundamental del Romanticismo: la defensa de los valores nacionales y la exploración de la cultura popular o, más exactamente, la defensa de la nacionalidad mediante la traducción de lo popular. Escuchemos a Prieto hacer su descripción de semejante búsqueda:

Por aquellos tiempos llegaron a México, coleccionados, algunos artículos de “El Curioso Parlante”, comenzados a publicar en 1836.

Yo, sin antecedente alguno, publicaba con el seudónimo de Don Benedetto, mis primeros cuadros, y al ver que Mesonero quería escribir un Madrid antiguo y moderno, yo quise hacer lo mismo, alentado en mi empeño por Ramírez, mi inseparable compañero.

Emprendía mis paseos de estudio, tomando un rumbo, y fijando en mi memoria sus circunstancias más características.

Por el Oriente, en la calle de la Alegría, puede decirse que acababa la ciudad; que ya se escondía por la calle de las Moscas, ya en un recoveco de la pestilente acequia, que es como barrera del templo de la Soledad. A los alrededores del Santuario, como culebras y alimañas, se enroscaban callejones, se retorcían vericuetos, y saltaban aquí y acullá gazapos arquitectónicos y jacales despavoridos de indígenas infelices.

Casas bajas, accesorias con envigados truncos y casi nadando; paredes llenas de tizne. En un rincón el brasero o el tlecuil; en el otro, unos sucios petates y, al frente, ya el banco del zapatero, ya el rollo de tule, ya los arreos para entular y pintar sillas, ya un enclenque y angosto banco de carpintero.

A la espalda del templo, cuyas paredes forman ancones y escondites peligrosos, depósitos de inmundicias y manantiales de tifo y calenturas, se extendía la plazuela con las vecindades de Mixcalco, de lúgubre memoria; en último término, el "Juil", pulquería famosa por sus juegos y riñas.

Al Sur, muladares y ruinas; al Norte, marañas de encrucijadas, que no calles, donde anidaban muñequeros de barro, candelilleros o trabajadores en vidrio sutilísimo, y confccionadores de charamuscas, jalea de membrillo y palanqueta de nuez o jamoncillo de pepita.

Por este lado se veían acequias, lavaderos y lavadores desnudos, bajo los tendedores de sus ropas y los árboles, y al fin, jacales y la iglesita de la Resurrección, que se animaba y atraía ruidosa concurrencia con las famosa misas de Aguinaldo o sean fandangos a lo divino.

Al Norte, cerraban la regularidad de las calles: San Sebastián, el Puente de Cantaritos y salida a la plazuela del Carmen, lóbrega y con su cercado de ruinas.

Plazuelas y llanuras al Noroeste con costras de tequezquite, aridez suma, y en el confin, lagos y montañas.

Después de extraviarse en callejones sin salida, sin alumbrado ni empedrado ni banquetas, se encontraba uno, repentinamente, en una espece de aduar de jacales, dominado por la iglesia de Tepito, que como que se felicitaba dominando alegre una comarca que recordaba los tiempos más primitivos de la conquista.

Esta sección medio desencuadrada y esparcida en un terreno sin ordenación ni medida, daba paso a la vista de las montañas de Tepeyac y del Santuario de la Virgen madre de los mexicanos.

La arteria vigorosa de esa parte de la ciudad, era la calle Real de Santa Ana, sembrada de parajes y mesones, comercios de jarcia y semillas, bodegones y puestos de frutas y verduras, y arriería afanosa de caleros, ladrilleros, areneros, burros y mulas.

La Calle Real de Santa Ana dividía el barrio de Tepito del de Tecpan de Santiago Tlatelolco y Garita de Vallejo, a cuya vecindad cultivaba sus escándalos la pulquería de tío Juan Aguirre, famosa por sus caldos escogidos y sus enchiladas, envueltos y chalupas. Toda esa parte eran muladares y zanjas, árboles y despoblado, marcándose lugares peligrosos como el Puente del Clérigo, espalda de la Parroquia y la Lagunilla, que había quedado asolada y en ruina desde el cólera de 1833.⁵

La cita es ilustrativa del mapa costumbrista que Prieto decide hacer de la Ciudad de México. Salir a la calle es estar dispuesto a llenarse del polvo del camino; al tiempo que recuerda, Prieto traza, registra, palpa las escoriaciones de los muros, los olores agradables y fétidos de la ciudad. Desparpajado en su vestimenta, desorganizado en sus deberes burocráticos, Prieto demuestra en su enfrentamiento con la calle un método más próximo al del científico social que al del artista romántico. Salir a la calle es pretexto para el texto, pero semejante tarea requiere captar las señales transmitidas por la ciudad y sus espacios privilegiados, pero también por la sordidez de sus arrabales. Prieto fue amigo de los pobres y aunque él personalmente no fuera aliado de la higiene, no deja de subrayar la necesidad de que la capital progrese, sin que el progreso —de acuerdo con el modelo Allende el Bravo— clausurara las costumbres nacionales. Y si se vale de sus sensibles antenas para captar los mensajes del espacio urbano, su vida misma está en consonancia con el ritmo que el tiempo de la ciudad imprime en su existencia. En este sentido, dos son las maneras en que Prieto rinde testimonio de su relación con la calle: de manera sincrónica, dando testimonio directo —a través de crónicas y romances— del acontecimiento actual, y entrando de tal manera en la sensibilidad colectiva; de manera diacrónica, haciendo un recuento de la realidad observada por él en su juventud. Al llamar a las suyas *Memorias de mis tiempos*, Prieto privilegia el periodo juvenil, el heroísmo de sus aventuras del alma y de las desventuras

⁵*Memorias de mis tiempos*, t. II, p. 72-74.

del cuerpo, cuando el amor por la patria, la mujer y la poesía surgían del acorde de un mismo diapasón. Si se trata de su obra más acabada, es porque en ella surgen personajes y situaciones de un siglo que, en el momento en que son escritas, abandonan el siglo XIX y ensayan sus primeros pasos en la nueva centuria. Las obras reunidas de Prieto, aquellas que propiamente pueden llamarse libros, se publican sólo en la madurez del autor. Para la ideología del siglo XIX, el experimentado liberal de más de 60 años que comienza a reunir sus obras en forma de libro, es un hombre viejo; él mismo se encarga, sin amarguras, de observar el tiempo que cambia, que aunque le permite vivir en él, ya no es el suyo. De ahí la importancia que para la relación de Prieto con la ciudad tienen las crónicas escritas semanalmente a lo largo del año 1878. donde la agudeza, el humor y la vagancia características de las crónicas de juventud, reaparecen, más depuradas y con mejor estilo literario. Algo más las distingue de las crónicas escritas en los años cuarenta del XIX: la defensa apasionada de un mundo que está a punto de desaparecer. Como en el merolico que para vender su pequeño y acaso inútil producto, antes elabora un complicado discurso, en las crónicas de Prieto todo cabe: su poética del caos organizado revela la urgencia que tiene para hacer un inventario de las realidades a punto de ser avasalladas por el progreso y por un positivismo que Prieto habrá de criticar en varios de sus poemas. La siguiente cita ilustra la poética del escritor de costumbres que Prieto cultivó instintivamente, porque se hallaba en su propia naturaleza: "...me asaltó la duda de si serán ciertas las observaciones sobre si tienen o no tienen salida estas baratijas tradicionales que yo pienso dar a luz, como pone su puesto de varilla de ferretería quien colecciona aldabas, forma sarta de hebillas, rehabilita calderetas, desempolva cuadros viejos y encuentra anteojos truncos, que quedan con un vidrio sí y otro no, como quien considera que los tuertos pueden ver con esos anteojos con la mayor comodidad."⁶ El viejo campeón del

⁶Guillermo Prieto, *Los San Lunes de Fidel*, México, p. 93.

liberalismo supo vaticinar los nuevos caminos de la crónica que los modernistas, con el joven Manuel Gutiérrez Nájera en ascenso, llevarían a extremos de perfección formal y brillantez idiomática.

“Escribir para el público es una especie de manía, como la de comer tierra o inyectarse morfina”⁷; de ahí que Prieto pusiera su musa a trabajar con un ritmo provocado por su afición a la ciudad en sus arrabales. Porque si a la prosa dedica sus memorias de palacio y los retratos de sus contemporáneos, la galería de villanos y chinas, de léperos y gatas, aparece en los poemas dictados por la musa callejera. Salir a la calle —escribe— es “salir a la busca de un articulejo”. En esa aparente frivolidad y desprecio por la diaria labor, Prieto encuentra —acaso sin saberlo— la verdadera función del periodista y hace descender al poeta de su torre de marfil para hacerlo convivir con su semejantes. A la torre de marfil de Alfred de Vigny, Prieto opone el carruaje desvencijado y repleto que viaja en peregrinación hacia la Villa; al gabinete silencioso, el bullicio del gran laboratorio social conocido como Ciudad de México. Al contrario del personaje seguido por Edgar Allan Poe en “El hombre de la multitud”, Prieto quiere ser el hombre en la multitud, fundirse con ella, encontrar su lugar en esa aglomeración que desempeña su oficio y busca su identidad.

Prieto aceptó, con todos los riesgos que conllevan, los títulos de Poeta Nacional y el más llano y acaso más glorioso, de Romancero: uno de los pesames recibidos por la familia de Ignacio L. Vallarta, a su muerte ocurrida en 1894, es de la letra de Guillermo Prieto: está escrito en un papel membretado, cuyo emblema es un maguey en cuyo pie puede leerse: “Tacubaya. Casa del Romancero”. En sus textos nacionalistas y en los heroicos, la Ciudad aparece como escenario actuante, trátase del meneo rítmico que la china pone al desplazarse por ella, trátase de la madre que entrega a su hijo al general para que participe en la batalla de Churubusco.

⁷*Memorias de mis tiempos*, t. II, p. 78.

Prieto puso todas sus habilidades escriturales al servicio de la Ciudad de México, y si bien Boris Rosen Jélomer agrupa sus crónicas bajo el título “Cuadros de costumbres”, hay en ellas una serie de diferencias que van de la crónica llana a la breve novela epistolar; del diálogo a la manera renacentista a la exaltación lírica. Más común era para los contemporáneos de Prieto utilizar la prosa para referirse a la Ciudad de México: Payno, Zarco, Altamirano, como hemos visto, escribieron crónicas, relatos y novelas para exaltar las virtudes o denostar los defectos de la capital. Sólo Prieto cantó en numerosos poemas a la Ciudad y sólo él decidió bautizar a la más conocida de sus recopilaciones poéticas bajo el título *Musa callejera*. El título del libro revela una gran riqueza semántica: la musa que inspira al poeta se encuentra en la calle, es la calle; la calle es femenina y su reina es la china poblana, la muchacha independiente, más liberal que los liberales, laboralmente autónoma, gestualmente bravía, coqueta para su hombre y no para la frivolidad del mundo. En un mundo de machos y canallas, la china es para Prieto la gloria del barrio, la industria que salva a la patria de la perdición anunciada por léperos, cócoras y demás esdrújulos. Entre las numerosas páginas en verso y prosa dedicadas por Prieto a exaltar el atuendo y el heroísmo de la muchacha mexicana, el “Romance de la Migajita” es el más representativo. El poema resume varias de las maneras en que Prieto se aproxima con sus versos a la Ciudad de México. En primer lugar, la acción no transcurre en un espacio anónimo, sino en una Ciudad de México cuyos lugares tienen nombre propio. La Migajita es orgullo del Barrio de la Palma, célebre por sus curtidores pero también por sus delincuentes y sus hechos de sangre. Herida, la muchacha es conducida al Hospital de San Pablo. Muerta, es sepultada en el Panteón de Dolores. De tal modo, el lector de la época descubría una acción poética que tenía lugar en un tiempo y espacio reconocibles: los personajes podían ser ellos mismos o los rostros contemplados al paso por el mercado, a la vuelta de la calle de Muñoz, donde la Trucha amenaza con un puñal a la muchacha

conocida por La Primorosa. Lo más notable en Prieto en estos poemas de amor y sangre, de pasión y ternura, es la trasmutación que logra: un suceso que hallaba su sitio en la sección criminal de los periódicos, en él se convertía en obra de arte y en un vasto filón para el estudio de la vida cotidiana. En la desgarrada letanía de la Migajita a su madre se elabora la condición socio-económica de la muchacha. Del mismo modo en que Manuel Payno hace en prosa el más completo estudio antropológico sobre la situación socioecómica de las mujeres trabajadoras del siglo XIX, Prieto enumera el verso el ajuar de la china poblana y de tal modo detalla la condición independiente de la muchacha que trabaja y que, mediante su propio esfuerzo, logra hacerse de una posición, sin verse obligada a sufrir el yugo masculino, aunque los sentimientos de la Migajita terminen por volverse contra su propia vida:

vendan mis aretes de oro,
mis trastes de loza fina,
mis dos rebozos de seda,
y el rebozo de bolita;
vendan mis tumbagas de oro,
y de coral la soguilla,
y mis arracadas grandes,
guarnecidas con perlitas;
vendan la cama de fierro,
y el ropero y las camisas,
y entierren con lujo a ese hombre
porque era el bien de mi vida.⁸

Otra característica de Prieto, donde ninguno de sus contemporáneos se le compara, es la finura de sus oídos para captar las expresiones populares, las metátesis, las exclamaciones. Como si en su introducción de las palabras de uso corriente Prieto quisiera consumir nuestra independencia lingüística, al mismo tiempo que la independencia política iba madurando en medio de guerras

⁸Guillermo Prieto, *Musa callejera*, p. 61.

civiles e intervenciones extranjeras, hace la transcripción del lenguaje de la calle. Hablan los personajes de Prieto, pero es la calle la que habla, ella quien reivindica su existencia en el orgullo de la urbe.

“El romance de la Migajita”, reproducido en litografías de la época y de inmensa popularidad en su tiempo, no es el único poema que Prieto escribió sobre el tema de la muchacha que todo lo entrega –hasta la vida– por amor a su hombre. En otros romances trata el asunto de la china poblana y subraya su personalidad poderosa, su necesidad de ser alegre como el viento, pero incapaz de permanecer atada:

Déjeme que corte el aigre
como quiera mi magín.
Yo no quiero ser la Salve
pa suspirar y gemir,
ni mantener culebrones,
ni amansar al puerco espín...
¡Yo no! ¡que vivan los libres!
y abur, mundo...y se finí.⁹

Memorias de mis tiempos es, junto con *Los bandidos de Río Frio*, el documento de primera mano más importante para comprender el siglo XIX. En ese gran retrato de una familia que iba integrándose en la llamada República Mexicana, derrochadora de significados pero pobre en significados, Prieto descubre su vocación de retratista individual. Él, que nunca fue precisamente amigo del agua y del jabón, resalta sobre todo dos elementos en sus personajes: la nobleza en el gesto y la pulcritud en la persona. Así describe Prieto su propio aliño desaliñado cuando decide ir a entrevistarse con Andrés Quintana Roo: “Estaba estupendo: mi sombrero había cobrado la forma de un armónico; mi barragán verde, de forro encarnado, era una criba y un mapa según su diversidad de colores y líneas y mi corbata, en riña con mi camisa,

⁹Guillermo Prieto, *Musa callejera*, p. 69.

pugnaba por invadir mi barba dejando al descubierto una zona de piel blanca que tenía toda la novedad de lo inesperado.”¹⁰

Al describir el trayecto rumbo a la oficina de su maestro, Prieto tiene el cuidado de detallar los puntos de la ciudad por los cuales pasa. En varias páginas de *Memorias de mis tiempos* aparecen tales secuencias, como si el cronista se empeñara en rendir cuenta puntual del espacio al que va otorgando sentido en su tránsito. Su cuerpo delimita la ciudad; su capacidad física, y su capacidad para almacenar información, contribuyen a hacer la otra traza de la ciudad, una ciudad que nace desde el interior del caminante, pero que también exige —como la china poblana de sus romances— autonomía y respeto.

Con Guillermo Prieto sucede lo que con nuestros futbolistas y nuestros políticos: experimenta elevaciones con los más variados y nutridos fuegos de artificio o sufre la condena unánime de historiadores y críticos literarios. Los primeros se declaran incapaces de soportar la retórica del famoso "los valientes no asesinan"; los segundos condenan con tal entusiasmo su adjetivación profusa y verborreica, que nos obligan a sentir nostalgia por las estrofas rijosas de don Francisco González Bocanegra. Pero como los grandes futbolistas o los grandes políticos, Guillermo Prieto ha sobrevivido a detractores y a panegiristas.

La tarde del 30 de mayo de 1863, el presidente Benito Juárez arrió en la Plaza Mayor de México la bandera de la República para llevarla en peregrinación y convertir su legendario carruaje en improvisado Palacio Nacional. Dos caminos le quedaban: el Bajío conocido o el Norte incierto. Optó por el segundo. Y México, escribió José Fuentes Mares, se refugió en el desierto. Junto con su escasa y selecta comitiva, donde se contaban algunos de los mejores hombres del México, encontró en el Norte la lealtad y el respeto, el temple y la pureza que el desierto otorga, en nombres como los Creel y los Terrazas. Chihuahua lo recibió cuando la República parecía perdida; cuando,

¹⁰Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos*, t. I, p. 62.

tras el decreto del 3 de octubre de 1865, se declaraba a la República fuera de la ley. La estancia de los liberales en Chihuahua puede leerse así como el triunfo del federalismo y la unión definitiva del espíritu liberal. Entre aquellos pocos, audaces, resueltos liberales se contaba el poeta oficial de la familia itinerante. Guillermo Prieto, el poeta de la resistencia republicana, el bardo de los sin historia, el cantor de la Migajita y de los héroes.

Y esta mañana de enero de 1878, en plenitud de sus poderes escriturales, el sexagenario puede darse el lujo de conjugar en presente la mañana en que a sus 22 años sale a la calle por la puerta izquierda del Palacio Nacional. Como es día festivo, su levita luce recién cepillada y, aunque no se debe a la tijera de ninguno de los renombrados sastres instalados en las calles de Refugio y Espíritu Santo -Lorcini, Nevramont o Campardon-, ni sus zapatos han salido de los talleres de los hermanos Legorreta, llamados los vizcaínos, su atuendo luce una corrección acorde con su trabajo como hombre cercano al presidente Anastasio Bustamante. Pero hoy no es día de ocupar la pluma en asuntos tan serios como aburridos. Hoy descansa el empleado público y el poeta ejercerá su otra profesión: la de observador profesional de su escenario nativo. Pasa lista a las misas que la ciudad, levítica y solemne, ofrece a sus devotos, y calcula en cuál se encuentra el mejor coro, el órgano más afinado, para que a la ética del rito se una la estética. ¿No llamó Chateaubriand a uno de sus libros centrales *Le genie du Christianisme*?

Era el 5 de enero de 1840. La caminata de un joven por la Ciudad de México adquiriría importancia capital para la historia de la literatura mexicana y para la biografía de quien se convertiría en ilustre y longevo liberal, y en usuario entusiasta del corazón del corazón del país, “de la botica al colegio, del colegio al fandango, de allí a los libros graves y a las discusiones de los sabios, de un salto a la charla de bastidores, de otro a la academia o a los salones aristocráticos, para despenarse en el figón de barrio o en el velorio del populacho.”

Los misterios de Manuel Payno

"Si por acaso llegaren estas líneas alguna vez a manos del autor, lo que acaso no sucederá nunca, sepa que en este lejano y bello rincón del mundo, que con tanta injusticia llaman algunos un país bárbaro y sin civilización, hay quien entienda su idioma elocuente, quien admire sus pensamientos, quien llore con sus escritos, y quien le tribute el justo homenaje que es debido al genio." Tal reza el último párrafo de la noticia bibliográfica –firmada con las iniciales M.P.– que sobre la novela *Los misterios de París* de Eugenio Sue incluye en su tomo IV la revista *El Museo Mexicano*.

La nota anterior no pasaría de ser otra de las numerosas muestras admirativas recibidas por Sue tras la aparición, entre 1842 y 1843, de su novela central. La diferencia es que quien escribía la nota era un escritor profesional, Manuel Payno, además funcionario público y estudioso de los sistemas carcelarios. De tal modo, la novela de Sue era leída desde la perspectiva de un literato y de un hombre involucrado en los bajos fondos, que son casi los mismos en todas las naciones y todas las culturas. No escapan a Payno los dos ejes centrales de la novela: la exploración de los sitios oscuros de la urbe y el análisis de la conducta de hombres y mujeres olvidados, víctimas de la desigualdad social, la ignorancia y el vicio.

Además de exaltar el talento de Sue, Payno resalta la capacidad del autor francés para triunfar no sólo en la lid de la página sino en el circo de varias

pistas donde el salón, el bulevar y el teatro brindan su aplauso. Una fotografía de Manuel Payno, en su primera madurez, lo muestra partidario del *dandyismo*, elegantemente vestido, desenvuelto el gesto, seguro de que el lenguaje corporal es también una forma de posesionarse del mundo. En su entusiasta reseña, Payno no deja de subrayar los defectos estilísticos de Sue. La mayor parte de los lectores actuales de *Los misterios de París* se aproxima a la novela como curiosidad histórica y como necesario antecedente de obras maestras de la literatura urbana como *Esplendores y miserias de las cortesanas* y *Los miserables*. Pero en su momento, la novela de Sue tuvo, de este lado del Océano, numerosos imitadores. Con él, la ciudad adquiría un sentido siniestro; la civilización provocaba el nacimiento de zonas urbanas tan hostiles como los bosques donde los antiguos caballeros andantes consumaban sus hazañas. Roger Caillois ha notado de qué manera conforme el mito de la ciudad moderna adquiere mayores grados de complejidad, aparecen nuevos héroes y hazañas, nuevos códigos y leyes. Tras la aparición de la novela de Sue, el nombre propio de la ciudad se vuelve parte integral del título de la obra y es pretexto o motor principal de la acción narrativa. La lista es tan copiosa como elocuente: *Les prisons de Paris* (1841) de H. Lucas; *Les vrais mystères de Paris* (1844) de Vidocq; *Les prisons de Paris* (1848), de M. Alhoy; *Les viveurs de Paris* (1852-1856) de X. de Montépin; *Les Mohicans de Paris* (1862), de Alexandre Dumas; *Les puritains de Paris* (862), de P. Bocage; *Les victimes de Paris* (1864), de J. Claretie; *Les esclaves de Paris* (1867) de Gaboriau; *Les tragédies de Paris* (1874) de X. de Montépin; *Les mystères du nouveau Paris* (1876) de F. de Boisgobey.¹¹

Por lo tanto, y como examiné brevemente en el capítulo I, propios y extraños imitaron, en el título o en el planteamiento narrativo, la obra de Eugenio Sue. Pocos, como Manuel Payno, comprendieron que desde el título de su novela, Sue planteaba la ciudad como un texto iniciático, cuyos misterios debían ser

¹¹Roger Caillois. "Balzac et le mythe de Paris". Prólogo a Honoré de Balzac, *A Paris!*, p. 13.

revelados por quien se aventurara en el sistema arterial de la urbe. Si bien practica semejante conocimiento en las novelas *El pistol del diablo* o *El hombre de la situación*, será hasta la publicación de *Los bandidos de Río Frío*, terminada en España y publicada allí entre los años 1889 y 1891, cuando Payno consume totalmente el desciframiento de los misterios capitalinos. Desde su atalaya europea, Payno traduce sucesos de otros tiempos como una exploración de lugares que la población de la ciudad levítica miraba sin mirar, como la humilde atolería en el callejón de la Condesa, coexistente en tiempo y espacio con la vecina mansión Guardiola.

La guerra contra Estados Unidos sorprende a Payno en la redacción de *El pistol del Diablo*, su primera novela de folletín, y la que entre nosotros inaugura el género. El impacto de la historia inmediata lo lleva a redactar los capítulos donde la resistencia de los civiles exige el rescate de los nombres que la gran historia no incluirá en su cuadro de honor. El trabajo médico animado por la religiosa catalana Micaela Ayans, la actuación de las guardias civiles y la denuncia de las atrocidades cometidas por los que Guillermo Prieto llamaba con justicia "comanches blancos" desfilan por sus páginas como demostración de que la literatura –y específicamente la novela– es la historia de los que no tienen historia.

Varias décadas habrían de pasar para que Payno volviera a sus antiguas querencias folletinescas. En las postrimerías del siglo XIX, cuando el realismo y el naturalismo manifiestan su influencia en los novelistas mexicanos, Manuel Payno publica *Los bandidos de Río Frío* (1889-1891). De sus diversas lecturas, la novela es una serie de instrucciones para interpretar la centuria que cronológicamente termina y anímicamente ha concluido en quienes ya sienten vivir en el siglo XX. Como obra que examina hechos anteriores al momento donde el novelista vive y publica, *Los bandidos de Río Frío* es una novela histórica. Pero es el propio Payno quien proporciona elementos para leer su novela en varios niveles, mediante constantes digresiones o historias

intercaladas en el cuerpo de la narración principal. En el capítulo final, Payno hace la novela del novelista; desde la perspectiva europea, mira pasar su vida y la de los personajes que resumen la sociedad mexicana de los años donde le tocó vivir. Al lado de los personajes ficticios que adquieren nombre y cuerpo y savia en el flujo narrativo, hacen su fugaz aparición –protagónica o en ausencia– escritores como los románticos Prieto y Rodríguez Galván o los neoclásicos Carpio y Pesado, víctimas en la novela –como seguramente lo fueron en la realidad– de uno de los múltiples asaltos a las diligencias. No hay respeto por las leyes del tiempo y del espacio: la mayor virtud de Payno no se halla en la soldadura de los hechos sino en la pintura individual de esos fragmentos heterogéneos que conforman una época tan contradictoria como la primera mitad del siglo XIX donde Payno nace, crece y alcanza la primera madurez. Como sucede en otras novelas de folletín, los personajes de Payno son superiores a su trama. Cuando los deja actuar, protagonizan cuadros coloridos e intensos. Lo que resulta más difícilmente verosímil es la interrelación ocurrida entre ellos, las mil y un historias que se ve obligado a prolongar, dramatizar y ligar un novelista por entregas.

En el capítulo V, luego de hacer el prolijo examen de un almuerzo presidencial, Payno aventura una afirmación importante, más parecida a una profesión de fe: "El menú...merece un lugar en esta narración, porque esto forma la historia doméstica de que no se ocupa el que aspira a grave historiador". A la mitad de nuestro siglo XX, el anterior concepto se convirtió en moneda de uso corriente entre los llamados historiadores de las mentalidades. En el momento en que Payno lo escribe, los cuadros de costumbres han pasado de moda para dejar lugar a la crónica modernista, de estilo flexible y ágil. Sin embargo, así como el 31 de diciembre de 1899, Joaquín de la Cantolla y Rico hace una ascensión aerostática para despedir de manera simbólica al siglo XIX, con *Los bandidos de Río Frío*, Payno hace la lectura de un siglo que se va con sus costumbres, su habla, sus tipos y sus

colores, pero también con sus hombres de la situación, sus crímenes impunes, sus militares habituados al cuartelazo; sus civiles, a la gesticulación. Para lograr tal objetivo, Payno acude a la vastedad de la pintura mural o de las sinfonía. Todos los colores y todas las notas le hacen falta en las dos mil páginas de su maratón narrativo. Con sus extensas descripciones, Payno reconstruye lo que se va perdiendo del XIX. La toponimia y la topografía urbanas, las descripciones de los habitaciones, conforman una urbe donde luchan por sobrevivir tipos populares a punto de perderse. Aunque la mayor parte de las aventuras de los ladrones tiene lugar en la segunda parte de la novela y en escenarios colindantes a la capital, es en la descripción de los usos y lugares de la Ciudad de México donde Payno despliega su mayor fuerza descriptiva. En la actuación literaria de los escenarios urbano, no se limita a la descripción exhaustiva sino logra que cada fragmento urbano tenga vida propia. Sus detallados planos de las casas de las diversas clases sociales son una de las mejores fuentes que existen para el conocimiento de la arquitectura doméstica del siglo XIX.

Emile Zola tituló *El vientre de París* a su novela que vuelve protagónico al gran mercado de Les Halles. *Los bandidos de Río Frío* es, entre otras cosas, una de nuestras más completas historias gastronómicas de la Ciudad de México. Payno era un reputado cocinero que unía el gusto por comer a la confección de los más sofisticados platillos.¹² De tal manera, en sus novelas los personajes no se limitan a alimentarse sino dedican varias páginas del libro y varias horas del día al goce de la mesa. Vertebran a la novela menús presidenciales, desfile de platos dedicados por la china al doble apetito del Licenciado Lamparilla, la humilde colación de las almuerceras que prosperaban afuera de las pulquerías, siempre bajo la tutela de un lienzo blanco, única pureza en la barbarie de la ciudad libertina y delictuosa. *Los bandidos de Río Frío* es un recetario de platillos que hicieron la delicia de

¹² Véase Enrique Fernández Ledesma, "Don Manuel Payno, tenorio y cocinero" en *Nueva galería de fantasmas*, p. 53-57.

organismos inmunes en apariencia al colesterol. La descripción del menú de todo el día, preparado y servido por el pequeño ejército a las órdenes del licenciado Pedro Martín de Olañeta, una muestra completa de nuestra cocina, antecede a la historia gastronómica urbana de Salvador Novo y no hubiera disgustado a Anthelme Brillat-Savarin.

A las cinco de la mañana se le ha de hacer su chocolate, muy espeso y muy caliente, con un estribo o rosca. Se le lleva a la cama, lo toma, fuma su cigarrillo y se vuelve a dormir. A las diez en punto su almuerzo: arroz blanco, un lomito de carnero asado, un molito, sus frijoles refritos y su vaso de pulque; a las tres y media la comida: caldo con su limón y sus chilitos verdes, sopas de fideos y de pan, que mezcla en un plato; el puchero con su calabacita de Castilla, albóndigas, torta de zanahoria o de cualquier guisado; su fruta, que él mismo compra en la plaza; su postre de leche y un vaso de agua destilada. A las seis de la tarde su chocolate, a las once la cena, que se lleva a la cama.¹³

¹³ *Los bandidos de Río Frío*, capítulo XXXI, "Cocinera y criado", p. 164. Guillermo Prieto, que gozó varias veces de la cocina de Payno y en ocasiones fue su pinche de lujo, evoca la rutina culinaria de sus tiempos: "Al despertar nos esperaba, si no es que iba a sorprendernos en la cama, el suculento chocolate, en agua o en leche, sin que pudieran darse por excluidos los atoles, como el champurrado, el antón parado, el chile atole, ni el simple atole blanco acompañado de la panocha amelcochada o el acitrón.

Almorzábase a las diez asado de carnero o de pollo, rabo de mestiza, manchamanteles, calabacitas, adobo o estofado, o uno de los muchos moles o de las muchas tortas del repertorio de la cocinera, y frijoles.

Veces había que aparecía en la mesa una circular o empedernida tortilla de huevos; eran como de lance los huevos estrellados o revueltos, y los tibios solían recomendarse a los enfermos o a los caminantes.

Fungían como bebidas, para gente muy principal el vino tinto cascarrón; para el común de mártires el pulque y para la plebe infantil el pulque o el agua.

La comida entre una y dos de la tarde se componía de caldo, con limón exprimido y chile verde estrujado; sopas de arroz o fideo, tortilla, puchero con todos sus adminículos, es decir: coles y nabos, garbanzos, ejotes, jamón y espaldilla, etc. etc.

Un chocolate entre cuatro y cinco de la tarde engañaba el apetito; algo de merienda servía como de refrigerio después del Santo Rosario, y la cena después de las diez de la noche despedía a la gula con el indispensable asado con ensalada y el mole de pecho tradicional." *Memorias de mis tiempos*, t. I, p. 15.

Payno convierte a Cecilia, frutera del Mercado del Volador, en emblema de la Muy Noble y Leal ciudad de México. Nos lleva a la mitad del siglo para que compartamos la deleitosa indiscreción de asistir, en el baño, a la develación de los encantos corporales de Cecilia. Gutiérrez Nájera reitera su pasión por las medias y los zapatos femeninos, su tacón que produce metáforas sinestésicas, tan del gusto modernista. Payno dedica una de sus mejores páginas a la descripción del pie desnudo de Cecilia y no se cansa de alabar el zapato que deja ver la piel dorada de la doncella. Si, de acuerdo con una metáfora común a muchas culturas, la ciudad es mujer, Cecilia es el símbolo de la mujer sola. Si es el personaje más memorable de la novela, es porque sólo ella se mantiene a salvo de la impureza de su tiempo, altiva, fin y principio de sí misma, señora de sus dominios, firme en los límites de su chalupa y en los de su cuerpo. El licenciado Lamparilla ve en Cecilia la personificación de Ceres, la Diosa de la Tierra. En una simbología aún más aventurada, Cecilia es por extensión la Patria y Lamparilla, el licenciado que acaba por abandonarla, una vez que ha hecho uso de ella. En otras palabras, en la patria que vislumbra Payno pasan los hombres, pero permanece la tierra como principio femenino original.

La china había sido utilizada por los calaveras de Díaz Covarrubias; exaltada por los versos de Zagalejo; en todo lo que de vivificante y lúdico tiene la mujer independiente en una sociedad de hombres temerosos de la emergente *brave new woman*. En uno de sus "San Lunes de Fidel", Prieto censura la analogía que la clase media hace con la china poblana al equipararla con la prostituta, debido a la ligereza de sus cascos. José Agustín Arrieta se encargó a través de sus cuadros de hacer la equivalencia plástica de este abuso contra las muchachas coloridas, rotundas y saludables que representó como nadie. Al hacerla personaje central de su novela, Payno demuestra que la ciudad y la patria son personificadas en la mujer. El siglo siguiente, otro pintor y otro poeta, habrían de hacer de esta analogía el emblema de la nueva ciudad. Sus nombres serían Saturnino Herrán y Ramón López Velarde.

Usos ciudadanos de José Tomás de Cuéllar

Ciudad de México, 13 de septiembre de 1884. Un grupo de caballeros, graves, vestidos de negro, se agrupa para la fotografía conmemorativa del decimotercer aniversario de la Asociación de Ex Alumnos del Colegio Militar, establecida por iniciativa de José Tomás de Cuéllar, antiguo cabo de cadetes en la defensa del Castillo, realizada 37 años atrás. Además de Cuéllar, se encuentran allí Santiago Hernández, notable pintor de asuntos militares y autor de las litografías que ilustran *Los cerros* de Vicente Riva Palacio, galería de contemporáneos donde Cuéllar está ausente; Antonio Sola, también escritor; Ignacio Molina, Cástulo García, el diputado Esteban Zamora; Vicente Herrera, presidente del ayuntamiento de Hidalgo, y el notario Ignacio Burgoa.

Mientras él y sus compañeros sostienen el gesto para ser captados por la cámara, Cuéllar repasa las frases del discurso que pronunciará. Aunque no podrá evitar las frases altisonantes que acompañan a la retórica bronceada acorde con el régimen, tratará de ser fiel a la memoria de los nombres de quienes, junto con él, bisonos y decididos, aguardaban la llegada de los uniformes azules a las alturas del Castillo. Mencionará a los cadetes Cano y Pérez Castro, muertos en combate, y que no habrán de ser recordados en las posteriores celebraciones del 13 de septiembre, una vez que la historia oficial decida dejar en seis la nómina de aquellos conocidos como los Niños Héroeos.

El bautismo de fuego del cabo Cuéllar marca también el inicio de su carrera de escritor, y ambas ceremonias iniciáticas tienen lugar en un momento

decisivo en la Historia de la Ciudad de México: ese 1847, Cuéllar había alcanzado el año 17 de su edad. La mayor parte de sus fichas biobibliográficas dan como un hecho que su primer trabajo fue un poema dedicado a los defensores del Castillo de Chapultepec, y que fue leído en 1848, frescos aún los hechos, en una sesión solemne del Liceo Hidalgo. Sin embargo, en el volumen de *La Linterna Mágica* dedicado a la poesía de Cuéllar, sólo se recoge un texto titulado “El 13 de septiembre de 1847 en Chapultepec”, leído por su autor —reza el subtítulo— “en un banquete dado por los supervivientes de aquella jornada el 13 de septiembre de 1883”. No se trata de aquel poema de juventud, porque en éste hay una reflexión en perspectiva. Más narrativo que pomposamente épico, lo más rescatable del extenso poema es la información proporcionada por Cuéllar sobre su actuación y la de otros cadetes:

Llegó por fin el día,
el 8 de septiembre memorable
y rompió la primera batería
del enemigo fuego formidable
contra el viejo Castillo,
que contestó con vieja artillería.
A mí me pareció tan poderoso
el enorme cañón de a veinticuatro
del lado de Occidente,
a cuyo pie me hallaba yo presente
que, con sólo un disparo de metralla
se acabaría el enemigo bando
aniquilando a toda la canalla.
Por ser personalmente
quien prestara a la patria aquel servicio,
me dirigí al teniente,
quien, riéndose, me dio la cuerda mecha;
Tomé mi puesto, y a la voz de “fuego”,
me dije para mí: la cosa es hecha,
la acerqué al estopín y salió el tiro
con pavoroso estruendo;
y corrí a la trinchera
para ver a los muertos en la brecha.

Qué atrocidad, los vi, los estoy viendo.
Abrió nuestra metralla en la columna
del enemigo una sangrienta calle
y me quedé azorado de mi hazaña,
cual si con un soplado
pudiera hacer cien muertos en campaña.

Si al igual que el resto de los mexicanos que en 1847 disminuyeron con sus acciones la vergüenza de la invasión, Cuéllar había servido a la ciudad de México y ejercido su deber ciudadano, en 1884, cuando el tiempo y su talento lo han convertido en novelista de éxito, continúa haciendo uso de su derecho a través de novelas que, bajo el rubro *La linterna mágica*, rinden testimonio de los tiempos que corren, dejando atrás los usos y costumbres de un agonizante siglo XIX que ya desea pertenecer a la historia, para que los mexicanos se incorporen al vértigo del siglo XX.

En ese su discurso del 13 de septiembre de 1884 –rescatado y publicado por Belem Clark de Lara y Ana Elena Díaz Alejo–,¹⁴ Cuéllar insiste en la necesidad de recuperar los nombres de quienes no recibían aún los honores de los seis niños emblemáticos. En cambio, al escribir sus novelas, donde describe los usos ciudadanos que de la capital hacen sus personajes, insiste en borrar los nombres para que el lector se halle en los tipos o para que localice los vicios y debilidades del vecino. Decimos la capital porque Cuéllar, aunque es un novelista interesado en las costumbres mexicanas en general, es la Ciudad de México, donde nació y donde había de morir el febrero de 1894, el sitio donde se desarrolla la mayor parte de sus acciones. Inclusive la primera versión de la novela *Ensalada de pollos*, aparecida por entregas en *La Ilustración potosina* de 1869, está ubicada en la capital.

¹⁴Cuéllar, José Tomás de. “Discurso pronunciado por D. José Tomás de Cuéllar, cabo de cadetes del Colegio Militar, en el XIII aniversario de la Asociación del Colegio Militar. En *Revista del Ejército y Fuerza Aérea Mexicanos*, tomo XIII, época XXVII, septiembre de 1989, pp. 6-8.

Dos épocas plenamente diferenciadas distinguen las etapas de su proyecto narrativo. De 1872 es la primera serie de *La linterna mágica*;¹⁵ a la década de los ochenta corresponde la segunda. La consumación del proyecto liberal en el primer caso; el establecimiento de una paz y el inicio de la riqueza material, en el segundo. Las continuas reediciones que Cuéllar vio en vida de sus obras, refleja el relativo éxito que tuvo. De una sátira a las costumbres que nace con el espíritu ilustrado de Lizardi y llega hasta el positivismo de Cuéllar, se nutre gran parte de la literatura de nuestro XIX. Pero ahí donde Lizardi enarbola el discurso de los enciclopedistas franceses y Prieto ensalza los tipos populares que se van, Cuéllar se inscribe en el carácter científico de su época. De ahí que sus novelas valgan más por sus fragmentos que por su totalidad. Un inventario de las breves monografías o estudios fisiológicos —como el propio autor los llama— insertos a lo largo del cuerpo de sus novelas, establece un inventario de la sociedad del último tercio del siglo XIX. Aunque de manera integral ninguna obra de Cuéllar tenga el peso suficiente para ser una novela de tesis, con sus fragmentos sucede lo que con las películas de Cantinflas: las escenas aisladas son mejores y más rescatables que el conjunto.

Cuéllar era consciente de que en 1848, año de la firma de los Tratados de Guadalupe Hidalgo, la guerra contra Estados Unidos no había terminado. La resistencia tendría que hacerse de otra manera. Una de ellas, la que a Cuéllar correspondía como escritor, era la creación y la defensa de una cultura nacional, que ensalzara el sentimiento patrio y propiciara una unión que impidiera un desastre como el de la guerra donde Cuéllar fue actor y testigo. Tales eran los principios del programa altamiranista. Durante la Intervención Francesa, Cuéllar se unió al grupo de escritores que puso su talento escritural al servicio de la República. Mencionaba con gusto las 76 ovaciones

¹⁵A la primera época de *La Linterna Mágica* (1871-1872) corresponden siete novelas: *Ensalada de pollos*, *Historia de Chucho el Ninfo*, *Isolina la ex-figurante*, *Las jamonas*, *Las gentes son así*, *Gabriel el cerrajero o las hijas de mi papá*. A la segunda (1889-1892), tres: *Los mariditos*, *Los fuereños* y *La Nochebuena*.

recibidas por su obra de teatro *Natural y figura*, defensa del nacionalismo y crítica al afrancesamiento. Prohibida por las autoridades adictas al Imperio, dice la leyenda que en una de las funciones asistió, disfrazado, el propio archiduque Maximiliano. En su novela *Ensalada de pollos*, Cuéllar vuelve a la carga contra el superficial influjo francés, y concluye que la causa de nacimiento de los pollos –los nuevos vagos profesionales, los sucesores de leones y petimetres– son “el torrente invasor de la prostitución parisiense y la conmoción social en la época de transición por que atravesamos”.

Si, como dijimos antes, la popularidad de Cuéllar queda demostrada por la reedición constante de sus obras, resultan ilustrativos dos instantes de recepción de su obra, cuando dos escritores mexicanos de diferentes épocas leyeron y se leyeron en Cuéllar. El primero es el prólogo que en 1889 hace Guillermo Prieto a la edición española de *Baile y cochino*. El segundo, el estudio de Mauricio Magdaleno que antecede a la selección de *La linterna mágica* publicado en 1941 en la Biblioteca del Estudiante Universitario. José Tomás de Cuéllar interpretado por el gran cantor de los sucesos patrióticos y callejeros, por el defensor de los valores nacionalistas surgidos a contracorriente en la primera mitad del XIX, y leído más de medio siglo más tarde por un escritor que a la preocupación social unía una preocupación estética, dominante en los novelistas que aprendían nuevas formas de expresión en plena Segunda Guerra Mundial.

Para Prieto, “las novelas de Cuéllar son estudios al natural de familias o grupos de familias en acción, a las cuales procura el novelista que el lector sorprenda en sus intimidades más interesantes”. El juicio es, en más de un sentido, sugerente, pues Cuéllar, en efecto, asalta la intimidad de sus retratados y compensa la escasez de pintura mexicana de interiores o de escenas urbanas, con notables excepciones, como la del cuadro “Café de la Concordia” (1871), donde Francisco de Olaguíbel pinta a un niño de la calle asomado al interior del restaurante iluminado por luces artificiales que

prolongan el día. Mientras en París, pintores como Edgar Degas, Edouard Manet y Henri de Toulouse-Lautrec captan la atmósfera del salón de baile, el restaurante de lujo y el burdel, y convierten a la gente sin historia en personajes centrales de sus cuadros, José María Velasco se centra en una nueva visión del paisaje mexicano, para llevar en sus lienzos nuestro aire y nuestra luz a la feria de Chicago. La proximidad de Cuéllar a la pintura no se manifestaba exclusivamente en su cercanía con Santiago Hernández, sino que el propio Cuéllar tomó clases de dibujo y pintura en la Academia de San Carlos. En una entrevista publicada poco después de la muerte del novelista, Angel Pola menciona la existencia, en el estudio de Cuéllar, de una copia muy aceptable del *San Antonio Abad* del Españolito y otra del *Cristo* de Santiago Rebull. De ahí que su vocación pictórica se manifieste en fidelidad de los cuadros donde, a través de su prosa, Cuéllar describe minuciosamente las modas femeninas y masculinas o los interiores de las casas de una clase media afanada en impresionar a propios y extraños.

Si Mauricio Magdaleno elogia el fervor nacionalista de Cuéllar y su amor por los tipos populares, advierte también que Cuéllar no retira a tiempo sus andamios. Lo que disgusta de él como escritor es, señala Magdaleno, su insistencia en darnos instrucciones para leerlo, en lugar de dejarnos en libertad para lanzar la carcajada o reconocernos en sus personajes. Más de medio siglo después de publicado el texto de Magdaleno, y cuando *La linterna mágica* ha alcanzado su octava edición en la Biblioteca del Estudiante Universitario, ¿cómo leemos a José Tomás de Cuéllar?. Fiel a su credo estético de darnos tipos y no pintar retratos, oculta tanto a sus personajes que a veces terminan por borrarse. Lo que más nos gusta de Cuéllar es cuando el habla se convierte en personaje y los personajes en escenografía viva, cuando, como en *Baile y cochino*, la simulación y el querer estar en el mundo conducen a los excesos y al sublime ridículo.

La Ciudad de México historizada por Cuéllar no es todavía la gran cortesana de Gamboa ni el campo de batalla donde empeña la suya Remedios *la Rumba*

cuando intenta pasar del barrio a la urbe de las *rotas*, donde el tapalito a cuadros y los zapatos de tacón anuncian el advenimiento de la nueva mujer. La de Cuéllar es esencialmente una urbe interior, donde la comunión tiene lugar entre personaje y urbe. Es la ciudad donde la clase media pelea contra los fantasmas de la apariencia y contra los que considera fantasmas de su retroceso. Es la ciudad que exige a sus habitantes que sean lo que nunca quisieron ni podrán ser, y los obliga a utilizar las máscaras para defenderse del acoso de los poderosos. Como en “El collar” de Guy de Maupassant, los personajes de Cuéllar deben pagar un precio muy alto para obtener su pasaporte a un cielo engañoso y efímero.

Como autor realista, aun cuando se afana en ocultar la identidad de sus personajes, Cuéllar no habla de una ciudad abstracta sino de la Ciudad de México, con su toponimia y sus hitos que van cambiando de uso por influencia del extranjero y por necesidades políticas. En las novelas de Cuéllar puede leerse una historia de la ciudad a través de sus habitaciones, sus restaurantes y sitios de recreo. Es una ciudad donde los platillos nacionales –tan suculenta y detalladamente exaltados por Payno en *Los bandidos de Río Frio*– son sustituidos por la sopa de ostiones, los *vol au vent*, los jamones de Westafalia, los huevos a la crema y el pollo a la Marengo, y donde el pulque es desplazado por los ponches de *kirchwasser*, la champaña y los vinos de Madera, todo ese arsenal que Saldaña introduce en la casa donde los mediopeleros harán su *Baile y cochino*. Los restaurantes Fulcheri, La Concordia y el Tívoli del Eliseo se convierten en pequeñas embajadas extranjeras, donde la comida trata de blanquear el gusto de los mexicanos, del mismo modo en que la *cold cream* se afana en despercudir el cutis de nuestras criollas, y los guantes corrigen las imperfecciones de las manos. Las exigentes normas de las ayas francesas –antecedente decimonónico de *Vanidades* y *Cosmopolitan*– sustituyen a los pudorosos consejos para las señoritas mexicanas aparecidos en las primeras revistas dedicadas exclusivamene a mujeres. Los personajes de Cuéllar deam-

bulan por una ciudad donde al prestigio de la Avenida de los Hombres Ilustres se aúna el de la Avenida de los Hombres Ociosos, como Cuéllar bautiza a Plateros, la arteria que después será ocupada y asolada por los que Heriberto Frías llamará *Piratas del boulevard*. Es una ciudad cuyos contrastes pueden verse en los distintos medios de iluminación, desde los puestos callejeros alumbrados con lámparas de petróleo bajo el portal de Mercaderes, hasta las casas elegantes donde arde, purísima, la luz de aceite de esperma, extraído del vientre de la ballena. También registrará Cuéllar las nuevas costumbres propiciadas por la luz eléctrica, desde los diferentes tipos de maquillaje utilizados por las mujeres, y los cuidados que la vanidad debe tener para enfrentar en el interior de la casa esa nueva luz intrusa e indiscreta, hasta los personajes que en *Los fuereños* se sienten tan deslumbrados por el fulgor eléctrico que conjeturan si en la capital no estarán proliferando por tal motivo las escuelas para ciegos. Concha, personaje de *Ensalada de pollos*, camina por una ciudad en que la levita es garantía social y donde “multitud de curiosidades y objetos de lujo forman pequeños museos detrás de un cristal en las calles de Plateros y San Francisco”. A la preocupación por lo que considera un deterioro moral de la capital, une Cuéllar una temprana preocupación ecológica: “...tenemos el manantial de los Leones, que se va agotando a toda prisa por la tala de los árboles, que es la manera que las ciudades tienen de suicidarse lentamente; y no haya miedo, porque al fin todos estamos contentísimos de vivir, aunque en la apariencia demos señales de odio a la vida. Mientras la juventud suicida deja la vida en la cantina y en otras partes, la ciudad se suicida talando bosques y aglomerando fabulosas cantidades de gases deletéreos.”¹⁶

Como autor interesado por la fidelidad y el mensaje moral, a Cuéllar le preocupa descender, junto con sus lectores, a las regiones sórdidas de la urbe. Sin embargo, cuando tiene lugar una tragedia, no acude a los hiperbólicos medios expresivos de los románticos. La infidelidad, el duelo a muerte, el

¹⁶“El aguador”, en *La linterna mágica*, p. 205.

sojuzgamiento a las veleidades de la moda son subrayados por el lápiz rojo de la sátira. En esa naturalidad para hablar de la tragedia –más que en sus largos discursos moralizantes– se halla la mejor metáfora del tiempo satirizado por Cuéllar, un tiempo que en beneficio del nombre y de la apariencia, pasaba por alto algunos de los valores morales que en opinión de *Facundo* habían formado la moral de la primera mitad del siglo XIX, esa centuria que, según Riva Palacio, era testigo de todas las herejías.

Honoré de Balzac y Anthelme Brillat-Savarin son nombres de autores frecuentemente citados por Cuéllar. El arquitecto de *La Comedia Humana* y el gastrónomo de *Fisiología del gusto* aunaban, al talento de su pluma, la necesidad de estudiar de la manera más objetiva y sistemática los temas que ocupaban su atención. La parte más notable de la novelística de Cuéllar, para el estudio de las mentalidades, está constituida por sus breves monografías y tratados que va diseminando a lo largo de sus novelas. Así ocurre cuando formula su anatomía de las manos, su ética y estética del zapato femenino, su disección de la jamona o su exposición sobre el rebozo como símbolo de defensa del nacionalismo. Merced a este afán naturalista, Cuéllar hace una monografía de “el ríspido catalán, llamado judío, porque no conocía las aguas del bautismo”,¹⁷ cuando hace descender a Sánchez, personaje de *Las jamonas*, al café de Manrique, donde ahoga sus penas amorosas. He aquí la muestra de la erudición de Cuéllar:

Sánchez había descendido al café, y decimos descendido, porque Sánchez frecuentaba el de Zúñiga, el de Manrique, el del Cazador y el del Refugio, quiere decir, Sánchez tomaba, por un real, café y aguardiente, mixtura conocida por toda la crápula social masculina, con el nombre de fósforo.

Esta poción es en México la verdadera leche de la desgracia, y los fósforos figuran en la estadística de la moralidad pública, como el guano de todos esos cerebros a medio vivir y de todos esos estómagos a medio comer que forman el elenco de las tabernas de los de levita...

¹⁷Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos*, t. II, p. 285.

El *spleen* es lo más estúpido que conocemos cuando se quiere curar a sí mismo; los ingleses toman té, y después un baño en el Támesis o una bala en la sien: en México se recurre al fósforo, supletorio de la sopa de fideos y de otras cosas alimenticias.

...El ordinario despacho de esos cafés tabernarios excluye todo refinamiento: no hay que buscar una tacita de porcelana de Sèvres, de bordes doblemente dorados con el néctar de los pensadores; no hay que buscar la cucharita de plata o de Christoffle, ni la azucarera, ni las pinzas; no, allí, al parroquiano se le sirve café bien tinto (siquiera sea por desconocidos y no legales procedimientos) en un vaso de vidrio confeccionado en la calle de los Siete Príncipes o en Texcoco; el vaso descansa en un plato blanco, cuyo esmalte deteriorado permite, al tomador de café, reconocer la materia prima del trasto; vienen cuatro terrones de azúcar en la charola, cuyos colores huyeron para siempre: allí está la indispensable cucharita de latón, que salió de un golpe de las manos del latonero, y por economía de copa, y para simplificar el procedimiento, viene el aguardiente catalán en el propio vaso, donde el criado vierte el café: todo ese conjunto de groserías se llama *fósforo*.¹⁸

La intención manifiesta por Cuéllar de pintar tipos antes que retratos, marca una diferencia con lo que nuestros manuales de literatura denominan cuadros de costumbres. La innovación formal de Cuéllar no consiste exclusivamente, como señala Prieto, en unir situaciones o cuadros pintorescos mediante el hilo argumental de una novela, sino en la forma más metódica de estudiar cada uno de sus tipos, y en la necesidad de rastrear su genealogía. Si algunas litografías de Casimiro Castro hallan su equivalente lingüístico en romances de la *Musa callejera* de Prieto –por su dinamismo, su colorido y su pluralidad de modas y rostros– los textos de Cuéllar se asemejan a la fotografía que sorprendía a los personajes en gestos más naturales y espontáneos que los

¹⁸Las jamonas, en *Los relatos de costumbres*, p. 247-8

exigidos por la pintura académica, una vez perfeccionados los aparatos. En su breve pero sustancioso prólogo a su *Album fotográfico*, Hilarión Frías y Soto advierte sobre la evolución de los tipos populares y cómo, para captarlos en ese 1868 de su publicación, acude a la fotografía antes que a la litografía. Del mismo modo, Cuéllar hablará de los textos que forman *La Nochebuena* como de negativas, insantáneas más interesadas en captar imágenes individualizadas que en narrar una historia. En su lectura sincrónica de la urbe, subraya que sus negativas fueron tonadas, específicamente, del 24 al 25 de diciembre de 1882.

Para ilustrar la diferencia que Cuéllar logra al hacer su propio retrato de uno de los tipos populares que integran la ciudad de México, tomemos como ejemplo su texto titulado “El aguador”. Acaso su antecedente más elocuente sea la litografía y el texto explicativo de Claudio Linati en su colección de 1828, y, dos décadas más tarde, la litografía de Hesiquio Irarte que refuerza el texto de Hilarión Frías y Soto incluido en *Los mexicanos pintados por si mismos*. Hombre multidisciplinario, el aguador recorre la historia gráfica del México decimonónico y ocupa la pluma de numerosos escritores, desde Madame Calderón de la Barca hasta Antonio García Cubas. Cuéllar no se ve seducido por el aspecto pintoresco del personaje, sino subraya el concepto de higiene que a partir de la República restaurada y sobre todo con el Porfirismo, se convirtió en una de las prioridades del programa de gobierno. En lugar de centrarse exclusivamente en las bondades y el pintoresquismo del aguador, Cuéllar traza una verdadera monografía del agua, desde las primeras fuentes explotadas por los aztecas hasta la situación de los grandes países contemporáneos de México, donde el agua potable era procesada científicamente. Más que litografía, fotografía; más que exposición moral, radiografía de la ciudad y sus necesidades de suministro. Los baños Pane, cuyo origen es descrito por Guillermo Prieto en sus memorias, aparecen constantemente en la novelística de Cuéllar. El principio del capítulo III de

Baile y cochino es una oda a la belleza femenina, aliada a la hidroterapia y la limpieza. Para llegar a su destino, las tres niñas deben hacerlo saber a toda la ciudad, al subirse a los carros de verano del circuito de baños, y de tal modo convertir su higiene personal en un fenómeno público y notorio. Así describe Cuéllar el retorno a casa de sus bañistas: “Volvían a su casa con su toalla cada una colgada del cuello, hacia la espalda, para recibir la húmeda y encrespada guedeja de sus respectivas cabelleras, que sujetaban solamente con un listoncito azul que, pasando por la nuca, iba a enlazarse en la raya. Las tres muchachas venían oliendo a náyade, despedían emanaciones de alga, y pregonaban con la frescura de su piel la voluptuosidad del aseo; sus manitas tenían esa palidez del agua fría que retira la sangre de los dedos para enviarla donde más se necesita”.¹⁹

Al hablar de la ciudad del último tercio del siglo XIX, Cuéllar se vale repetidas ocasiones de la muchacha en la calle, y dedica varias páginas a ensalzar el zapato con el cual la mujer toma posesión de aquella. Los botines que Gutiérrez Nájera habrá de llevar a la glorificación en el poema dedicado a la griseta que la posteridad conoce como “La Duquesa Job” desfilan constantemente en las novelas de Cuéllar, y son motivo de un encendido diálogo entre Venturita y Lola, quien se muestra decidida partidaria del zapato de raso bajo, ése que, en su opinión, permite ver la media, parte ya de la ropa interior que la doncella se atreve a mostrar.²⁰

La mujer sale a la calle no sólo para cumplir un objetivo ético sino para poseer estéticamente a la ciudad, como observa el narrador de Gutiérrez Nájera en “La novela del tranvía”. Si los pollos de Cuéllar ejercen la ciudad con sus pantalones a cuadros y sus levitas que gastan gran cantidad de género; si el caballero andante la toma por asalto, esa sensualidad de la urbe

¹⁹ *Baile y cochino*. En José Tomás de Cuéllar, *La linterna mágica*. México, UNAM, Biblioteca del Estudiante Universitario, 1941, p. 14.

²⁰ Véase el sugerente ensayo de Margo Glantz “De pie sobre la literatura mexicana”. En *Esguince de cintura*, pp. 11-34.

moderna también invade a la mujer, como lo expresa Cuéllar al hablar de los cinco sentidos de Enriqueta, en comunión con el ámbito ciudadano. Es la ciudad de la grandeza pretérita, pero con las modificaciones provocadas por la mano del hombre:

Los sentidos de Enriqueta estaban cogidos por una gran caricia mundana. El ruido de los carruajes la aturdió como aturde un gran beso. Una carrera vertiginosa de imágenes fugaces producía en sus ojos ese deslumbramiento de los grandes espectáculos. La trepidación del pavimento le comunicaba una especie de cosquilleo magnético que le subía desde los pies hasta la cintura, y la brisa húmeda impregnada de olor a tierra y olor a barniz de coche y a cuero inglés, armonizaba el conjunto de sus sensaciones; y porque el sentido del gusto no fuera excluído de aquel quórum sensual, masticaba con sus pequeños dientes, para hacer saliva, un pétalo de rosa.²¹

Los párrafos de *Baile y cochino* donde Enriqueta mira caer la tarde sobre la Avenida Juárez, constituye una de las más hermosas lecturas de la Ciudad de México: el Sol, la ciudad y la muchacha establecen un triángulo amoroso que resulta digno antecedente del que más tarde forman Rosario, Aguirre y el Ajusco en los capítulos iniciales de *La sombra del caudillo*. Cuéllar da fe de sus habilidades plásticas en las descripciones:

Enriqueta recibía de frente en su ventana aquella coloración que daba a su vestido de tinte de lila la apariencia de una amatista, y a su semblante los arreboles del rubor y a sus ojos un brillo peculiar cuando Enriqueta los levantaba como atraída por la creciente y enrojecida zona luminosa.

La avenida Juárez se había hundido ya en la sombra, y pavimento y edificios presentaban una gran masa negra, de donde se destacaban en hileras las luces amarillas, como las lentejuelas de oro en un manto de terciopelo negro. Eran los

²¹José Tomás de Cuéllar, *Baile y cochino*, en *La linterna mágica*, p. 57.

faroles de gas que iban a perderse entre los árboles de la calzada de la Reforma; y hormigueando como las partículas luminosas que corren en la ceniza de un papel quemado, pero corriendo de dos en dos, unas lucecitas rojizas que se movían hermanadas, en una procesión interminable.²²

El cabo de cadetes que en 1847 había demostrado, junto con otros mexicanos, lo que es la cólera de un particular, de acuerdo con la metáfora china de la dinastía Ming, escribía desilusionado y en la plenitud de sus capacidades intelectuales, que la suya era una “época de abjuración, de vacilación y de duda, de cálculos y de errores.” Sin embargo, el recurso que lo salvó de caer en la amargura es la ironía, el juego que supera sus prédicas morales y su necesidad de colocarse en el plano narrativo para decir “Yo acuso”. Su eficacia reside en que nunca tiene carácter fulminante; en cambio, prefiere la caricia del tigre que conoce su fuerza para destruir la presa. A diferencia de la pluma que mueve a la piedad a través del sentimiento, como sucede en las novelas de Díaz Covarrubias, o a las editoriales de corte sociopolítico donde la lucidez de Zaro intentaba la educación de sus conciudadanos, la sátira de Cuéllar ostenta un lado amable. Su posición es inflexible, pero sus personajes aún tienen salvación, merced a las lecciones que reciben.

La Ciudad de México registrada por Cuéllar comienza a dar muestras de la caducidad de los valores consagrados por la sociedad de la primera mitad del siglo XIX. La admiración y el desconcierto, el temor y el azoro ante la irrupción de un futuro que adquiere inusitada calidad de presente, la desconfianza ante el positivismo y la confianza en la solidez de lo establecido, aparecen de manera global en una de sus últimas novelas, *Los fuereños* (1890). Transportados de la noche a la mañana, gracias al ferrocarril que se convierte en el gran modernizador de las comunicaciones y el comercio, los venidos de tierra adentro son quienes más ostensiblemente reciben el impacto de “ese

²²José Tomás de Cuéllar, *La linterna mágica*, p. 56.

México". Si en *La Rumba* el barrio es para Ángel de Campo una prolongación de la provincia edénica, no obstante su unión con el centro a través del tranvía, el choque de los supuestos valores provincianos con la liviandad de la Nueva Babilonia resulta más radical y contrastada.

Si la familia de *Baile y cochino* tiene en Saldaña al *cicerone*, empeñado en educar –a costa de grandes cantidades de dinero– a sus víctimas o clientes en los usos elegantes de la ciudad, *Los fuereños* tienen en Gutiérrez al Virgilio que los inicia en los misterios de la capital y que, queriéndolo y no, comunica las contradicciones de la modernidad y los contrastes de la sociedad urbana. Transportes, electricidad, prostitución, decoración de salones galantes, restaurantes, modas, códigos amorosos forman parte de la acelerada e intensa educación urbana que recibe la familia recién llegada. Debido a su inocencia y a su enfrentamiento directo con realidades inéditas, los fuereños rinden testimonio claro de la ciudad que da sus primeros pasos hacia la modernidad, aunque los esfuerzos a veces sean superiores a los logros. “Nos sucede con frecuencia, dice Gutiérrez, que llega una carta antes que un telegrama y que se va más pronto a pie a cualquier parte que en los tranvías”. La explicación que Gutiérrez da sobre esta contradicción es un texto que, por su carácter absurdo, bien pudiera ser digno antecedente de “El guardagujas” de Juan José Arreola:

En otros países las tranvías tienen por objeto acortar el tiempo y la distancia, porque el tiempo es dinero, según dicen los yankees; pero entre nosotros no se trata del tiempo...En las grandes ciudades, el servicio de las tranvías ha sido trazado en el plano respectivo conforme a las exigencias de la población por los arquitectos de la ciudad, y con la intervención del cuerpo municipal que es el encargado del servicio público; en consecuencia, una vez formado el plan de este servicio y trazadas las líneas necesarias que han de proporcionar ahorro de tiempo, acortamiento de distancias y comodidad de los transeúntes, se contrata la obra bajo las bases convenientes, que son por lo general el poder cruzar la

población en varios sentidos pero en línea recta que, como sabe V., es la más corta. Pero en México, señor D. Trinidad, no es la línea recta la que nos preocupa, sino la curva; ésa es nuestra línea, y por la curva vamos a todas partes. De esto son una prueba las tranvías, divididas en circuitos que, como los anillos de una cadena, se tocan entre sí; de manera que el transeúnte puede llegar a su destino después de haber descrito, en vez de una línea recta, un número 888. ²³

En nuestros días, no podemos ver a los personajes de Cuéllar con la misma frescura que en su momento tuvieron, cuando Chucho el Ninfo, Saldaña o Jacobo Baca eran parte de la mitología cotidiana de la urbe lectora. Como escritor y como hombre, tanto en la guerra como en la paz, Cuéllar se afanó en ejercer su derecho a la ciudad. Y así como él no perdonaba las habilidades de nuestra raza, él también estaría hoy contento de saber que nosotros no perdonamos sus anacronismos ni dejamos de reírnos y aprender de las costumbres que en este otro fin de siglo siguen siendo taladradas por la luz de su *Linterna Mágica*.

²³ José Tomás de Cuéllar, *Los fuereños*, p. 20-21.

La novia del Duque Job

En el corredor de la vivienda marcada con el número 10 de la calle Sepulcros de Santo Domingo, el mozo espera las hojas, frescas de tinta, con una leve reminiscencia a tabaco, puestas cada mañana en sus manos por el señor de la casa. Contagiadas de la agilidad con que fueron escritas, las hojas recorren las mismas calles ayer transitadas por el escritor, siguen su camino rumbo al taller del cajista, pasan por las prensas y llegan, casi con su original frescura, a los lectores de la Ciudad de México. El mozo se llama Simón, igual que el coche de ese nombre que el señor de la casa gusta de tener siempre listo a la puerta de la redacción de *El Partido Liberal*, mientras completa las últimas líneas de la crónica del día y lo espera la función teatral de la noche, nuevo pretexto para poner la pluma en movimiento.

Como si él también tuviera ruedas, y en sus piernas y pulmones latieran dos caballos semejantes a los que el señor de la casa celebra en sus escritos, Simón recorre velozmente las calles de una ciudad que no deja sorprenderlo diariamente: cruza la Plaza de Santo Domingo, con su aspecto de litografía anclada en otro tiempo; comienza a abrir sus cortinas la Papelería y Librería de Gálvez; sus grandes ventanales, el almacén de ropa hecha *La Explosión*. Desemboca a la Plaza Mayor; sobre Empedradillo se topa con el gran edificio de Max A. Phillips y Compañía, que ostenta su enorme anuncio: *Dinamita, Gran Mercería y Efectos de Lujo*; pasa bajo la bandera del Consulado de

Colombia y observa la arquitectura uniformarse en el gran muro de tezontle del Monte de Piedad.²⁴ Unos segundos después se hallará en Plateros, para ser uno más de los 350 mil habitantes²⁵ y verdaderamente sentirse parte de la ciudad. Como si quisieran borrar la modestia de la carroza emblemática de Benito Juárez, los carruajes pueblan la avenida con el brillo insolente de sus barnices, la grupa brillante y sudorosa de sus corceles, la variedad inagotable de sus nombres.

Simón se detiene al paso del tranvía, a bordo del cual una muchacha se ocupa en la lectura del breve volumen —en octavo— de los *Cuentos frágiles*. En sus páginas aprende las instrucciones para mirar la capital desde ese aparador ambulante, o se convence de que la ciudad no es sólo un muestrario de estudios al natural, sino un espacio pleno de correspondencias donde colores, sonidos y perfumes exigen su lugar en la sinfonía:

Los carruajes pasaban con el ruido armonioso de los muelles nuevos: el landó, abriendo su góndola, forrada de azul raso, descubría la seda resplandeciente de los trajes y la blancura de las epidermis; el faetón iba saltando como un venado fugitivo, y el *mail coach*, coronado de sombreros blancos y sombrillas rojas, con las damas coquetamente escalonadas en el pescante y en el techo, corría, pesadamente, como un viejo soltero enamorado, tras la griseta de ojos picarescos. Y parecía que de las piedras salían voces; que un vago estrépito de fiesta se formaba en los aires, confundiendo las carcajadas argentinas de los jóvenes, el rodar de los coches en el empedrado, el chasquido del látigo que se retuerce, como una víbora, en los aires, el son confuso de las palabras y el trote de los caballos fatigados. ²⁶

²⁴Julio Poper Ferry. *Perímetro de la parte central de la Ciudad de México en 1883*.

²⁵De acuerdo con Antonio García Cubas, en la época que nos ocupa había en el Distrito Federal 463,646 habitantes, de los cuales 350,000 se concentraban en la Municipalidad de México, "que extiende su jurisdicción por el Norte hasta el pueblo de la Magdalena de las Salinas, por el Sur hasta el de Santa Anita, por el Este hasta muy cerca del Peñón Grande, y por el Oeste hasta el Molino del Rey". *Geografía e historia del Distrito Federal* (1894), p. 9.

²⁶Manuel Gutiérrez Nájera, "En la calle". *Cuentos frágiles*, p. 130.

Esta mañana del 26 de agosto de 1891, próxima a convertirse en mediodía, el señor de la casa ha traicionado su fervor matutino y duerme todavía como duermen la pluma y el tintero con la figura de la Torre Eiffel que acompaña sus jornadas, consuelo de que si él no puede ir a la ciudad soñada, la Torre que la simboliza se encuentra al alcance de su mano.²⁷

Culpable de la ruptura de su hábito de escribir desde el alba es el banquete que la noche anterior un grupo de amigos le ha ofrecido en el Tívoli de San Cosme. Aunque la mayor parte de los otros comensales del Tívoli saben quién es El Duque Job, no falta el desinformado que se pregunte el motivo de semejante ceremonia. Se trata de rendir homenaje al creyente del arte por el arte, al creador de esos *platos del día* donde, bajo la anécdota contada, siempre hay lugar para el giro imprevisto o la expresión novedosa, o donde, fatalmente, se filtra el endecasílabo impecablemente acentuado. En síntesis, se celebra al periodista que ha hecho de la crónica “un género literario y una profesión”. De ahí que el ágape no tenga exclusivamente por objeto calmar el apetito, sino hacer una obra de arte de los detalles y el conjunto: cada platillo del menú es bautizado con el título de un poema de Manuel Gutiérrez Nájera —que así se llama el invitado de honor—, y cada vino con alguno de los seudónimos con los cuales el homenajeado aparece en los periódicos de la urbe.

La de ayer ha sido, entonces, una coronación del escritor, una correspondencia de la ciudad que sabe de sus escritos. Desde sus reuniones con el círculo Bécquer, que tenía por sede el primer café que saliera al paso, y donde José Tomás de Cuéllar lo llamó el Benvenuto Cellini de la estrofa, hasta su consagración definitiva como cronista de espectáculos, demostrada por las dedicatorias que las actrices le estampan en sendas fotografías, Gutiérrez Nájera toma a la Ciudad de México como a una novia a la cual no hay que

²⁷ En julio de 1889, los suegros de Gutiérrez Nájera viajan a la Exposición Universal de París. “Los esposos Garay trajeron de regalo al Duque, al regresar de su viaje, un tintero de metal con la torre Eiffel que le sirvió hasta su muerte y que conservan sus hijas.” Margarita Gutiérrez Nájera, *Reflejo*, p. 120. Actualmente, el objeto en cuestión se halla en la Academia Mexicana.

dejar de sorprender y ante la cual el azoro es un aprendizaje constante. La novia es de todos, pero cada quien la enamora con sus armas y utiliza sus propios recursos para conquistarla. Apenas el año anterior, Gutiérrez Nájera fue uno de los invitados a la coronación literal y literaria de Guillermo Prieto, durante el banquete que, como el poeta más popular de su tiempo, según la encuesta convocada por el periódico *La República*, se le ofreció en el salón principal del Hotel Jardín. Curiosa coincidencia topográfica: ese mismo espacio había sido asiento del antiguo Convento de San Francisco, una parte del cual fue derribada la noche del 17 de septiembre de 1856, con ayuda de las estrofas encendidas de “Los cangrejos”, inspiración de Prieto.²⁸ El 9 de noviembre de 1890, con una corona de laurel –pero de plata– en las sienes, era llevado en hombros, por los poetas jóvenes, hasta la Plaza Mayor. Como había hecho notar José María Lafragua, el héroe y el escritor alcanzaban categorías semejantes. En el caso de Prieto, se añadía además su prestigio de haber sido uno de los immaculados de Paso del Norte que acompañaron al presidente Juárez durante su peregrinación. *El Tiempo* del 11 de noviembre hace una relación de la lista de asistentes, donde destacan, además de Gutiérrez Nájera, la nómina de los principales autores de la época: Luis González Obregón, Ireneo Paz, Juan de Dios Peza, Ángel Pola, Anselmo de la Portilla, Emilio Rabasa, José María Villasana, José María Vigil. El principal orador en la ceremonia fue José Godoy.

La apoteosis de *Fidel* coincide cronológicamente con el ascenso profesional del *Duque Job*: dos formas diferentes de leer y ser leído por la ciudad. Como examinamos antes, en 1878, Prieto había comenzado a escribir su columna *Los San Lunes de Fidel*, canto de cisne de un siglo XIX que se borra en la realidad y la memoria, mientras un Gutiérrez Nájera que aún no abandona la

²⁸Todavía en el siglo XX, el Hotel Jardín era frecuentado por escritores. Pedro de Alba lo recuerda hacia 1918 como “un remanso en medio del tumulto de la capital. Los árboles frondosos, el espacioso parque y los rosales en flor le daban un toque de huerto sellado a aquella mansión transitoria.” “El provinciano en la capital”, en *Calendario de Ramón López Velarde*, p. 456.

adolescencia se empeña en llevar el buril a la realidad de la nueva, inminente centuria. En 1883 coinciden la publicación de los tres volúmenes de *Musa callejera* y de *Cuentos frágiles*. Dos formas de cantar la calle y dos formas de traducir el mundo centrado en la Ciudad que, desde la tiranía lingüística de su nombre, monopoliza los esplendores y miserias del Estado.

Entre 1875 y 1895 –las dos décadas de ejercicio escritural de Gutiérrez Nájera,– bajo la paz posterior a la restauración de la República, la Ciudad de México intenta transformar su fisonomía rural para equipararse a otras metrópolis de su tiempo. El ocio, la prosperidad, la mansedumbre en las costumbres y la brutal competencia propiciada por el Porfirismo en proceso de expansión, permitirán a Manuel Gutiérrez Nájera dedicar 20 años de escritura a la ciudad que lo ve nacer, vibrar y morir. Los escritores de la primera parte del accidentado siglo XIX debían ejercer varios trabajos para defender su fidelidad al oficio primario de escritor. La generación de Gutiérrez Nájera tiene más tiempo y espacio para desarrollar su escritura, pero tampoco está exenta de un cambio constante de disfraces. El aumento de periódicos y revistas exigen del escritor una versatilidad donde no basta tener un solo nombre, y donde cada una de las criaturas pide no sólo su seudónimo exclusivo sino también su propio espacio. Como ha analizado acuciosamente Yolanda Bache Cortés, a cada una de las personalidades creadas por Gutiérrez Nájera, corresponde una personalidad y un estilo diferentes.

Mientras el romántico hace que la ciudad viva por él, como espejo fiel de sus sentires, Gutiérrez Nájera permite que la ciudad lo viva, lo colme de vivencias y colores, de funciones de ópera y nostalgias parisinas. Ciudad que ensaya la convivencia pacífica, desde la sobriedad de Sebastián Lerdo de Tejada hasta el culto a la personalidad autoritaria fomentado por Porfirio Díaz y su círculo. Ciudad sonora y colorida, preocupada por el instante evanescente. Urbe biofílica, vigorosa, con la fe puesta en la alegría de vivir, con sus intelectuales que, casi unánimemente, aceptan y alaban el poderoso brazo paterno del

Estado. A la boda de Gutiérrez Nájera con Cecilia Maillefert, el 2 de octubre de 1888, asisten como testigos algunos de los más prominentes políticos porfiristas: Manuel Romero Rubio, Joaquín Baranda, Rosendo Pineda. Es el escritor esperado por el público y querido por sus compañeros. No obstante su prosperidad y su sonriente destino, el Duque Job no llega a los cuarenta años, asediado por una Ciudad de México que, enamorada de su prosa, le exige que la agote; para cumplir los caprichos de su querida, Gutiérrez Nájera deja de ser él mismo para convertirse en la legión de seudónimos que amparan a su pluma en las publicaciones periódicas. Hacia 1891, año de apogeo para el Duque, José C. Valadés señala la existencia de 20 periódicos sólo en la capital de la República. Dos semanas después de la muerte de Gutiérrez Nájera, la editorial de la *Revista Azul* ofrece el siguiente retrato del gozoso galeote de la pluma:

...El cajista le arrebatava las cuartillas, una tras otra, y él las abandonaba sin arrojarles una segunda mirada, desdeñosamente, sin parar mientes aflojaba la sarta de perlas de su diadema intelectual y las arrojaba a puñadas, dilapidador de un talento inagotable.

Poeta, escritor político, humorista, crítico, artista, todos los géneros los acometía con igual facilidad; pasaba de la sátira fina, nerviosa, incisiva, al artículo de arte y al boletín de combate. Y esto diariamente, alegre y feliz. Escribía dos o más artículos diarios, amén de la labor menuda, gacetillas, entre-filets...Y en sus ratos perdidos hacía prólogos para libros, escribía versos para álbums, traducía...Era una fiebre de actividad la que le consumía. Y por si este exceso brutal de trabajo no fuera bastante, leía todo lo nuevo que a la estampa se lanzaba... ¿De qué medio se valía para sobornar al tiempo?²⁹

En todos los géneros cultivados por Gutiérrez Nájera se halla presente la Ciudad de México. El poeta la huele, la gusta, la siente, y la traduce. Una ciu-

²⁹“La obra de Manuel Gutiérrez Nájera”. *Revista Azul*, tomo II, número 16, 17 de febrero de 1895.

dad no comienza y termina en la calle, sino está constituida por sus recintos políticos, sus teatros, sus usos cotidianos y el comportamiento de cada uno de sus habitantes. Si la lección para percibir la ciudad había comenzado en el siglo XIX con Fernández de Lizardi, ¿cómo hablar de la ciudad que abandona el siglo? En una crónica sobre Micrós y el costumbrismo, Gutiérrez Nájera establece teóricamente cómo la modernidad ha propiciado un aguzamiento de los sentidos: "Nuestras costumbres son más 'complicadas'; nos ha salido el sexto, el séptimo, el octavo sentido y el cielo sabe cuántos más; tenemos sutilezas y refinamientos que no es posible retratar, por lo tornadizos y efimeros que son".³⁰ Con la afirmación anterior, Gutiérrez Nájera se declara fiel seguidor de Baudelaire, quien en el prólogo a los *Petits poèmes en prose* había escrito sobre un estilo sin rima ni ritmo que pudiera traducir las ondulaciones de la vida moderna. Si la realidad se complica, o si el escritor desea contemplarla con mayor complejidad, su traducción a la escritura deberá alcanzar un grado más alto de sofisticación. En sus textos estrictamente creativos, el Duque demostrará que no importa hablar de lo que sucede en la ciudad, sino de cómo sucede. Para ilustrar esta intensificación de las sensaciones, acudamos a tres ejemplos tomados de *Cuentos frágiles*. La vista se entrena para alcanzar notas desconocidas: "...pudo ver el coupé que continuaba paso a paso su camino, subiendo por la rampa del castillo. Las ancas de las yeguas, lavadas y bruñidas por la lluvia, parecían de seda color de oro".³¹ El olfato también precisa de su educación sinestésica: "...los insectos se ahogan en las gotas de agua que resbalan por las hojas y se aspira con regocijo ese olor delicioso de tierra húmeda, que sólo puede compararse con el olor de los cabellos negros, con el olor de la epidermis blanca y el olor de las páginas recién impresas".³² Y el oído: "...las damas...siguen, a favor del anteojo, las peripecias de la justa, y...apuestan como nosotros apostamos y

³⁰"Costumbrismo. Micrós. Los centros literarios", en *Mañana de otro modo*, p. 77.

³¹"La venganza de Mylord", *Cuentos frágiles*, p. 49.

³²"La mañana de San Juan", *Ibidem*, p. 51.

emplean en su conversación los agrios vocablos del idioma hípico, erizado de puntas y consonantes agudísimas.”³³

Como escritor profesional que en el perfeccionamiento de su oficio vio la mejor de las formas para servir a la ciudad, Gutiérrez Nájera nunca se limitó a la exposición escueta de los hechos; en cambio, buscó explorar las consecuencias emocionales que la modernidad traía a un país que apostaba sus mejores cartas a Nuestra Señora del Vapor. La electricidad será otra de las fuerzas que llamarán poderosamente la atención de los escritores finiseculares. En 1880 se instalan 40 focos eléctricos en la Plaza Mayor, Plateros, San Francisco y Corpus Christi. En el relato “Aventuras de Manon (Recuerdos de ópera bufa)”, publicado cuatro años más tarde, Manuel Gutiérrez Nájera da testimonio de esta nueva forma de iluminación. Asomada al balcón de su cuarto en el Hotel Iturbide, la heroína del relato atestigua:

Después de cenar me puse a tararear un vals de Mêttra, y salí al balcón a tender mi vista de águila sobre la ciudad. Por fin, el Ayuntamiento se había decidido a disipar las sombras. ¡Y de qué manera! Los grandes focos de la luz eléctrica, puestos entre la Plaza Principal y la Alameda, parecían perlas enormes iluminadas por adentro como los ojos de las mexicanas. Desde el balcón podía mirar la parte superior de las fachadas y el bronce de los vistosos barandales.³⁴

En los tiempos del Duque, ha terminado la épica del poeta de espada, y ha comenzado la lírica del artista moderno, ese heroísmo que Baudelaire encuentra en los acontecimientos diarios. La batalla, aunque menos ostentosa, era igualmente ardua, pues había que enfrentar, por una parte, a un público acostumbrado a la blandura de estilo de los malos autores románticos y, por la otra, a los escritores que en nombre de un limitado nacionalismo ortodoxo, justifican la inmovilidad del lenguaje. El adolescente

³³“En el hipódromo”, *Ibidem*, p. 57.

³⁴“Manón. Recuerdos de la ópera bufa”. En *Mañana de otro modo*, p. 92.

casi niño que, como meritorio de *El Puerto de Veracruz*, leía con vehemencia a Théophile Gautier, llevaba a la práctica la lección de Camille Lemmonier, el novelista belga admirado por el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo: "Escribe de pie, ante un alto pupitre, triturando cada frase, congestionado, sudoroso, dando patadas de desesperación ante las palabras que huyen. Porque para decir una cosa no hay dos voces. Sólo hay una. Yo desconfío del que, cambiando de asunto, es incapaz de cambiar los signos representativos".³⁵

En su ensayo "El pintor de la vida moderna", dedicado al estudio de Constantin Guys, el dibujante del París decimonónico, Baudelaire encuentra: "Hay en la vida trivial, en la diaria metamorfosis de las cosas externas, un movimiento rápido que ordena al artista una análoga velocidad de ejecución."³⁶ La referencia baudeleriana a la rapidez exigida por la vida moderna, halla paralelo en el juicio de Justo Sierra sobre Gutiérrez Nájera: "...su prosa, por desdicha inimitable, en donde expresaba con un colorido y una gracia maravillosos, todos los sentimientos, todos los anhelos y hasta los caprichos y veleidades del alma moderna, en un idioma generalmente puro y sano".³⁷

A la observación de Sierra habría que añadir que, como antecesor del modernismo, una de las limitaciones de Gutiérrez Nájera fue precisamente la sana pureza de su estilo. Gutiérrez Girardot habla de su discreto erotismo; la ambigüedad de *frágiles* para sus cuentos los coloca en una extraña clasificación genérica: en la mayor parte de los casos, se trata de crónicas urbanas o ensayos breves donde la ciudad ofrece sus privilegios para pocos a cambio del sacrificio moral y material de una gran mayoría. Por esas y otras razones estilísticas, la escritura de Gutiérrez Nájera importa no como obra

³⁵ Enrique Gómez Carrillo, "El arte de trabajar la prosa", en Otto Olivera y Alberto M. Vázquez, *La prosa modernista en Hispanoamérica*, pp. 196-197.

³⁶ Charles Baudelaire, "Le peintre de la vie moderne", en *Oeuvres complètes*, Paris, Aux Editions du Seuil, 1968, p. 550.

³⁷ Justo Sierra, "Prólogo a las *Poesías* de Manuel Gutiérrez Nájera", en *Crítica*, volumen III de las *Obras completas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1948, p. 406.

acabada sino como materia en constante transformación. Su principal conquista reside en dotar al español de una sintaxis más flexible, que le permite realizar acrobacias aparentemente negadas por su constitución natural. La suya no quería ser otra hija del aire, como el nombre de uno de sus cuentos más conocidos, sino una música que permaneciera más allá del instante de su articulación o de la lectura por parte de un público expectante, que en Gutiérrez Nájera hallaba al más puntual de sus intérpretes. Entre la multitud de textos bien intencionados pero llenos de adjetivos vacuos surgida tras la muerte del Duque, pocos son tan puntuales como el firmado por el doctor Manuel. Flores: "Manuel Gutiérrez Nájera, en medio de una silba que acabó en ovación, fue el primero que se aventuró en llevar gardenia en el ojal, a hablar de su *boudoir* japonés y de su saloncito Renacimiento, a pagar a sus acreedores, y que comenzando por respetarse a sí mismo acabó por hacer respetable la literatura y la poesía".³⁸

Un año después de la muerte del Duque, el cine llega a México, para modificar radicalmente la forma de utilizar los sentidos. Una década antes, Gutiérrez Nájera ensaya con su prosa escenografías mutables, reflejo del cambio en las sensaciones experimentadas por una sociedad. La prosa ágil, nerviosa y calculada del autor de *Cuentos frágiles* anticipa la imagen cinematográfica. Su escritura es tan visionaria, que una lluvia de junio sobre la Ciudad de México lo traslada a París, una ciudad que él sólo conoce a través de los libros, pero donde parece moverse con mayor facilidad que sus propios habitantes.

Un barro negro, inmóvil y estancado como las ondas de un lago infernal, extiende su mantel hediondo a donde travesean los pobres fiacres, manchados de pegajoso lodo y semejantes a la piel de tigre, los pesados tranvías y los pedestres caminantes que caen, tropiezan y chapalean en el agua con la actitud grotesca de los saltimbanquis. Toda la población parece

³⁸ M. Flores, "El Duque Job", en *No moriré del todo*, p.12.

una gran caricatura de Daumier o Gavarni. La ciudad, envuelta por un velo húmedo, como Amsterdam o Venecia, toma el aspecto de una agua fuerte con sus feroces sombras y sus chorros de luz pálida, sus contornos confusos y sus droláticas figuras, adrede hechas para expresar el pensamiento extravagante de un artista loco. Los monumentos, desnaturalizados y deformes, distintos absolutamente merced a la bruma que los transfigura, erizan sus agujas, sus torres y sus cúpulas, como castillos de hechiceros, construcciones indias o castillos góticos. París trasijado por el capricho de las nubes se convierte en una enorme decoración maravillosa que hechiza la mirada; pero el mantel de lodo que extiende a las plantas del transéunte es espantoso.³⁹

Pero la ciudad, como su cantor, requiere de una musa. Gutiérrez Nájera la encontró hacia 1884 en su gabinete de trabajo al aire libre, en la calle donde fomentaba sus memorias de vago. De ahí nacerá el mejor poema urbano del Porfirismo. Su tema: la caminata de una muchacha por las calles de la ciudad. Es el poema más memorable de Gutiérrez Nájera, con todo lo que de ambiguo tiene el adjetivo. Acaso él hubiera querido ser recordado por poemas de una

³⁹"Stora o las medias parisienses". (Publicado el 4 de junio de 1881 en *El Cronista de México*). En *Cuentos completos y otras narraciones*, p. 81. Debemos a Bernardo Ortiz de Montellano, en su biografía sobre Amado Nervo, una de las mejores descripciones sobre el Café Concordia en la citada avenida, cuartel general de los escritores modernistas, donde Gutiérrez Nájera oficiaba como Sumo Pontífice:

El ambiente es de esprit, de gusto por la vida, de fina sensualidad literaria. A través de los grandes cristales que miran a la calle, apenas encubiertos por las cortinillas color beige que se corren a la altura de los ojos de los contertulios, pasan siluetas femeninas, delgadas y opulentas, con los sombreritos minúsculos llenos de lazos y rizos...pasan corriendo los "canillitas" vendedores de periódico, el "inglesito" de la inolvidable "Historia de un peso falso", pasa la sombra de los carruajes y el charol de las guarniciones de los caballos con reflejos de lluvia; se oyen, un poco lejanas por la algarabía de la tertulia, las campanas de La Profesa que decora el fondo de las miradas con su severa majestad. No hay duda. A lo que más se parece este rincón de México, a principios de siglo, es a un rincón de París.

mayor hondura metafísica, pero es "La Duquesa Job", debido a su modernidad y a su altura estética, el poema de Gutiérrez Nájera que mejor sobrevive a los embates de los concursos de declamación. Para el conocimiento de la vivencia detrás del poema, no hay mejor testimonio que el de Manuel Puga y Acal, a quien el autor dedica el poema aludido:

La duquesa Job no se llamaba, no se llama (puesto que estoy cierto de que todavía vive) Matilde, sino Marie, y en la época en que tuvo blasón y sangre azul (ya que el título de Manuel fue ¡ay! de los que no se heredan y menos morganáticamente) era dependienta del almacén de Madame Anciaux, sito donde hoy está la cantina "Flamand", 2a. de Plateros. Añadiré que Marie no tuvo más roce con escritores y poetas que los que tuvo con Cazeneuve y conmigo, que entonces nos reuníamos diariamente con Gutiérrez Nájera y que lo acompañábamos —así como Pancho Garay y Justiniani, Carlos Govantes y Luis Maillfert, que no son hombres de letras— cuando, todas las tardes, a la una y a las seis, la esperaba paseando "desde las puertas de la Sorpresa hasta la esquina del Jockey Club"; y conste que sólo el justo temor de ser indiscreto, me hace no narrar con todos sus detalles un episodio que pudo ser trágico: una tentativa de suicidio con vulgares cerillos disueltos en una taza de té, que se verificó al romperse los dulces lazos de amor juvenil que ligaron al Duque y a la Duquesa, y que no tuvo fatales consecuencias gracias a la pronta y eficaz intervención de nuestro no olvidado amigo el Dr. Juan N. Govantes.⁴⁰

Si Propercio se vanagloriaba de no guardar registro en sus poemas de las hazañas consumadas por las legiones romanas, sino de cantar la conquista de una muchacha, Gutiérrez Nájera hace lo propio. Mientras el país se entera de la rebelión de Miguel Negrete; mientras en Zacatecas es fusilado el gene-

⁴⁰ Manuel Puga y Acal, "El blasón de la duquesa". *Revista Moderna*, Año 4, número 24, 2a. quincena de diciembre de 1901, p. 387. Aunque la mayor parte de los trabajos sobre Gutiérrez Nájera dan el año 1884 como el de la composición del poema, de acuerdo con Puga y Acal, Gutiérrez Nájera escribió "La Duquesa Job" en 1886, en la redacción de *El Partido Liberal* en el Calléjón de Santa Clara. Se publicó por primera vez en el periódico *Gil Blas*.

ral Trinidad García de la Cadena; mientras la capital se inunda debido a los fuertes aguaceros que la azotan; mientras el Gran Jurado perdona a Manuel González, y le permite volver a hacerse cargo del gobierno de Guanajuato; mientras, en resumen, el tronco de la autoridad presidencial se robustece podando las ramas que parecen estorbar su crecimiento, Gutiérrez Nájera elogia el tránsito de la muchacha que trabaja, de la griseta de medio pelo, de la modistilla responsable tras bambalinas de los fastos y oropeles con que las grandes señoras porfiristas llenan el escenario. Gutiérrez Nájera se apresura a establecer la filiación de su musa urbana, pero hay que leer el mensaje entre líneas. Al decir que es “la griseta de Paul de Kock” está marcando prácticamente su separación con la idea de literatura nacionalista expresada por Altamirano, en ese entonces ya en Europa. En sus revistas literarias, el director de *El Renacimiento* censuraba a esas novelas y a su autor por su falta de contenido moral. Por eso, no creamos en la inmediata clasificación del Duque Job –hecha seguramente para mayor comodidad de los consumidores de las novelas dichas– y vayamos a la descripción ofrecida por Balzac desde una fecha tan remota como la tercera década del siglo. En su fisiología de la griseta, publicada el 6 de enero de 1831 en *La Caricature*, escribía:

Cada griseta reúne aquí abajo la filosofía, el epicureísmo, el valor del trabajo y de la resignación. Tales virtudes, propias de los grandes caracteres, le son indispensables a ella quien, llegada a este mundo sin apellidos, fortuna ni rango, para crearse lo uno y lo otro, se basta ella misma, multiplica sus medios de industria; para saber trabajar incesantemente, tomar la fortuna como viene, no hacer sino un pasatiempo de relaciones formadas a la ligera y rotas aún más ligeramente; en fin, para repartir la vida en medio de un rápido torbellino de placeres y de penas, de sentimiento y voluptuosidad, y seguir siendo griseta.⁴¹

⁴¹Honoré de Balzac. “La Grisette”. En *A Paris!*, p.97. En *Los mexicanos pintados por sí mismos* hay un principio de aproximación a la fisiología de la griseta, en el artículo “La costurera”, escrito por Hilarión Frías y Soto.

En su cuento "Madame Venus", Gutiérrez Nájera define a la mujer vampiro, que para obtener modista, coche y palco no repara en los medios, imagen de la mujer fatal que habrán de cultivar asiduamente los poetas de la *Revista Moderna*. A la frialdad de sentimientos, Gutiérrez Nájera opondrá, dispersa a lo largo de cuentos, crónicas y ensayos, la gesta de las modistillas responsables de la belleza armada. "El alma, dice el Duque, es como esas costureritas honradas a quienes nadie conoce". En otra parte habla de la "griseta de ojos azules y cabello rubio, defendiéndose del viento, de la menuda lluvia y del amor", versión en prosa de la sonora y sinestésica Duquesa Job, ambas amantes de "las medias rosas, las medias multicolores rayadas en espiral o las graciosas medias grises con su violeta bordada en una punta". A la "serenidad de las estatuas" se opone "el gracioso mohín de las grisetas".

De La Sorpresa al Jockey Club –del gran almacén frecuentado preferentemente por mujeres hasta la casa de los azulejos, cuartel general del machismo domesticado–, estaba la parte más vivificante e intensa de la urbe. No es toda la ciudad, como quería Luis G. Urbina, pero sí el aparador de aparadores. Si la ciudad porfirista –con su placer y soberbia, para utilizar la frase de José C. Valadés– es la concentración más elocuente del progreso material del país, las cinco cuadras recorridas en el poema por la Duquesa Job, los 825 pasos que debía dar para cubrir esa distancia, resumen una percepción urbana en sus formas más exteriores. José Tomás de Cuéllar habla en sus novelas de las tiendas de Plateros como los museos de la modernidad. Al esplendor de la burguesía en ascenso, Guillermo Prieto opone la contemplación sistemática de un estanquillo. Tomando como pretexto la búsqueda que hace de una marca precisa de fósforos, establece una metáfora del estanquillo como gran inventario de un siglo que se va con sus objetos y costumbres. El estanquillo lleva por nombre *El tocador de Ariadna*; el cronista se convierte en el Teseo que debe encontrar el cordel para ensartar los objetos de ese laberinto: "mancuernas suntuosas de concha y de vidrio, botones de camisas, papeles con

palomas y cupidos calados, y flores para cartas de amor y tarjetas de día, horquillas, fistles con figuritas de vidrio por cabezas, plumas de acero, tinta negra y violeta para escribir, fallitas y zapatitos de lana, tijeras, peines de goma, pomadas de París, hechas para la señora de la casa, y redecillas y cintas para el pelo⁴² En la ciudad-museo de Gutiérrez Nájera, los objetos alcanzan categoría de seres: una moneda, un paraguas, un dominó se vuelven protagonistas que en la ciudad encuentran su razón de ser. Gutiérrez Nájera prolonga su inventario a los interiores de las casas, donde tibores, oros venecianos, encajes y alfombras integran el museo cotidiano de fin de siglo. Como señalaba en una de sus “Crónicas deshilvanadas”, publicada en *La Libertad* el 9 de marzo de 1884, el cronista es como “Asmodeo que entra a las casas levantando el techo y que se esconde para oír las pláticas mundanas, detrás de un abanico o a la sombra de una planta exótica.”

En “La Duquesa Job” se exploran el ámbito externo y la alcoba para la cita íntima. Tres momentos de relación con la ciudad, gracias la mujer, tienen lugar en el poema: el contacto directo del cuerpo femenino con la calle, a través del taconeo rítmico e intenso de sus botines; el rápido esbozo del lugar donde habita la griseta —el lecho, el baño, la sala-comedor— y el paseo en coche por Chapultepec. El homenaje de Gutiérrez Nájera al taconeo de la griseta resulta más que elocuente al leer una crónica donde es posible deducir por qué el botín de la duquesa se convierte en el único botín de la urbe y clava su aguja en los oídos y en el corazón del poeta: “Las costureras y las mujeres pobres van de prisa con ese paso rengo y desairado que tienen todas las de su clase, tan distinto del garboso y provocativo taconeo de las grisetas parisienses”.⁴³ Por intermedio de los zapatos, la pisada de la griseta es el telégrafo por medio del cual el poeta se enlaza con su imposible París. Al ver pasar a su embajadora, toda imagen en movimiento, sonido que intensifica la delicia visual, la capital

⁴² Guillermo Prieto, “Tradiciones y leyendas. El Estanquillo. Tipos metropolitanos”. En *Los San Lunes de Fidel*, p. 95-96.

⁴³ “Crónicas deshilvanadas”. *La Libertad*, año VIII, núm. 53, 9 de marzo de 1884, pp. 2-3.

del siglo XIX lo envuelve en su vértigo. En varios de sus cuentos, Gutiérrez Nájera vuelve sobre el tema de la muchacha que pasa, tomando posesión de la calle:

Camina entonces con un paso seguro, rítmico, glorioso, saliendo pura de los charcos, como esas hadas milagrosas que andan sobre las espigas sin doblarlas. Su irreprochable calzado cautiva las miradas, y sin encogimiento ni impudencia andan a saltos, a pequeños brincos, mostrando su donaire nada más lo bastante para dar una prueba de su raza, el vigoroso arranque de una pierna esbelta, aprisionada en la tirante media, cuyo tejido espeso ilumina la luz con rayos de oro.⁴⁴

¿Ante quién se quita el sombrero ese hombre vestido de oscuro, de gardenia en el ojal, que nos mira desde el “Sueño de un domingo en la Alameda”, donde Diego Rivera lo coloca como árbitro de la urbe en un mural que despertará la furia de las buenas conciencias? Ante la propia ciudad, naturalmente, ante una ciudad que durante 20 años supo de la intensidad y el talento de su escritor. El tributo que el cortejo fúnebre de la ciudad hace a Gutiérrez Nájera, al detenerse frente a las oficinas de *El Partido Liberal*, es más que elocuente de la entrega que Manuel Gutiérrez Nájera hizo a la Ciudad de México a través de la prensa. En 1883, año de la publicación de *Cuentos frágiles*, Gutiérrez Nájera hace una especie de autobiografía al referirse a Pepe Negrete: “Muere...sin dejar nada que podamos ver como genuina expresión de su talento.” Gutiérrez Nájera sabía que —entonces como ahora— la poca gente

⁴⁴“Stora y las medias parisienses”, en *Cuentos completos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 82. En el cuento “En el tranvía” hay un equivalente en prosa con las estrofas finales de “La duquesa Job”: ¿Qué cosa es la felicidad? Un poquito de amor, un poquito de salud y un poquito de dinero. Con lo que yo gano, podemos mantenernos ella y yo, y hasta el angelito que Dios nos mande. Nos amaremos mucho, y como la voy a sujetar a un régimen higiénico, se pondrá en poco tiempo más fresca que una rosa. Por la mañana un paseo a pie en el Bosque. Iremos en un coche de a cuatro reales, o en los trenes. Después, en la comida, mucha carne, mucho vino, y mucho fierro. Con eso y con tener una casita por San Cosme; con que ella se vista de blanco, de azul o de color de rosa; con el piano, los libros, las macetas y los pájaros, ya no tendré nada que desear”. *Cuentos frágiles*, p. 37.

que lee por lo general lo hace en los periódicos. Por eso afirmaba que “los platillos del escándalo pierden su gusto cuando están recalentados”. Tal sucede con los cronistas sumadores de hechos, pero no con el escritor que, como Gutiérrez Nájera, hace en cada texto un guiño a la gramática o produce un polvorín verbal de fulgores que iluminan más allá del instante. El Duque Job se empeñó en considerar a la ciudad como una mujer a la cual es preciso enamorar todos los días, para que de ese modo el enamorado mantenga viva la llama de su fantasía. De ahí que sus *memorias de un vago*, sus *crónicas color de humo*, sus *platos del día*, estén más cerca del crítico artista que del declamador de sucesos. Para decirlo con la distinción que Auguste de Lacroix establece en su tratado sobre el *flâneur*, al transformar en palabras sus caminatas, Gutiérrez Nájera descubre la diferencia entre el gastrónomo y el glotón. Ahí donde otros perciben los objetos exteriormente, *Monsieur Can-Can* busca la comunicación entre el cerebro y los sentidos; donde otros se quedan en la descripción superficial de los objetos, Recamier explora el corazón humano como un monolito pleno de jeroglíficos por descifrar. Gutiérrez Nájera pudo gozar en vida de los *numerables lectores* que su talento merecía, pero también de la envidia y la indiferencia provocadas por ese mismo talento. Por tanto, pequeña en dimensiones y en juicio, y errónea al apuntar la fecha de su muerte, resulta la parte que le corresponde en la *Guía general descriptiva del Distrito Federal*, de 1899: “Gutiérrez Nájera (fallecido hace poco más de doce años) (sic) se distinguió por su talento poético y por sus notables facultades para toda clase de trabajos literarios. Fue periodista de lucha, crítico, cuentista y poeta, en quien por desgracia se notaba con exceso la influencia de autores franceses. Su prosa era fácil y amena, sus versos inspirados, y, en lo general, llenos de imágenes y pensamientos nuevos, graciosos y bellos.”⁴⁵

La influencia francesa, que habría de imprimir literalmente una huella en su vida, fue el conocimiento de la nueva música en el taconeo rítmico del amor

⁴⁵J. Figueroa Domenech, *Guía General Descriptiva de la República Mexicana*, p. 111.

que pasa. Al triunfar momentáneamente sobre la silenciosa zapatilla de raso de la china poblana, la Duquesa Job establece el imperio de la sinestesia y consuma la definitiva liberación laboral de la mujer. Si la avenida, como ha visto Lewis Mumford, es el hecho social más importante de una ciudad, el poeta exalta los botines femeninos porque son los principales protagonistas de esta posesión contante y sonante de la calle, donde la mujer avanza sin otra compañía que su libre albedrío. Entre sus múltiples lecturas, la novia del duque Job, la costurera convertida en musa urbana, con su incorruptibilidad sentimental, fiel únicamente a su trabajo y a su enamorado, es un símbolo de la escritura najeriana, laboriosa y sorprendente, sólo comprometida con la perfección como la mejor y única forma de sellar un pacto indeleble entre el poeta y la ciudad.

Un día en la vida de la ciudad porfirista

Amanece el 15 de septiembre de 1896 en México, capital que en menos de un siglo ha duplicado su población, de 240 mil, a 541 mil habitantes. Desde el pasado 16 de agosto, Rafael Rebollar es gobernador del Distrito, y bajo su responsabilidad se halla una ciudad en proceso de expansión que pronto llegará a los 27 kilómetros cuadrados frente a los 10 que tenía a principios de siglo. Si es mirada desde las alturas, como la dibujará Salvador Malo al año siguiente, es notable la diferencia entre esta ciudad y la litografiada en 1855 desde un globo por Casimiro Castro para *México y sus alrededores*. No obstante la piqueta de la Reforma, abridora de calles en nombre de la utilidad pública, la ciudad de mediados del siglo XIX mantenía reconocible su traza original. En cambio, en este fin de centuria la urbe ha comenzado a perder su geometría. Descendamos para captarla con otros sentidos, además de la vista. Esta concentración urbana no suena ni huele igual que el México anterior a la Reforma. Como escribió Altamirano, no es más una ciudad invadida a todas horas por las campanas de los templos, cuyo concierto iniciaba Catedral. Esta noche sonará, evocadora de otros dramas, la llamada campana de la Independencia, tañida por Miguel Hidalgo en 1810, y que desde el día 13 ha llegado para ser instalada en Palacio Nacional.⁴⁶

⁴⁶El hecho fue registrado solemnemente por cronistas como Luis G. Urbina, pero no escapó a la atención de los redactores de *El Hijo del Ahuizote*. En la edición del 6 de septiembre de 1896 se publica el "Monólogo de una campana", donde ésta dice: "¿Qué vengo a ver aquí? ¿No

Por tal motivo, un caballero de bigote a la káiser se ha levantado más temprano que de costumbre. Necesita estar listo a las 9 y media en el Salón de Embajadores para recibir la doble felicitación. Doble, porque hoy se celebra el aniversario número 86 del principio de la Independencia y también, para fortuna histórica y política de nuestro caballero, hace 66 años que él, Porfirio Díaz Mori, presidente de México, llegó al mundo.

Al general le gusta inaugurar el día, sentir que la ciudad despierta con él. Más de dos décadas en el poder han servido para que su presencia sea imprescindible no sólo en la vida política sino en la existencia cotidiana de los habitantes de la urbe. La salida de su carruaje, escoltado por guardias que parecen salidos de un grabado europeo, sustituye el paso del Viático que en los tiempos anteriores a la Reforma paralizaba el ritmo ciudadano. Ahora, el retrato del caudillo aparece en las partituras de los valeses, en las cajas de puros, junto a Miguel Hidalgo y Benito Juárez. No se olvidan de él, naturalmente, los implacables caricaturistas de *El Hijo del Ahuizote*, quienes para desgracia del general dominan sus gestos, sus atuendos, su lenguaje corporal. Don Porfirio será, incluso, pionero actor del cine mexicano, cuando los asistentes al Cinematógrafo Lumière, en la calle del Espíritu Santo, admiren las vistas 1. El Presidente de la República, en carruaje regresando a Chapultepec; 2. El Presidente de la República y sus ministros en el Castillo de Chapultepec; 3. El Presidente de la República recorriendo la Plaza de la Constitución, el 16 de septiembre.

La mayor parte de los intelectuales y artistas no es opositora al régimen. Quienes no se ven favorecidos con una curul, tienen la prudencia de no

están los restos de Hidalgo, Morelos, Jiménez, en poder de sus enemigos declarados? ¿Quién me comprenderá? Yo fui hecha de cobre y templada a vivo fuego para llamar héroes alrededor de la patria. Ahora para llamar súbditos no hay más que sonar las manos y acuden inclinándose. Me tocarán la noche del 15 de septiembre. ¡Bueno! ¿Y el resto del año, qué será de mí? Protesto contra ese silencio enorme y pido que se me deje sonar ante la tumba de los héroes, cada fecha de su muerte tocando a duelo y cada fecha de sus triunfos sonando a gloria. Pido que la Libertad sea quien venga a repicarme, y que se forme un toque especial para mí, que recuerde a la posteridad el triunfo de América Independiente".

atacarlo o el temor de atacarlo. Hace dos años, por estas mismas fechas, en la *Revista Azul* del 16 de septiembre de 1894, la última frase de la publicación estuvo dedicada a él: "Y en esta semana de recuerdos magnos, une la Revista su voz para ofrecer su homenaje de respeto al Jefe de la Nación." Ahora, mientras su landó toma Paseo de la Reforma rumbo a la alberca Pane en la glorieta Colón, el Presidente recuerda el artículo de Gutiérrez Nájera titulado "El padre", donde dice a Hidalgo: "Tú que tanto sufriste por nosotros, ve el hogar que hemos formado". Y Don Porfirio, el hierático, se ufana de ser el consolidador de semejante hogar, de ser él, ahora, padre de la patria y consumidor de la Segunda Independencia. Lo dijo un civil y lo reiteran los militares en voz del general Manuel Santibáñez, autor de un libro que desde el título coloca a Don Porfirio a la cabeza de la gran década nacional: *Reseña histórica del cuerpo de Ejército de Oriente, dedicada a Porfirio Díaz, como general en jefe que fue de aquel cuerpo de Ejército* (1892).

Para celebrar la integridad de su físico, el general templará su cuerpo con media hora de nado. Una vez que ha cruzado de ida y vuelta el tanque de agua, los encargados del departamento de alumbrado recorren materialmente la historia de la iluminación en México, pues no obstante que en 1890 dejó de usarse el aceite de nabo, tras 100 años continuos, aún subsisten las últimas lámparas de solarina. Ceden espacio a "300 focos eléctricos de 2000 bujías; 500 mecheros de gas; 1130 luces de trementina y nafta y las 123 de aceite, que importaban en junto \$14,000.00 al mes".⁴⁷

Federico Gamboa —que apenas rebasada la treintena ya es Don Federico— comienza el día. Le preocupa el paradero de su perro "Gaucho", perdido desde el 4 de abril. Tras la mala fortuna de "Pinto", el perro de una de las *Cosas vistas* de Ángel de Campo, don Federico sabe que en ésta, calificada en su *Diario* como "puerca ciudad querida", no hay piedad para los animales. Se dirige al cuaderno donde anotará su *Diario* y medita en esta su ciudad de perros.

⁴⁷Jesús Galindo y Villa, *Historia sumaria de la Ciudad de México*, p. 224.

Provocadores de la generosidad –de por sí basta– del conde de Revillagigedo, que entre las numerosas medidas para mejorar la existencia urbana, ordenó la instalación de fuentes para que bebieran los animales; presentes en casi todas las litografía del álbum *México y sus alrededores*: ladrando a la policía que se lleva al borracho del día, correteando entre las patas de los caballos, menenado la cola al paso de una dama, trenzados en juegos y combates en los cuadros costumbristas de Arrieta; perros hasta en las oficinas, como los recuerda Guillermo Prieto; el perro sin dueño, que, al decir de Zarco, “es conocido y amparado de todos”; el perro transmisor de la rabia, contra la cual ha llegado a México la vacuna de Pasteur; de lo contrario, habría que hacer uso de las curaciones espartanas que contra la enfermedad recomendaba *El Mosaico Mexicano*.⁴⁸ Perros como la feroz y leal Comodina, que salva la vida del personaje central en *Los bandidos de Río Frío*.

En homenaje a todos ellos, y en recuerdo de su perro *Guacho*, el 4 de julio Gamboa anotaba en su *Diario*: “Brindé hospedaje anoche, en mi cuarto del hotel, a un perro callejero que se empeñó en seguirme. Hoy en la mañana, que nos separamos a la puerta y que él, zalameramente, se despide de mí, es de justicia hacer constar que se comportó mejor que habríase comportado cualquier gente decente.”⁴⁹

Cuando el general sale de la alberca, endurecido el cuerpo, en aparente olvido las jaquecas cada vez más continuas y el oído que falla cada vez con más frecuencia, una muchacha empleada en la casa de modas de Madame Droutt, da los últimos toques a un vestido cuya arquitectura resume la civilización occidental, como escribe del otro lado del Atlántico un joven llamado Marcel

⁴⁸ “...conviene quemar la parte mordida, ya sea aplicándole un fierro hecho ascua, o un cáustico, tal como la aguafuerte u otra sustancia de esta naturaleza; pero sea cual fuere, es necesario que la quemadura comprenda toda la extensión de la mordedura, y que siga exactamente su tránsito y dirección”. Aquiles Comte, “De la rabia” en *El Mosaico Mexicano*, Tomo VI, p. 298.

⁴⁹ Federico Gamboa. *Mi Diario. Mucho de mi vida y algo de la de otros*. Primera Serie. I. México, Ediciones Botas, 1907, p. 251.

Proust. En una casa próxima a los baños Pane, número 2613 de Fuentes Brotantes, Carmelita, esposa del escultor Jesús F. Contreras, levanta los restos del naufragio mientras a la puerta, insultados por el Sol, los muchachos dorados de la época no se cansan de agradecer las atenciones del escultor, ni de loarlo como ejemplo del creador moderno, empresario, artista y personalidad pública. En el cuerpo nazareno del escultor, el cáncer no muestra todos sus estragos. Aún le permitirá dotar a la ciudad –sobre todo al Paseo de la Reforma– de esculturas de protagonistas de la Gran Historia. Pero ahora es el paréntesis de la fiesta, espacio en que los creadores del mundo, los embajadores de la musa, se despiden con estridencia. Ellos son, en palabras de Amado Nervo:

Justo Sierra, el generoso maestro incomparable; Urbina, el poeta bueno y alto; Urueta, el luminoso tribuno; Valenzuela, el pródigo en oro lírico, así como del oro del mundo; Balbino Dávalos, el exquisito y el electo; Elízaga, el hermano unánime y amoroso... Trillo el trabajador y fiel.. Todos, menos uno...divino, que se quedó aguardándole en los ribazos de la eternidad: Manuel Gutiérrez Nájera.

¿Cómo miden esta ciudad del 1896 sus termómetros más sensibles, esto es, sus escritores? Meses atrás, el 22 de febrero de 1896, un niño de ocho años, venido de tierra adentro, que escribe con faltas de ortografía, pero ya intuye el lenguaje como un sistema arterial, envía a sus padres la siguiente carta:

Mis muy amado papasito y mamasita

con mucho e resivido y acavamo de rrevir sus muy finos renglonsitos que acavo de resivir perdone la repeticion gracias a Dios yo estoy sin novedad no e salido a pasiarne a ninguna parte pues mi tio Don Pascual sigue con el dolor mi tia como usted sabe rrara vez puede salir no estoy en México si-no en el puente de santana pues rrara ves salgo al sentro de la capital ayer tuve una visita y jugamos toda la tarde aparte de

la noche pues aun se fue llorando i yo me quede muy triste i para divertirme me puse a jugar al toro me acoste y dormi muy a gusto gracias a Dios tengo muchos deseos de berlo tanto a ustedes como a mí tillena i mis hermanitos mandenme su vendision.⁵⁰

La carta no pasaría de ser un elemento más para reconstruir la mentalidad infantil de fin de siglo. Su particularidad nace de que su autor se llama Ramón López Velarde, próximo colaborador en la redacción del Plan de San Luis Potosí y futuro conquistador de una Ciudad de México a la que habrá de amar hasta la prematura muerte en 1921. Aún no llega su tiempo, que es el de los escritores, artistas y empresarios que en la Maison Dorée han dado comienzo, dos años antes, a la *Revista Azul* y, con ello, a la moderna literatura mexicana.

Cada escritor vive la ciudad a su modo y, de acuerdo con su lectura, la traslada a la página. En 1896 han muerto casi todos los autores románticos y sus habitantes ya sólo pueden ver a Guillermo Prieto, "con su sombrero Panamá y sus lentes de Calpini", recibiendo la ovación pública por sus pasadas glorias. La extravagancia romántica en el atuendo, correspondiente al modo en que Prieto enfrenta y descifra la ciudad, será sustituida por el dandy que opone "lo singular a lo múltiple, lo poco a lo mucho, el descanso al trabajo".⁵¹ El artista del México finisecular vivirá la ciudad de otra manera, desde las corbatas a la Verdi introducidas por Jesús F. Contreras hasta el saco de terciopelo violeta de Manuel Gutiérrez Nájera.

La ciudad, que entre sus olores ya no tiene el de la gardenia del Duque, es explorada por sus nuevos escritores. Romántico y realista, Ángel de Campo se metamorfosea en sus seudónimos *Micrós* y *Tick-Tack*, para medir la ciudad con el tempo conveniente a su sensibilidad y al momento que capta, como lo señala certeramente Miguel Angel Castro en su edición de los artículos de *La semana alegre*. La modificación del tiempo urbano determina su estilo. No es

⁵⁰Ramón López Velarde, *Obras*, p. 801.

⁵¹Louis Kempf, *Dandies, Baudelaire et Cie.*, p. 11.

igual el escritor sentimental del *Micrós* de la década de los 80 al cronista vertiginoso de fin de siglo, donde la realidad sucede con la misma agilidad con que *Tick-Tack* la fija.

Si en los textos concebidos estrictamente como cuentos, reunidos en los volúmenes *Ocios y apuntes*, *Cosas vistas* y *Cartones*, Ángel de Campo se mostraba como un constructor paciente y un virtuoso del instrumento, no obstante los repentinos ripios y notas sucias que su arco no evitaba, en *La semana alegre* pone sus ojos y oídos a manera de la grabadora que inventaría el danés Valdemar Puolsen en 1898. La pluma de Ángel de Campo se muestra en estas crónicas nerviosa, impaciente, ocupada más en captar el gesto que en perfeccionar el dibujo, ávida por guardar registro de la ciudad que lo vio nacer, crecer y lo verá morir. En sus vívidas prosas no sólo campea el colorido cuadro de costumbres, sino los lenguajes de la urbe porfirista elevados a carácter protagónico, la utilización de los espacios interiores y exteriores, la defensa de la integridad lingüística ante el influjo exterior, la urgencia por concientizar a los habitantes de la Ciudad de México sobre los beneficios de la higiene.

Leer las crónicas de *La semana alegre* como viñetas de la vida privada de la época, daría mérito suficiente para considerar a Ángel de Campo un pionero historiador de las mentalidades. Pero como *Tick-Tack* es esencialmente un hombre de letras, su historia de lo inmediato es trascendida por la riqueza de voces y estilos, por la prosa flexible que convierte una nota roja en parábola; una excursión a Xochimilco, en comedia de capa y espada; una consulta médica, en descripción pantagruélica y enciclopédica de nuestros hábitos alimenticios. Difícilmente hallaremos en *La semana alegre* perfiles bien definidos de personajes o de tipos; inútil será buscar los claroscuros de El Pinto, El Chato Barrios o la Rumba, por citar algunos de los textos más antologados del esteta *Micrós*. Lo que mejor resalta en estas crónicas escritas por *Tick-Tack* sobre la marcha, en la plataforma del tranvía o refugiado de la furia canina en un umbral perdido de la ciudad antigua, es la supremacía de las voces sobre los personajes, de la palabra al vuelo sobre el discurso escrito.

Por su parte, Antonio García Cubas reúne los materiales de *El libro de mis recuerdos*, que habrá de aparecer en 1904, en cuyo prólogo establecerá la diferencia entre dos épocas: "Al abrir el libro de mis recuerdos se levanta el velo de lo pasado y aparece en la escena una sociedad que, por sus costumbres, difiere esencialmente de la actual. En aquella brillaba más el elemento moral y en ésta resalta el elemento material."⁵² También con el afán de rescatar el pasado, Luis González Obregón utiliza una máquina del tiempo para rescatar, en la serenidad del gabinete de trabajo, la genealogía de habitantes, espacios y edificios.

Centro de experimentación de todas las sensaciones, la ciudad se convierte en tema central de la escritura. No es casual, por eso, que en el número 1 de la *Revista Azul* casi todos los textos tengan por tema a la ciudad en general y a la Ciudad de México en particular. Pero la ciudad es París, capital del siglo XIX, como la define Walter Benjamín. En el cuento "Stora y las medias de París", una tarde lluviosa de la ciudad de México se le convierte al Duque Job en una tarde lluviosa de París. A la inversa, en el viaje a Chicago que hace en 1893, como parte de la comitiva mexicana participante en la Exposición Universal, Ángel de Campo se acoda en la barra de un bar irlandés de barrio. Frente al ámbar de una cerveza a la cual goza más con los ojos que con el paladar, y para no desmentir la nostalgia mexicana por los lares nativos, evoca su ciudad: "una nube gris, un pedazo azul de cielo, una risa de niño en la calle o un lejano silbido de locomotora."⁵³

Aunque para este 1896 que nos ocupa no todos los escritores hablen específicamente de la ciudad, la ciudad los invade y los conmina. El diario de Gamboa está ocupado en gran parte por la Ciudad de México; el novelista la alaba o la abomina, registra sus amaneceres diáfanos o critica las nuevas construcciones que halla al volver de Francia o Buenos Aires. Preocupados

⁵² Antonio García Cubas, *México de mis recuerdos*, p. 11.

⁵³ Ángel de Campo, "Una tarde de nostalgia", *Revista Azul*, núm. 1, 6 de mayo de 1894, p. 8.

porque el lenguaje atrape con exigencia la realidad evanescente, los poetas Amado Nervo, Luis G. Urbina y José Juan Tablada hacen, en una prosa estilizada, el retrato lírico de la ciudad. Más que ser nombrada, la ciudad actúa de manera autónoma. Con su lente hiperbólica, pero calculada, de poeta, Urbina explora la ciudad y descubre los efectos de la luz sobre un muro:

Momentos antes el sol reía sobre la vieja pared de enfrente, en cuya cornisa de sillares desportillados, las ramas secas y parásitas se proyectaban en oblicuo, firmes y negras, fingiendo la sombra de una mano diabólica. La luz amarilla loqueaba en el muro ruinoso, encendiendo a rojo de fragua, los ladrillos descubiertos, plateando las piedras ensalitradas, incrustando polvo de diamantes en las cuarteaduras, y prendiendo agujetas de oro en la cabeza leonada y soñolienta de un gato que dormía en el muñón de cantera ennegrecida de una canal sin tubo.⁵⁴

A su manera, viven la urbe los poetas menores de la *Revista azul*. Romántico en sus poemas, Antenor Lazcano, traductor de Baudelaire, se entrega a los excesos de los paraísos artificiales, como lo hará también Bernardo Couto Castillo; José Juan Tablada recordará en sus memorias *La feria de la vida*, cómo varios contemporáneos suyos, enfermos del "Mal de las Galias", imitaron los hábitos de los escritores franceses, pero sin asimilar su pensamiento. En *El Mundo Ilustrado* del domingo 13 de septiembre de 1896 aparece la fotografía de un Antenor Lazcano de 21 años, que luce mejor que sus poemas. En versos que suenan a un Baudelaire pasado por el filtro de Campoamor, exclama:

Yo tuve alas, señor, yo era bueno!
Y hoy mis noches son malas...muy malas.
Ahora busco caído en el cieno,
con angustia indecible, mis alas.

⁵⁴Luis G. Urbina, "Tardes opacas", en *Revista Azul*, loc.cit., p. 4.

En *El Mundo Ilustrado*, del 2 de agosto de 1896, Francisco M. de Olaguíbel publica un poema titulado "Tarde gris", determinado por el ritmo, el vocabulario y los objetos de la ciudad moderna:

Llueve...la sombra extiende su clámide enlutada.
La calle está cubierta por el negruzco cieno
Y ahogando de la lluvia la fúnebre balada
En lo lejano se oye el redoblar del trueno.

¡Oh, triste pensativa, oh, taciturna amada!
Denme las morbideces de rosa de tu seno
El bienhechor marasmo, y vierta tu mirada
Sobre mi triste vida su hipnótico veneno.

Quiero, bebiendo el hatchís de tus sombríos ojos,
El opio de tu nuca y el de tus labios rojos,
Mirando cómo albea tu pálida hermosura,

Rodar hasta el abismo sin fondo del olvido,
Mientras la lluvia entona su canto adormecido
Sobre la masa negra de la ciudad oscura.

Con la expansión de la urbe, surgen las ciudades satélite. Para unir las al centro, aparece un personaje que se vuelve parte lo mismo de la mitología cotidiana que de las páginas literarias: el tranvía, a punto de decretar la insurgencia animal para incorporarse a la edad eléctrica. La instalación de los rieles eliminará meneos incómodos y permitió al Manuel Gutiérrez Nájera de "La novela de tranvía" conjeturar serenamente sobre la ciudad y sus personajes. Desde el título de su cuento-crónica, el Duque Job señala la importancia protagónica del vehículo. A bordo del tranvía es posible tener un gabinete de trabajo movible y emprender de tal modo un doble viaje: hacia el interior de uno y a través del cuerpo de la ciudad. La comodidad del tranvía sirve incluso para escribir, como observa Paul Bourget en un relato –varias veces publicado en diarios y revistas mexicanas de ese 1896– sobre el profesor que corrige tareas

escolares mientras el tranvía cubre el trayecto de Montparnasse al Arco del Triunfo. Y aunque desea parecerse a París, la urbe porfiriana debe resignarse a la eufonía de sus nombres Xochimilco, Zócalo, Tacubaya.

El tranvía se convierte en embajador del progreso hacia las zonas escasamente urbanizadas. En *La rumba* (1891) de Angel de Campo, el tranvía que llega cada 20 minutos al corazón del barrio, es un acontecimiento sonoro, cromático y cronológico donde se consuman las bodas del centro y el suburbio. Subirse en un tranvía es una aventura de consecuencias imprevisibles, sobre todo para los habitantes de los barrios, pues “para aquellas gentes era un acontecimiento emprender un verdadero viaje por el centro, pues, artesanos en su mayoría, trabajaban para las escasas necesidades del vecindario.”⁵⁵ Pronto perderán los ciudadanos el privilegio de mirar el cielo mostrando, insolente, sus azules en medio de los edificios y los árboles. En abril de este 1896 han comenzado los proyectos para electrificar los tranvías de acuerdo con el sistema de cableado *trolley*, en sustitución de la tracción de vapor. Gutiérrez Nájera, que con tanta agudeza supo imaginar las vidas secretas de sus compañeros de viaje en su ya citada “La novela del tranvía”, también fue autor de un artículo satírico, “Cómo se va a Tlalpan”, donde sintetiza las calamidades y beneficios de un viaje en el tren urbano.

La oposición entre la ciudad privilegiada, dispuesta como un aparador, y la miserable y sórdida que era imposible enseñar sin vergüenza, aparece en numerosas publicaciones de la época. *El Mundo Ilustrado* reproduce, en su número del 13 de septiembre, dos litografías, a todas luces reveladoras: Una se titula “En familia” y es un homenaje a la paz del hogar, a la tranquilidad nacida de la convivencia, la lectura y las buenas maneras. La otra, que lleva por título “En la pulquería”, traslada el Infierno de Gustave Doré al espacio de las libaciones: quien es pobre y borracho, es carne de crimen y presidio. José C. Valadés cita diversos artículos donde se mencionan los “lunares” de

⁵⁵ Ángel de Campo, “El inocente”, en *Cosas vistas y Cartones*, p. 278.

miseria que afeaban a la orgullosa capital. Gutiérrez Nájera advierte: "No, la ciudad de México no empieza en el Palacio Nacional ni acaba en la calzada de la Reforma. Yo doy a Ustedes mi palabra de que la ciudad es mucho mayor. Es una gran tortuga que extiende hacia sus cuatro puntos cardinales sus patas dislocadas".⁵⁶ En cambio, en la crónica que celebra la llegada del cine, cuya función inaugural para el público ha tenido lugar un mes atrás en el Salón Rojo de la calle Plateros, Luis G. Urbina opina que la capital se halla comprendida "entre el *bar-room* de Peter Gay en la calle de Plateros y el Palacio Escandón en la calle de San Francisco".⁵⁷

La Ciudad de México quiere dejar de ser aldea y convertirse en metrópoli moderna, en nombre de la religión de la velocidad. Como señala Lewis Mumford, con la modernidad y la apertura de grandes bulevares, la velocidad que el hombre desataba en el campo se traslada a la ciudad.⁵⁸ La ciudad polariza la correspondencia entre vestimenta y estrato social. Así lo advierte *El hijo del ahuirote* del 13 de septiembre de 1896, en su editorial "Las fiestas patrias y la plebe":

Por supuesto que se divertirán la aristocracia y los que con la aristocracia se codean. El pópulo bárbaro no tendrá vela en ese entierro, y voy a decir por qué.

Como en años pasados tendremos carreras de caballos. La gente de levita estará en las gradas y el pueblo en la puerta. Habrá una función de pelota en el Eder Jai, y la distribución de la concurrencia será la misma que en las carreras. Se levantará un tablado, allí habrá mucho frac, mucho smoking y mucha levita cruzada. Tras del tablado, garrotazo limpio para el pueblo.

⁵⁶ Manuel Gutiérrez Nájera, *Cuentos completos*, p. 155.

⁵⁷ En Ángel Miquel, *Los exaltados*, p. 32.

⁵⁸ "Movement in a straight line along an avenue was not merely an economy but a special pleasure: it brought into the city the stimulus and exhilaration of swift motion, which hitherto only the horseman had known galloping over the fields or through the hunting forest". Lewis Mumford, "The Baroque City", en *The Lewis Mumford Reader*, p. 138.

Si la capital es el resumen de la ostentosa economía porfirista, orgullosa del superávit logrado tres años atrás por José Yves Limantour, y Plateros es el aparador de una forma de vivir, la muchacha que ocupa la calle –el amor que pasa– es la musa del Porfirismo. Años más tarde, Santa tomará posesión de la ciudad. En 1891, la ciudad toma posesión de Dolores, la inquietante Rumba, quien a su vez deja en la historia urbana el aroma de su carne. En el capítulo II de su novela homónima, perfumó con su paso lugares de la ciudad que en este 1896 han sido demolidos: los portales de Agustinos, del Refugio, del Águila de Oro, del Coliseo Viejo, de la Fruta. En consonancia con los apetitos y las dudas de una muchacha, la ciudad vibra y siente:

Entró a los portales, en los que se oprimía un apiñado gentío...comenzaban las luces a encenderse, los vendedores desbarataban sus puestos de mercería y juguetes; italianos vestidos de cocineros con blanco gorro y delantal, rebanaban jamones, galantinas y chorizones en el fondo de zaguanes vivamente iluminados. A la luz de los quinqués brillaban los dulces baratos, una turba de muchachos voceaba "¡La Política de a centavo!", "¡El Chismito con la noticia del afusilado!" "¡El Nacional y El Tiempo de mañana!" Unos corrían, otros doblaban en el suelo los grandes pliegos recién impresos, húmedos todavía, agrupándose en derredor de la alacena de Martínez, que echado atrás el sombrero, mascullando con un lado de la boca un puro y a la luz de una lámpara tomaba notas en un gran libro, surgiendo de la inmensa mole de periódicos. Sospechosos sujetos vendían bastones y paraguas usados; una música tocaba en el kiosko del Zócalo; se oían cascabeles y bocinas de trenes que descomponían los nervios al chirriar en las curvas, y dominando el bullicio de los presurosos transeúntes y el rodar de los coches, se levantaban de la Catedral las graves notas del Angelus para perderse en la calma del sereno cielo de la tarde.⁵⁹

Si traducir las ensoñaciones producidas por el ajeno, la modificación de la

⁵⁹ Angel de Campo, *La Rumba*, p. 201-202.

noche merced a los nuevos medios de iluminación es una ocupación masculina, la mujer toma la calle por asalto: a través del *frú-frú* de la tafeta que describe Rubén M. Campos en *Claudio Oronoz*; luciendo el tapalito a cuadros y la enagua morada, como Remedios la Rumba; preparando el botín y el zapato de raso bajo, artillería rallada en el combate de la seducción, según explica detalladamente Venturita a Lola en *Baile y cochino*. Desde su privilegio genérico, la mujer es la ciudad. Gutiérrez Nájera, árbitro sentimental de la urbe, hace la exaltación de la máxima figura protectora, la Carmen Romero Rubio de Díaz a quien no deja de ofrendarle elogios desde las páginas de la *Revista Azul*.

Eliminemos, entonces, los nombres propios de la Historia, y terminemos con la historia que vive este 15 de septiembre de 1896 una muchacha que, por obra y gracia de la imaginación, deje de ser anónima. Estamos en la casa de modas de Madame Droutt, en la primera calle de Plateros y la costurera que conocimos al principio del día mira su obra maestra terminada. Ella es la más feliz del mundo. Suya no es la culpa si la niña de varios apellidos no se presentó a la prueba, y suya tampoco es la culpa de las altas fiebres que la mantienen en cama sin la más remota posibilidad de pronta recuperación. Qué desperdicio, entonces, permitir que estos lazos, esta tela, este corte de reina no tengan ya, ahora, el complemento que hacen la carne y los músculos y el talle. Pero si el tacto comienza en las palabras y entonces dice batista, acaricia *trousseau*, paladea *guipure*. Ya lo dijo Dolores, conocida en su barrio por la Rumba, pero en el centro, orgullosa costurera de la casa de Modas de Madame Gogol, "Modista de París": "La Tulitas era horrorosa, tenía cuerpo de tabla, y sin embargo, ahí están los periódicos: lindísima, graciosa, espiritual...como que entraba en sus vestidos más algodón que género." ⁶⁰

El 4 de junio de 1896, Federico Gamboa anotaba en su diario: "...vacilo entre escribir tales Metamorfosis o un libro que me inquieta de tiempo atrás, la

⁶⁰ Ángel de Campo, *La Rumba*, p. 203.

historia sincera y cruda de una de nuestras infelices pecadoras, pero "nuestra" de la cabeza a los pies, por fuera y por dentro; historia que se llamaría "Diario de una perdida." La página de Gamboa anticipa el nacimiento de *Santa*, aunque ya en su novela de este 1896 la belleza femenina aparezca como elemento de perdición o de gloria. A la imagen de la mujer enclaustrada en el hogar, fabricada por la novela romántica, los escritores finiseculares oponen la mujer de la calle, la mujer y la calle, la mujer que es la calle. Francisco Zarco había condenado prácticamente el ejercicio de la calle por parte de la mujer, cuando en 1854 escribió:

Las que van solas, o son de edad avanzada, o esposas o viudas. Las niñas necesitan compañía. Para las mujeres no hay negocios, excepto una que otra litigante como las de Molière, o alguna infeliz que tiene que mendigar la pensión que le dejó un marido o un padre a costa de su sangre, o una que otra que vive de enseñar música o pintura. ..Para las demás, la calle es una región extraña; se cansan pronto, las lastima el piso, las sofoca la multitud, las molesta el bullicio, andan como aves espantadas que abandonan el nido y caen entre breñales.⁶¹

Si en *Clemencia* Altamirano establece una dicotomía entre dos muchachas moralmente distintas, la oposición se establece ahora entre la que Heriberto Frías llama "*demimondaine* falsificada" y la auténtica mujer de mundo. Se es o no se es en el gran teatro de las frivolidades. Numerosas viñetas del libro *Los piratas de boulevard* de Heriberto Frías están dedicadas a la mujer que resume la opulencia porfirista a bordo de un carruaje, como es el caso de este fragmento de "Las inseparables":

¡Y qué ademán de altiva fiereza es el de la alta señora, que rara vez desciende de su coche!

⁶¹Francisco Zarco, "Los transeúntes", en *Obras completas*, t. XVII, p. 641.

Desde su asiento pasa revista a la muchedumbre que se codea en las aceras de las calles de San Francisco y Plateros, del Refugio y de la Independencia.

Y los buenos mozos que ya conocen los relámpagos de aquellos ojazos apasionados, dicen, estremecidos de lujuriosa emoción al columbrar a la espléndida mujer:-¡Ahí van! ¡Ahí van! ⁶²

Bañada, vestida, perfumada, la muchacha de nuestra historia está lista para tomar la calle; para ser, al menos en este día de fiesta, como Anselma, personaje central de la novela *Veleidosa* (1892) que, a través de la rítmica prosa de José Peón Contreras, concierta el ritmo de la ciudad al del paso de la reina:

Iba por la acera, arrollando con su hermosura lo mismo que un brazo de mar. Alta y delgada, envidia en las mujeres y admiración en los hombres despertaba al ser vista, aquella mujer tan joven, tan esbelta, tan airosa; y qué original el ligero movimiento ondulante y voluptuoso de su cabeza; y qué donaire, al andar, en el estrecho círculo de la cintura, sosteniendo el busto elegante, sobre la movible y desenvuelta cadera que parecía derrumbarse...Altiva y majestuosa, al sentir la mirada a veces inquisidora, a veces impertinente de las unas y al oír el ah de la sorpresa de los otros, dejaba vagar una sonrisa sobre sus labios entreabiertos y desdeñosos, y afirmaba el paso y seguía su marcha imperturbable lo mismo que una reina orgullosa cruzando por en medio de sus cortesanos. ⁶³

Nuestra griseta no sabe, como descubrirá más adelante Lewis Mumford, que la avenida es el hecho social más importante de una ciudad. Para seguirla mejor en su trayecto, nos serviremos del plano del perímetro central de la ciudad de México, formado en 1883 por Julio Popper Ferry. Cuando el vestido de seda rosa pálido deslumbra a la luz del mediodía, se conmueve hasta la

⁶²Heriberto Frías, *Piratas del boulevard*, p. 96.

⁶³José Peón Contreras, *Veleidosa*, p. 31.

última de las piedras del Hotel Iturbide; celebran sus pasos iniciales los asiduos a los billares anexos, y la muchacha engalanada tiene que soportar la copla de la canalla:

Con esa cara tan perra
y con ese meneadillo,
Tiene todo el airecillo
de las chinas de mi tierra.

Repiten su imagen los espejos de la casa Pellandini. En la 2a. de San Francisco, como un general a sus tropas, la reina pasa revista a toda la comunidad extranjera, al cruzar por la Mercería A. Lavillette, la botica Frizac, la plomería Patterson y Henderson, la camisería parisina de Molton, la mueblería Benac, la Sastrería Delorme, el papel tapiz de F. Vaugier. Cuando llega a la 3a. de San Francisco, mira en una de las esquinas la torre de la Profesa, y en la acera opuesta los grandes ventanales del café Concordia. Enfrente, el edificio de La Esmeralda, engalanado como ella, pero con vestiduras de colores patrios. Entonces enfatiza el taconeo para invocar a Stora, el personaje del Duque Job, "dejando una media azul por una media gris, o una botita de cabritilla negra por un garboso botín de piel dorada." Y mientras el general termina de saludar en Palacio a los oficiales de alta graduación y Federico Gamboa se asoma en la paralela 5 de mayo a los aparadores de la librería Bouret para ver si han llegado ejemplares de su novela *Suprema ley*; mientras los dos mil trabajadores que esa noche habrán de marchar desde el hemiciclo a Juárez hasta el Zócalo preparan antorchas, faroles y estandartes; mientras Amado Nervo cierra los ojos y deja pasar un par de ojos azules y demostrar una vez más que el valiente es quien admite su cobardía, nuestra griseta toma la calle, opulenta, fastuosa, inextinguible, reina por unas horas de la ciudad mimada. Cientos de kilómetros al norte, un joven de 23 años que ha estudiado en Baltimore, Versalles y San Francisco, desarrolla nuevos sistemas de cultivo en la propiedad de su padre en La Laguna. Se llama Francisco I. Madero.

V

Dos centenarios y una Revolución

1900-1921

Eran aquellos los tiempos en que don Guillermo de Landa y Escandón, con su aspecto de *gentleman* desarraigado del *may fair* londinense, fungía de gobernador del distrito; era también la época en que la opinión de doña Carmen Romero Rubio de Díaz influía en la ética social.

José Juan Tablada, *Las sombras largas*

Era la época del Renacimiento, en que los panales de Gutiérrez Nájera nos alimentaban con mieles de Francia y Tablada nos llenaba de terrores voluptuosos, embriagándonos con la morfina de sus misas negras, como un Sumo Pontífice del mal.

Rafael López, "Jesús E. Valenzuela"

La ciudad de México, millonésima en el dolor y en el placer... causará el tedio de los espíritus enfermizos, mas al reflexionar que atesora desde el tráfico visible hasta los espejos morganáticos en que la diosa sempiterna copia su dibujo piramidal, se concluye su estupenda categoría. Durante la noche, cuando se desenvuelve la fábula tripartita de alumbramientos, enlaces y defunciones, y el silencio se materializa para que lo gocemos por el olfato, se atraviesa la ciudad con el fervor con que Santa Genoveva velaba el sueño de París.

Ramón López Velarde, "Oración fúnebre"

Una ciudad para el siglo XX

Cuando Porfirio Díaz encomienda a Justo Sierra la dirección de la obra *México y su evolución social*, está consciente de que su brillante colaborador sabrá interpretar el mensaje de modernidad que el sistema por el general encabezado desea transmitir al país y al mundo. En el tomo correspondiente a la capital, la Ciudad de México aparece retratada a través de sus calles, monumentos y obras públicas que inauguran el siglo XX, en fotografías firmadas por un artista de apellido Thomas. La arquitectura deviene parte esencial del paisaje, ya no con la elaboración granulada de la piedra litográfica sino con la inmediatez y la claridad realista otorgadas por la fotografía. Si *México y sus alrededores* resumía en sus imágenes la visión romántica –pero aún virreinal y levítica– de la urbe, las fotografías de *México y su evolución social* revelan a una capital deseosa de incorporarse a la nueva centuria. Mientras una de las virtudes de las litografías de Casimiro Castro en su lectura de la Ciudad de México había sido la interacción de los personajes urbanos con sus construcciones emblemáticas, en las fotografías de Thomas la ciudad es representada por sus poderosos edificios levantados para cubrir las demandas de una poderosa maquinaria administrativa.

La nueva arquitectura, ecléctica, funcional, impoluta, es historiada a través de fotografías donde el individuo es devorado por los grandes espacios y los majestuosos edificios parecen nacidos como por arte de magia. El subtítulo de

la obra dirigida por Justo Sierra subraya el carácter hiperbólico de la urbe: *Inventario monumental que resume en trabajos magistrales los grandes progresos de la nación*. El fotógrafo pone énfasis en la expresividad de los edificios y en su carácter celebratorio. La pomposidad, por un lado; la falta de personalidad arquitectónica, por el otro, llevan a concebir monumentos de un estilo neochurrigueresco fuera de tiempo, como el proyecto del arquitecto Guillermo de Heredia para el monumento a los Héroes de la Independencia, un grabado del cual se incluye en *México y su evolución social*, tan diferente a la sobriedad clásica de la columna encargada a Antonio Rivas Mercado, uno de los escasos arquitectos que tuvieron la visión para advertir los riesgos de incorporar a México en una fiebre constructora sin identidad.

Los responsables de la ciudad finisecular no establecieron una correspondencia entre el significante y el significado de sus edificaciones. En la biografía que Manuel G. Revilla escribe sobre el arquitecto Lorenzo de la Hidalga, exalta el teatro nacional como el gran edificio del México independiente y extraña en la ciudad porfirista edificios como el Reichstag de Berlín, las Cámaras legislativas de Viena y el Palacio de Justicia de Bruselas, donde “las formas materiales de la fábrica concuerdan y armonizan con su idea generadora.”¹ Por su parte, José C. Valadés resume las características de un estilo al cual califica como “el barroco del exterior”:

Dos son las características en la arquitectura durante el régimen porfirista: la desproporción de la masa y el exceso en las particularidades. No hay en ellas ni concepto estético ni patente de nacionalidad. Suplántase el equilibrio con lo decorativo; los espacios con lo ripioso; la esbeltez con las volutas; lo vertical con la techumbre a lo Maussart. Piérdese la maravillosa armonía que el pasado dio a las ventanas, para servirse de éstas a capricho. Reniégase de lo religioso y se cae en lo cortesano. Húyese del arco de medio punto; pero como tampoco se quiere la horizontalidad, coronan las puertas o

¹Manuel G. Revilla, “Lorenzo de la Hidalga”, en *Obras*, p. 37.

ventanas, ora con desmedidas cornisas, ora con exagerados florones. El lustre y no lo bello es lo que se busca.²

El proyecto nacionalista de Altamirano trata de incorporarse a la arquitectura, como se demostró en la Exposición Universal donde el pabellón mexicano fue decorado por las figuras de guerreros indígenas realizadas por el entonces joven Jesús F. Contreras. La fiebre de construcciones arquitectónicas que tiene lugar en la Ciudad de México el último lustro del siglo XIX y el primero del XX refleja lo que Rafael Gutiérrez Girardot opina de las sociedades sin identidad artística: una apropiación de varios estilos, ante la carencia de una tradición. Nueva rica, la arquitectura porfirista invade, con opulencia y multiplicidad de estilos, la urbe que desea inaugurar el siglo XX. En el México de Porfirio Díaz, nadie quiere hablar de una escuela de arquitectura mexicana y sí, en cambio, de una arquitectura ecléctica donde los nuevos señores feudales construyen ciudadelas privadas dentro de la poderosa Ciudad-Estado. Elena Segurajáuregui ha dedicado un pormenorizado estudio donde examina los pasos que en un lapso asombrosamente breve, los terrenos entre las avenidas Bucareli y Reforma se transformaron en la Colonia Juárez. Vista en las fotografías de la época, no se diferenciaba de una ciudad europea de su tiempo.

Del mismo modo que en las primeras películas donde aparece la Ciudad de México, Díaz se resistía a la aparición de la manta y el percal, en las fotografías de *México y su evolución social* el espectador contempla una urbe escenográfica, suntuosa y limpia, creyente en el orden y el progreso positivistas. En la medida de sus posibilidades, la ciudad va perdiendo su traza original para ver la apertura de nuevas y grandes vías que permiten la mejor contemplación de los edificios: el comienzo del Paseo de la Reforma o los llanos de San Lázaro son espacios donde el asfalto y la arquitectura consuman

²José C. Valadés, *El Porfirismo*, t. I, p. 91.

las bodas de la modernidad. Los propios escritores no pueden mantenerse ajenos a las nuevas reglas del juego: mientras el poeta romántico reivindicaba para su gloria el servicio a la patria y la pobreza honrada, los escritores finiseculares no rechazan el dinero ni el trabajo metódico. José Juan Tablada se dedica en alguna época de su vida a vender terrenos en la primitiva Colonia del Valle, mientras Jesús E. Valenzuela, mecenas de la *Revista Moderna*, fundó parte de su fortuna material en la visión que lo llevó a adquirir varios terrenos del Paseo de la Reforma, cuando éste era, como en las litografías de Casimiro Castro, “una ínfima calzada entre huejotes escuálidos.”³ Para dar una idea del aumento en el precio de los terrenos, y de la manera en que Valenzuela labró su fortuna, baste mencionar que en 1872, el metro cuadrado de terreno a lo largo del Paseo de la Reforma valía un peso cincuenta centavos, mientras que en 1903 se cotizaba en 25 pesos.⁴

El bronce de las estatuas se destina a los caudillo civiles y militares, pero también hay sitio para escritores como Francisco Zarco e Ignacio Ramírez, que son elevados como hitos señaladores de la ruta heroica del Porfirismo: el antiguo Paseo del Emperador convertido en Paseo de la Reforma, antecedente y continuidad de la llamada segunda guerra de Independencia. Zarco aparece, en su breve e intensa estatura, con su gesto irónico e inteligente, y en la mano un ejemplar de *El siglo XIX*, su principal arma de combate, mientras el Nigromante es representado con su gesto de autoridad temible; desde su atalaya podía mirar la transformación de esa ciudad levítica donde soñó que los templos se convirtieran en bibliotecas y sus torres en observatorios astronómicos.⁵ Aun calientes los fusiles que segaron la vida de Maximiliano, Ramírez era testigo del decreto del 30 de noviembre de 1867, de acuerdo con el cual se establecía la Biblioteca Nacional en el Templo de San Agustín, con

³José Juan Tablada, *La feria de la vida*, p. 439.

⁴Elena Segurajáuregui, *Arquitectura porfirista*, p. 52.

⁵Ignacio Manuel Altamirano, “Biografía de Ignacio Ramírez”, en Ignacio Ramírez, *Obras*, t. I, p. 19.

los fondos bibliográficos de diversas corporaciones civiles y religiosas. Si bien la avenida cambiaba de nombre, su significante no difería radicalmente del proyecto imperial de quien hiciera la traza original: la ciudad se poblaba de anchas vías para emularse a las ciudades europeas y hacía del sustantivo *bulevard*, aplicado a la calle de Plateros, una palabra madre que daba origen al verbo *bulevardear*, más inmediato y frívolo que la *flânerie* profesional del dandy, el criminal o el poeta.⁶

La ciudad concebida por los liberales se vuelve una realidad, desde el momento en que los edificios laicos ocupan el lugar de antiguas construcciones religiosas. Los nuevos métodos arquitectónicos permitieron la erección acelerada de inmuebles, y los primeros años del siglo XX son testigos de la metamorfosis acelerada de la ciudad. Claro ejemplo de esta rapidez lo constituye el perímetro donde se levantan el Correo Mayor, el Palacio de Bellas Artes y el Palacio de Comunicaciones: terminan cuatro siglos de tezontle y se incorporan materiales como el mármol y el acero a las nuevas fortalezas de la modernidad.

La arquitectura refleja la prosperidad material de la urbe, y todos contribuyen a esta labor de ensanche y ornato que enriquece a la ciudad y merma la economía de los estados: “compiten los ricos en la fábrica de sus palacios, los regidores en el ensanche y pavimentación de las calles, los empresarios en la apertura de nuevos barrios, los gobernadores del Distrito en el atavío de los gendarmes; todo lo cual sólo hace, de un lado, una ciudad dispendiosa para la economía del país. De otro lado, un centro de graves y crueles contrastes a

⁶Como señala Esther Acevedo: “Una ciudad moderna articulada por ejes que abrieran el paso al progreso fue el grito urbanístico del Imperio”. En *Testimonios artísticos de un periodo fugaz (1864-1867)*, p. 150. En 1877 tuvo lugar la inauguración del Paseo de la Reforma —llamado temporalmente Degollado. Tenía entonces cinco glorietas, en lugar de la única proyectada por Maximiliano. A los lados del Paseo había pedestales donde se colocarían, de acuerdo con la idea de Lerdo de Tejada, esculturas que representarían héroe de la mitología griega. Ese año se inaugura también el Monumento a Colón en el Paseo de la Reforma. Donado por Antonio Escandón, fue obra del escultor francés Carlos Cordier.

guisa de reflejo de la situación mexicana".⁷ De ahí que los grandes edificios pasen lista de presente en el libro que resume los logros de la administración porfirista. En las fotografías aparecidas en *México y su evolución social*, pareciera que el viento no sopla: la capital concentradora de los poderes existe en función de grandes naves varadas que, paradójicamente, son reflejo del progreso material del país, concentrado en su orgullosa capital, que no por pomposa deja de pensar en sus marginados: la magnificencia de la arquitectura del nuevo siglo se manifiesta en un manicomio, la Castañeda, y la cárcel panóptica de Lecumberri, que inaugura cronométricamente el siglo XX.⁸

En un siglo creyente en las bondades de lo material, los grandes proyectos urbanos quieren demostrar los beneficios del sistema. El salto al nuevo siglo debe ser una fecha notable y celebrada con obras de gran envergadura: como una metáfora de la doble moral porfirista, el año 1900 es de la inauguración del canal del desagüe: las aguas negras no deben verse ni olerse. Si su existencia es hecho incuestionable, la podredumbre y la degeneración deben estar lejos de los sentidos. La alegoría será tratada, acaso inconscientemente, en una de las mejores páginas de la *Santa* de Federico Gamboa, quien, afanoso por registrar el cambio como una fecha obligada en el gran calendario de la humanidad, el día primero de enero de 1901 anota en su imprescindible *Diario*, tras asistir a los fuegos artificiales que en la capital celebran el advenimiento de la nueva centuria: "Luego, me acuesto; y a oscuras me río de lo que anhelaba desde muchacho alcanzar esta vigésima centuria. ¡Ya sucedió!, ¿y qué?...pues, nada; lo mismo que cualquiera otra noche de cualquier mes y de cualquier año. ¡La transición ha sido meramente subjetiva!"⁹ Carlos

⁷José C. Valadés, *El Porfirismo*, t. II, *El crecimiento*, p. 83.

⁸Para una reconstrucción detallada de este primer siglo, y en particular de la cárcel panóptica, véase el documentado estudio de Clementina Díaz y de Ovando "La Ciudad de México en el amanecer del siglo XX (inauguración de la Penitenciaría)." en *Lecumberri. Un palacio lleno de Historia*. México, Secretaría de Gobernación, Archivo General de la Nación, 1994, p. 11-41.

⁹Federico Gamboa, *Mi diario III*, p. 11.

González Peña también deja testimonio de este tránsito temporal en la Ciudad de México:

En la catedral, cuyas torres cuadradas se dibujaban en el cristal del cielo, sonaron las primeras campanadas, graves, cadenciosas. Los campanarios de los templos, que se erguían sobre el mar de techumbres, respondieron luego con alegre repiqueteo, que se ahogó al fin en el clamor de los silbatos de las fábricas, que saludaban al siglo nuevo con chorros de vapor, y el chillido agudo de las locomotoras, las cuales, antes de lanzarse por llanuras y ribazos, daban la bienvenida a la naciente centuria.¹⁰

En la urbe porfirista, los capitales extranjeros se enseñorean del comercio y ocupan con su esperanto los anuncios publicitarios. El espíritu de lo ciclópeo se adueña tanto de los proyectos gubernamentales y de la iniciativa privada como de la vida cotidiana. Si en las litografías de Casimiro Castro es posible apreciar discretos anuncios en los edificios, que revelan al usuario de la ciudad los productos que se expenden en el local, la urbe porfirista despliega una poderosa campaña publicitaria mediante la cual magnifica sus productos y la excelencia de la casa que los fabrica o vende. *La Guía general descriptiva de la Ciudad de México* de J. Figueroa Doménech, publicada en un tiraje de 20 mil ejemplares, y a un año de la terminación del siglo XIX, muestra elocuentemente este gigantismo, donde la proverbial modestia mexicana da paso a la competitividad que admite todas las armas para la guerra: “A la Bella Jardinera”, “Gran Almacén de Ropa”, “Gran Café Colón”, “Gran Establo de Ganado Fino y Fábricas de Almidón”; “La Montaña de Nieve. Gran Compañía de Aguas Gaseosas”; “Gran Curtiduría del Conejo, de Agapito Moreno; “Gran Cerería de Will y Baumer, en la Ribera de San Cosme”.

Aunque la ciudad no ha perdido su nostalgia material y espiritual por París, la influencia del vecino más próximo se vuelve apremiante: “Venimos del

¹⁰Carlos González Peña, *La chiquilla*, p. 100.

Trianón parisiense y vamos hacia la hortaliza yanqui: no más embarques a Citerea, sino a bordo de trenes expresos del turismo apresurado y automático".¹¹ Tiendas de departamentos como el Centro Mercantil –copia a escala de un negocio similar en París– se convierten en los monumentos de la modernidad, en los nuevos templos donde se profesa la religión del consumo masivo. En la sociedad laica de principios de siglo los almacenes regulan el ritmo urbano. De la Casa Mosler, privilegiada por las señoras que de diez a una hacen su paseo comercial y visual –antes del desfile ritual de las carretelas de prostitutas que inspirarán uno de los versos más repetidos de Ramón López Velarde–, se afirma que “constituye no solamente un elemento indispensable para la vida comercial y de ornato de este país, sino que debe ser un motivo de orgullo para cuantos vivimos en esta ciudad y la queremos”.¹² Desde el siglo pasado, Gutiérrez Nájera había logrado con “La Duquesa Job” no solamente hacer entrar en un poema a la ciudad comercial, sino también hacer un inventario de los nombres propios en la calle Plateros. En una sociedad donde la publicidad aún no alcanzaba las sofisticaciones actuales, los poetas en sus crónicas, y a veces en sus poemas, se convierten en propagandistas de los nuevos productos, personajes paulatinamente incorporados a la vida cotidiana y al dominio estético. El automóvil, cuyo uso generalizado, al decir de Salvador Novo, fue obra de los generales revolucionarios, causa la hilaridad de José Juan Tablada, quien más adelante será poseedor de uno e incluso se convertirá en su entusiasta promotor. Su poema “El automóvil en México” es un anticipo a la exaltación que las vanguardias harán del maquinismo:

Dragón hecho por un cubista;
caricatura mecánica de una bestia apocalíptica;
saurio de aligeros afanes;
alcoba itinerante y sicalíptica
de prostitutas y rufianes.¹³

¹¹José Juan Tablada, *Las sombras largas*, p. 295-296.

¹²*El Mundo Ilustrado*, 26 de febrero de 1905.

¹³José Juan Tablada, *Obras I, Poesía*, p. 332.

En 1903 había “en la capital 136 autos, y tres años después aumentan a 800, lo cual ocasionó que el gobierno promulgara un reglamento ordenando que fueran de sistemas ‘suficientemente experimentados y conocidos’; que en lugares poco transitados, la velocidad no excediera de 40 kilómetros por hora, y en los de mayor circulación a 10; donde ésta fuera excesiva no debían rebasar a coches y tranvías; al aproximarse a los cruceros, se anunciarían con una trompeta o con un timbre sonoro, y si asustaban a los animales disminuir su velocidad o detenerse”.¹⁴ Pero si los generales los adoptaron casi de manera inmediata, su asimilación por parte de los escritores fue más paulatina. Manuel José Othón juzgaba que andaban en calcetines, y Artemio de Valle-Arizpe da cuenta de los tan numerosos como desventurados encuentros que el poeta potosino tuvo con ese nuevo habitante de la urbe.

Tanto en las litografías de *Los mexicanos pintados por sí mismos* como en las realizadas por Luis Garcés para *El libro de Satanás* o las que la más que modesta industria litográfica de José Rivera y Río hizo para sus novelas, los interiores urbanos eran ejemplo de austeridad y desnudez; conforme las tiendas de Plateros van aumentando y la clase media ve crecer su poder adquisitivo, la decoración urbana se complica, se vuelve ostentosa y los escritores dan cuenta de ella. Como vimos en el capítulo referente a Cuéllar y Payno, los novelistas, fieles al realismo, exaltan el espacio y trazan un plano colectivo de las habitaciones urbanas, densa y eclécticamente decoradas. El culto a los objetos provoca que éstos lleguen a ser más importantes que sus dueños. En una sociedad artificial, que basaba su poética en “el placer y la soberbia” –la expresión es de José C. Valadés–, al joven escritor le quedaban dos caminos, según la conversación no precisamente grata entre Rosendo Pineda y José Juan Tablada: el Congreso o la Penitenciaría. Si los intelectuales de estirpe liberal fundían en un solo molde su fervor político y sus inquietudes creativas; si Gutiérrez Nájera y los poetas alrededor de la

¹⁴ Enrique Espinosa López, *Ciudad de México*, p. 113.

Revista Azul habían mantenido una relación no solamente cordial sino en ocasiones de abierta cortesanía con el régimen y con el culto a la personalidad de Porfirio Díaz y Carmen Romero Rubio, los poetas de la *Revista Moderna* no parecen dispuestos a cambiar su libertad de expresión por una curul. En una ocasión, cuando Valenzuela era diputado, Porfirio Díaz le dijo orgullosamente cómo había convertido los cañones en rieles, a lo cual Valenzuela respondió que los rieles eran susceptibles de volver a convertirse en cañones. A la larga, la ironía se volvería profética: los mismos ferrocarriles que sirvieron para unir la geografía mexicana y cimentar el proyecto positivista de orden y progreso, serán utilizados para transportar a los ejércitos de la Revolución.

Desde finales del siglo XIX, México ya se sentía, con el mundo, parte de la centuria siguiente. Es tiempo de repaso, revisión, sendero hacia el futuro. En elogio a la memoria y la necesidad de preservarla, los primeros años del siglo XX ven la aparición de dos libros fundamentales para el conocimiento del siglo XIX, y particularmente para conocer los usos de la Ciudad de México: *Memorias de mis tiempos* de Guillermo Prieto y *El libro de mis recuerdos* de Antonio García Cubas, ambos publicados en 1906. En una crónica de fin de siglo, Amado Nervo da testimonio de que el Café del Cazador cierra sus puertas, y con ello clausura toda una época de México: espacio de políticos, poetas y conspiradores, en ese espacio público se habían fraguado todas las representaciones del México decimonónico.

Aunque los inventos aparecen con una rapidez que impide su inmediata asimilación, los escritores utilizan su capacidad visionaria para dar una idea de la sociedad del futuro que en presente comienza a consumir sus hechos. Los inventores son los héroes de la modernidad, porque incorporan la magia a la vida cotidiana; así lo vio Villiers de L'Isle Adam en *L'Eve Future*, novela donde el personaje central es Thomas Alva Edison, el hombre de las más de mil patentes. En 1894, a los 23 años de su edad, Amado Nervo había llegado a la Ciudad de México. Desde entonces y hasta el estallido de la primera Gran

Guerra, el nayarita hace a través de sus crónicas la historia conjetural de los tiempos modernos: vaticina la aparición del *fax* en una crónica titulada "El teléfono-telégrafo", y decreta la pronta muerte del automóvil, debido a la contaminación que causa y al mal estado de nuestros caminos. En cambio, imagina una ciudad donde las muchachas conversarán desde sus respectivos aviones personales. Le gusta la iluminación eléctrica en Catedral, piensa que la máquinas también hacen poesía. Considera al cine una de las invenciones que modifican la vida urbana; vaticina el fin del libro y ve en el cinematógrafo una nueva manera de guardar información.¹⁵

A raíz de los juegos florales de junio de 1902, organizados por los estudiantes de Jurisprudencia en beneficio de los afectados por el terremoto de Guerrero, Victoriano Salado Álvarez escribe el ensayo "Papel de la poesía en el periodo industrial", donde vaticina a la venidera generación estridentista, que habrá de celebrar sin temores las invenciones de la era regida por las máquinas. La modernidad asombra afirmativamente a Salado Álvarez y no considera que la poesía se halle reñida con hechos tales como que puedan recorrerse 4 mil millas en tres días; que se elaboren 10 mil camisas en el tiempo en que antes se fabricaba una, y que 50 centavos basten a una sirvienta para obtener una fotografía que es más fiel que el cuadro de la gran señora que ha invertido 300 pesos en ordenarse uno.¹⁶

La nueva utilización del tiempo y las invenciones de la modernidad, afectan a la escritura y sus formas de captación de lo urbano. Para Luis G. Urbina, el cinematógrafo es el vencedor del kinetoscopio. Simbólicamente, es el triunfo de la escritura modernista –con mayor variedad de registros– sobre la crónica

¹⁵ Amado Nervo, "El cinematógrafo", en Manuel González Casanova, *Los escritores mexicanos en los inicios del cine*, p. 114.

¹⁶ Victoriano Salado Álvarez, "Papel de la poesía en el periodo industrial", en *Revista Moderna*, número 11, 1a. quincena de junio de 1902, p. 167. En una fecha tan temprana como 1869, Justo Sierra escribe la crónica "La calzada de Tizapán". Aunque su propósito es la alabanza del paisaje natural, no teme escribir sobre las "soberbias construcciones llenas de esa severa poesía de la industria moderna." *El Renacimiento*, p. 254.

nacionalista que obligaba a ponerse lentes especiales para captar la realidad. El cine sirve a *Micrós* para comparar las ciudades que aparecen en la pantalla –ideales e imaginarias– con la Ciudad de México que aparece ante el espectador que extraña lo que no tiene. La reproducción del habla de los espectadores conforma en su crónica una idea panorámica de las reacciones ante las ciudades silentes aparecidas en la pantalla:

¡Nuestra Señora de París! clama una recamarera cuando aparece la imponente fábrica. ¿Ya ves cómo sí usan guantes las cocineras y llevan paletó? comenta una flota del fogón, cuando parisiense o neoyorquina colega aparecen en la pantalla.

¡Allá los porteros barren con cepillo! y no como usted, con el cuerpo cuando la arrastra su marido.

¡Recorcho! Timoteo, ¿ya vido con qué prontitud cogieron al ratero? ¡Algame, si en el extranjis respetan a los gendarmes! ¡A la primera guantada dobló el ratero!

Y no se ve ni un briago tirado en medio de la calle.

Ni se suben los burros a la banqueta.

¡Ni juegan l'arma blanca frente a las cantinas!

Y los trenes no arrancan hasta que las señoras se suben.

Y ni un solo carretón con barricas.

Ni perros sueltos metiendo zancadillas.

¿Cuándo habrá en México un cochero como ese, gordo y con pelerina como las catrinas?¹⁷

El cine es, asimismo, el lenguaje que sirve a Tablada para hacer la poética de sus memorias. Si la finura de sus antenas lo hizo comprender la necesidad de atestiguar el vértigo de la modernidad, el registro que hace de la ciudad en sus dos libros de memorias, *La feria de la vida* y *Las sombras largas*, es tan importante por los datos que para el historiador aporta, como por los modos en que el artista moderno va creando su prototipo. Si Tablada se propone como

¹⁷Ángel de Campo, "Va a comenzar la tanda", *La Semana Alegre, El Imparcial*, 14 de octubre de 1906. En Manuel González Casanova, *op. cit.*, p. 101.

un plan de trabajo intelectual, ser un escritor versátil y disciplinado, a lo largo de su vida demostrará que el escritor no tiene una sola forma de ser. Al poeta tuberculoso opone el hombre deportista, como signo de salud espiritual; señala sobre los peligros del uso de las drogas, pero exalta el cultivo de los sentidos: gran *gourmet*, Tablada entra en el siglo XX con la naturalidad que le ha dado prepararse intelectualmente para ello. Semejante versatilidad y energía llevó a José Dolores Frías a incluirlo en su *Antología de los poetas jóvenes de México* en 1922. Mientras *La feria de la vida* es una reconstrucción nostálgica del México de sus primeros años, en un Coyoacán todavía con aires de provincia, *Las sombras largas* es la vertiginosa relación de tiempos que cambian aceleradamente. Tan fascinado se halla con su tiempo, que no se ocupa en censurarlo, aunque note sus bemoles. Tablada se entrega a una ciudad que vive íntegramente las 24 horas del día, como nos arrojamos en brazos de la mujer cuyos efectos devastadores conocemos y aún así no podemos dejar de adorar, Como poética de sus memorias, adopta la del género más próximo a su tiempo: el cine. En la edición que hace de sus recuerdos, afirma: “.en la retrospectiva cinematográfica de estas memorias, quise no agolpar sombras que turbaran los valores del claroscuro y al hundir las antenas en el éter saturado de recuerdos captar sólo las músicas, desoyendo las estridencias de la estática, ese ululato de invisibles lémures”.¹⁸

¹⁸ José Juan Tablada, *Las sombras largas*, p. 191.

Adán y Eva en los paraísos artificiales

En su intensa y variada relación con la ciudad, los poetas que inauguran el siglo XX no mueren más víctimas de confrontaciones políticas o enfermedades causadas por una higiene precaria, sino debido al ocio y la mansedumbre propiciada por una autoridad que ahoga las libertades cívicas y abre otros canales para el desahogo. Luis G. Urbina, considerado moderno por los románticos y romántico por los modernistas, en una de sus colaboraciones tituladas *La semana* para *El Mundo Ilustrado*, hace una diferenciación sobre en lo que, a su juicio, es la relación entre el poeta y la polis, entre el artista decimonónico y el que inaugura el siglo XX. Urbina, al igual que sus contemporáneos, registra la vida de la urbe a través de crónicas donde da cuenta del carácter efímero de lo inmediato pero es también el artífice que labra piezas para la posteridad. Continuator de la tradición inaugurada por el Duque Job, quien refundía sus piezas o entresacaba de artículos mayores los fragmentos líricos, Urbina selecciona de su propio océano de tinta los textos que la parecen merecedores de la posteridad. De tal modo, en el libro *Cuentos vividos y crónicas soñadas* (1915), bajo el título “Manchas y bocetos”, agrupa aquellas crónicas que le parecen más amables y del gusto del público. La parte más sombría y sórdida de la Ciudad de México será descrita en las crónicas de *Psiquis enferma*, publicadas en 1922, una vez que Urbina vuelve a su capital querida, para encontrarla ajena y anónima: niñas prostitutas, niños mariguanos, asesinos

temibles, mujeres delincuentes, integran la galería de personajes urbanos a los que hará eco el Heriberto Frías de *Piratas del bulevard*. Para Urbina, la ciudad es la doctora Jekyll y la señora Hyde: respetable, soñadora y benéfica, la primera; tortuosa, abyecta y malvadamente pura, la segunda. La imagen de la Ciudad de México que ambos describen en sus crónicas surge cuando Sue y Hugo han descifrado los misterios de París, cuando Charles Dickens ha leído Londres o cuando Herman Melville ha analizado la enajenación y la soledad de Nueva York. Los modernistas incorporan a la poesía el lenguaje y los modos urbanos, pero su ciudad era en la imaginación la misma que en Europa había sido descubierta por el Romanticismo. En una sociedad tan radical como la forjada en tres décadas de dominación porfiriana, el crimen adquiere carácter inusitado y sus excesos deben ser castigados. Por las páginas de Urbina desfilan los nombres de Mena y Morales, Carrera y Castilla o se reflexiona sobre el proceso seguido a El Tigre de Santa Julia. Para Urbina, la misión de sus “escritos volanderos” es “ponerle márgenes y orlas a las noticias reporteriles y a las crónicas trashumantes.” La sensibilidad siempre literaria de Urbina, no obstante sus asomos de sociólogo, se queja de que en la Ciudad de México los criminales no tengan ni la literatura ni el aura trágica del Marqués de Sade o de Giles de Reiz. Y si el criminal es para él “una fuerza desviada del centro de la civilización, una energía fuera del carril del progreso”, la Revolución y sus excesos, las hazañas de bandoleros convertidos en héroes, de redentores transformados en criminales, habrá de forjar otro sistema de valores.

Rubén M. Campos hará una crónica de la ciudad a través de sus espacios públicos interiores en la crónica *El bar*, verdadera topografía etílica del México porfirista. No se limita el autor a elaborar una sucesión de nombres, sino la suya es una monografía de la ciudad de México en el despuntar del siglo XX, resumida en el ámbito donde merced al alcohol se liberan los fantasmas, se establecen alianzas y se dan cita todos los oficios y niveles

sociales. Utilizando el anagrama Benamor Cumps para crear el personaje que a través de las páginas de su libro da cuenta de sus hazañas, Campos habla de cómo la ciudad se puebla de cantinas y bares elegantes, y las bebidas adquieren nombres refinados y una variedad que supera la democracia del *catalán* que uniformaba el gusto alcohólico de la mayor parte del siglo XIX. A cada uno de los espacios corresponderá un suceso literario relevante, relación que también contribuirá a enriquecer Tablada, quien clasifica las bebidas en “el pulque y el tequila demócratas, la cerveza teutónica, el bohemio ajeno y la champaña de los próceres”.¹⁹ Si en la primera mitad del siglo XIX los campanarios de las iglesias marcaban el orden ciudadano, en el México finisecular las horas del día podían medirse de acuerdo con las bebidas alcohólicas; de tal modo había la hora “del matinal aperitivo, la del ajeno vespéral, la del *punch* a la salida de los teatros, al filo de la media noche”. Las cantinas tendrán sus parroquianos predilectos y cada una tendrá sus especialidades. El bar Wondracek se convertirá en el sitio de reunión de los poetas de la *Revista Moderna*, pero no desdeñarán el Salón Bach, frecuentado por la colonia alemana y los artistas; en sus excursiones gastronómicas, irán a la cantina *La Palma*, donde se servían los sandwiches de caviar Romanoff; asistirán a las últimas glorias del celeberrimo Café Concordia de Omarini, “que fue en nuestro México a manera del Tortoni de París en el Segundo Imperio”.²⁰ Harán repetidas visitas a la cantina de Madame Fauçon —frente al Hotel Gillow, en la esquina de las actuales Isabel la Católica y Cinco de Mayo— donde al saborear un *sandwich* de *foie gras*, Tablada conoce —sin conocer— a Valenzuela recitando el poema “Onix”, resumen de la fe caída y el elogio de la neurosis que los modernistas convertirán en artículos de fe. Frecuentarán el Bar América, situado frente a la Alameda, entre las calles de Coajomulco y Dolores, cuyo mayor atractivo era que permanecía abierto toda la noche; o

¹⁹ José Juan Tablada, *Las sombras largas*, p. 111.

²⁰ Rubén M. Campos, *El bar*, p. 241.

para elegir tenían las tres cantinas de los hermanos Flammand, todas en San Francisco y Plateros. O en El Palacio de Cristal, donde Campos recuerda a Pancho Benuet bebiendo ajeno, la bebida llamada por Tablada “el lírico aunque aciago ajeno verde”. Además de personajes que forman parte de la mitología cotidiana de los poetas en ejercicio pleno de la ciudad, los cantineros o capitanes de barco –porque muelle se le llamará a la barra donde se escancian los licores para dar comienzo a la navegación–, los dueños de los bares ingresan a la imaginería de *Revista Moderna* gracias al genio plástico –generoso y versátil– de Julio Ruelas. Del mismo modo en que Toulouse Lautrec eterniza en sus carteles a las muchachas de una noche, en su primera época como ilustrador de *Revista Moderna*, Ruelas pone su pluma al servicio del acto evanescente, de los héroes fugaces de la mitología urbana forjada por una cofradía de iniciados. En el primer número de la *Revista Moderna*, del 10. de julio de 1898, Stanislaw Wondracek, dueño del bar del mismo nombre, “un polaco rosado y fresco como una manzana de California, con un abdomen que parecía que se hubiera comido la mesa redonda”, aparece personificando a Falstaff, apoltronado y con espada en la siniestra, mientras su mano derecha sostiene un papel, seguramente uno de los poemas con que le pagaba la bohemia modernista. En el número 3, del 10. de septiembre, La robusta Madame Fauçon, aparece ataviada como una de las alegres comadres de Windsor. De acuerdo con Rubén M. Campos, una de las ilusiones de Valenzuela era vestir a ambos de los personajes literarios que encarnaban y hacerlos presidir una de las orgiásticas comidas de los modernistas.

Asimismo, cada escritor tendrá su bebida favorita: Jesús E. Valenzuela, que predicaba el adagio “tan desgraciado es el hambriento que no ha comido como el borracho que no ha bebido”, halló en un coctel de coñac y *ginger-ale* el bálsamo para resucitar a Bernardo Couto Castillo luego de una noche de amor con la francesa Amparo en el Hotel el Moro, en la calle del Coliseo, donde al decir de Tablada las chinchas se bebían el vaso de agua; Manuel José Othón

pide a gritos un *Torreón* –tequila con amargo de Angostura, de acuerdo con Campos; catalán, jarabe y agua de seltz, según la fórmula de Urbina– como para reafirmar la presencia de su musa cerril –pero muy clásica– en la Ciudad de México. Gracias a Rubén M. Campos sabemos que el lugar de reunión por antonomasia era el bar de Peter Gay –que se levantaba como sustituto del longevo Café del Cazador–, y donde podía beberse *amer* y ajeno; que comenzaban a proliferar los cocteles, y era de buen gusto tomar como aperitivo brandy helado.

La influencia de la colonia alemana en México propicia un mayor consumo de cerveza, a tal grado que los escritores modernistas introducen el verbo *lupular* para sus libaciones germanas. Julio Ruelas llevará su fervor por la cebada a niveles de sofisticación, cuando en París, protegido por Jesús Luján, alterna su actividad artística con la búsqueda de los lugares donde sirven la mejor cerveza. Aunque la licencia para fabricar cerveza en México nació prácticamente con la Conquista, es a fines del siglo XIX cuando aumenta la producción en serie del producto. En 1894, Orizaba fue la sede de la Cervecería Moctezuma. Vinieron después las sucursales de Chihuahua , en 1896; Toluca, en 1897; Sonora, Guadalajara y Mazatlán, en 1900.

Beber es una actividad que no estimula exclusivamente al paladar sino a los demás sentidos. Para la estética modernista, el alcohol no sólo tiene el efecto inmediato de evadirnos de la realidad, sino es uno de los puentes que permiten la correspondencia entre los sentidos, de acuerdo con la doctrina de Baudelaire, quien a su vez leyó las obras de Swedenborg. Pasaporte de entrada a los paraísos artificiales, el alcohol es uno de los vehículos para propiciar la segunda visión. Si los escritores de las dos terceras partes del siglo, fieles a su vocación de formadores de la conciencia, advertían contra los excesos etílicos y lo hacían motivo de ostracismo y desintegración social, los modernistas exaltan las diferentes voces del alcohol, como lo hizo Baudelaire en su célebre serie donde el vino adquiere diferentes personalidades, de

acuerdo con las pasiones que animan a quien lo hace parte de sí. Aunque Campos y Tablada adviertan contra los peligros del alcohol, sus memorias se ven cautivadas por el imperio etílico. Mientras la ingestión alcohólica entre los escritores románticos era una vía al hospital y a la tuberculosis, como lo vio Guillermo Prieto, los autores bajo la mano férrea pero imperceptible del porfirismo, combinan los excesos de la orgía con el ejercicio físico. El primer encuentro entre Jesús E. Valenzuela y José Juan Tablada tiene su feliz corolario en los baños del Peñón y en la alberca Pane, donde tratan de borrar los estragos de tres días de excesos entre el alcohol y las cortesanas llamadas eufemísticamente por Valenzuela las “peripatéticas”. A los mismos baños del Peñón llega Federico Gamboa una madrugada, acompañado por una rubia perturbadora; en otra parte de su diario, en una de las múltiples páginas donde confiesa la debilidad de su carne, luego de terminar la versión definitiva de *Santa* hace votos por esta combinación entre las dos clases de ejercicio del cuerpo: “¿Influjo irresistible del medio o influjo, más irresistible todavía, de la abulia que me aflige y en México se exagera? En buen amor y compañía con uno de mis muchos ‘hermanos’, como la borrasca número primero, escoltada de su correspondiente destrozó en salud y caudales. Proyecto de una temporada en el balneario de Tehuacán, y proyecto de no reincidir en nuevas calaveradas...Veremos a ver cuál de los dos se realiza.”²¹

Beber se vuelve una ocupación no sólo ética sino también estética. Una humilde, improvisada y callejera nevería de Coyoacán, visitada fundamentalmente por un público masculino, mientras sus esposas asistían a la misa dominical en San Juan Bautista, se convierte, por solicitud de los parroquianos, en un bar tan equipado y completo como el del Jockey Club. Del paladar, la bebida se extiende a los sentidos. Al respecto, escribe Rubén M. Campos:

²¹Federico Gamboa, *Mi diario III*, p. 36-37.

...una vez decidido el bebedor, su gula se saboreaba al ver el cristal transparente de la fina copa de Bohemia en la que caía el chorro líquido del coñac, el topacio del vino de Xerez, el granate del Cinzano, la esmeralda del Piper, el ópalo del absintio o el ámbar de la cerveza. Extraían de los cubos de hielo las ventrudas botellas de la champaña diademada de perlas, para preparar una copa helada y servirla en una cratera abierta anchamente como una flor.²²

Igualmente fiel a esta estética del color, Francisco M. de Olaguíbel describe esa ciudad interior dominada por el colorido, donde los objetos adquieren una vida intensa, propia, tan de gusto modernista, enriqueciendo y amplificando la captación de los sentidos:

Primero las [botellas] de cognac, altas y esbeltas, de un rubio encendido que al fulgor de la luz eléctrica parecía oro; luego, más arriba, bitter sombrío, después ajeno, botellas de color oscuro que sólo alegraba la nota viva de una cruz roja grabada en las etiquetas; luego, licores dulces, peppermint color de esmeralda, y chartreuse color de topacio; cremas en grandes vasijas de barro café; luego vinos, primero la manzanilla blanca y el jerez pálido, después del Málaga, más subido de tinte, y así, aumentando en intensidad, ascendía la escala hasta llegar al púrpura casi negro del viejo Borgoña, pasando por el vivo carmín del Barbera y el rubí sangriento del oporto.²³

²²Rubén M. Campos, *El bar*, p. 7.

²³Francisco M. de Olaguíbel, *¡Pobre bebé!*, p. 32. En otra parte de la misma novela, la calle ofrece su riqueza cromática. El desfile de las flores, que una década más tarde aparecerá también en *Claudio Oronoz* de Rubén M. Campos, da pie a Olaguíbel para hacer un manifiesto de esta realidad colorida y variada: "Caía la tarde y el triunfal desfile de primavera se desvanecía con tintas suaves de un lila tierno, con vagas transparencias azuladas, con tenues tonalidades de un rosa cálido, convirtiéndose luego en un color de ámbar, que aumentaba en intensidad, haciéndose rubio, luego amarillo encendido; llegando al fondo del horizonte se inflamaba en un jirón de púrpura sangriento, en un celaje ardiente color de oro fundido y llameante que incendiaba el cielo sin nubes, rojo como un pabellón guerrero que se extendiera sobre la masa negra de Chapultepec, que irguiendo sus árboles frondosos, limitaba el paisaje en un fulgor radioso de apoteosis que bañaba con rayos estallantes las copas cubiertas de hebras de heno, que semejaban las canas de aquella vegetación titánica y secular". *Ibidem*, p. 52.

Babilonia polarizada por los excesos de toda clase, la ciudad es el reino propiciatorio de la orgía, pero también de la higiene y el ejercicio físico. Tablada juega frontón todos los domingos e insiste en practicar gimnasia en espacios abiertos. Contradicción y evolución inevitable: la alcoba se convierte en protagonista del texto literario, como símbolo de un paraíso que inevitablemente desemboca en el infierno: la ciudad es la gran cortesana a la que se rechaza pero a la que inevitablemente se acude. Las fugaces visiones del otro paraíso, una Arcadia más libre y menos condicionada por la culpa, serán las medicinas para esa enfermedad que se agudiza con la llegada de una nueva centuria.

Una escena de la ciudad interior dará origen, indirectamente, a la moderna literatura mexicana. Un suceso de orden estético, enfrentado a la ética de la autoridad imperante, será el detonador de una nueva forma de mirar el mundo. La publicación del poema "Misa negra", por primera vez aparecido en *El País* el 8 de enero de 1893, desata la indignación de Carmen Romero Rubio, termómetro de las buenas conciencias capitalinas, y la del diputado Rosendo Pineda, eje de diamante de la delicada maquinaria porfirista. El poema es una escena de alcoba que convierte al cuerpo desnudo de una mujer en templo donde el amante oficia su ceremonia privada, al mismo tiempo que el poeta revela y exalta su propia desnudez. Un temperamento sanguíneo como el de Salvador Díaz Mirón hubiera respondido con versos aún más iracundos a la descalificación que la polis hacía de su trabajo; Jesús E. Valenzuela hubiera celebrado una fiesta en honor del poeta censurado; pero a la Ciudad de México y a la república literaria tocó la fortuna de que el autor del poema fuera José Juan Tablada, y de que éste respondiera a la mojigatería de una sociedad doble con la necesidad de fundar una revista que desde su nombre constituyera un manifiesto y un signo de los tiempos que llegaban. Así dio sus primeros pasos la *Revista Moderna* que, bajo la luminosa sombra de la *Revista Azul*, habría de consumir las conquistas anunciadas por Gutiérrez Nájera. Al criticar el poema de Tablada, el régimen estaba condenando la ciudad interior,

el espacio privado de la alcoba y el amor profano, por él propiciado y por él condenado. Gutiérrez Nájera, el árbitro de la elegancia porfirista se limitó –y ya fue un logro– a descubrir los elementos que habían de conformar una nueva estética y una nueva forma de captación de la realidad, como hemos visto anteriormente; sus continuadores quisieron llevar las conquistas del Duque a la aventura del arte autónomo. Lo anterior no significa que los autores de la *Revista Moderna* hayan sido los únicos en señalar los nuevos rumbos, sino que, como publicación periódica, en ella pueden registrarse los vaivenes y accidentes del momento. Héctor Valdés resume esta dicotomía :

En la *Revista Azul*, literatura y sociedad son dos conceptos que pueden estar unidos; Gutiérrez Nájera, cronista por excelencia de esta publicación, extrae de un hecho social una lección para sus lectores. *La Revista Moderna* rompe tácita y expresamente la unión literatura-sociedad, y sólo hará caso de ésta cuando esté presente en un hecho cultural. La mayor parte de los modernistas son seres que viven una inquieta y amarga bohemia que los mantiene al margen de la sociedad; visitan frecuentemente los prostíbulos y otros centros de actividad nocturna...consideran esta forma de vida como parte de la suya...Sin embargo la tolerante sociedad se muestra airada al ver la literatura contaminada de una realidad; en la *Revista Moderna* está la huella patente del mundo licencioso en que se movían sus artistas. ²⁴

Signo indicador del crecimiento de la república literaria y su actuación en la urbe es el hecho de que la mayor parte de los poetas de la *Revista Moderna* habitan en la periferia y ya no en el viejo centro de la Ciudad. José Juan Tablada es el primero en hablar de un espacio propio: en lugar de comprar alfombras, sigue el consejo de un médico amigo suyo y adquiere, a precio más económico, un terreno en Coyoacán, entre Tlalpan y Churubusco. El poeta se convierte en constructor y sus amigos bohemios no tardan en hacerlo blanco

²⁴Héctor Valdés, Estudio introductorio a *Revista Moderna*, p. XVIII.

de sus burlas: lo llaman *faraón*, cuando debe renunciar a las excursiones a la ciudad nocturna y a la compra de ediciones de lujo, para completar la raya y pagar un ciento de ladrillo o media docena de vigas. El artista de principios de siglo es un bohemio profesional, pero también un trabajador especializado que realiza su labor con la dedicación y disciplina de un obrero, como lo demuestran concretamente Jesús F. Contreras o el propio Tablada.

Al inaugurar sus oficinas en el corazón de la urbe, en el edificio de la esquina de Plateros y Bolívar, la *Revista Moderna* rubrica su ejercicio de la ciudad: la profesionalización de la escritura no se manifiesta exclusivamente en el aumento de los espacios para publicar y en una mejor situación económica para el artista —elocuentes en tal sentido son los recuerdos de Federico Gamboa en su estreno como orgulloso redactor de *El Diario del Hogar*,— sino también en la forma de vivir. El ambiente interior de los modernistas no es el museo de las antigüedades a la manera del que Manuel Payno conservaba en San Ángel, sino el museo viviente de la modernidad, el ámbito de un particular que compite con el Estado y trata de educar estéticamente a una sociedad de nuevos ricos que cree más en la ilusión del ornato que en la esencia del objeto. Con su agudeza habitual, Altamirano notaba, al triunfo de la República: “Es rarísimo encontrar en una casa opulenta de México una galería de pinturas: es rarísimo encontrar en un salón un cuadro valioso, un bronce exquisito, un mármol notable, siquiera un grabado de mérito. Fotografías no siempre buenas, juguetes de zinc, muñecos de pasta, he aquí los adornos que se creen de buen gusto.”²⁵

La desnudez del cuarto que ocupa “El cajista” en la litografía de Hesiquio Iriarte de mediados de siglo, donde convivían democráticamente obreros con ministros como Prieto y Zarco, contrastan con la opulencia de la *Revista Moderna*, lograda por el dinero y la sensibilidad de dos Mecenas de nombre Jesús —Valenzuela y Luján—, quienes crean su propia fortaleza interior, al

²⁵Cit. por Juan de Dios Peza, “José María Velasco”, en *Memorias, reliquias y retratos*, p. 173-174

grado de convertirla no sólo en lugar de trabajo sino en “una de las salas de arte más lujosas de México”. Campos evoca el cuartel general –que de cuartel nada tenía– de los modernistas:

Valenzuela hizo colgar sus tapices chinos de seda con magníficos asuntos del arte animalista chino en que se veían pájaros rutilantes de maravillosos plumajes, y tapices fielmente imitados de los gobelinos antiguos; hizo poner como anunciadores e introductores al salón dos faunos bien esculpidos que podían permanecer de pie sin zócalo, el uno saludando al entrar y el otro indicando con las manos que se sirviese pasar la persona que entraba; colocó mármoles y bronces que representaban divinidades paganas en los ángulos; en el centro hizo poner una espaciosa mesa preciosamente esculpida para la redacción, rodeada de cómodos sillones de respaldos y brazos torneados; en los muros hizo colocar valiosas pinturas que testificaban su pasado esplendor; y los cortinajes de las puertas y de las ventanas daban un aspecto señorial a la instalación de la Revista.²⁶

El espacio privado se privilegia en la literatura y en los modos de vivir. Por iniciativa de los propios artistas o por encargo de sus mecenas, el arte entra en la vida cotidiana. Tablada crea con su casa japonesa una poética vital, mientras Porfirio Díaz solicita a Antonio Fabrés el diseño de su estudio –homenaje a la clase militar– en su casa particular de la calle de Cadena.²⁷ Antonio García Cubas se hace retratar al principio del *Libro de mis recuerdos* en su estudio rodeado de esculturas, pinturas y libros ordenados con una simetría tan exigente como la de las tropas en los desfiles que celebraban las hazañas militares del caudillo.

Como vimos antes, el joven Gutiérrez Nájera había aventurado una exploración en la alcoba de la duquesa Job. No obstante la transgresión de un có-

²⁶Rubén M. Campos, *El bar*, p. 88.

²⁷“El arte decorativo. Sala de armas del Presidente de la República.” *Savia moderna*, t. I, Número 2, abril de 1906, pp. 106-111.

digo no escrito que impedía describir minuciosamente la alcoba de una muchacha, mucho menos con un hombre incluido –recuérdese en este sentido las condenas del tribunal parisino a las escenas de alcoba de *Madame Bovary*–, la ciudad que aparece en poemas, crónicas y novelas manifiesta su deber de radiografía, investigación, examen científico. En *Los fuereños*, Cuéllar utiliza la fugaz visión que de la cabecera de latón del cuarto de un prostíbulo tiene el personaje masculino para reconstruir ese espacio interior, ante la indignación de la esposa del hombre debido a la erudición por éste manifestada. Los escritores serán los encargados de hacer el levantamiento de la casa-habitación, el burdel, la tienda, es decir, el conjunto de espacios que integran un comportamiento urbano. Mientras Díaz Covarrubias y Nicolás Pizarro imaginaban la ciudad ideal, los modernistas exhiben los síntomas de descomposición de la capital, aunque en el fondo los estremezca de placer esta relación regida por el amor y el odio, así la intensidad vital y el exacerbamiento de los sentidos que se derivan del enfrentamiento cotidiano. Rafael Delgado inaugura el siglo XX con la publicación de su novela *Los parientes ricos*. A semejanza de lo hecho por el autor de *Los fuereños*, Delgado hace resaltar la deshumanización de la capital mediante el enfrentamiento que con ella tienen sus personajes provenientes de la idílica Pluviosilla. Para subrayar la violencia del choque, Delgado hace que la ciudad sea captada a través de los sentidos de Filomena, sirvienta de la familia:

A poco entraron en una calle amplísima. Voces de vendedores, avisos de tranvías, gritos de granujas que pregonaban periódicos, coches que iban y venían. La calle interminable: muchos transéuntes en las aceras; casas en cuyos salones iluminados se veían cortinajes magníficos; tiendas resplandecientes; tenduchos miserables; carnicerías iluminadas y lujosas; boticas somnolientas, que hacían alarde nocturno de sus aguas de colores; un templo sombrío; un jardín tenebroso, bajo de cuyas arboledas se perdían los paseantes; una avenida majestuosa; la arteria principal

ruidosa, espléndida, deslumbrante, en la cual los carruajes, a cual más hermoso, apenas cabían; tiendas magníficas; fondas aristocráticas; dulcerías soberbias que en sus aparadores ostentaban mil y mil prodigios de azúcar de colores; joyerías en que la riqueza competía con el aparato deslumbrador, y, por fin, una calle silenciosa y triste, oscura y desierta.²⁸

Los escritores tratan de hacer su pequeño París en la capital. Independientemente de la mitomanía de Manuel Puga y Acal, quien confesaba haber tratado personalmente a Rimbaud y Verlaine, los mexicanos en general siguieron a los escritores franceses en sus vetas donde el lenguaje se convertía en una exigencia estética. Bernardo Couto Castillo y Manuel Puga y Acal hablaban francés con tal perfección, que incluso se daban el lujo de practicar juegos de palabras y frases de *argot*.

El pesimismo de Baudelaire y el naturalismo de Zolá nacieron en medio de los cambios que en la percepción de la realidad operaba la revolución industrial. Ambos exploraron París con la pasión, el amor y la brutalidad con que deben conocerse las ciudades. La correspondencia que Baudelaire logró entre las palabras y las artes plásticas fue determinante para los escritores reunidos alrededor de la *Revista Moderna*. Curiosamente, la generación modernista no parece haber notado la manera en que Baudelaire otorgaba a lo urbano una actuación literaria. Los poemas en prosa de *Le spleen de Paris* traducidos por Antenor Lazcano, se refieren más a la actitud del artista moderno con el mundo. Si la fotografía y el cine son los grandes vehículos de la modernidad, y aunque Tablada es el primero en celebrarlos y en hacerlos formar parte de su propia poesía, en su afán por mantenerse en su decadencia, defiende el aguafuerte como el género que mejor puede dar testimonio de las luces y sombras de la ciudad moderna.²⁹ “Aguafuerte” titula el poema donde

²⁸Rafael Delgado. *Obras*. t. II. *Los parientes ricos*, pp. 154-155

²⁹En su crónica “Sonrisas de la Alameda”, Tablada escribe, en un tono que recuerda a su admirado Baudelaire: “Los aguafortistas por excelencia son los escritores de este inquietante fin de siglo. Como sobre una plancha de oxidado cobre, trazan sobre su eterno pesimismo,

traza vigorosamente el retrato de la musa modernista, vampírica, hechicera, sin otro sentimiento que el instinto. El primer poema que los honorables ojos porfiristas leyeron en *Revista Moderna*, "Hostias negras" de Tablada, insistía en la conquista a sangre y fuego del espacio interior:

Bajo la pavora de un cielo sin astros
Sigue la Tristeza, como hambrienta loba,
De un amor que muere los sangrientos rastros
Y aúlla a las puertas de la negra alcoba.

En 1897 –año de la muerte de Guillermo Prieto– aparecen dos de los libros malditos de la generación: *Asfódelos* de Bernardo Coto Castillo y *Oro y negro* de Francisco M. de Olaguíbel. En la sección "Croquis modernos", Olaguíbel hace su versión mexicana de los *Tableaux parisiens*. Sus personajes y acciones se sitúan en interiores urbanos, como en "La obsesión": "Y mira del ajeno entre el vapor miasmático / Sobre del glauco líquido brillar el fuego errático / De la mirada verde de su fatal querida." Igualmente, la exploración de los ámbitos privados en el poema titulado "En la alcoba":

La cabellera rubia –manto de aromas–,
Desatando sus rizos en raudal suelto,
Entre sus redes áureas mantiene envuelto
El pecho, en el que albean las frescas pomas.

¡Oh, Placer voluptuoso! La faz asomas,
Y miras extasiado, sobre el revuelto
Lecho, la curva airosa del torso esbelto
Temblar como el arrullo de las palomas.

macabras fantasías fosforescentes, caprichos a la Goya y sanguinas de frescura engañosa, tras de las cuales está siempre el torvo símbolo como el cráneo tras de la hermosa faz de una mujer." *Revista Moderna*, núm. 6, 15 de octubre de 1898, p. 94. Varios poemas de Tablada, como los de Baudelaire, toman como base los aguafuertes de Goya. El texto existe independientemente de la obra plástica, pero al acompañarla con la observación de la pieza aparece una nueva lectura.

Y mientras la dormida que se estremece
Enteabre los labios y desfallece
Al enervante beso de un sueño erótico,

Un dragón, en el biombo, lleno de escamas,
En el cuerpo yacente fija las llamas
De sus pupilas lúbricas de monstruo exótico.

Dos novelas publicadas en la primera década del siglo resumen la traducción naturalista que de la Ciudad de México hicieron sus escritores. En 1903 aparece *Santa*, la historia de una cortesana anunciada, soñada y anhelada por Gamboa en varias páginas de su *Diario*; en 1906 se publica *Claudio Oronoz*, donde Rubén M. Campos sintetiza las características y afanes de sus compañeros de generación en su enfrentamiento con la ciudad. Gamboa escribe la culminación de la novela naturalista, mientras Rubén M. Campos hace la síntesis del héroe modernista.

Tras varios años de hacer en su *Diario* el proyecto de la novela sobre una prostituta, Federico Gamboa logra su anhelo. Luego de hacer incisiones en su propio ser, a través de ese examen de conciencia corporal que significa escribir en un diario, con *Santa* realiza la operación quirúrgica de la Ciudad de México. La recorre en sus paraísos de Chimalistac, el Pedregal y San Ángel; examina sus espacios elegantes, sus burdeles de lujo para el libertino pudiente y sus lupanares para el miserable; sus hoteles ínfimos y sus hospitales. Hija de la Arcadia, Santa es devorada por la ciudad. Acaso al hacer su gran mural de la muchacha de la calle, Gamboa recordaba las palabras de una joven prostituta en París: “No creas que el bulevar es nada más la calle; también nosotras y los bailes públicos y los cafés-concierto somos bulevar; y aunque no te lo parezca, por extranjero y porque no lo conoces bien, sábetete que es cruel y triste, pero muy triste. Mira, a mí me da de comer y lo odio como a mi mayor enemigo”.³⁰ La que iba a convertirse en la novela más popular de varias ge-

³⁰Federico Gamboa, *Impresiones y recuerdos*, p. 132.

neraciones, la que lograría ser la primera en incorporarse al cine sonoro, contaba con un público que estaba a su espera. En Santa confluyen la energía salvaje de la Cecilia de *Los bandidos de Río Frío*; los andares de la inquietante Rumba perfumando los portales de la Plaza Mayor; la implacable coquetería de la Anselma de José Peón Contreras; los vaivenes de la Fragatita de Alberto Leduc, que sólo se iba con hombres del mar. Descubrimiento y exaltación del barrio. Expulsada de la traza, la nueva ciudad mantiene intactos sus valores nacionales. Refugio del calor, de los usos de la ciudad decimonónica. La virtud de la clase popular, exaltada por Micrós, no permite la caída definitiva de Remedios. Quince años más tarde, *Santa*, al igual que Remedios, caerá seducida por la ciudad, pero ella a su vez tomará venganza, valiéndose de la fuerza cerril y telúrica de su natal Chimalistac. El capítulo inicial de *La rumba* apareció autónomamente como cuento, dedicado a Altamirano. En él, Micrós privilegia la descripción del barrio, con un estilo próximo a la antropomorfización de los objetos que lograba el Emilio Zola de *La bestia humana*. El texto concluye con el desafío que desde la oscuridad humilde de la barriada, la Rumba lanza hacia la ciudad que reverbera en su naciente electrificación.

Del mismo modo en que el cine de los años 40 y 50 del siglo XX convierte los adjetivos con que se refiere a la ciudad en sinónimos de su musa caída, la ciudad porfirista ensalzaba a la cortesana de moda desde el nombre, a un tiempo irónico y terrible. *Santa* es la lectura naturalista que Gamboa hace de la capital, la antropología de la ciudad interior y de la ciudad nocturna. La ciudad descomponen la carne y el alma. Mientras en lo exterior la urbe crece y progresa, por debajo corre la podredumbre de sus aguas negras. En una de las mejores analogías naturalistas de la novela, antes mencionada, Gamboa compara a Santa con el agua de las alcantarillas, fluyendo, como ella, en “las simas sin fondo de la enorme ciudad corrompida”.³¹ Como novela naturalista que examina

³¹Federico Gamboa, *Santa*, en *Novelas*, p. 880.

objetivamente los motivos de la caída, los orígenes de otras Santas en potencia ocuparon la pluma de escritores contemporáneos de Gamboa. La ciudad porfirista alterna sus cuadros de infancia idilia con aguafuertes de una sordidez donde los cuadros de Baudelaire y Víctor Hugo parecen visiones costumbristas. La niña fue objeto de claroscuros tan del gusto de una sociedad que mediante excesos y contrastes resolvía su precario equilibrio. En la brutal ciudad naturalista, a caballo entre dos siglos, los niños son adultos forzados a madurar aceleradamente; son los pequeños monstruos que Heriberto Frías ve perturbando las buenas conciencias porfiristas. Los contrastes entre el día y la noche de la actuación urbana de las niñas lo demuestran dos textos de Ángel de Campo. El primero es una crónica titulada “Niñas”, y apareció en la columna *Kaleidoscopio*, en *El Universal* a las puertas de la primavera de 1896:

Mientras ellos se cuelgan en racimos de las plataformas del tranvía, ellas se abrazan y pegan saltos al compás del cilindro que lleva tocadas ocho veces sus dos marchas, su cavatina, su danzón y su vals; mudo el instrumento, estallan las risas a costa de un pobre hombre de pantalón claro que enamora a una virgen, al parecer de cuarenta; la turba cerril prorrumpe en este grito desconcertante: ¡novios! Hay que verlas frente a los escaparates, arrojando vaho en los cristales y escribiendo sobre él letras y nombres; señalando cuanto se expone y discutiendo, no siempre por las vías pacíficas, qué empleo dar al centavo que una pidió descaradamente a un enfermo de cataratas, a pocos meses de la total ceguera. Se deciden por lo que dan más, por las pepitas; y sentadas en el borde de la banquetta, habilitando un rebozo de mantel, se procede a la distribución, echando una porra para discernir una haba sobrante o una garbanza tostada partida por la mitad. Viven en la calle, son dueñas del empedrado y la banquetta, no las intimidan ni los pantalones que prematuramente califican de perdularios, ni las señoras gordas cejijuntas y feas que vuelven del rosario.³²

³² Agradezco a Blanca Estela Treviño la facilidad para reproducir este material por ella rescatado.

Posteriormente, en una crónica publicada en *El Imparcial* del 8 de julio de 1906, añade notas sombrías a la infancia sin inocencia:

Recién tonsurada, con dos dientes rotos, con un arete de cobre y cuentecillas de vidrio, la camisa desgarrada, el rebozo reducido a una venda, las enaguas con menos tela y más escuchillados que un paraguas de cochero, descalza, por supuesto, ronca, sin pestañas, sin carne, esquelética...no ha jugado en sus nueve años de vida con una sola muñeca, y a esa hora, las once de la mañana de un día caluroso, va a campo traviesa con 'su marido'.

El subteniente Heriberto Frías conoció el desierto de Chihuahua y sus hostilidades, a las que tuvo que sumar –a pesar suyo– su participación activa contra los bravos indios nortños. De esa experiencia salió la novela *Tomochic*. Pero Frías era también explorador de otro desierto: el de la ciudad porfirista, oscilante entre el esplendor y la miseria, propiciadora de placeres y desastres. En *Los piratas del boulevard* hace el retrato de una especie de niñas más brutales y menos idealizadas que las de Micrós:

Surge ahora la pilluela, mucho más terrible, mucho más dolorosa y melancólica, mucho más repugnante y desventurada que el pilluelo. Y surge con una variedad espantosa de matices; con una execrable riqueza de formas y oficios: mendiguillas de cinco años de edad, billeteritas horrorosamente coquetuelas, papeleras que ofrecen con gemidos metálicos y crueles como alfilerazos, las revistas obscenas, niñas prostitutas que a las nueve primaveras son queridas de valentones y asesinos.³³

En una crónica de la capital porfirista entre 1904 y 1905, titulada “Almas blancas”, Nervo contraataca al retomar la defensa de la pureza infantil femenina:

³³ Heriberto Frías, “La pilluela” en *Los piratas del boulevard*, p.25.

Al caer la tarde salen de todas las iglesias, sonrosadas por el calor, con los ojos brillantes por la emoción, oliendo aún a incienso, las “almas blancas”, las niñas nevadas que han ido a llevar flores a la Virgen María en este mes mimado del sol, padre de la primavera...

Y las veo pasar como a una bandada de garzas jóvenes; las veo pasar con inquietud...Muy pronto a ellas, convertidas en diosas de un culto furtivo, efímero, veleidoso, iré también a llevarles flores un enamorado...., y después se desparramarán todas por los senderos de la vida, enfermas unas, pensativas otras, tristes todas, bajo el ineluctable sino que las hizo nacer mujeres...

Salen, salen del templo como un nido de luz... Allá queda el último suspiro del órgano, el último latido de los cirios... ¡Y se van en bandadas y yo las veo pasar con inquietud!³⁴

Si en las páginas de *El bar* Rubén M. Campos va dando testimonio de los caídos en nombre de la religión de Baco, en su novela *Claudio Oronoz* resume a todos sus personajes en una figura tan romántica como modernista: héroe contemplativo, amenazado por la destrucción, amante de la belleza encima de todas las cosas. A través del personaje narrador, José Abreu, la ciudad aparece como escenario, cómplice y verdugo de los jóvenes que se apoderan de ella. Claudio Oronoz es la consumación del romanticismo y el grito rebelde del héroe moderno, en opinión de Dostoievski, parafraseado por Ciro B. Ceballos en su retrato de Couto Castillo: “El hombre normal quizá debe ser un tonto.” La soledad del romántico se consume de manera orgánica en el modernismo. La necesidad de ser diferente aparece en el cuento más radical de Couto, “Blanco y rojo”, donde el asesino confeso –fiel a la concepción de Thomas de Quincey– declara: “Pasar por un asesino vulgar o por un loco, era lo único que me sublevaba y el único cargo del que procuraba defenderme... Soy un enfermo, no lo niego, un enfermo, sí, pero un enfermo de refinamientos, un sediento de sensaciones nuevas.”³⁵

³⁴ Amado Nervo, “Almas Blancas”, en *Obras completas*, T. XXV , p 29.

³⁵ Bernardo Couto Castillo, *Asfódelos*, p. 58-59.

El retrato de Claudio Oronoz es trazado por el personaje narrador, José Arbeu, llegado de tierra adentro. Las primeras páginas son la entrega del joven a una Ciudad de México que, en una primera impresión, se le revela diferente a los testimonios negativos que había escuchado. Arbeu tiene 20 años y emprende su primera caminata en el mes de mayo por la Ciudad de México. Cruza la plaza de Buenavista, rodea la estatua de Colón y llega a Plateros. Ese encuentro inicial será borrado posteriormente, cuando Arbeu descubra:

...había caído como llovido del cielo en la ciudad de los cinco lagos muertos, y en vez del barrio bohemio y de los artistas luchadores que yo soñaba, había encontrado una muchedumbre anónima de rostros calenturientos, el estruendo de la lucha por la vida en talleres, en fábricas, en almacenes, en el tráfico diario de las calles, en el apresuramiento de los transeúntes.

¿Dónde estaba, pues, aquel barrio dichoso que, como París, las metrópolis de raza latina debían tener? Yo había imaginado una zona aparte para los soñadores, para los contemplativos, un barrio especial de músicos, pintores, escultores, poetas, en el que cada quien viviera a su albedrío, sosteniéndose en grupos, reuniéndose después de las correrías por la ciudad afortunada, por la ciudad nueva, la de los fuertes y pródigos, la de los ricos y los felices, y llevando de sus batidas un buen pan que partir en partes iguales”.³⁶

En *Impresiones y recuerdos* (1893), Federico Gamboa escribe que uno de los mayores defectos de París es su abundancia de hispanoamericanos. Amado Nervo había viajado a la capital francesa en el despuntar de siglo, con el deseo expreso de plantarse, primero que nada, frente a Notre Dame. Nervo da muestra de su cosmopolitismo bien asimilado cuando vuelve de París con las páginas que publicará fragmentariamente en *Revista Moderna* y posteriormente

³⁶Rubén M. Campos, *Claudio Oronoz*, p. 25

aparecerán reunidas en el libro *El éxodo y las flores del camino*. José Juan Tablada se ocupa en criticar la idea del París idílico:

...¿qué influencia ha demostrado tener la enorme ciudad sobre los artistas mexicanos que la imploran como a una *alma mater* y van a ella como los argonautas a Cólquida, proclamando que sin traspasar sus umbrales ningún ingenio puede aspirar a la verdadera cultura?...Seguía un boceto del naufragio en medio del carácter en medio de las tentaciones de la urbe pecadora y la conclusión: pero las virtudes que se esperaban conquistar y de las que París era generoso almá-cigo, todavía no se revelan y hace largo tiempo que la sociedad las espera. Los artistas que vuelven de París no regresan triunfadores a las playas nativas...Llegan moralmente desgarrados, pálidos los rostros y marcada la frente con una cruz fuliginosa...Han pasado el carnaval en París y le traen a la patria con el arrepentimiento vergonzante de Miércoles de Ceniza, el desastre de una conciencia aniquilada...³⁷

Entre líneas, Tablada parece trazar vigorosamente el retrato de Bernardo Couto Castillo. Sin el genio de Darío ni su capacidad para convertirse en embajador de la literatura hispanoamericana, el talento fulgurante de Couto se sintetiza en la violencia y el sadismo de sus *Asfódelos*, donde deja ver una sensibilidad próxima a la truculencia torturada y poética de Edgar Allan Poe y el resto de la corte que Darío llamaría “los raros”. Murió de una pulmonía fulminante a los 21 años de edad. A su velorio asistieron pocos amigos y su amante francesa, Amparo, la llamada por Tablada “Sacerdotisa de Venus”, y de cuyo brazo Couto se aparecía por las noches en el bar. Al describir a la que llama “ciudad bacante”, Campos logra una de las mejores descripciones del libro, en un lenguaje más cerca de la exploración naturalista que de la descripción poética:

³⁷José Juan Tablada, *Las sombras largas*, p. 94.

La ciudad bacante corría a la locura, corría a la abyección, corría a la muerte. Eso lo veíamos en torno nuestro, dondequiera que nos instaláramos para dejar correr la vida. Una fiebre insólita de placeres plebeyos, de embriaguez torva, una sed voraz de alcohol, una crisis neurasténtica y aguda desencadenábase entonces como huracán desolador; invadía la ciudad en marejada irruptora y subía de los barrios bajos, de los suburbios populosos al corazón del organismo urbano....³⁸

Beber es una ocupación de exquisitos, un deber de artista. Pero el instinto sale a flote cuando provocamos con el alcohol a la bestia. En un texto titulado “Tipos que se van”, Tablada describe el final casi invariable de las fiestas populares. La mariguana, inicialmente droga consumida por los estratos más bajos de la sociedad, escala socialmente, alcanza a la juventud dorada del Porfirismo, y obliga a la formación de una germanía, de un lenguaje cifrado. Tablada se atreve a colocarla en la suntuosidad de su poema “Aguafuerte”:

De adobos brujos tus carnes untas
y en fiel consorcio con tu lesbiana,
sobre una escoba las piernas juntas
vuelas a un sábbat de mariguana.

Los “monstruos inocentes” producto de la calle, mencionados por Baudelaire en *Le spleen de Paris*, aparecen en las crónicas de escritores de todas las tendencias. Nacionalistas como Ángel de Campo y Urbina, cosmopolitistas como Tablada y Frías, conforman el retrato de esta corte de los milagros donde ya no brilla el colorido exaltado por los románticos, sino la meditación sociológica sobre la miseria y sus causas. La diferencia sustancial entre las dos posiciones es que ahí donde los primeros muestran piedad hacia el caído, los segundos fustigan al sistema propiciador del vicio. Hay en esta exposición descarnada de los hechos, una diferencia sustancial con las crónicas escritas

³⁸Rubén M. Campos, *Claudio Oronoz*, p. 126.

por los liberales, donde la misera social aparece superada por la insistencia en el color local. Como advierte Moisés González Navarro, para el liberalismo ortodoxo no era preciso ayudar a los trabajadores, mientras no cayeran en la invalidez o en el crimen. El liberalismo “no quería ver que el axioma de dejar hacer, dejar pasar, cambiara en ‘dejar padecer, dejar morir’ para los sectores más débiles de la sociedad”.³⁹

Aunque no es posible reducir al Estado porfirista a una institución responsable de la alcoholización de sus nuevas generaciones, lo cierto es que las sucesivas administraciones porfiristas permiten y fomentan la apertura de nuevos bares y casas de juego, ocupación esta última que, en opinión de Manuel Romero Rubio, estaba en el temperamento nacional. Con una amargura no carente de justicia, Lerdo de Tejada exclama desde su exilio neoyorquino: “En mi administración no se permitió ningún juego de azar; de ahí que los tahúres se convirtieran en mis más furiosos enemigos y amigos del señor Díaz. ¿Y qué otra cosa era entonces este señor, sino un albur revolucionario?”⁴⁰

Ya desde el siglo XIX, la Ciudad de México ofrecía como alternativa para una vida mejor, el traslado a sus zonas campestres. Para Gutiérrez Nájera, como para los modernos profesionistas de su tiempo, una casita en San Cosme —el diminutivo es suyo— era la satisfacción más grande a la cual podía acceder un escritor que viviera de su trabajo. Conforme la economía crece y la ciudad se expande, al ritmo de la desecación de terrenos que antes eran pantanos, la publicidad ofrece las bondades del campo en contraposición a las molestias del centro.⁴¹ El mensaje cifrado de la publicidad es claro: al igual que en las películas vistas por los personajes de *Micrós*, en la ciudad escenográfica e ideal de los afortunados, no hay miseria ni prostitución ni otros vicios. Si la ciudad es la causante de la ruina de una muchacha inocente como Santa o de un poeta intenso como Claudio Oronoz, para sobrevivir los personajes deberán de

³⁹ Moisés González Navarro, *Historia Moderna de México, La República restaurada*, p. 410.

⁴⁰ *Memorias de don Sebastián Lerdo de Tejada*, p. 228

⁴¹ Elena Segurajáuregui, *op. cit.* p. 51.

buscar nuevos refugios. La niñez y la juventud de Santa transcurren en Chimalistac. La casa de Jesús E. Valenzuela, refugio proverbial de los escritores modernistas, se hallaba en el mismo rumbo. Posteriormente se traslada a Coyoacán. A esos dos puntos se dirigen los personajes de *Claudio Oronoz*. En una que llaman “monotonía de nuestra reclusión pastoral”, se refugian allí, en busca de mejores aires para los pulmones enfermos de Claudio Oronoz.

Posteriormente, los personajes de la novela de Campos proyectan convertirse en hombres de acción, establecer un negocio de lanchas de motor en la laguna de Chapala: “así no sentirán la monotonía del paraíso soñado ni sentirán la nostalgia de la horrible vida urbana devoradora de juventudes”. Tras el viaje a Chapala, vuelven a la ciudad de México. Para entonces, el narrador ha cambiado su punto de vista de la capital. La enfermedad del amigo es la enfermedad de la que ahora llama “la pavorosa ciudad enorme” o “la siniestra ciudad de los cinco lagos muertos”. Lo pastoril no es sinónimo de lo salvaje. En un texto contemporáneo de Claudio Oronoz, Micrós publica en “La semana alegre” una crónica apocalíptica que no se asemeja al estilo más amable de su autor. En ella Ángel de Campo hace una implacable radiografía de las zonas de miseria que rodeaban a la ciudad.⁴² Por su parte, Rubén M. Campos logra una afortunada analogía entre la agonía del personaje y la ciudad que, inaugurando el siglo, da pruebas de su degradación:

La noche había cerrado torva y fúnebre, noche de ciudad apestada, noche de ciudad muerta. Ráfagas calientes de aire malsano traían los hálitos calenturientos de la desecada y pantanosa llanura texcocana, de los limos pútridos donde se asentó durante siglos la fluida y fresca sabana lacustre, de las tierras malditas que los conquistadores sembraron de sal, del valle pavoroso y melancólico, doliente y yerto, salitroso y estéril, condenado a morir de sed en no lejanas edades, él que fue un inmenso laboratorio de vida, cuenca de agua viva,

⁴²Ángel de Campo, “Por los llanos”, *La semana alegre*, *El Imparcial*, domingo 8 de julio de 1906, en *Pueblo y canto*, p. 141-149.

nuez de cocotero henchida de agua aljofarada, vivero de una oscura potencia lacustre, núcleo de una raza embrionaria y floreciente, debilitada en su alarde de expandimiento loco, deshecha en su pleno ensueño remoto del voraz y moderno imperialismo.⁴³

Claudio Oronoz es la novela escrita por un poeta, mientras *Santa* es la obra de un novelista profesional. Subrayo el hecho porque si bien en ambas se destaca el hecho de que la capital es un cuerpo enfermo, en la descripción de Campos late una alegoría del fin de la inocencia, pero también una denuncia contra la insalubridad de una urbe que no había podido resolver sus más urgentes problemas. La visión pesimista de Campos coincide con la crónica de Nervo “¿Qué se hizo el cielo de México?”, donde el poeta echa de menos el azul de los días de su llegada a la capital.

En sus *Crónicas de la semana*, publicadas entre 1904 y 1905, Amado Nervo da testimonio de los cambios que ocurren en la Ciudad. Celebra el lujoso encaje de la luz eléctrica sobre la Plaza Mayor, con motivo de las celebraciones del 5 de mayo: “¿Quién hubiera soñado, hace apenas diez años, ese bordado de luz eléctrica que parece hacer de la inmensa Catedral y del viejo Palacio de los Virreyes una arquitectura fantástica, calada a punzón sobre el fondo negro de la noche?”⁴⁴ La ciudad crece, aunque deje para el observador y el habitante grandes zonas despobladas. Sobre esa invasión de la ciudad hablará Nervo en una crónica titulada “Un México más grande”, donde apunta varios problemas urbanos que en este fin de siglo aún seguimos padeciendo:

Se acaba de inaugurar con mucha solemnidad la nueva línea eléctrica de Atzacapotzalco.

El novísimo ideal del “más grande México” va realizándose. Cada pueblecillo de distrito que por la vía eléctrica queda unido a la capital, se constituye en un verdadero barrio de

⁴³Rubén M. Campos, *op. cit.*, p. 196.

⁴⁴Amado Nervo, “El 5 de mayo”, en *Obras completas*, t. XXV, p. 27-28.

ésta. La fiebre de construcción que nos devora se exagera y en un instante los huecos se llenan, desaparecen los baldíos y las casitas de todos los estilos asoman entre los árboles.

De México a Atzacapotzalco, por ejemplo, casi no hay solución de continuidad. Hasta los límites de la Tlaxpana las casas se agrupan y se aprietan.

Veinte "calles Sur" cuando menos se han formado —y bastante graciosas y elegantes por cierto— ahí donde no había más que potreros. De la Tlaxpana a San Jacinto y a Popotla todo está poblado. De Popotla a Tacuba no hay más que una separación virtual. Viene en seguida la espléndida colonia de *El Imparcial*, con su bellísima calzada y sus innumerables villas, y, por último, Atzacapotzalco, al cual difícilmente reconocería por sus notables progresos un viajero que lo hubiese visto hace cinco años.

La histórica capital del poderoso señorío rival de los Mexica, es ahora un encanto. Como a un conjuro surgen las villas, con sus grandes jardines y huertas, y su gracia apacible y silvestre.

Decía no ha mucho *El Imparcial* que, en su concepto, la sola forma posible contra la continuada carestía de las casas era la adquisición o arrendamiento de inmuebles en los pueblecillos del Valle, siempre que la comunicación con la capital sea rápida. Esta última condición se ha llenado, pero falta otra en que *El Imparcial* no pensó: Y siempre que los transportes sean baratos. ¿Qué ahorro posible puede haber viviendo en el campo, cuando el pasaje del tranvía a algunos pueblecillos vale quince, veinte y aun treinta centavos, y merced a eso, una familia tiene que aumentar a sus gastos, para abonos solamente, cincuenta o sesenta pesos al mes?

En París con dos centavos puede uno ir muy lejos...Un parisiense puede vivir a muchos kilómetros de la metrópoli sin sacrificio alguno; más aún, con verdadero ahorro.

Pero en este país, donde un vaso de agua mineral vale quince centavos, y un pasaje de tranvía treinta, el ideal del "más grande México", a pesar de la fiebre de construcción, se desliza lentamente.⁴⁵

⁴⁵*Ibidem*, p. 35-36

El artículo toca varias fibras delicadas: el espíritu de lo ciclópeo lleva a la construcción indiscriminada: las ciudades satélite tienen como embajador y cronómetro al tranvía. Nervo subraya, asimismo, el problema del subdesarrollo: el crecimiento no puede ser igual al de los países desarrollados si no se prospera en la profundidad. Los suburbios convierten no en beneficio para el pobre sino en su castigo. A partir de la conquista, los ricos ocupan las casas mejores del centro de la Ciudad. La ciudad crece hacia el poniente donde, fuera de la traza, siguen proliferando “calles que no siguieron siempre el alineamiento de las centrales, sino que a veces tuvieron que someterse a la dirección tortuosa de acequias y canales al efectuarse las importantísimas obras de saneamiento’ quedaron algunas, como las de Roldán y el Embarcadero, en direcciones diagonales y fuera de la semejanza de otras calles”.⁴⁶

En *El Mundo Ilustrado* de 1905 aparecen constantes anuncios sobre las nacientes colonias Roma y Cuauhtémoc. De la segunda se afirma: “Calles de asfalto, banquetas de cemento, drenajes y sistemas de agua; todo enteramente moderno.” Por una labor de nacionalismo a la cual contribuye la propia estatua del último emperador azteca, que había sido instalada en 1889, siendo Vicente Riva Palacio ministro de Fomento, el nuevo fraccionamiento mantiene su nombre indígena y no prospera el proyectado *Stilwell Place*, denominación con la cual los terrenos de la antigua hacienda de La Teja se pusieron en venta.⁴⁷ El empedrado de la capital es paulatinamente sustituido por adoquines de asfalto comprimido: ya no sonarán con la misma intensidad los tacones de la Duquesa Job. Sólido y sonoro será el sistema propiciador del ejercicio ciudadano, en tanto no perturbe el crecimiento del árbol añoso y corpulento de la autoridad omnímoda.

⁴⁶Enrique Espinosa, *La Ciudad de México*, p. 111. Desde mediados del siglo XIX, el crecimiento anárquico se revelaba: “Por desgracia lo que de nuevo se construye no tiene la regularidad de lo antiguo, y la ciudad moderna tiene más calles torcidas y callejones que la traza española.” Manuel Orozco y Berra, *Historia de la Ciudad de México*, p. 153.

⁴⁷Clementina Díaz y de Ovando, *La ciudad de México en 1904*, p. 123.

Historia de dos ciudades

It was the best of times, it was the worst of times, it was the age of wisdom, it was the age of foolishness, it was the epoch of belief, it was the epoch of incredulity, it was the season of Light, it was the season of Darkness, it was the spring of hope, it was the winter of despair, we had everything before us, we had nothing before us, we were all going direct to Heaven, we were all going direct the other way.

Charles Dickens, *A tale of two cities*

Si en las fotografías publicadas en *México y su evolución social* la ciudad es una escenografía para exportar la patria, otros vientos la agitan. Durante el mes de septiembre de 1910, cuando tienen lugar las Fiestas del Centenario, Federico Gamboa, encargado de la subsecretaría de Relaciones Exteriores, interrumpe la escritura de su diario. Será el mes de octubre cuando su pluma abandone la redacción de discursos oficiales y vuelva a concentrarse en su persona. El 12 de octubre anota que sale a la venta la primera serie de *Mi diario*, del cual se venderán 700 ejemplares en 12 días. El día 13 da cuenta de su actividad física, que le da plena conciencia de la comunión con una urbe idílica, escenario de los años mozos de su personaje Santa. En esa su Arcadia personal, nada parece anunciar el inminente desastre para la cúpula dorada del Porfirismo:

Desde Mixcoac a San Angel por la via de Tizapán, larga caminata a campo traviesa, sin asomo del vértigo, a buen andar, saturado de oxígeno, en pleno goce de vida física, a solas con Dios y con mi pensamiento, en medio a los campos, el Ajusco, a lo lejos, acompañándome con simpatía de gigante...Encuentros sucesivos con tres indios; uno de ellos me saluda. A entrambos bordes de la vía, aran, siembran, bombean; un cuidador de sementera, desde su rústico mirador, silba...Como una exhalación pasa el tranvía. Entre las plantas, idilios de los infinitamente pequeños; los chapulines (*amorphous caiman*), multiplicándose con sus enlazamientos casi imperceptibles, huyen a saltos del destrozo de mis pisadas bárbaras...Deleite interior frente al cuadro inmenso y solemne.

Cuando el sol tramonta, breve descanso en el paradero de "Guadalupe".⁴⁸

Los poetas modernistas continuaban en el ejercicio de la que Julio Sesto llamará la bohemia de la muerte. El 24 de diciembre de 1904, fecha del cumpleaños de Valenzuela, y antes de que la plana mayor del modernismo hiciera su llegada a casa del Mecenas, éste había tenido su primer ataque de hemiplejía. Siete años duró la enfermedad. Murió antes de cumplir los 55 años de edad, el 20 de mayo de 1911, un día antes de la firma de los tratados de Ciudad Juárez entre los representantes de Porfirio Díaz y Francisco I. Madero. El apogeo de la vida de Valenzuela había coincidido con el ascenso de un México al que supo gozar y compartir pero al que nunca dejó de criticar. Los rieles no se habían convertido en cañones, como dijo al presidente, pero servirían para conducir a los alzados Piadoso con el poeta alcoholizado, implacable con el político autoritario, Valenzuela prodigó su riqueza material a las mejores malas compañías de su tiempo. La biografía intelectual de Jesús E. Valenzuela deba enfatizar el talento de su obra, pero más el genio de su vida. Demostró una vez más que si el lector y el crítico son los detectives que

⁴⁸Federico Gamboa, *Mi Diario. Algo de mi vida y mucho de la de otros*. Segunda Serie, II, p. 194-195.

viven del crimen considerado como obra de arte, el Mecenas es el necesario cómplice, quien hace del “oro del mundo” que dijera Nervo, el oro con la pureza alquímica que persiguió Baudelaire, dios tutelar de Valenzuela y sus muchachos.

Si la *ciudad bacante* se apoderaba del cuerpo y el alma de su juventud dorada; si sus artistas creyentes en la decadencia de la mentira hallaban –a través de Wilde– que el único remedio posible se hallaba en el arte por el arte y el dominio perfecto de la forma –domar el oficio ante la imposibilidad de sojuzgar la vida–; si la escasa política y la demasiada administración se olvidaban en aras de una fiesta interminable, o se trocaba la aceptación callada por una relativa libertad de expresión, el grupo que en la primera década del siglo ensaya sus primeras armas literarias se muestra dispuesta a la construcción de un nuevo orden mental, sobre el cual se cimente una ciudad más acorde con un orden espiritual. Su nombre –Ateneo de la Juventud– evocará la necesidad de que, con el conocimiento de la tradición, los cambios sean realizados por las manos inexpertas, pero ávidas y ansiosas, de los años verdes. *Athenëum* se había llamado la revista fundada por los hermanos Schlegel para exaltar la eternidad del orbe clásico frente a la fugacidad de nuestro devenir. La nueva aventura mexicana estaba formada por los escritores y pensadores mexicanos –fundamentalmente filósofos– reunidos alrededor de la revista *Savia moderna* que, no obstante su deliberado homenaje a la *Revista Moderna*, marcaban nuevos derroteros. “Los literatos de los últimos barcos –aclara Alfonso Reyes– no aman ya la torre de marfil: sienten con la humanidad y veneran, como lo quería Justo Sierra, a la Atenas Promakos: a la Ciencia que defiende a la Patria.”⁴⁹

En 1908, un grupo de jóvenes preparatorianos es recibido por el general Díaz en Chapultepec. Su objetivo: escucharlos solicitar el permiso correspondiente para llevar a cabo una marcha de antorchas por las calles de

⁴⁹Alfonso Reyes, “Nosotros” en *Nosotros*, número 9, marzo de 1914, p. 622.

la ciudad en homenaje a los héroes de la Independencia. El Presidente otorga su venia, no sin sentenciar, profético y ambiguo: "Hagan su desfile y digan sus discursos; pero tengan cuidado, mucho cuidado; porque hay en este pueblo atavismos dormidos que, si alguna vez despiertan, no surgirá ya quien sepa someterlos." Uno de los jóvenes, Martín Luis Guzmán, recoge esta frase para meditarla, comprender y explicar la ciudad y el país de su momento, con pleno convencimiento de que los atavismos a los cuales se refería el Presidente eran "el ansia que la nación siente para encontrarse a sí misma,"⁵⁰ frase que sintetiza el proyecto ateneísta, es decir, la búsqueda de la esencia espiritual de México, la sustitución de la bohemia y el bar modernistas por el gabinete de estudio.⁵¹ El antiguo caudillo tuxtepecano no pudo vislumbrar que las consecuencias de la voluntad de ese grupo de jóvenes, iba más allá de una pura demostración de energía juvenil, energía que habría de multiplicarse para construir, dolorosa y sangrientamente, pero con lucidez y claridad, una nueva forma de concebir a México.

A mediados de 1907, los colaboradores de *Savia Moderna*, ante la ausencia de su director Alfonso Cravioto, quien se hallaba en Europa, decidieron constituir una Sociedad de Conferencias, cuyo primer ciclo se organizó en el Casino de Santa María la Ribera, en la entonces 4a. calle de las Flores, actualmente Salvador Díaz Mirón y Pino. Para los fines de posesión e interpretación de la ciudad importa sobre todo la pronunciada el 24 de julio por el arquitecto Jesús T. Acevedo, titulada "El porvenir de nuestra arquitectura". Época de bonanza de pocos y miseria de muchos, sobre la Ciudad de México de fines del siglo XIX y principios del XX, puede decirse lo que el arquitecto Jesús T. Acevedo

⁵⁰ Martín Luis Guzmán, "Apunte sobre una personalidad", *Obras completas*, t. I, p. 1359.

⁵¹ José Luis Martínez, *Literatura Mexicana Siglo XX*, vol. I, pp. 6-12. Al referirse a las aventuras éticas de la juventud modernista, Luis G. Urbina aclara, en 1925, la diferencia entre ambos tiempos: "Tales incidentes...no serían del agrado de la nueva generación literaria, que es más seria, más culta, de una moral social más austera, y, sobre todo, que es morigerada y abstemia." "Manuel José Othón en la Ciudad de México", en Artemio de Valle-Arizpe, *Anecdotario de Manuel José Othón*, pp. 166-167.

afirmaba sobre la arquitectura romana: una ciudad construida sobre el artificio y no en la asimilación de influencias. Habla de varios vicios de la sociedad porfiriana; denuncia la desaparición del patio mexicano, sustituido por el *hall*, estrecho, oscuro y egoísta. Critica que en nombre de la ostentación se rompa la armonía entre los hombres y la arquitectura, a la cual define como el momento en que “la materia expresa la emoción interna de su dueño”; afirma también que “tratar de utilizar instrumentos no aptos es como usar instrumentos wagnerianos para tocar sonatinas de Mozart”, y luego se expresa directamente sobre la Ciudad de México: “porque en verdad nada repugna tanto a la mirada del hombre que analiza, como encontrarse en un pórtico que recuerda a Grecia y cuyas columnas están constituidas por viguetas de acero, alambres y gris cemento. Desgraciadamente esto acontece con frecuencia, por lo cual en vez de que dicho procedimiento sirva para caracterizar la arquitectura de la época, sólo ayuda a la ignorancia y a la avaricia de los hombres para llenar de ridículo las plazas y avenidas de nuestro país”.⁵² Lo que Acevedo afirma sobre la arquitectura, puede decirse de la cultura enfrentada por los ateneístas. De ahí su insistencia en ir a los orígenes y consultar las fuentes originales:

...el romano anhela deslumbrar; falto de aristocracia intelectual, quiere que se le admire por los cuantiosos bienes materiales que posee y por la elevada posición social que le ha sido fácil alcanzar, y por eso finge desdenes a los raros que se dedican al cultivo del espíritu. Si su casa está construida con granito, es solamente porque dicho material resulta muy caro, ya que es preciso hacerlo venir de Egipto. Si en sus parques hay estatuas, es porque los artistas griegos que las ejecutan son escasos y cuesta trabajo conseguirlas. En sus frontones reproduce escenas mitológicas que para él son extranjeras; los capiteles de sus columnas no han sido fruto de la imaginación de sus artífices, y en cuanto a los muebles, telas, decoraciones y utensilios de

⁵²Jesús T. Acevedo, *Disertaciones de un arquitecto*, p. 25.

que se sirve, que ni siquiera es capaz de imaginar y menos de pagar debidamente, podemos asegurar que los importa de sus colonias.⁵³

Los ateneístas obtienen su mayoría de edad debido a la aceleración de los tiempos que viven. El 25 de septiembre de 1912 la agrupación ya ha cambiado de nombre a Ateneo de México. Cuando sale a las calles de la Ciudad de México los días 24 y 25 de mayo de 1911 e inicia su actividad política, más tarde plasmada en el trío de las brillantes novelas revolucionarias, el joven Guzmán siente latir en sus oídos y en su sangre las frases de su padre, coronel del ejército federal, “No creo que ésa sea la mala yerba”, refiriéndose a los ejércitos rebeldes. De los días conmocionados en la capital –preludio inevitable de la Decena Trágica y de lo que estaba por venir–, guardó registro Alfonso Reyes. El 3 de septiembre de 1911, fecha en que se realiza una manifestación de apoyo al general Bernardo Reyes, anota, desde su casa en el número 44 de la calle de las Estaciones, actualmente Héroes Ferrocarrileros:

Escribo un signo funesto. Tumulto político en la ciudad. Van llegando a casa automóviles con los vidrios rotos, gente lesionada...Por las escaleras oigo el temeroso correr de la familia y los criados...

Hace más de un mes que estamos así. Aun las mujeres de casa tienen rifle a la cabecera. El mío está ahí, junto a mis libros. Y éstos –claro está– junto a mi cama...

También puedo ver la caseta interior de la servidumbre, ahora ocupada por rancheros y rifleros del norte, gente leal que ha querido a toda costa custodiar de cerca a mi padre...

Mi interior. Mi gran estante de libros y la escalerilla de mano; mis dos mesas de oloroso cedro; mis viejas cómodas butacas.

Horas después...Todos van llegando, y cada uno cuenta una historia, pero mi padre todavía no regresa...Gran movimiento

⁵³La conferencia fue recogida posteriormente por Federico Mariscal bajo el título “Apariencias arquitectónicas” en Jesús T. Acevedo, *Disertaciones de un arquitecto*, pp. 39-40.

en las habitaciones y en el jardín. En la azotea de enfrente hay hombres armados. Grupos de policía en las esquinas...

Mi padre ha llegado al fin. Como está ileso, ya no oigo nada; no quiero saber nada. También he alzado otra fortaleza en mi alma: una fortaleza contra el rencor. Me lo han devuelto. Lo demás, no me importa.⁵⁴

Martín Luis Guzmán, Alfonso Reyes y José Vasconcelos, ateneístas fundadores, serán testigos y actores en la transformación de la ciudad concebida por sus ideas, y más tarde modelada por sus acciones. Guzmán abandona su inicial admiración por el general Díaz, a quien había conocido durante su infancia idílica en Tacubaya, y en el fragor de la lucha revolucionaria descubre su vocación de intérprete y recreador de la historia hecha sobre la marcha; Reyes sale de la ciudad, escenario de la muerte de su padre, para no volver sino más de tres décadas después, elevando una "Palinodia del polvo", nueva forma de elegía al espacio urbano donde sus semejantes, ahogados por el progreso, avanzan hacia otra destrucción. El muchacho Vasconcelos, que entra en el patio de la Escuela Preparatoria para decir a las piedras que lo rodean "oiréis hablar de mí",⁵⁵ regresará, aún hombre joven, como Rector de la Universidad y Secretario de Educación, para construir la nueva ciudad revolucionaria, basada en el conocimiento y la difusión de las ideas y más tarde para intentar la erección de esa ciudad ilustrada convertida en gobierno, como habrá de examinarse en el capítulo siguiente.

Como si la Revolución que ya para 1913 y a pesar de su nuevo viraje, no hubiera costado un elevado número de muertes; como si la tragedia del México de tierra adentro no hubiera sido en todas sus guerras una constante representación sangrienta; como si la capital hubiera deseado que su última asonada militar de consideración hubiera sido la que tuvo lugar en 1871, en la misma Ciudadela, cuando el general Sóstenes Rocha sofocó con exceso de

⁵⁴ José Rojas Garcidueñas, *El Ateneo de la Juventud y la Revolución Mexicana*, p. 113

⁵⁵ José Vasconcelos, *Ulises criollo*, p. 145.

crueldad el levantamiento rebelde contra el gobierno de Benito Juárez, en los diez días transcurridos entre el 9 y el 17 de febrero la capital cifró la gloria indeseada del martirio. “Febrero de Caín y de metralla” lo bautizará Alfonso Reyes, en el poema escrito a la memoria de su padre –“Cristo militar”–, varios años después de su tragedia. Aun para los muy viejos habitantes de la ciudad, rememorar los 30 levantamientos que en un plazo de tres décadas sufrió la capital entre la consumación de la Independencia y la Revolución de Ayutla –1821 y 1855–, resultaba una tarea de reconstrucción arqueológica como la realizada por Antonio García Cubas en *El libro de mis recuerdos*.

El impacto material y espiritual que la Decena Trágica provocó en los capitalinos, es testimoniado fragmentariamente por escritores de todas las tendencias y filiaciones. El entonces joven abogado Genaro Fernández MacGregor hacía su aseo personal en el instante en que su hermano le comunicó el estallido de la rebelión: “De muchos cuartelazos había leído en las páginas de la Historia, recientemente habían acaecido también algunos; pero como no se habían verificado en la Capital, sino en lugares lejanos a ella, me parecían tan irreales los unos como los otros.”⁵⁶ En la Decena Trágica –sacudidora, fatal o envolvente– se pone a prueba el temple de una generación que no llegaba a los treinta años de su edad, pero que ya estaba consciente de que para construir no bastaban más el amor, el orden y el progreso esgrimidos por los científicos, como se encargó de demostrarlo José Vasconcelos en su conferencia dedicada a la obra del Fundador de la Escuela Nacional Preparatoria. Unos zapatistas asaltan la casa de Tablada para saquearla, incluido su manuscrito de *La nao de la China*; Enrique González Martínez no decreta impunemente *La muerte del cisne*: en medio de la composición del poema “Los días inútiles”, que será incorporado en el libro aludido, el estudio del poeta-médico recibe un trozo de metralla a través de la ventana.⁵⁷ Mientras escucha los más encon-

⁵⁶ Genaro Fernández McGregor, *El río de mi sangre*, p. 222.

⁵⁷ Enrique González Martínez, *El hombre de búho*, en *Obras completas*, p. 734.

trados testimonios sobre los acontecimientos de la Ciudadela, Tablada intenta evadir la realidad mediante la lectura de los sucesos de la Comuna.

Los ateneístas escribieron textos –distintos en su enfoque y en su emotividad– acerca de los sucesos que conmocionaron a la orgullosa capital: Alfonso Reyes en “Oración del 9 de febrero”, Guzmán en “Febrero de 1913” y Vasconcelos en el capítulo final de *Ulises criollo*, titulado “El averno”. La primera es una lúcida y valerosa autobiografía de la paternidad mutilada. La muerte del general Bernardo Reyes en el primer día de los combates, cerraba una historia de la vida de México y daba comienzo a la madurez humana e intelectual de su hijo Alfonso: los caudillos del antiguo régimen, no obstante lo avanzado de sus ideas y la popularidad de que gozaran, particularmente entre los círculos militares, no bastaban para impedir que la Revolución siguiera su avance incontenible, su crecimiento inevitable, como la piedra rodante en que Demetrio Macías ve un símbolo del movimiento. Civil que ingresa a la vida militar revolucionaria, para convertirse en su más alto cronista, historiador y novelista, Guzmán traza en sus breves y lúcidas páginas la fina e implacable telaraña que sirvió de trasfondo a los sucesos urbanos de 1913. La capital que había expresado su júbilo unos cuantos meses atrás ante la llegada del jefe de la Revolución, se volvía contra su favorecedor y sólo unos cuantos fieles del pueblo velaron su cadáver. Finalmente, Vasconcelos recibe la noticia del levantamiento mientras se encuentra en el norte de la República. La narración de los hechos se sucede con una velocidad no presente en los demás capítulos del libro.

Testigo y protagonista de los hechos, el subteniente Francisco L. Urquiza logra un relato vigoroso de los sucesos en las novelas *¡Viva Madero!* y *La ciudadela quedó atrás*. Aunque la primera es obra posterior que, por lo mismo, contiene datos y meditaciones recogidos con la perspectiva del tiempo, las escenas de la segunda son más intensas y vívidas, porque constituyen el registro casi inmediato de un militar que ve quebrantados los códigos de honor de su gremio. Inicialmente maderista, Urquiza –personaje narrador– llega a

la Ciudadela para ingresar como oficial del cuerpo de la guardia presidencial. Objetivo y rápido, Urquizo relata su paulatino descubrimiento de la traición, la conjura que se realizaba bajo la luz del sol y en lugares públicos como el Hotel Majestic, propiedad de Orcón, uno de los civiles que acompañarían a los rebeldes felicistas. Retrato de soldado con ciudad, el de Urquizo. Le llama la atención que zonas como el Paseo de la Reforma y Chapultepec aparezcan ajenas a los graves acontecimientos que tienen lugar en el centro. En la Ciudadela ve la conjunción de los peores vicios de México. Urquizo recuerda que en ese edificio estuvo Morelos antes de partir al lugar de su fusilamiento; allí se pronunciaron los generales Mariano Salas y Juan Morales, para reinstalar a Santa Anna en la Presidencia; fue también escenario para el levantamiento de Félix Zuloaga. Urquizo subraya el carácter siniestro del edificio en nuestra historia urbana, e insiste en eliminarlo. Coahuilense, hombre del norte, concluye desencantado ante la contemplación del “fango en la ciudad grande”:

La Ciudadela, monstruo ficticio, fantasma terrorífico, había sido creado por los unos y por los otros. Los que aparecían como rebeldes y los que fueron a combatirlos. Renacía Huitzilopochtli sediento de sangre, y a sus pies se sacrificaron miles de seres humanos. Ante él se inmolaron a las nuevas víctimas, no ya a golpes de cuchillos de obsidiana, sino a cañonazos y a tiros de fusiles y de ametralladoras. Moderno y flamante Huitzilopochtli era la Ciudadela. Las bandas de guerra que tocaban “diana” deberían de tocar “silencio” por los caídos; asesinados, tal es la palabra; la noche caía sobre el infortunado país y las campanas de los templos echadas a vuelo debieran de tocar lúgubrementemente a muerto.⁵⁸

El Vasconcelos de *Ulises criollo* coincide en este punto de vista. La Decena Trágica representaba la vuelta a la Edad Media, el triunfo de la barbarie sobre la inteligencia, la victoria de Huichilobos sobre Quetzalcóatl. La brutalidad de

⁵⁸Francisco L. Urquizo, *La ciudadela quedó atrás*, en *Obras escogidas*, p. 638.

las torturas ejercidas en el cuerpo de Gustavo Madero llevan a Vasconcelos a pensar en Victoriano Huerta como en un nuevo practicante de sacrificios humanos. Las páginas finales de *Ulises criollo*, dedicadas a los acontecimientos que gloso, están escritas en estilo acelerado, de inmediatez y vértigo. Aún mayor es la urgencia con que Alfonso Reyes y José Juan Tablada registran en sus respectivos diarios los acontecimientos de esa historia de lo inmediato.

A partir de la capital bombardeada, y su primer ciudadano muerto a manos de la traición, la dinámica del movimiento revolucionario recupera su estado de fiesta permanente. La Revolución todo lo penetra y todo lo modifica: usos sociales, maneras de vestir, modos de conducirse. Caído el usurpador Huerta, las distintas facciones en pugna entran y salen de la capital. Eufemio Zapata recibe en la puerta del Palacio Nacional a Eulalio González y Martín Luis Guzmán. El segundo registra, con su habitual agudeza y capacidad de observación, cómo edificio y personaje desentonan: más que la barbarie como la concebía los liberales del siglo XIX, Guzmán advierte de qué modo el campo llegaba a la ciudad para subvertirla y hacerle recordar su desdén y su olvido; de igual modo, el zapatismo se sentía en la obligación de castigar y humillar a la capital por no haberse rebelado instintivamente ante la usurpación de Huerta. Vasconcelos criticará la levita y el bombín porfiristas, prendas en cuyos usuarios cimentaban su honorabilidad y su prestigio social, y tan fuera de lugar en una urbe ocupada por las tropas revolucionarias, donde imperaban la bota fuerte y el traje militar de color caqui.⁵⁹ La fotografía del Archivo Casasola que da cuenta de la comida ofrecida por el gobierno de la Convención al cuerpo diplomático acreditado en México, ilustra esa pluralidad de trajes y actitudes: un atónito John Reed, de anteojos y traje de civil, un Villa gozoso, que gasta austero uniforme de general republicano del XIX, y un Zapata engalanado en su traje de charro, dispuesto a entrar al ruedo con todas sus luces.

⁵⁹Cit. por Emmanuel Carballo y José Luis Martínez. *Páginas sobre la Ciudad*, p. 221.

Niño, pero ya poseído por el síndrome de Mozart que habría de marcar a su generación, Jaime Torres Bodet atestigua la entrada de un regimiento zapatista en la capital. Al igual que otros de sus habitantes, indirectamente su asombro evocaba la litografía de *México y sus alrededores*, de 60 años atrás, donde Casimiro Castro registró a los pintos de Juan Álvarez en San Juan de Letrán. Nuevamente esos hombres oscuros, enfundados en extraños y heterodoxos trajes militares, donde sólo el machete, el rifle 30-30 y los galones distinguían a sus portadores del traje común del campesino, entraba en la ciudad mimada y pacífica, en la capital de los poderes y la soberbia. En *Tiempo de arena*, el futuro integrante de la generación de *Contemporáneos* evoca esa ciudad, tamizada en su recuerdo por su lectura de Marcel Proust y su capacidad para encontrar equivalencias plásticas en sus visiones urbanas: "Un cielo inmóvil pesaba sobre la escena. Su luz adornaba todas las cosas, volviendo oro la paja de los sombreros, plata el agua endulzada de las tinajas, púrpura el sepia de los rebozos, la espera fiesta, diamante el sol."⁶⁰ Saqueos y expropiaciones en nombre del movimiento revolucionario tendrán lugar en la capital a tal grado que en los anales de la historia inmediata, Zapata se convierte en el Atila del Sur. Los grandes poseedores viven la ruina de sus palacios, pero el huracán alcanza incluso a quienes viven de manera más modesta. Pocos textos como este de Tablada refleja la visión de estas dos ciudades:

Desde el estudio, entre los libros amados y las obras de arte pacientemente coleccionadas, por cuyas ventanas entra el aroma de floripondios y madreselvas, mírase el lindo jardín florido, en cuyo centro, sobre el lago rodeado de sauces, levántase el pabellón japonés, y en cuyas frondas refúgiense las aves perseguidas en el contorno...

Mas volviendo el rostro hacia la dirección opuesta, no bien caía la tarde cuando sobre la sombría masa del Ajusco comenzaban a brillar insólitas luminarias...Eran las fogatas

⁶⁰ Jaime Torres Bodet, *Tiempo de arena*, p. 55.

zapatistas; era la Revolución que plantaba sus primeros gérmenes de fuego, eran las chispas iniciales de la Gran Conflagración.⁶¹

Hasta el estudio del poeta llegarán los tableteos de las ametralladoras que dan inicio a la Decena Trágica. El entusiasmo con que un par de muchachos celebra la buena puntería del cañón que destroza algunos mármoles del Teatro Nacional, lleva a Tablada a concluir: “Una ciudad donde los oscuros milites intentan derrocar a cañonazos al Presidente electo por el pueblo, no necesita teatros sino casa-matas blindadas.” Alfonso Reyes pierde a su padre y sus esperanzas inmediatas hacia el país: ha caído el último de los románticos. La ciudad se desgarró material y espiritualmente y los escritores la testimonian de varias maneras: bajo la forma de un diario relampagueante e inmediato, o haciendo excursiones imaginarias hacia otros tiempos y espacios: una Ciudad de México donde la convivencia y la paz estaban —de acuerdo con su utopía— plenamente garantizadas. Surge así la historia de dos ciudades: una, cuyos cambios son captados por los escritores convertidos en testigos y a veces en actores de los acontecimientos: tras los enfrentamientos en los desiertos planetarios del sepeñtrión nacional, la política es un álgebra que tiene como cuaderno de prácticas la ciudad. Otros realizan en su escritura viajes hacia una ciudad pretérita, a salvo de la amenaza de Huichilobos.

Evasión esteticista, erudición que construye pretendidamente impecables edificios de palabras, mientras los cañones de la Ciudadela mutilan a los existentes, la actitud de los colonialistas tuvo al menos la virtud de exaltar la necesidad de no arrasar con la sensibilidad literaria. Mientras el general Mondragón calcula la trayectoria de la bala del cañón por él inventado, y que habrá de estallar en el patio de Palacio Nacional, Artemio de Valle Arizpe enumera las casas que podían caber en un segmento de la vieja calzada de Tlacopan; mientras los rebeldes de la Escuela de Aspirantes avanzan con la

⁶¹José Juan Tablada, *Las sombras largas*, p. 325.

espalda untada a la pared en la esquina de San Juan de Letrán y México Nuevo, Julio Torri examina legajos donde se registra la disputa de dos poderosos señores de la Nueva España, para dejar pasar primero su carruaje por el callejón de la Condesa; mientras Victoriano Huerta vacía la copa de su primer coñac de la jornada, Genaro Estrada reconstruye la Plaza de San Jerónimo y la ventana iluminada de una monja que practica su sofisticada alquimia.

El colonialismo no constituyó una escuela, pero sí un fenómeno que afectó la literatura mexicana entre los años 1917 y 1926.⁶² Para los escritores de tendencia colonialista, la capital vuelve a ser la ciudad de las cúpulas. Jesús T. Acevedo y sus sucesores harán el elogio de una ciudad donde los edificios religiosos no simbolizan retroceso ideológico, sino la amalgama de culturas. Como subraya José Luis Martínez, “no todo fue inútil manía arcaizante en el colonialismo; contribuyó al enriquecimiento de nuestra lengua y a la difusión y comprensión de un pasado que es parte integrante de nuestra nacionalidad.”⁶³ El sentido de la vista y el conocimiento arquitectónico ayudan a los escritores a comprender que no es posible renunciar a la arquitectura colonial ni menos demolerla como lo comenzaron a hacer los liberales. Con los textos en prosa de *Visionario de la Nueva España*, Genaro Estrada rinde tributo de admiración a la ciudad colonial, aquella donde, en opinión del autor, la urbe era un todo integral y armónico. A través de las vidas imaginarias de algunos de sus notables —y con un estilo más próximo a Marcel Schwob que a la llana

⁶²Anota José Luis Martínez: “La moda ‘colonialista’, aparecida hacia 1917, puede reconocer sus orígenes inmediatos en los estudios de arquitectura colonial del ateneísta Jesús T. Acevedo o en las más antiguas crónicas y monografías de Luis González Obregón y del Marqués de San Francisco sobre diversas cuestiones de aquella época. Pero sean cuales fueren sus precursores, las novelas, las piezas teatrales, los ensayos, los estudios y aun las poesías de esa inspiración, escritas entre 1917 y 1926 —por Francisco Monterde, Julio Jiménez Rueda, Manuel Horta, Ermilo Abreu Gómez, Alfonso Cravioto, Genaro Estrada, Artemio de Valle Arizpe y Manuel Toussaint, entre otros—, pueden explicarse como un movimiento de huida hacia el pasado, determinado por la angustia de la Revolución. *Literatura mexicana. Siglo XX*, p. 18.

⁶³José Luis Martínez, *op. cit.*, p. 19.

reconstrucción histórica—, el autor hace una disección de aquella ciudad, con sus decorados en las modas y sus urbes interiores. Es la voz del siglo XX la que habla, pero Estrada logra el artificio necesario para que del presente se salte de inmediato hacia el pasado. Estrada mira la Ciudad desde las torres de Catedral. No desea ver la modernidad, sino descifrar, como quiso ver Alfonso Cravioto desde el título de su libro de poemas, *El alma nueva de las cosas viejas*. Así, desde las alturas y en el crepúsculo, antes de la irrupción de la iluminación eléctrica corra el telón y nos lleve al tiempo cronológico donde el poeta vive, las cúpulas dan la idea de la ciudad pretérita. En el umbral de su aventura en el tiempo, Estrada conjuga en nosotros su fervor por la urbe del recuerdo:

...captamos una nueva pasión, aprendimos a amar esta vieja ciudad de México, y penetradas ya las mentes y el corazón de sus virtudes maravillosas, leímos de corrido en cada rincón, en cada muro...Encontramos con que la tradición de México, casi siempre libresca y fantasmagórica, es realmente bella y profundamente humana y que la ciudad encierra, íntegramente, el alma de los siglos, a la cual sólo se puede llegar por el entusiasmo y la comprensión, para aspirar cabalmente la herencia que se oculta en sus sitios recónditos y darla convertida en expresión artística, con la clara visión de los verdaderos elementos que se escapan a los ojos que no saben ver el misterio de lo maravilloso.⁶⁴

Acevedo es partidario de este fervor por la ciudad levítica, cuando evoca sus años juveniles:

Entonces, como disponíamos a nuestro arbitrio de las terrazas de la vieja Academia, allí pasábamos una buena parte del día contemplando una a una y dibujándolas a veces, todas las torres y cúpulas de los monumentos religiosos que la dominación española edificó en nuestro suelo. Y ningún es-

⁶⁴Genaro Estrada, *Visionario de la Nueva España*. En *Obras*, pp. 162- 163.

pectáculo terrestre tenía para la delicia de nuestros ojos, el encanto verdaderamente sugestivo que nos ofrecía la Metrópoli, rica en linternillas decoradas con azulejos, cuando éstos ardían, espejeantes bajo las mil flechas de oro del sol matinal. Grabado está en mi mente cual si en este momento lo mirase, el caserío gris y misterioso: quebrado, bajo e irregular en los barrios apartados, geométrico y blanquecino en los aristocráticos y centrales. Todas las modernas construcciones abdicaban de su expresión; se confundían, se aglomeraban atolondradas y medrosas. Y en aquel laberinto citadino que se extendía ceniciento hasta perderse de vista, únicos los monumentos coloniales triunfaban por las decididas curvas de sus duomos, por los ondulosos perfiles de sus muros en piñón, por sus remates, casquetes esféricos y campanarios que inscribían en el sereno cielo, sus múltiples contornos vigorosos y resueltos.⁶⁵

La visión de esta ciudad contemplada desde las alturas no es, como la de Prieto, la confrontación entre el yo y la ciudad, donde ésta es el reflejo de las pasiones individuales. Ahora es la visión educada de un arquitecto con pluma de literato. Estrada coincide en esta visión de la ciudad de las cúpulas, cromática y generosa, como si ofreciera sus juguetes a la mirada sedienta de un niño:

La cúpula de la Santísima, que parece una compotera; la cúpula de la Soledad, maciza y grave, con sus medallones blancos sobre la piedra negruzca; la cúpula del señor de Santa Teresa, eminente y esbelta, con su linternilla como un tabor de la China; la de Loreto, que es un caracol que avanza los dos cuernos agudos de sus torrecillas; la de Santa Inés, que siempre lleva su traje de fiesta, con galones anaranjados y azules; la de la Enseñanza, birrete de doctor teologal; la de la Encarnación, que reza al cielo oraciones en esmalte blanco; la de Santa Catarina, ancha y aplanada, con su orla de ventanas; cúpulas bajas y poligonales; cúpulas con cinturores

⁶⁵ Jesús T. Acevedo, *Disertaciones de un arquitecto*, p. 69.

de pilastras; cúpulas ovoides; domos vastos hechos para albergar allá abajo, en los cipreses de las iglesias, las suntuosidades de la liturgia; para que resuene en sus paredes cóncavas el trueno de los órganos; o parvos y sencillos, acogedores de las voces de los niños en las tardes blancas del mes de María y del zureo de las palomas del valle mexicano en las mañanas calurosas de junio.⁶⁶

En *Arquilla de marfil*, Mariano Silva y Aceves incluye “El albañil”, poema en prosa inspirado en un otro del mismo nombre de Allosyus Bertrand, y publicado en *Gaspard de la Nuit*. He aquí el texto de Silva y Aceves:

Se terminaba el año de mil ochocientos..., bajo la dirección de Tolsá, la cúpula de la iglesia catedral de México, que sobresale airoosamente del edificio y deja ver el poniente despejado con un fondo de montañas.

Al pie, los grandes trozos de piedra eran labrados por millares de hombres que hacían sonar sus martillos contra el hierro del cincel acompasadamente, y en torno se levantaba en el aire un polvo fino que se doraba al sol de la tarde. Las canteras labradas eran ascendidas penosamente por grandes grupos de hombres, mediante cuerdas y máquinas, a lo alto de la iglesia.

En los últimos andamios, un oscuro albañil descansado miraba hacia abajo un gran trozo de piedra, suspendido en el aire, que subía pesadamente y al parecer estaba destinado a una cornisa.

Las campanas más graves de las iglesias hicieron sonar en aquel momento sobre la ciudad el toque de oración. Todos los golpes y los murmullos de abajo se contuvieron al instante. El oscuro albañil se incorporó y, descubriendo una fina cabeza, paseó rápidamente su vista alrededor mientras rezaba. Debajo de un crepúsculo grandioso, la ciudad colonial parecía muerta. Una luz rojiza tocaba los perfiles de las casas señoriales más altas, iluminaba el bronce de la estatua ecuestre de Carlos IV en el centro de la plaza

⁶⁶ Genaro Estrada, “La ciudad colonial” en *Visionario de la Nueva España*, en *Obras*, pp. 164-165.

majestuosa y venía a recogerse en las almenas del palacio de los virreyes.⁶⁷

Con todo y que Genaro Estrada diera en *Pero Galin* la fórmula precisa para convertirse en escritor colonialista y vivir en la ciudad de México anterior a la Independencia —maneras de vestir, objetos de decoración, expresiones arcaizantes—, era necesaria la creación de un lenguaje que diera cuenta de manera verosímil de aquella vida pretérita. Compárese el sentido de composición de este poema con el de Bertrand. Todo en él es armonía de sensaciones, inventario de los cinco sentidos: los objetos se comportan de acuerdo con la exigencia del artista. El lenguaje moderno da testimonio de las cosas pasadas. No se trata, como quería el Baudelaire que tanto admiró a Bertrand, de un lenguaje poético sin rima ni ritmo, pero sí, más modestamente de poemas en prosa donde la información sobre la capital no se queda en el terreno de lo contado ni en la exhibición erudita: las realidades arquitectónicas, por el contrario, ganan su lugar en la partitura. A la comparación musical habría que

⁶⁷Mariano Silva y Aceves, *Un reino lejano*, p. 183.

El poema de Bertrand se reproduce aquí según la traducción de Julio Gómez de la Serna:

El albañil Abraham Knupfer canta, empuñado la llana, encaramado en los aires, tan alto que lee los versos góticos de la campana mayor; y nivela, desde sus pies, la iglesia de los treinta arbotantes y la ciudad de las treinta iglesias.

Ve las tarascas de piedra vomitar el agua de las pizarras en la sima confusa de las galerías, de las ventanas, de las pechinas, de los campanarios, de las torrecillas, de los tejados y de las armaduras, que motean con un punto gris el ala sesgada e inmóvil del terzuelo.

Ve las fortificaciones recortadas en estrella; la ciudadela, que se engrí la gallina de una tarta, los patios de los palacios, donde el sol seca las fuentes, y los claustros de los monasterios, donde gira la sombra en torno a los pilares.

Las tropas imperiales se han alojado en el arrabal. Ahora, un soldado de caballería tamborilea allá lejos. Abraham Knupfer distingue su tricornio, sus cordones de lana roja, su escarapela sujeta por una presilla y su coleta atada con una cinta.

Ve también unos soldadotes que en el parque empenachado de gigantescas enramadas, hollando los amplios prados de césped esmeralda, acribillan a arcabuzazos un pájaro de madera clavado en la punta de un árbol de mayo.

Y ya de noche, cuando la nave armoniosa de la catedral se adormeció tendida, con los brazos en cruz, divisó desde la escalera, en el horizonte, un pueblo, incendiado por hombres de armas, que refulgía como un cometa en el firmamento". (Alosyus Bertrand, *Gaspar de la noche*. Traducción de Julio Gómez de la Serna. Ilustraciones de Carlos S. de Tejada. Barcelona, Aymá Editor, 1951, pp. 7-8.)

añadir el símil pictórico, pues en ocasiones cada una de las piezas tiene la delicadeza, la precisión y el cuidado presentes en los cuadros de Jan Vermeer. Como si los escritores colonialistas, en su lectura de la ciudad, hicieran suya la fórmula del libro central de Gautier, *Esmaltes y camafeos*, nuestros autores se ocupan en labrar cuidadosamente, maniáticamente, cada una de sus visiones. En “Vieja estampa”, el viejo conde de Santiago de Calimaya sale de su casa rumbo al entonces Palacio virreinal. Tal es todo cuanto ocurre en el texto, pero el resto está sucediendo subterráneamente en la escritura: la descripción de las puertas labradas, el asombro de los indios, el paso de la penumbra de la casa al esplendor de aquella ciudad que parecía eterna, los códigos semánticos, simbólicos y referenciales funcionan con la armonía de un reloj, los músculos del atleta o las herramientas que tallan, pacientes y avaras, una escultura a partir del colmillo de un elefante.

En 1916, año de la aparición de *Arquilla de marfil* de Mariano Silva y Aceves, el poeta Ramón López Velarde publica *La sangre devota*, con una portada del pintor Saturnino Herrán que representa una figura femenina en primer plano y al fondo la iglesia de Churubusco. La colaboración de ambos artistas se extendía a las caminatas que realizaban por la Ciudad de México en compañía del arquitecto Federico Mariscal. Los casi siete años vividos por López Velarde en la capital fueron decisivos para una nueva visión literaria y pictórica de la urbe, que habría de ejercer una poderosa influencia en las generaciones posteriores. El redescubrimiento de la ciudad habrán de hacerla esta pareja de artistas llegados de tierra adentro, ambos enamorados de una Ciudad, ambos muertos en ella, a causa de ella. En 1921, año de la muerte de López Velarde, cuando la ciudad y casi el país entero parecen entrar en la era de las instituciones, una nueva explosión sacude la ciudad: en diciembre de ese año, la hoja *Actual*, firmada por un grupo de muchachos que reivindicarán la ciudad —o su imagen— como otra de las conquistas de la modernidad.

Hondamente plantado en el corazón de la vida

El tren que se lo trajo de provincia
Tenía tanto miedo como él
(Sigue un anecdotario conocido
De leyes, seminarios y sotanas,
E incluso algún contacto con Madero.)
Nunca entendió del todo a Baudelaire,
Y sin embargo se dijo su discípulo.
Una niña lo amó; y dos mujeres.
Murió a los treinta y tres, como Alejandro.
Antes vio su primer libro en un estante,
Sintió alegría pero vergüenza al mismo tiempo.
Decidió no volver a escribir más.
Y empezó a ser Ramón López Velarde.

Luis Miguel Aguilar

AVENIDA JALISCO, CIRCA 1914

Negra la levita y la corbata, tan opuestas a las sedas multicolores de Enrique Fernández Ledesma y las polainas inglesas de Rafael López, esos otros dos provincianos cuya vestimenta capitalina no disfraza las inflexiones verbales que denuncian su cuna en el Altiplano; negro el sombrero de alas cortas que le da más edad; negro el color de sus ojos, *dos bruñidas uvas negras*; negro el color de los guantes de la prisionera del valle de México que lo llamará desde

el sueño; negro el atuendo de la mujer que asaltará su vida, un día 13, prófuga de una redoma de alquimia o de una asamblea de oblongos cristales.

Todo esto lo ignora el fotógrafo que dispone sus implementos sobre la avenida Jalisco, la calle más ancha y generosa de la Colonia Roma, donde los ricos se enclaustran en sus palacios, mientras los nacientes edificios de departamentos son ocupados por familias de clase media, prófugas de la Revolución que devasta la patria tierra adentro. El incendio del pasado 5 de marzo que afectó al Palacio de Hierro —tan sólido, tan don Porfirio— pareciera una metáfora del incendio en Milpa Alta provocado por las tropas zapatistas, pesadilla tangible de quienes tienen, al menos, un pan qué llevarse a la boca.

Instalarse en una ciudad equivale a tomar posesión de ella. Hacerse un retrato en la calle es demostrarse que se comulga con el nuevo cuerpo, generoso y nutricio, exigente y avaro. Bajo otra tierra han quedado los huesos del licenciado Guadalupe López Velarde, y el hijo supérstite se hace una fotografía, de pie y de cuerpo entero, como esos árboles cuya altura le recuerda los fresnos y álamos de la Alameda de Jerez, del mismo modo en que la Alameda de Santa María la Ribera le evoca la Plaza de Armas de su ciudad natal. Tampoco sabe el fotógrafo que el gesto tiene una dureza que el paso de los años se encargará de suavizar. El ceño altivo, desconfiado, de quien enfrenta un porvenir incierto, habrá de transformarse en una sonrisa ambigua. Fotografía de luto, de hombre solo. Luto para moverse por la ciudad, para protestar, sobrio y en silencio, por la violencia de estos tiempos. Luto para la vida que triunfa sobre la muerte. Luto para celebrar su soledad y dar vueltas en su cuarto, trazando el número ocho del tigre voluntariamente encerrado en su soltería.

PALACIO DE LOS AZULEJOS, MARZO DE 1917

Rafael López entra, con paso vigoroso, en el Palacio de los Azulejos. La combinación de la cantera con los múltiples mosaicos del edificio hace juego armónico con el traje del poeta y la estridencia anticipada de su chaleco. Se entrega a la hospitalidad de uno de los sillones, enciende un puro, culmina placer de los sentidos con el aroma y el sabor de la primera taza de café de la mañana. Complacido, abre sobre sus piernas el número inicial de la revista *Pegaso*, dirigida por Enrique González Martínez, Efrén Rebolledo y Ramón López Velarde, trinidad poética en la cual se resumen distintas generaciones de escritores, diferentes modos de concebir la ciudad y la poesía. La portada es obra de Saturnino Herrán: sobre un cielo limpio, cuajado de estrellas, un Pegaso blanco se eleva encima de una Ciudad de México donde alternan árboles copudos, edificios civiles y cúpulas religiosas. No hay manifiesto, porque, ayer le han comentado a López sus responsables, no es la revista de un grupo literario sino un espacio donde caben, además de la literatura, los hechos nacionales del momento y noticias sobre el panorama mundial.

No hay manifiesto, pero sí una crónica sobre la Ciudad de México escrita por Ramón López Velarde, y titulada "La avenida Madero". Desde el 20 de noviembre de 1914, la calle ha cambiado oficialmente su más que centenario nombre de Plateros por el del hombre más emotivamente cercano al corazón del movimiento. López Velarde, maderista doblemente convencido, reafirma su adicción por la calle y la certeza de que es la arteria donde mejor puede tomársele el pulso a la ciudad. "No hay una de las veinticuatro horas en que la Avenida no conozca mi pisada." Conforme avanza en la lectura de la crónica, Rafael López comprueba que si no quisiera y admirara tanto a su amigo Ramón, no tendría otro remedio qué envidiarlo. ¿Cómo hace para ser elegante sin caer en la afectación? ¿Cómo logra que la confesión se borre para dar paso al desarrollo de un ensayo rico en ideas generativas, poblado de metáforas

más geniales que preciosistas? También él, Rafael López, que firma con su anagrama Lázaro P. Feel, ha escrito crónicas donde borda alrededor de un hito urbano para después soltar al potro del lirismo, siempre controlado con la brida que recomendaba alguien tan ávido como Bécquer. Y lo que definitivamente une a ambos y los distingue de los *repórters* que se cuentan por ciento, es la capacidad para percibir el ritmo cambiante de la ciudad. Su retrato cinético no es el de la nostalgia evocativa, sino el del presente cargado de electricidad. En ese número de *Pegaso*, Rafael López lee también el artículo de Jesús Villalpando sobre la gente de la ciudad que, fatigada de la rutina infructuosa y sin gloria, se refugia en cines y teatros para vivir otras vidas. No evita la sonrisa que prospera en carcajada cuando lee el anuncio de la mueblería de Blas Pahissa, que pareciera dirigido a López Velarde: “Nosotros le amueblaremos, desde el cuarto de soltero, hasta el más hermoso hogar que haya soñado para su prometida”.

CANTINA LA RAMBLA, MAYO DE 1921

“El mejor elogio que de la vida podamos hacer, dados nuestros ciudadanos modos de vivir, consistirá desde luego en el aspecto y en el espíritu de nuestra ciudad, que será luminosa y alegre, variada, rica en color, expresiva y solemne, si nosotros somos capaces de vivir luminosa, alegre y solemnemente.” Ramón López Velarde subraya la frase en el libro *Disertaciones de un arquitecto*, que ha aparecido apenas hace un año, bajo el sello de Editorial Cultura, para rescatar el testimonio escrito de Jesús T. Acevedo, muerto en Pocatelo, Idaho, en 1918.

Vivir la formidable vida de todas y de todos es labor del poeta. Vivir en el cogollo de cada minuto, atizarlo para que el tiempo no nos consuma. Afuera, bajo un cielo restirado, los edificios de departamentos de *El buen tono*, con sus ladrillos rojos y sus calles interiores, otorgan a la ciudad su fisonomía

universal, vuelven a la Ciudad de México un espacio neutro, que puede estar en cualquier parte del mundo. Dentro de la cantina, entre risas y choques de cristales que habrán de crear buenas amistades y detestables declamaciones, el poeta trabaja. Ha entrado en el bar *La rambla* de la Avenida Cuauhtémoc porque se halla a la mitad de camino entre su oficina en la Secretaría de Gobernación y su casa en la Avenida Jalisco. Sin embargo, la razón más profunda es que ha encontrado –finalmente– la fórmula para escribir un poema donde suenen, simultáneas y en sordina, emocionadas pero contenidas, las voces que den testimonio de la nueva ciudad y del nuevo país. Con la proximidad de los festejos conmemorativos de la consumación de la Independencia, se soltará la rienda lírica de los recitadores de plaza, de quienes piensan que el vigor poético reside en la laringe. El poeta Carlos Barrera ha alardeado de estar escribiendo un poema de gran aliento –como si hubiera otros– que llevará por título “La ciudad de los cinco lagos muertos”, y hasta se ha atrevido a recitar el proemio a voz en cuello:

Vieja y noble
por los tiempos de los tiempos,
preceptista de leyendas
y misterios;
noble y vieja encubridora
de heroísmos y alborozos, de traiciones y de duelos;
enigmática y sombría
con tu aspecto
muy antiguo
–tan antiguo y tan moderno;–
por tus clásicas mansiones
y tus blancos monumentos;
por el polvo de los siglos que avalora
tus escudos y abolengo;
por la sombra de tus claustros,
y la luz de tus campiñas y la gloria de tus cielos,
y los fastos venerables

que levanten de su tumba los recuerdos,
van a ti sentimentales y románticos mis versos
¡oh ciudad encantadora de los cinco lagos muertos!

El patriotismo será pretexto para que los poetas —o los que así se autodenominan— expresen sentimientos que pueden aplicarse a cualquier otro país. Para evitar ese artificio, López Velarde escribe, a manera de una partitura que lo ayude a no perderse al escribir sus notas, el ensayo “Novedad de la patria”. ¿Y la ciudad? Si en su vasta contradicción se resumen todas las contradicciones nacionales, ella será la que determine la duración sacralizada de la provincia y la trasgresión torturada de la ciudad. Mientras bebe con los ojos la copa de jerez que casi no ha probado, se hace la pregunta que encierra una respuesta: ¿Cómo torcerle al cuello a la epopeya sin matarla, del mismo modo en que el doctor González Martínez, sin dejar de cantar, lo hizo con el cisne?

ALAMEDA CENTRAL-COLONIA ROMA, 6 DE JUNIO DE 1921

Al licenciado le gustan las mujeres, las altas horas y Montaigne. Y es en las altas horas de la noche cuando las otras dos pasiones afinan el bisel de sus espejos para que el licenciado, en traje literal de caballero andante, en ellas fortifique sus reflejos. Es más de medianoche en la Ciudad de México y, a pesar de junio, cala un frío que parece nacido de su pueblo, ese punto geográfico indeciso entre abandonar el centro y comenzar a ser historia de desiertos y domadores de potros.

Camina por la avenida Bucareli, frescas aún las citas, la discusión entusiasta, los conjuros a través de los cuales él y sus amigos han revivido al autor de los *Ensayos*. Sólo lo interrumpe la oferta de los taxistas de alquiler, los *foringos* cuyos conductores miran desconcertados ese hombre de figura esbelta, siempre de negro, empeñado en vivir la orgullosa ciudad con la parsimonia amorosa y la lenta posesión de los lugares pequeños.

A la altura de la avenida Cuauhtémoc descubre dos turbadoras flores de pecado, ojerosas, pintadas, vestidas como calaveras catrinas, que lo señalan con grandes carcajadas, mientras él les devuelve una sonrisa cálida, envolvente. "Ahora no". Recuerda entonces el poema que, escrito a lápiz, debe confiar cuanto antes a la fidelidad más permanente de la tinta. Piensa otra vez en Montaigne y su vehemencia interior se hace más fuerte conforme las palabras del francés se cruzan con su propio discurso: con el adjetivo fugaz, vertiginoso, que ya estaba ahí y que de pronto fulgura, primero con la palidez de las farolas al principio de la avenida Jalisco, más tarde con la permanencia de la sangre que fluye en las venas con su legión de hormigas.

Las tinieblas son húmedas. Lo vuelve a sentir ahora como lo descubrió en su despacho de avenida Madero, al hablar por teléfono con la luz apagada; así, su voz resuena íntegra en el caracol de aquélla que lo recibe del otro lado del cable. Le gusta caminar cuando la mayor parte de la ciudad duerme. Atento al sonido de sus pasos y al ritmo de su sangre, se acendran palabras, se aquilatan imágenes, encuentra los sonos que el corazón descubre en íntimo contacto con sus propios latidos. Frente a la casa marcada con el número 185, el Ford flamante, discreto pero eficiente, hace guardia afuera de la casa del Presidente. "Ahora todos los caminos conducen a la Roma", piensa el licenciado, mientras el Presidente acaso sueña con los clarines de victoria en el campo de Celaya.

El licenciado llega, por fin, hasta su puerta. Cuando gira la llave, el frío parece colarse hasta el último de sus huesos en combustión. A pesar de las molestias en la garganta, se detiene; mira con atención su mano y la acerca lentamente hasta sus ojos. La abre completamente, a la luz que hace más visible la niebla enroscada en los árboles que guardan la avenida. Días atrás, en esa palma se miraron los ojos de una gitana altiva, madura y hermosa, digna del pincel de Saturnino. "Amas, mucho, mucho a las mujeres, pero les temes. Tienes miedo también de ser padre. Esta línea me dice que morirás de as-

fixia." Quisiera tener a alguien cerca para compartir lo que dice cuando todo parece –como ahora– tan armónico, tan pleno y tan eterno: "La vida". Pero en la calle sólo anda el sereno, con un silbato aún más de juguete que el tren que lo trajo a esta ciudad que ya es la suya. Entra en la casa donde los otros López Velarde Berumen llevan varias horas de buscar en los sueños la justicia.

AVENIDA JALISCO 73, 19 DE JUNIO DE 1921

La higiénica resurrección del día es un contrapunto con el ambiente cerrado de la alcoba, donde los frascos multicolores mezclan sus brillos con el sahumero del alcanfor. Más allá de las batientes semicerradas, se escucha el zumbido del tren eléctrico que hace renacer a la avenida Jalisco, le otorga el sentido de ser lugar de tránsito, espacio de consagración. Afuera, todo vuelve a girar en torno a los espacios ejercidos por quien ahora yace en el lecho: la nevería La Bella Italia, el interior del tranvía o la banca precisa de la iglesia de la Sagrada Familia donde el encuentro era la forma más plena de la dicha. Respira la ciudad, poderosa, incólume y heroica ante los bombardeos, los sismos, las revoluciones. Penosamente respiran los pulmones de Ramón López Velarde.

PARANINFO DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL, 20 DE JUNIO DE 1921

No te ocultes de la gente, Margarita Quijano. Aunque nadie lo sabe, en tus ojos palpitan las palabras que, escritas para ti, mañana encenderán a otras mujeres. No temas brillar, criatura, como un sol de púrpura en este lugar donde el duelo parece obligatorio. Sonríe con toda la luz de tus dientes, Margarita. Le estás dando al poeta la alegría de vestirse de negro, viuda de un esposo que nunca iba a ser el tuyo. Como la Cámara de Diputados, guárdale luto por tres días. Después, como ella, deja que la vida continúe, engalánate,

bebe lentamente un vino brioso. Alégrate, que la inmortalidad apenas estará comenzando.

PANTEÓN FRANCÉS DE LA PIEDAD, 19 DE JULIO DE 1921

Vine porque sabía que ibas a estar solo. Cuando los muertos se convierten en costumbre, es cuando en verdad nos necesitan. Entonces las tumbas son más tristes porque nadie quiere abrir la herida reciente y todo es flores marchitas, engarruñadas, como si estuvieran hechas de un papel amarillento y quebradizo. El domingo pasado, mi hermano Alejandro llegó con la noticia. No sabía cómo dármela y le abrevié el trabajo: sin quitar los ojos de las páginas del periódico, pregunté: "¿Ya?" Qué grotesco es todo. Uno ensaya, sin quererlo, las maneras en que va a enfrentar la muerte y a la hora de la verdad todo nos toma por sorpresa y actuamos como si no nos hubiéramos preparado toda la vida. Escuchaba que la pulmonía me arrancaba para siempre al ex novio, mientras pasaba las páginas del periódico y me topaba con el anuncio: "El invierno no encierra temores para los que se fortalecen a buen tiempo con la famosa Emulsión de Scott." Luego supe que era una reacción vital, instintiva, para aceptar lo lejos que ya estabas de la palabra *aquí*, mientras yo aún miraba el amanecer espléndido y pasaba, sin verlas, las páginas multicolores de Mutt y Jeff, las maldades de los pilluelos y Ramona tratando de domesticar a su marido.

Alejandro continuó diciendo que esa misma tarde te iban a trasladar al paraninfo de la Universidad; el presidente Obregón pagaría los gastos. Vasconcelos y toda la comunidad estaban tan apesadumbrados, que lo único que podían hacer era ofrecerte funerales de príncipe. Y a mí qué me importaba toda esa ceremonia, el prestigio y la salvación eterna. Le dije a Alejandro lo mismo que a ti la vez que discutimos por tu poema "La mancha de púrpura" y te dije que yo no quería esperar, que tu famosa teoría del eclipse y las

visitas espaciadas eran pura literatura y que yo no te quería como poeta muerto sino como hombre vivo. Al final, Alejandro me convenció de ir al sitio del velorio.

Llegué furtivamente, como si yo hubiera sido tu asesina. La discreción que siempre mantuviste alrededor de nuestra relación fue, eso sí, respetada por tus amigos, y nadie se me acercó a darme consuelos excesivos. Duré sólo lo suficiente para leer la lista de las guardias de honor que te harían a partir de las ocho de la noche: exclusivamente hombres, Ramón. Allí estaban muy circunspectos y realmente afectados, los cuatro que harían la primera: José Vasconcelos, Alfonso Cravioto, Rafael López y mi hermano, Alejandro Quijano. Todos buenos amigos, Ramón, todos hombres de talla. Pero todos hombres. Ninguna mujer, Ramón. Ninguna de nosotras que se atreviera, cuando tu féretro debió haber estado rodeado por Tórtola Valencia, Antonia Mercé, una vendedora de chía y Anna Pavlova agradeciéndote que la hubieras llamado Melómano Alfiler sin Fe de Erratas. Porque tú hubieras querido morir rodeado de mujeres, si alguien hubiera leído con atención tus palabras sobre Saturnino Herrán. Por eso me salí del paraninfo y por eso lloré y no quise ir al día siguiente a tu entierro.

Un muerto no es de todos, aunque insista en afirmarlo el John Donne que leímos alguna tarde en una banca de la Sagrada Familia. Si así fuera, el mundo se detendría. Pero aquí todo continúa, incluso en esta necrópolis donde la gente habla en voz baja. Por todo eso vine hoy, vestida no de negro, como te gustaba, sino con un vestido blanco que guarde mejor el perfume de mi carne, para hacértelo llegar a donde te encuentres. Y vine para arreglar tu tumba, para quitarle las flores secas, las coronas marchitas, y barrer y regar la que ahora va a ser tu casa, ya que nunca tuvimos otra. Pero no vine a llorarte. Después de que termine, iré dos filas adelante, allí donde se encuentra desde hace cuatro años —que ironía— Josefa de los Ríos, la Fuensanta que quise como una hermana a través de tus versos, y le pondré las flores que tú dejaste de

llevarle. Que sea para bien, Ramón. Los muertos no se quedan solos: nosotros nos quedamos con su hueco. Yo me quedo en el mundo a olvidar tu cadáver, a aprender a vivirte. Y cuando acepte que en verdad moriste, cuando me case con otro y llegue la noche de bodas, querré que me toquen como hubiera querido que me tocaras. Entonces sabré que no existe el olvido y que no estás muerto, y que es otro ese Ramón López Velarde que se pudre bajo tierra. El mío es inmortal y florecerá en cada invocación, como la primavera.

NUEVA YORK, 3 DE AGOSTO DE 1921

*José Juan Tablada,
Librería de los Latinos
118 East 28th Street,
New York, N.Y.*

Querido Ramón:

Tu hermano José Juan te escribe esta carta que nunca te llegará y que, por lo mismo, voy a destruir después de terminada. Esta será la primera y la última vez en que te hable en segunda persona, tú que eras la primera entre nosotros, tú en quien las hipérboles eran actos de justicia. Parece que fue ayer y ya corrieron siete años desde que escribí por primera vez sobre tu poesía. Muchos han querido ver, en esas breves pala-

bras, la venia que el modernismo otorgaba al poeta llegado de provincia para internarse en los laberintos de la capital. No necesitabas semejante padrino: tu clarividencia prodigiosa, tu envidiable instinto, te llevaban a explorar el fondo de lo desconocido para encontrar lo nuevo, como quería el poeta. Si nosotros veneramos Las flores del mal, al grado de que Luis G. Urbina bautizó a su perro Baudelaire, tú llegaste a la ciudad para comprender mejor que nosotros el sentido de la moderna concentración urbana. Por lo mismo, y porque te negaste a repetir fórmulas preconcebidas, o audacias que no respondieran al latido de tu sangre, la ciudad tiene en tus textos un contenido latente lleno de significaciones.

Te imagino y te extraño en este Nueva York donde todo y nada te hubiera sorprendido. Todo, porque eras "la frente bárbara del niño" y tus sentidos absorbían envidiablemente los dones del mundo, dones que tu inteligencia devolvía inéditos y palpitantes. Nada, porque ya adivinabas esta ciudad fantasmal y onírica, desde que escribiste "El sueño de los guantes negros", ese poema que me hizo delirar cuando nos hablaste de él, a González de Mendoza y a mí, en aquella inolvidable sesión del Hotel Regis, cuando yo regresaba de Sudamérica. En una de las colaboraciones que desperdigabas por los diarios capitalinos, y donde como al azar, como sin esfuerzo, lograbas hallazgos fulminantes, distinguías la prosa del vivir cotidiano de la poesía que consagra y eterniza al instante. Porque comprendiste y nos enseñaste que el lenguaje es un sistema arterial, la Ciudad de México se halla en tus escritos con una intensidad que nosotros no pudimos ver frente a nuestros ojos. Soñábamos con París, la ciudad ideal donde pudiéramos consumir

nuestros sueños. Nos colonizábamos superficialmente, sin darnos cuenta. Y tú, trotacalles profesional, soñador con los ojos abiertos, como dijera el otro López, descubriste que Madero—no obstante su nombre patriótico y patricio— había sido inicialmente una calle, luego una rue y posteriormente una street.

Tu ciudad, ésa que hiciste tuya, fue cantada, como toda tu Suave Patria, con íntimo decoro. No tenías prisa para conocer todos sus rincones, cuando Pedro de Alba insistió en que agotaras en una primera exploración todo cuanto la gran capital podía ofrecerte. Porque sabías que cada una de las conquistas de tu cuerpo y tu espíritu eran para siempre, te tomabas tu tiempo, todo el tiempo. Por eso no usabas reloj, y en el fondo bendecías a quienes te despojaron del que alguna vez tuviste, durante una de tus célebres caminatas nocturnas. Sentí tu fuerza desde esa primera ocasión en que el propio De Alba me hizo el honor de llevarte a mi casa. Yo, y no me ruboriza confesarlo, gozaba al compartir mi exotismo e impresionar a mis invitados con mi refugio japonés en medio de la zozobra que nos causaba la barbarie circundante. Ahora me doy cuenta de que el enamorado de la novedad pasajera era yo, y tú, con tu levita de otro tiempo, escuchabas y almacenabas, acendrabas y pulías para el futuro.

Cuando guardé celosamente el recorte de la "Oración fúnebre" que publicaste en 1919 con motivo del primer aniversario de la muerte de Saturnino Herrán, no sabía que estuvieras escribiendo el mejor de tus retratos. Retrato de poeta con ciudad. Porque al hablar de Saturnino haces mucho más que hablar de su pintura. Él había sido tu compañero de infatigables ca-

minatas por la Ciudad de México. A veces se les unía el arquitecto Federico Mariscal, y entonces cada uno armado por su respectivo arsenal emotivo, enriquecía la experiencia del otro. Caminar junto a Saturnino era caminar con el cuerpo de la ciudad. De esa pieza, obra maestra del género, donde te muestras en la plenitud de tus poderes escriturales, entresaco algunas de las frases que mejor te definen. Dices que la Ciudad de México dio a Herrán "paisaje y figura", que "la acarició piedra por piedra, habitante por habitante, nube por nube." En síntesis, él, como tú, se posesionó de la ciudad mediante los cinco sentidos. Pintó a sus personajes, como esos intensos e inolvidables ciegos, al lado de la gran cúpula de la iglesia de Loreto. El espectador de sus cuadros puede tocar la piel de sus retratados, la piedra de sus edificios, gracias a la sensualidad que Herrán imprimía a sus materiales. Y qué decir de su criolla rozagante, gloriosamente desnuda, instalada en el corazón de la capital, con la severidad de la Catedral al fondo y rodeada de los elementos que conforman la Suave Patria cuya riqueza cromática tú supiste traducir en el poema inimitable con que te despediste de nosotros. En la complicidad establecida en el estudio de Herrán en la casa de Mesones, cómo deben haber acariciado a Antonia Mercé y Tórtola Valencia. Tú, con palabras vertiginosas, pero siempre nacidas de la lucidez; Herrán con sus texturas y colores. Quizá por eso tus poemas sobre las mujeres capitalinas nunca se satisfacen en la admiración que despiertan en la inmediatez de los sentidos. Las criaturas que surgen de tus versos siguen siendo seres de carne y hueso, por los referentes de los cuales parten, pero son criaturas verbales que pueden existir de manera autónoma.

En otra parte de tu escrito citado afirmas: "En la solemne y copiosa obra de Herrán, apologética de la ciudad, blanquean la col y la flor de la metrópoli." ¿Por qué apologética? ¿De quién o de qué se sentían obligados a defender la ciudad? Si Cravioto, Silva y Aceves, Genaro Estrada reviven el fervor por los edificios antiguos, Herrán y tú deseaban dar testimonio vivo de esa oscilación entre la carne y el espíritu, entre la arquitectura de la mujer y la anatomía de los edificios. Por eso celebramos tanto que la portada de La sangre devota fuera obra de Herrán: una mujer enlutada y al fondo la cúpula del ex-convento de Churubusco. Sólo él era capaz de traducir las contradicciones que forman parte central de tu poética. Sólo él sabía que ambas figuras no tenían una función decorativa sino representaban ontológicamente la ciudad que tradujiste en tus palabras, un espacio donde la consagración y el sacrilegio eran las dos alas de tu ángel. Y yo que siempre te imaginé, como le dije en una carta que enviada ayer a Rafael López, sobreviviéndome, fuerte, longevo, patriarcal, lleno de sabiduría y de progenie. Nos dabas la pauta en tu poesía:

Hambre y sed padezco: Siempre me he negado
a satisfacerlas en los turbadores
gozos de ciudades —flores de pecado—.
Esta hambre de amores y esta sed de ensueño
que se satisfagan en el ignorado
grupo de muchachas de un lugar pequeño.

Sin embargo, pienso que debiste haber muerto en la Ciudad de México, para que se cumpliera el deseo que expresaste en ritmo de gavota: morir joven y sin decrepitud del cuerpo, como le fue concedido a nuestro Duque Job. Intentaste —conmovedora,

inútilmente— la recuperación de la provincia a través de los artículos y poemas que le dedicaste una vez instalado en la capital; hiciste el elogio de los lugares pequeños, pero te entregaste —culpable y gozoso— a los excesos y tentaciones de una ciudad que también acabaría por matarte, concediendo a tu juventud el privilegio solicitado, en ritmo de gavota: "Señor, Dios Mío: no vayas / a querer desfigurar / mi pobre cuerpo, pasajero / más que la espuma del mar".

De haber permanecido en Jerez, de instalarte en Venado, de ser un jurisconsulto famoso en San Luis Potosí, acaso nunca hubieras amado así la ciudad. Si no hubieras salido de tu villa, afirmabas, tendrías esposa e hijos y hubieras conocido el mundo por un solo hemisferio: "el niño iría de luto pero la niña no." Tu pasión por la ciudad, tu impulso irrefrenable hacia tu cuerpo, aparecen con mayor vehemencia mientras mayor es la necesidad de negarlos.

Sé que no estoy solo en este sentir ambiguo, en este vacío ante tu ausencia y en la satisfacción que nos otorga comprobar el don profético de tus palabras. De los discursos pronunciados en tu funeral, y que me han hecho llegar, el de Enrique Fernández Ledesma es el más entrañable: tu destino y el suyo fueron asombrosamente paralelos: nacimiento en 1888 en el estado de Zacatecas, traslado a Aguascalientes, fundación de la revista Bohemio, llegada a la ciudad de México. Así lo retrataste, cuando ambos descubrían y conquistaban la capital con la soberbia de sus 28 años: "Se disculpa si mira a una mesera con abundante solicitud, y pide perdón si se retarda en desentrañar una malicia. Es hombre de sociedad, optimista, comodino, creyente en el fondo, de pasiones equilibradas. Per-

tenece al número feliz de los que no rompen el timón ni pierden la brújula".

Si Fernández Ledesma daba la impresión de ser acaso demasiado doctor Jekyll, mister Hyde era queretano y se llamaba José Dolores Frías. Amante de la música, de París y del vino, huésped permanente de hoteles capitalinos —vivió en el Regis y el German-American—, solterón empedernido como tú, vivió de modestos puestos burocráticos. Tuvo como mecenas al doctor José Manuel Puig Cassauranc, circunstancia que le permitió vivir en París, donde se daba el lujo de tomar un taxi para recorrer el medio kilómetro entre la plaza de Rennes y el café La Rotonde. Entre 1914 y 1918 envió a México crónicas de guerra, que le ganaron numerosos lectores en El Universal. Tradujo poemas de Emilio Verhaeren, fallecido en un accidente ferroviario mientras prestaba ayuda a las tropas aliadas.

¿Qué diremo de ti que sea justo y no nazca de la admiración que como una lápida inmovilizadora coloca la patria sobre sus poetas? Quienes hablaron en tu entierro han insistido en tu conquista corporal de la ciudad, tu relación sensual con la calle, los teatros, los espacios íntimos donde al son del corazón añadías los goces de la carne, aún a riesgo de la flor punitiva que a la larga te llevó, comienzan a decirlo, a morir de los efectos de la enfermedad amorosa de nuestro tiempo. De tu muerte prematura, Ramón, a nadie podía culparse sino a tu fervor por la Ciudad de México. Tu afán peripatético y tu sed andariega que te llevaron a explorarla en sus entrañas y descubrirla "millonésima en el dolor y en el placer". Por hacerla tuya, te mató de amor, ojerosa y pintada, morganática y sacrílega, sempiterna y piramidal. Por eso, cuando empresa

el retorno a la capital, que será, por supuesto, maléfico, me sentiré mutilado y ajeno. Como una oración diré, en voz muy baja, los versos que escribo para despedirte:

Un gran cirio en la sombra llora y arde
por él...y entre murmullos feligreses
de suspiros, de llantos y de preces,
dice una voz al ánimo cobarde:
¡Qué triste será la tarde
cuando a México regreses
sin ver a López Velarde!⁶⁸

⁶⁸Con las licencias formales del caso, para integrar este álbum fotográfico de Ramón López Velarde en la Ciudad de México, me he basado en textos del propio López Velarde, así como en los testimonios de Artemio del Valle Arizpe y Luis G. Urbina contenidos en el *Anecdotario de Manuel José Othón*; me fue de gran utilidad el libro de Nina Cabrera de Tablada *José Juan Tablada en la intimidad*, la crónica "Ramón López Velarde" de Rafael López, así como otros textos de homenaje escritos tras la muerte del poeta. De Alfonso de Alba obtuve datos valiosos en su artículo "El provinciano en la capital" y del Enrique Fernández Ledesma *Nueva galería de fantasmas* consulté "Alarmantes complicaciones de una charla literaria", así como "Tablada y López Velarde" de J. M. González de Mendoza. Las referencias completas de cada una de estas fuentes se halla en la bibliografía final. Es José Alvarado quien refiere que López Velarde escribió *La Suave Patria* en el bar *La Rambla*, sobreviviente con el nombre de *La nueva Rambla* en Cuauhtémoc y Avenida Chapultepec. El fragmento del poema evocado por López Velarde me fue facilitado por Clementina Díaz y de Ovando. Se trata de "La ciudad de los cinco lagos muertos", obra de Carlos Barrera, que triunfó en los Juegos Florales organizados por la Universidad Nacional, y apareció en *El Demócrata* el 18 de septiembre de 1921. *La Suave Patria* tenía tres meses de haber sido publicado.

VI

Estridentópolis y Contemporánea

1921-1943

Escenario y escenografías de los Contemporáneos

En el vasto escenario aún no se extinguen los enfrentamientos armados de una Revolución empeñada en modificar la distribución de la riqueza y las costumbres familiares. El aún breve, promiscuo, multifacético escenario llamado Ciudad de México, ensaya nuevas formas de concebir el mundo. Sus 600 mil habitantes viven en un espacio donde “la presión media barométrica anual es de 568 milímetros; la temperatura media anual del aire a la sombra, es de 16 grados centígrados; la máxima a la sombra, de 31.6 grados y a la intemperie, de 49.2. La temperatura mínima a la intemperie alguna vez fue de menos 7.2 grados centígrados. El viento dominante es el Noroeste, y para las velocidades máximas, el del Noreste. El agua hierve a 92.88 grados. El mes más frío es enero; el más caluroso, abril; el más lluvioso, agosto; los meses más escasos de lluvia son enero y febrero; los más ventosos, febrero y marzo. El clima, en general, es bastante agradable.”¹

Es en esa ciudad donde un grupo de escritores –cuya niñez ha transcurrido en las revoluciones de la Revolución–, desempeña la particular actuación que le es deparada en su tránsito terrestre. Unos, nacidos en la propia capital y en el corazón incendiado de la guerra civil, ya hacen uso de sus espacios; otros preparan su éxodo obligado. De una casa de vecindad en la caudalosa calle de San Juan de Letrán, Rodolfo Usigli sale, de la mano de su madre, rumbo a una

¹Jesús Galindo y Villa, *Historia sumaria de la Ciudad de México*, p. 254.

más de las consultas oftalmológicas que a partir de entonces formarán parte integral de su existencia. Un niño que leía vorazmente, predecía terremotos y se llamaba Gilberto Owen, hace equipaje desde su natal población minera de Rosario, Sinaloa, mientras otro —que responde al nombre de Carlos Pellicer Cámara— se descubre las manos llenas de color en la lujuria cromática y olfativa de su natal Tabasco; paisano suyo, José Gorostiza contempla el vaivén de las barcas a la orilla del poderoso Grijalva. Jorge Cuesta Portpetit, notable alumno en ciencias exactas, recibe la mínima calificación en Moral, según consta en el certificado de su escuela secundaria, situada en la aromática y cafetalera ciudad de Córdoba.

La historia de nuestra literatura los llamará los Contemporáneos. Difícil y ambiguo significante, del mismo modo en que lo son el Romanticismo y el Modernismo. Nacidos en las postrimerías del siglo XIX y en los albores del XX, se conocen —o reconocen sus afinidades electivas— en la capital de la segunda década de nuestra centuria, y casi todos viven su iniciación en la Escuela Nacional Preparatoria. A los jóvenes Cuesta y Owen los unirá el rechazo y la irreverencia hacia el lugar común, al ser ambos expulsados de clase por atreverse a cuestionar la autoridad inapelable de su profesor de Historia, que en nombre de Clío atropellaba impunemente a la Gramática, cuando afirmaba que los ejércitos “marchaban día y noche bajo los rayos del Sol”;² entre las arcadas del que fuera Colegio de San Ildefonso, cuyos muros Álvaro Obregón repartiría a los artistas plásticos, Xavier Villaurrutia y Salvador Novo conversaron fugazmente con un hombre alto, vestido como cura de provincia, mediano profesor e inmenso poeta, que llevaba sus notas de clase escritas a lápiz, al igual que sus poemas, y respondía al nombre de Ramón López Velarde. Más tarde hallarán la certeza de que la curiosidad es una pasión y no un capricho, que hay un poco de Ulises en Sindbad y que todo viajero lleva el nombre del más gratuito y desinteresado de los navegantes, ese que viaja por

² Gilberto Owen, “Encuentros con Jorge Cuesta, en *Obras*, p. 240.

fatalidad y no por vocación. Jaime Torres Bodet conoce, también en la preparatoria, a los tabasqueños Carlos Pellicer y José Gorostiza. En las corbatas de seda espesa y los calcetines brillantes del primero encuentra una equivalencia de su poesía multicromática, mientras los trajes oscuros de Gorostiza preludian al poeta de la inteligencia, que formaba sus cantos en la memoria, a través de láminas “primero opacas como el carbón, luminosas al cabo como el diamante.”³

Contemporáneos entre ellos, son para su tiempo extemporáneos, como sucede invariablemente con los autores que por comodidad académica y por justicia estética denominamos clásicos. Pero también son contemporáneos de un ámbito nacional y mundial que obligaba a la conciencia a incorporarse a un vértigo donde el cine, los aviones, el jazz y el radio vencían distancias con una aceleración inusitada y transformaban en realidad cotidiana lo que el principio de siglo había concebido como invenciones exóticas, aptas para el espectáculo mas no para el servicio diario. En la segunda década del siglo XX, la velocidad, percibida por los modernistas, se convierte , en objeto de culto. Si Tomás Alva Edison fue el modelo de Nervo y Urbina, Charles Lindbergh es el ideal de los poetas de los movidos veintes.

La nueva religión urbana se centra en el culto a Su Majestad el Automóvil. Un Cadillac es el personaje principal, desencadenante de la acción, en los capítulos inicial y último de *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán.⁴ El automóvil gris, desde el cual opera la banda criminal del mismo nombre, ocupa las calles y las salas cinematográficas de la capital. Los carruajes de barnices multicolores exaltados por Gutiérrez Nájera se convierten en los Packard y los Buick de los mexicanos elegantes, que Paul Morand contempla

³Jaime Torres Bodet, “Poetas en la preparatoria”, *Tiempo de arena*, p. 81.

⁴En 1924, año en que se sitúa la acción de *La sombra del caudillo*, la ciudad de México contaba con 10,787 automóviles, 2, 849 camiones de pasajeros, 2,145 camiones de carga y 2,745 coches de tracción animal; en 1929 había 17,435 autos, 2,080 camiones de pasajeros, 4,896 camiones de carga y 512 vehículos de tracción animal. Enrique Espinosa López, *La Ciudad de México*, p. 136.

pasear ritual y lentamente por las avenidas del bosque de Chapultepec,⁵ antes de la hora de la comida, y cuya profusión lleva a exclamar a José Moreno Villa que el tránsito vehicular de la Ciudad de México es tan intenso como el de las ciudades estadounidenses.⁶

Se dicen Contemporáneos entre sí, pero son también contemporáneos del mundo, aquí y ahora. Si la actividad, el talento y el afán cosmopolita de nuestros poetas modernistas permitió que a principios de siglo la Ciudad de México fuera la principal metrópoli poética de Hispanoamérica, el Teatro de Ulises, aventura donde participan Novo, Villaurrutia, Owen y los dos Gorostiza —Celestino y José—, fue la posibilidad de convertir a la capital en escenario de las obras de vanguardia. Aun el teatro que en Broadway era rechazado por las grandes compañías, fue representado en el departamento de la casa situada en Mesones 42, que en nuestra geografía literaria señala uno de los hitos más importantes de la cultura mexicana: fue allí donde los dramas urbanos de Eugene O'Neill, Henri René Lenormand y Charles Vildrac se desarrollaban en pequeñas ciudades interiores donde los iniciados se reconocían entre sí.

Los Contemporáneos nacen a la vida literaria en la década de los 20, cuando el mundo quiere olvidar los horrores de la pasada guerra y en su breve paréntesis, antes de la siguiente pesadilla, exalta los valores de juventud, velocidad y hermosura. Es también el tiempo de los escritores y artistas que, militantes de la vanguardia más ortodoxa, se agrupan bajo la bandera irreverente y ecléctica del Estridentismo: Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Arqueles Vela, Luis Quintanilla y Salvador Gallardo Dávalos, en las letras; Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, Jean Charlot y Tina Modotti en las artes plásticas, hacen de la ciudad tema y personaje de su

⁵Paul Morand, *Un viaje a México*, p. 35.

⁶"En México se ven más automóviles de lujo que en Nueva York y, desde luego, que en Europa. Cada propietario cambia de coche año por año. Y todo esto contribuye también al claroscuro de esta república hecha de rizos de oro y rizos negros." José Moreno Villa, "Claroscuro urbano", en *Cornucopia de México*, p. 70.

estética y extienden sus conquistas y zonas de operaciones a Puebla, Zacatecas y Xalapa, mediante el manifiesto, el *happening*, el gesto provocador.

Entre la promesa y la incertidumbre prospera el destino de los jóvenes Contemporáneos y Estridentistas. Y es en su *soberana juventud* –para utilizar la frase del libro de memorias de Maples Arce– cuando Estridentistas y Contemporáneos son vistos por sus colegas pintores, que también están modificando la manera de mirar el mundo y establecen, como en pocos momentos en la historia de nuestra literatura, un sistema de correspondencias entre la plástica y la palabra. Invencibles y poderosos en su presente intocable, los poetas son pintados o fotografiados en las actitudes que mejor les convienen, o en aquellas donde el retrato los representa con mayor rigor. En este nuevo arte de hacer retratos, la plástica se convierte en manifiesto estético de los poetas. Los cuadros simultaneístas de Ramón Alva de la Canal convienen a la personalidad de Maples Arce; la gran risa de Germán List Arzubide es inmortalizada en la máscara modelada por Germán Cueto, que no hubiera disgustado al Picasso amante del arte primitivo. En sus retratos y autorretratos –tanto los que delinea el lápiz del dibujante como los que traza la pluma del escritor–, los Contemporáneos resultan menos estridentistas, pero no menos vanguardistas. Son, siempre, más música de cámara, más arquitectura de espacios, más hombres de interiores. Sus retratos constituyen la forma de manifiesto de un conjunto de escritores no interesados en suscribir ninguno, sino en predicar con la concreción de la obra o, como quería Cuesta, con los caminos que conducen a su posibilidad. Manuel Rodríguez Lozano retrata a Novo, vestido con una bata de casa, pero a bordo de un carruaje anacrónico, desde cuya ventanilla se aprecia la ciudad nocturna, el Correo Mayor, peatones, un tranvía: la Ciudad de México contemporánea leída desde la alcoba móvil por el que se convertirá en el más entusiasta, versátil y fiel de sus cronistas.

Producto del huracán revolucionario fue también la derrota de la pintura académica. Como si la actividad artística envidiara las cabalgatas bajo el Sol,

que hacían pensar a los alzados de Demetrio Macías en la Revolución como una fiesta interminable, el ejercicio de la pintura al aire libre trae consigo un redescubrimiento del paisaje y de la actuación de tipos mexicanos en escenarios urbanos. Ante una artificiosa ciudad de mansardas y sin identidad arquitectónica, que divorciaba al individuo de su ámbito vital, los nuevos pintores descubren la arquitectura natural de las montañas circundantes del valle, así como las calles de la ciudad, sus postes de luz, sus muros de ladrillo, sus interiores con pisos de barro o tierra apisonada. La ciudad rechaza a la musa venida de París y se concentra en reconocer la carne “dura y frutada” de la patria, la muchacha desnuda bajo la luz del Sol y en la Plaza Mayor, como la pintó Herrán, como la cantó López Velarde. Diego Rivera, Manuel Rodríguez Lozano, Agustín Lazo y Julio Castellanos continúan con mayor intensidad metafórica la exploración del lenguaje corporal de los mexicanos realizada por Herrán; el doctor Atl traduce con sus poderosos trazos y colores la patria interior, fecunda y enigmática.

Paisaje y retrato de un nuevo país y una nueva ciudad, cuyos protagonistas son redescubiertos. Elías Nandino confiesa la preferencia suya y de Villaurrutia por los muchachos morenos y robustos —“cantaritos”, los llamaba aquél—, mientras Rodríguez Lozano y Castellanos también los integran a su iconografía. Miguel Covarrubias describe un día en la vida de la capital a través de *Un paseo en Xochimilco*; Frida Kahlo plasma en uno de sus primeros cuadros su accidente tranviario en las calles de una ciudad a la que habría de salir repetidamente. En otro cuadros, aparece el interior de un autobús urbano, a su vez aparador y transporte de una urbe donde catrines y pelados comparten el común espacio: el buen salvaje desarrolla y pule sus actitudes natas, mientras el artista educado en un ambiente burgués, escucha el llamado de la selva. Abraham Ángel muere a causa de una sobredosis de cocaína, inyectada por propia mano; Villaurrutia vive un accidentado romance con un bolero, que termina con el descalabro en la cabeza del poeta y la imposibilidad de viajar a Europa.

En el cruce de sensibilidades y el nacimiento de la urbe surgida a raíz de la nueva era posrevolucionaria, el resultado se traduce no sólo en la biografía sino en la propia obra de los Contemporáneos; tal ocurre con los ecos de la canción popular en poemas de Gilberto Owen y Elías Nandino. Roberto Montenegro realiza al aguafuerte un interior del Cabaret Leda, sitio de reunión de obreros, artistas e intelectuales. Pero si los poetas exploran el corazón de las tinieblas, no se entregan a la bohemia estéril de la segunda generación modernista: el instante de la creación ocurre en el ámbito íntimo, donde sólo hay sitio para la vigilia o la muerte. Aunque los Estridentistas hacen de la cohesión una de sus estrategias de combate, y algunos de los futuros Contemporáneos, reunidos en la revista *La Falange*, exaltan las virtudes del trabajo disciplinado y en equipo, la creación se consuma en soledad.

¿Cómo vieron su escenario los Contemporáneos, cuánto tiempo se movieron en él, de qué manera lo hicieron parte de su escritura o de su existencia? El joven Salvador Novo declara de su exclusiva posesión a la ciudad —*nuestra ciudad mía*— y capta su inmediatez; inclusive cuando escriba su historia, lo hará en un presente con inminencia de futuro; Pellicer no se conforma con poseer algunos cuadros de José María Velasco, el descubridor del paisaje mexicano, sino se funde con los volcanes para satisfacer su vocación de alpinista y consumir la posesión material del paisaje; Jaime Torres Bodet sale de paseo con sus amigos Flaubert y Baudelaire bajo el brazo, al tiempo que su piel experimenta la monotonía arcádica de una ciudad sin cambio violento de estaciones, mientras su visión se educa en la arquitectura de la vieja ciudad. Hombre de gabinete, confiesa su amor por la Naturaleza que cercaba a la Ciudad de México, y la hace parte integral de su poética: “También algunos paisajes fueron mis catedráticos. Desde luego, la majestad serena del altiplano; su luz delgada, su sol certero, profesor de dibujo que enseña a medir las frases y a preferir al adjetivo, de tropical resonancia, el epíteto sobrio, justo e incorruptible”.⁷

⁷Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 278.

Gilberto Owen, uno de los mayores viajeros del grupo, puede servir como barómetro para indicar dos momentos de la ciudad vivida por los Contemporáneos: llegado a la capital en 1923, experimenta los inicios de la transformación cultural producto de la Revolución, y vuelve a México en 1943, cuando la arquitectura funcionalista ha transformado vertiginosamente la urbe. El edificio de La Nacional lo sorprende como lo asombra el redescubrimiento del tequila, más certero y vigoroso que el aguardiente de Cundinamarca, consumido en su exilio colombiano. En ese intento por regresar al México que llamaba “la Bagdad olvidadiza”, la generación como tal está dispersa, aunque sus integrantes continúen realizando su labor personal. El ejercicio escritural de Salvador Novo ilumina también los tiempos de actuación de los Contemporáneos. Se erige en cronista *amateur* —condición que no abandona a pesar de la oficialización del cargo— de una Ciudad de México que cambiaba con el mismo vértigo con que su generación se había iniciado en el mundo. La capital es observada amorosamente, íntimamente, desde las páginas dinámicas de la novela autobiográfica *El joven*, cuya versión inicial es de 1922, hasta la guía de forasteros trazada en *Nueva grandeza mexicana* (1946), réplica y homenaje al poema mayor de Bernardo de Balbuena.

Los Contemporáneos fueron andariegos de una urbe que no obstante sus afanes de modernidad, aún no abandonaba su aspecto y usos provincianos. José Gorostiza publica en 1932 un texto titulado “Estampas mexicanas”. Preciso y sobrio, el futuro autor de *Muerte sin fin* delimita los espacios donde se mueven los Contemporáneos, no en busca de material para sus obras, sino, en un sentido más auténtico, para buscar la redención en los infiernos y, más valioso aún, para no olvidar por completo la rudeza del espacio por fortuna no suficientemente domesticado. El cargador de número, el chafirete, el remendón chismoso y enamorado, el gendarme, “alfiletero de mentadas”, el bolero, el fifi, la quintopatiera, analizados por Gorostiza, son personajes que a

partir de los años 40 habrán de conformar una población urbana mitificada por la literatura de Mariano Azuela, pero particularmente por el cine.

Aliados en la búsqueda de la curiosidad como antídoto para combatir el veneno del aburrimiento, los Contemporáneos crearon en la ciudad los espacios que la tradición no se había preocupado siquiera en imaginar. Sin embargo, a pesar de compartir una estética y una visión del mundo, en el instante de transformar la ciudad en palabras, sus enfoques son diversos. “Era otro México, pequeño, claro, neto. Recorriamos a pie sus calles limpias y libres”, escribe en 1966 Salvador Novo al prologar las cartas de Villaurrutia. En el primer número de la revista *Ulises*, de mayo de 1927, aparece la publicidad sobre los cursos de verano ofrecidos por la Universidad Nacional y, a manera de invitación, se afirma: “*Mexico City is cool all summer. It is situated in the valley of Mexico, surrounded by a rim of beautiful mountains, visibles from all its streets.*” Esa Arcadia era la ciudad en la cual vivían los Contemporáneos; sin embargo, el espacio propicio para la cultura difundida por la joven Revolución, el aire diáfano, la posibilidad de inventar todo de nuevo, no eran suficientes para el ejercicio de la Arcadia.

Aunque caminaron la ciudad hombro con hombro, la imagen que de la ciudad tuvieron Novo y Villaurrutia es tan diferente como lo eran sus temperamentos. Lo que en Novo es colectividad y luces multicolores, en Villaurrutia se transforma en desolación y grises amortiguados. Novo va al encuentro de los seres y las cosas que hacen la ciudad, que son ella; en sus poemas nocturnos, Villaurrutia pinta lentos paisajes solitarios, donde los únicos seres son ideas hechas de aire o pensamiento, como los cuadros de Yves Tanguy o Giorgio de Chirico. Para Villaurrutia la calle es –símil afortunado– arteria, espacio del deseo, desierto en el espacio concebido para estar en compañía. Desde la “Suite del insomnio” de su libro *Reflejos*, el poeta dejaba establecida una poética del náufrago nocturno, preso entre los muros de una alcoba que es al mismo tiempo un sepulcro.

En el cuarto de siglo donde los Contemporáneos llevan a cabo su aventura estética, de manera tanto individual como colectiva, su escenario es fundamentalmente la capital de la República. Si la Ciudad de México resulta hostil para ellos, se refugian en sus propias ciudades interiores. En su libro *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, Octavio Paz recuerda que el estudio del autor de *Nostalgia de la muerte* en la calle de Brasil, semejaba una escenografía de Jean Cocteau. Conforme el teatro vaya ocupando más la atención de Villaurrutia, insistirá en acotar al lector y al escenógrafo las necesidades para ambientar su acción: éstas ocurren generalmente en interiores urbanos de clase media con luces atenuadas. Si la actuación que nos corresponde en nuestro breve tránsito terrestre la desempeñamos en el escenario correspondiente, para hacerla más espectacular y verosímil, fabricamos la escenografía donde mejor nos movemos, y vestimos los trajes que mejor nos representan. La ciudad es el teatro pero un teatro no es un objeto y sí, en cambio, el primero de los sujetos. Con sus telones, bambalinas, luces, su ejército secreto, es una ciudad viviente y enigmática. La ciudad es escenario y escenografía: lugar donde les corresponde actuar sin haberlo pedido. Como si crearan un metalenguaje de la ciudad dentro de la ciudad, los poetas se transforman en actores, empresarios y constructores del teatro que llamarán de Ulises. La elección del nombre no era gratuita, y Salvador Novo se encargó de explicar el símbolo: "Este viaje de Ulises, que deja en su pequeña casa el afecto de sus amigos, pocos y leales, y se aventura en público por la primera vez, tiene toda esa significación."⁸

Los Contemporáneos hacen su propia escenografía en una casa de departamentos, propiedad de Antonieta Rivas Mercado, heredera principal del patrimonio dejado por su padre, el arquitecto Antonio Rivas Mercado. Si éste había puesto su talento al servicio de la patria exaltada por el antiguo régimen, que ocupó el cielo urbano con la columna de la Independencia, Antonieta

⁸Cit. por Luis Mario Schneider, *Fragua y gesta del teatro experimental en México*, p. 23.

demostrará que a su herencia material une su estirpe espiritual. En el teatro de Ulises, el prosaico oficio de vivir es sustituido por el oficio de soñar, de imaginar otras vidas en ésta. Si los colonialistas habían despertado con sus conjuros a los fantasmas de la vieja ciudad, los Contemporáneos daban un sentido nuevo a la arquitectura mediante la instalación de un teatro en el interior de una vecindad, y donde la asistencia del público era confirmada mediante previa invitación. No obstante la advertencia de que se trataba de un teatro heterodoxo, los asistentes deben de haberse sorprendido al ingresar en ese espacio iniciático donde nadie podía adivinar que lo esperaba una fábrica de sueños. Antes de acceder a ésta, el invitado cruzaba “un patio largo y cruel, de lajas, y estrechado por los arcos románicos que huelen a salitre; una escalera fría y un corredor largo y áspero.”⁹ Una vez que se ingresaba al interior, la calle dejaba de existir para dar paso a un salón de unos siete metros de ancho.

Clementina Otero recuerda cuando llegó frente al número 42 de Mesones en compañía de Celestino Gorostiza, novio de Araceli Otero. Nada en esa casa de tres pisos, anunciaba lo que Celestino había prometido a Clementina: “Te necesitamos para el papel femenino en *El peregrino* de Charles Vildrac.” Desde las ventanas de los otros departamentos, sus habitantes espiaban a los nuevos adeptos que de tal modo ingresaban a la extraña cofradía del teatro de *Ulises*. Con su bata blanca —evoca Clementina Otero,—¹⁰ el pintor Agustín Lazo dirigía su pequeña orquesta de obreros que tapizaban las paredes de yute, colocaban la escenografía a base de biombos y daban los toques finales a la decoración. En la parte de atrás se encontraba el salón de estar, decorado con la mayor sofisticación del momento, con mesas muy bajas. Como parte de la reivindicación nacionalista de la época, la decoración estaba constituida

⁹ *Revista de Revistas*, 25 de marzo de 1928. En Luis Mario Schneider, *op. cit.* p. 50.

¹⁰ Entrevista con Clementina Otero. México, D.F., Teatro de la Danza, 18 de agosto de 1989.

básicamente por esteras de yute en los muros y, en las mesas, grandes lámparas de vidrio soplado.

“¿Cómo le va, Dennise?”, dijo a Clementina un joven delgado de ojos brillantes, acompañado de otro joven igualmente delgado, pero más moreno. “Porque Usted va a ser Dennise, ¿Verdad?” Como Clementina no respondiera, Xavier Villaurrutia se dirigió a su compañero para decirle: “Gilberto, se me hace que te encargas de la muchacha porque creo que es muda.” No sólo no era muda sino en ese instante comenzó la carrera de una de las actrices que más hicieron por el teatro mexicano. Así se convirtió en Dennise para *El peregrino*, donde Gilberto Owen desempeña el papel de tío y educador sentimental de la muchacha.

Roger Marx, Lord Dunsany, Henri Lenormand, Eugene O’Neill, Jean Cocteau, fueron otros autores traducidos y montados por la más heterodoxa *troupe* de nuestra literatura. Bajo el mecanazgo de Antonieta Rivas Mercado, los 50 espectadores que admitía el pequeño local de Ulises, los veía alternarse papeles: Salvador Novo en amorosa pugna con la Rivas Mercado en *Welded* de O’Neill; Owen con Nico, dando cuerpo al viajero que viaja sólo por viajar en *El tiempo es sueño* de Lenormand. Había sólo dos mandamientos: fuera el traspunte y guerra a muerte contra el mito de las primeras figuras: el reparto estaría determinado por las necesidades de la obra. Es lamentable que no se conserven las traducciones que los Contemporáneos hicieron de aquellos textos que retratan su poética del viaje interior y la libre elección.

No se dejaron esperar los elogios y los ataques a ese heterodoxo ejercicio de la ciudad. En los números de *El Universal Ilustrado* de junio y julio de 1928 son varios los artículos en contra y a favor del teatro de Ulises. A quienes censuran el afán exhibicionista de los autores, Novo responde que sus objetivos han sido “introducir al teatro moderno y olvidar, hasta donde fuera posible, nuestras personalidades”. Ermilo Abreu Gómez, abanderado del nacionalismo a ultranza, señala: “Para decirlo de un modo concreto: el

problema de nuestro teatro (de nuestra literatura en general), no estriba en saber descubrir el espíritu de nuestra cultura, sino en eternizar su espíritu". Para no dejar dudas sobre su política antinacionalista, Novo es lapidario: "El hombre brillante y augusto a quien se le ocurrió confeccionar cigarrillos, no pensó en cigarrillos egipcios allí donde le pedían satisfacer los equivalentes de los Monarcas".

Traducir y montar a los dramaturgos de vanguardia era una intención estética importante, pero conllevaba además la instauración de la ciudad interior. El efecto es mayor en la medida en que no se trataba de un edificio especialmente diseñado para funcionar como teatro, sino una casa donde la clase media luchaba por conservar su decencia y su recato, aterrada ante la idea de vivir en los arrabales. De acuerdo con Elías Nandino, en la época de mayor actividad del grupo se rentó en la calle de Independencia una casa que tenía aspecto de vieja hacienda, y conservaba en el patio un gran árbol, a cuyo alrededor se daba lectura a las obras de los Contemporáneos.

Mientras los poetas hallan en los dramaturgos vanguardistas de otras latitudes una respuesta a su inquietud urbana, Manuel Rodríguez Lozano pinta escenografías donde aparece ilustrada la imagen que de la ciudad tenían nuestros poetas. Casi toda la escenografía poética de los Contemporáneos ocurre en interiores y, a veces, en interiores urbanos. Se trata de una ciudad que pareciera estar dentro de una campana neumática, herméticamente cerrada para evitar la contaminación del exterior. En la medida de sus posibilidades, los Contemporáneos intentaron tener su habitación propia —la bautizada por Torres Bodet *bureau d'esprit*—, un lugar aislado de la repartición del botín llevada a cabo por los revolucionarios que construían y desmantelaban la patria. Torres Bodet concentra su breve y selecta biblioteca en la calle Atamirano de la Colonia San Rafael, desde donde labra una poesía que manifiesta su gusto por los interiores, reflejado particularmente en poemas de *La casa* y *Los días*, ambos libros publicados en 1923. Tema ge-

neracional, el silencio se impone como disciplina por descifrar, ese silencio del silencio también explorado por Villaurrutia, que llega a ser tan tenso que “de pronto quisiéramos que hablara”. Evoca Torres Bodet:

Rara vez he escuchado un silencio de calidad tan profunda y alentadora. No sé qué ruidos mansos y humildes lo construían. Estaba hecho de lentitud, de tibieza, de césped y de sombra de árboles vigilantes. No sólo eso. Había en él algo mucho más arduo de definir, una calidad de virtudes y de costumbres que han ido alejándose de nosotros: familias que se recogían temprano, en casas quietas como conventos; recepciones que no necesitaban acudir al clamor del radio para alegrarse; señoritas que no regresaban del cine a la medianoche, en frenéticos automóviles; perros que conocían su profesión y que sólo aullaban en circunstancias excepcionales: la víspera de una muerte o ante el amago de un terremoto.

Ese silencio de San Rafael lo reconozco, ahora, entre las estrofas que allí compuse. La tipografía lo ha convertido en una serie de espacios blancos. Y la blancura de esos espacios, el tiempo se ha encargado ya de amarillearla. Pero no importa. Un poco de aquel silencio continúa preso tras de las rejas de los renglones –cortos o largos– en que mi alma impaciente buscó su definición.¹¹

Ciudad donde la naturaleza se asemeja a los objetos, donde el ojo adquiere la educación de una cámara fotográfica, desapasionada e inteligente. Ya no el costumbrismo decimonónico sino el escenario inventado, donde la naturaleza imita a los objetos. Torres Bodet hace alarde de su filigrana verbal para describir un golpe de remo contra el agua en Chapultepec, para analizar el equivalente plástico, emocional y literario de esa acción. En varios fragmentos de su obra narrativa, también se nota semejante intención: “La conocí en México una tarde de marzo. El alto del semáforo había descompuesto, de pronto, todos los coches de la Avenida Juárez para dar paso a la calle de San

¹¹Jaime Torres Bodet, *Tiempo de arena*, pp. 220-221.

Juan de Letrán que caminaba, retratada a medio cuerpo, en el cristal de los parabrisas. La sombra se hacía densa en las esquinas y la luna, bola de nafta, trataba en vano de preservar de la polilla del tiempo la lana espesa de las nubes.”¹²

La literatura de otras lenguas y otras tierras modificaban la imagen que los Contemporáneos construyeron de la ciudad en general y de la suya en particular. En 1916, Carl Sandburg publica su libro *Chicago Poems*, donde el poeta hace un canto entusiasta a la ciudad estridente, trabajadora e industrial: “*Come and show me another city with lifted head singing so proud to be alive and coarse and strong and cunning*”. En 1922, T.S. Eliot incluye en *The Waste Land* su visión de un Londres fantasmal, una ciudad irreal, sumergida en la niebla como sumergida en el mar se hallaba la ciudad imaginada por Edgar Allan Poe. En *Contemporáneos*, Octavio G. Barreda traduce el poema de Eliot, mientras Salvador Novo publica sus versiones de poemas de Sandburg. Las preferencias de ambos reflejan su concepción urbana y su relación con la poesía: la ciudad es un fenómeno mutable, al cual hay que interpretar de acuerdo con sus diferentes estados. En el número 33 de *Contemporáneos*, de enero de 1931, aparece la versión que León Felipe hace de “Los hombres huecos” de Eliot. Y en el número 26-27, de julio-agosto de 1930, se publica la que Enrique Manguía hace de “El páramo” de T.S. Eliot. La nota donde el traductor realiza su personal interpretación del páramo como símbolo de la ciudad, ilustra un concepto generacional:

El páramo es una región estéril gobernada por un rey igualmente estéril. Es infecunda la tierra así como los mismos animales que dejan de reproducirse. Por todas partes vagan millones de hombres a quienes paulatinamente se les deseca la savia del espíritu, al dedicarse a tareas ímprobas, rutinarias y absurdas. El placer –casi siempre revistiendo

¹²Jaime Torres Bodet, “Avenida”, en *El juglar y la domadora*, p. 29.

una forma erótica—, es pasajero y rebasa toda vulgaridad. Dominan por todas partes la anarquía y el caos.¹³

Es la ciudad ambivalente de García Lorca, la Metrópolis donde el espíritu navega en la lengua de la cobra y las máquinas son arrastradas por las cataratas. Es la Nueva York hostil y deshumanizada, donde el tiempo sacralizado se recupera mediante el rapto erótico y la celebración ritual, en la figura del Rey de Harlem y sus milenarias raíces. La idea de Manguía es compartida por José Gorostiza, el poeta que realiza sus labores de poeta al lado de sus actividades burocráticas:

Tal vez el hombre de hoy, apiñado a centenares de miles, a millones, en la estrechez de las grandes ciudades, no es ya como el hombre de otros tiempos. El hombre no vive, como solía, en la frecuentación de la naturaleza. El cielo no entra a grandes pedazos azules, a paletadas, en la composición de la ciudad. Prisionero de un cuarto, ahito de silencio y hambriento de comunicación, se ha convertido —hombre isla— en una soledad rodeada de gente por todas partes. Su jardín está en las flores desteñidas de la alfombra, sus pájaros en la garganta del receptor de radio, su primavera en las aspas del abanico eléctrico, su amor en el llanto de la mujer que zurce su ropa en un rincón.¹⁴

Si Eliot escribe *The Waste Land* para simbolizar el fin de la edad sagrada y la aparición del espacio profano, Gorostiza construye en su poema mayor esta posibilidad de orden en el caos, de recuperación de la imagen de “hombre de Dios” como juzgaba al poeta, capaz de sostener por un instante el milagro de la poesía. Unos versos de *Muerte sin fin* ejemplifican, en su metafísica material, el desamparo y la búsqueda del hombre por encontrar un sentido a la vida

¹³Enrique Manguía, Introducción a “El páramo” de T.S. Eliot. *Contemporáneos*, número 26-27, julio-agosto de 1930, p. 12.

¹⁴José Gorostiza, “Notas sobre poesía” en *Poesía*, p. 22.

en medio del Caos. Este paréntesis coloquial se desarrolla precisamente en ámbitos urbanos:

Un cóncavo minuto del espíritu
que una noche impensada, al azar,
y en cualquier escenario irrelevante
—en el terco repaso de la acera,
en el bar, entre dos amargas copas
o en las cumbres peladas del insomnio—

Nótese la ambigüedad del término “escenario irrelevante”. Al calificar de tal modo la odisea del hombre de la calle, Gorostiza quiere significar que en ese cóncavo minuto —hiperbólico, diría López Velarde— el hombre descubre tres ámbitos de la desolación urbana, donde estamos solos a pesar de la multitud. La banqueta, el bar y la alcoba son tres espacios donde el habitante se confronta consigo mismo. Son, respectivamente, los dominios del *flâneur*, el borracho y el insomne, los tres ocupados en en el oficio vencer la vida, antes que ser vencidos por ella. La vagancia de Novo, el alcoholismo de Owen, la exploración onírica de Villaurrutia se insertan, respectivamente, en las tres ocupaciones urbanas mencionadas por Gorostiza.

La ciudad como alcoba. El espacio interior concebido simultáneamente como puerto de partida, nave y brújula para el viaje inmóvil. El año cuando André Breton, a la cabeza del surrealismo, se encuentra en la llamada etapa heroica de su movimiento, el sueño se convierte en una de las armas de liberación y en uno de los laboratorios más propicios para la demostración de su estética. Los Contemporáneos viven la aparición de movimientos que buscan la libertad en dominios diferentes a los usualmente transitados por los hombres. Es tiempo de bucear en el interior de uno mismo, de pensar y soñar. Si, como escribe Xavier Villaurrutia, “la muerte toma forma de la alcoba que nos contiene”, el espacio interior se convertirá en escenario principal. Es allí donde viajan los amantes y donde el durmiente se entrega en brazos de un Dios

desconocido y poderoso. Es en la alcoba donde el enamorado que habla desde el *Sindbad el varado* de Owen, descubre el desamparo de su desamor, la condición irremediable e irredimible de su desgracia: la alcoba ha dejado de ser el continente de los amantes y ahora sólo es habitada por un espejo que refleja la imagen de fantasmas, de seres que se burlan de lo que ya no somos. La alcoba con los signos de lo que poblamos. La alcoba donde la carne del hombre se entrega a la llama de la pasión o a la indolencia del amor. En su exploración onírica de la ciudad interior los Contemporáneos rescataban otro de los mensajes de López Velarde, siempre profético y lúcido: "...para recibir el mensaje lacónico de mi propia alma, me reconcentro con esa intensidad con que en el abismo de la noche sentimos el latido infatigable de nuestras sienes y estamos escuchando el roce metódico de nuestra sangre en la almohada. El alma finca sus delicias en transmitirnos su confidencia; pero exige para ello una soledad y un silencio de alcoba." ¹⁵

Como poetas que veían en el ejercicio de la literatura una actividad esencialmente crítica —Jorge Cuesta afirmó que *Reflejos* de Xavier Villaurrutia, libro de versos, era su obra crítica más importante—, el sueño fue para los Contemporáneos un medio de conocimiento, pero no formó, como en los surrealistas, parte de un programa colectivo. Mientras Breton ensalza la capacidad soñadora de Robert Desnos —que en su opinión llevaba a sus últimas consecuencias las búsquedas surrealistas— y formula la escritura automática como inmediata consecuencia de esa liberación intelectual, los Contemporáneos vieron en el sueño un desafío para objetivar reinos ignotos, un ejercicio de traducción que formaba parte de una estética, si no manifiesta en forma de programa o declaración de principios, sí latente en sus obras. Para Jorge Cuesta, como para José Gorostiza, la poesía era un instrumento de investigación, y un análisis de temas limitados, a cuyo desciframiento el poeta podía sólo aproximarse.

¹⁵Ramón López Velarde, "La derrota de la palabra", en *Obras*, p. 443.

Más que una escuela, el Surrealismo fue una forma de concebir la realidad, una aventura de la imaginación en libertad, un heroísmo que pasó del terreno intuitivo al razonador. Los románticos les sirven como guías intuitivos, pero los surrealistas se encargaron de hacer más sistemática la exploración. Aunque desde un punto de vista retórico sea más que evidente la existencia de “atmósferas oníricas” en la poesía y la prosa de Xavier Villaurrutia y Gilberto Owen, ninguno de los Contemporáneos entró en contacto directo con el movimiento capitaneado por André Breton. La excepción a la regla fue Jorge Cuesta, quien se entrevistó en París con el autor de *Nadja* y escribió sobre el proyecto del supremo sacerdote surrealista, siempre con respeto y con la pasión domada que lo caracterizó. Mentalidad científica —recuérdese que era químico de profesión—, Cuesta no se convence de que la emoción por sí misma pueda rendir testimonios de los sutiles procesos ocurridos en las zonas del sueño. Cuesta habla del sueño como una desilusión de la experiencia. Soñamos lo que sin saber deseamos, y en la vigilia no se nos concede la experiencia de esos impulsos latentes. Por eso el poema, además de ser una reconstrucción de lo vivido o lo deseado, es la fundación de un reino propio. Como ha analizado Didier Anzieu, si Paul Valéry no hubiera escrito *El cementerio marino*, la intensidad de las imágenes que pueblan el poema lo hubiera llevado finalmente a una severa crisis mental. La leyenda cuenta que Jorge Cuesta escribió las dos últimas estrofas de su poema *Canto a un dios mineral* mientras afuera de su casa lo esperaba la ambulancia para llevarlo al Hospital Rafael Lavista de Tlalpan, una forma elegante de llamar al manicomio.

A partir de la definición del poema como reconstrucción objetiva del sueño intelectual, es posible leer los poemas mayores de los Contemporáneos. *Canto a un dios mineral* de Jorge Cuesta; *Muerte sin fin* de José Gorostiza; *Sindbad el Varado* de Gilberto Owen; *Estudio en cristal* de Enrique González Rojo y la exploración de la noche, el sueño y la muerte que hacen Villaurrutia en los nocturnos de *Nostalgia de la muerte*, y Elías Nandino en *Nocturna suma*, ¿qué

son sino reconstrucciones racionales del sueño diurno o de la intuición encontrada en la cotidiana aventura del sueño nocturno? En cualquiera de los dos casos se trata de la emoción recordada en la tranquilidad. El discurso articulado en el diván del psicoanalista, donde el paciente reconstruye —hasta donde la conciencia le permite— las imágenes de libre asociación del sueño, es un lujo que el poeta no puede permitirse. Los argumentos de los sueños de Bernardo Ortiz de Montellano pueden servir para la lectura psicoanalítica, pero el poema resultado de ese sueño presenta multitud de problemas estéticos. De ahí que no le falte razón a Villaurrutia, recordando a Paul Valéry, cuando dice que el hombre que escribe el poema del sueño debe tener la mano bien despierta.

En los poemas anteriormente enumerados, los Contemporáneos se hallaban cerca de modelos como *El cementerio marino* de Paul Valéry y *La tierra baldía* de T. S. Eliot. Pero no necesitaban cruzar el Océano para encontrar en el propio territorio nacional el ilustre antecedente. Ellos reestablecen, a través de los siglos, un diálogo con la monja jerónima y la conciencia que emprende su aventura por la noche en busca del conocimiento. José Gorostiza explora a partir de un vaso de agua y “en las cumbres peladas del insomnio” formula su discurso poético en torno al misterio entre continente y contenido; Owen pide la ayuda del capitán “borracho de ron y de silencios” para mitigar —recordándose— su fracaso amoroso. Los 28 días de su febrero pasan ante nosotros como imágenes del sueño que ya no es. Con “un aire de haber sido y sólo estar, ahora”, el ser caído en desgracia se busca en esa ensoñación amortiguada por el alcohol, “ancla segura y abolición de la aventura”. Con el auxilio del éter, Bernardo Ortiz de Montellano emprende la inmersión en esa zona de nadie entre la vigilia y el sueño, entre la muerte y la vida que es la mesa de operaciones. El doctor Jekyll llamado Cuesta se une al señor Hyde de nombre Jorge para interrogar a la nube y sus transformaciones físicas; Villaurrutia y Elías Nandino entran en la piel de la noche para abrir las puertas del deseo.

La ciudad que López Velarde soñó “dentro del más bien muerto de los mares muertos” aparece en los sueños de los Contemporáneos o en las ensoñaciones

recuperadas en la vigilia. Ortiz de Montellano sitúa en espacios específicos de la Ciudad de México las visiones que tiene de sus compañeros de generación:

Veo a Jaime Torres Bodet caminando a pie por la calle del Cinco de Mayo y frente a la Catedral, entre las calles solitarias, con un saco a rayas como los de los presos. Él no me ve. Debe ir a Palacio a acordar con el Presidente, me digo.

Vamos, –únicos pasajeros– [Octavio G.] Barreda y yo en el carro de un ferrocarril que da muchas vueltas por la ciudad.

Yo, desnudo también, salgo de esa sala, bajo una escalera blanca y derecha, muy larga, y estoy en la calle. Calle ancha, comercial, con muchos vendedores, especialmente mujeres, que estáticos, silenciosos, me ven pasar desnudo, me ven con opacos ojos eróticos, entre un gran silencio. Sin embargo, yo sé que sólo yo existo en esa calle esos ojos son para mí como pintados.¹⁶

Particularmente el fragmento anterior del *Diario de mis sueños*, coincide con la visión de las calles, las plazas y las estatuas de Villaurrutia en *Nostalgia de la muerte*: mujeres insomnes, como las de Paul Devaux, figuras ascéticas, de erotismo latente, como las concebidas por Rodríguez Lozano.¹⁷ En el *Primero sueño* de Ortiz de Montellano, la Ciudad de México desempeña una actuación fundamental. La delicada red que teje los sueños combina el Río del Consulado, evocaciones revolucionarias, la actuación de Federico García Lorca y de López Velarde. El primero recuerda a Ortiz de Montellano la muerte violenta; el segundo le otorga el timbre nacionalista a su propia búsqueda metafórica. “Soy el último testigo de mi cuerpo”, exclama el poeta, a punto de entrar en esa forma de muerte que es el sueño. Concretamente, el río del Con-

¹⁶En Guillermo Sheridan, *Monólogos en espiral*, p. 44.

¹⁷Lourdes Franco Bagnols encuentra un paralelo entre la imagen de la niña muerta en el poema de Ortiz de Montellano y el cuadro de Juan Soriano *La niña muerta*, “donde rodean a la imagen las ofrendas típicas del campo mexicano.” Estudio preliminar a *Sueños. Una bofetella al mar*, p. 23.

sulado fue el último en ser entubado en nuestra ciudad ya sin ríos. Alegóricamente, simboliza la última vena de la urbe, el líquido vital que escapa de su cuerpo.

Río desconsolado,
primer viajero que recorre un mundo
de geográficos lagos sin pescado,
a minerales pechos adherido,
más ligero que el aire
y al peso de montañas asfixiado.

Onírica y fantasmal es también la ciudad que aparece en la poesía de Villaurrutia. La palabra *calle* está presente en varios de los poemas mayores de *Nostalgia de la muerte*: “¿Y quién entre las sombras de una calle desierta, / en el muro, lívido espejo de soledad, / no se ha visto pasar o venir a su encuentro / y no ha sentido miedo, angustia, duda mortal?”. Sus imágenes se le aparecen “en medio de un silencio desierto / como la calle antes del crimen”, y hasta cuando cierra los ojos, una fuerza superior a su voluntad lo obliga a “soñar la noche, la calle, la escalera / y el grito de la estatua desdoblado la esquina”.

La otra ciudad. Conjunto de urbes interiores, pasillos, laberintos, escalas que desembocan a ninguna parte, planos concebidos por un Piranesi de trazo más desenfadado, pulsera de Moebius que obliga a dibujar el ocho obsesivo del solitario o del viajero inmóvil; la ciudad que es al mismo tiempo para Gilberto Owen, amante del sincretismo, el Bowery de Nueva York, Bagdad y el zócalo capitalino. También desde su juventud, en los poemas del libro *Desvelo*, Owen hace una alabanza de la ciudad:

Ciudad

Alanceada por tu canal certero,
sangras chorros de luces,

martirizada piel de cocodrilo.
Grito tuyo –a esta hora amordazado
por aquella nube con luna–,
lanza en mí, traspasándome, certera,
con el recuerdo de lo que no ha sido.

Y yo que abrí el balcón sin sospecharlo
también, también espejo de la noche
de mi propio cuarto sin nadie:

estantería de las calles
llenas de libros conocidos;
y el recuerdo que va enmarcando
sus retratos en las ventanas;
y una plaza para dormir, llovida
por el insomnio de los campanarios
–canción de cuna de los cuartos de hora–,
velándome un sueño alto, frío, eterno.

Aunque los tres primeros versos del poema podían haber sido firmados por un poeta estridentista, la comunión que en los siguientes Owen logra con el cuerpo de la ciudad lo acerca más al vigilante insomnio de Villaurrutia. La ciudad es el texto legible, la estantería abierta donde sólo el iniciado puede descifrar las páginas. No escenario convencional para la elegía, sino el lugar de la confrontación, la arena donde la realidad y el deseo establecen su cópula y rompen sus vínculos.

Entre las múltiples lecturas que admite, *Sinbad el varado* de Owen es la relación del hombre con la tierra natal, a la cual retorna con la amargura de saber que no lo reconocerá. Cuando se le presenta la oportunidad de regresar a Itaca, el nuevo Ulises confiesa: “Todavía no sé claramente qué puedo ir a hacer allá. Sólo, tal vez, a visitar contigo a algunas personas y a soñar un poco en algunos sitios. Sólo, tal vez, a ver mi funeral en el rostro de los que me encuentre.”¹⁸ Dentro de su mitología personal, que Owen labra mediante una

¹⁸Gilberto Owen, carta a Josefina Procopio, Filadelfia, 19 de julio de 1950, en *Obras*, p. 285.

cuidadosa selección de equivalencias, el viajero gratuito, el navegante que ama la aventura sobre la prosperidad, el riesgo y el libre albedrío sobre la esterilidad de la vida sedentaria, vuelve a la Ciudad de México. De la Revolución hecha gobierno a la ciudad de los primeros rascacielos, Owen elige la Plaza Mayor para su canto. La Catedral —espacio sacralizado por excelencia— se convierte en testigo de la vuelta del hijo pródigo: “La catedral sentada en su cátedra docta / dictará sumas de arte y teología.”

Villaurrutia, que celebró en sus poemas la invitación al viaje, supo que toda jornada se realiza alrededor de la alcoba. Hombre de teatro, poeta siempre, la ciudad se le revelaba como escenografía o alcoba submarina. No le bastaba nombrar el espacio: como poeta, sabía que su misión era transformarlo, encontrar la actuación que desempeñaba en la sensibilidad que pretendía traducir ese fragmento del discurso urbano. En *Dama de corazones* (1928), Julio, el personaje narrador, camina por la calle Edison un primero de mayo. Escenografía *Art deco*, con el monumento a la Revolución y el frontón México, desemboca en una funeraria de la Avenida Hidalgo, donde también se desarrolla la primera escena de la obra de teatro *Invitación a la muerte*. Octavio Paz se referirá en los sonetos “Crepúsculos de la ciudad” a esa sección de la urbe donde proliferaban las funerarias al lado de las prostitutas de la Santa Veracruz: el comercio de la muerte y el comercio de la vida en un mismo, breve espacio.¹⁹

Las ciudades de Novo y Villaurrutia sirven para establecer un contrapunto sobre dos maneras de leer en un mismo pentagrama. Ambos, a su modo, la registran en su obra como claves de una cartografía iniciática. Al devorarla, Novo es pantagruélico y memorioso. Al olerla, Villaurrutia es proustiano y evanescente. Gozó los últimos momentos del esplendor del aire urbano, a tal grado que escribió en una breve nota sobre José María Velasco:

¹⁹Juan Rejano resultará igualmente impactado por esta doble actividad en la crónica “Los mercados de la muerte”, en *La esfinge mestiza*, pp. 79-81.

Las montañas son el marco del valle. La transparencia del aire las aproxima, pero, a medida que a ellas nos acercamos, mantienen, en un modo de miraje, su orgullosa distancia. Son de un azul intenso y mate. A veces, toman una coloración violeta. En todas partes hacen acto de presencia. ¡Cuántas veces, al término de una calle, en plena ciudad nos marcan la frontera vertical y magnífica del valle.²⁰

Territorios de locos y enamorados, las azoteas fueron dominio de los Contemporáneos. Villaurrutia las amaba, por ser testigos y actores del tráfigo urbano de los rampantes veintes posrevolucionarios. En una azotea de la Colonia Condesa, Edward Weston hace las fotografías de Tina Modotti, cuyos desnudos escandalizan y fascinan a la ciudad licenciada y reprimida, junto con la belleza desenfadada de Nahui Ollin; en las azoteas de la ciudad, Juan Rejano descubre una identidad propia de la capital, frente a las cimas de tejas de otras urbes. En una fotografía de 1928 se puede ver a Owen con la catedral de fondo, vestido con zarape y sombrero, en compañía de su sobrina Blanca Margarita, de 4 años y otros niños. Owen había llegado a la capital cuando estaba por abrirse la avenida 20 de noviembre, una de las medidas urbanas emprendidas por el gobierno de Calles para derribar los restos de la arquitectura porfirista.²¹ La fecha simbólica del inicio de movimiento revolucionario era utilizada concretamente para consumar la separación entre las dos eras. Ya desde algunos poemas de *Reflejos*, su primer libro de poesía, Villaurrutia hace actuar a su ciudad. La primera estrofa del poema "Azoteas" constituye un impecable *hai-kú*, el trazo de una estampa urbana lograda tras la observación paciente y prolongada, mediante la realización relampagueante del poeta auténtico:

Asoman al cielo cóncavo
sus chimeneas

²⁰Xavier Villaurrutia, *Obras*, p. 437.

²¹Entrevista con Guadalupe Lozada León, 19 de agosto de 1996.

los barcos prietos, duros.
en este muelle
de azoteas.

Para Villaurrutia, la calle es hermana de la muerte porque es sólo una vía de tránsito de nuestra aventura terrestre. Los muros son espejos y las esquinas anuncian escaleras que llevan, como en un grabado de Escher, al punto de partida. Ahí lo encuentra la certeza de ser o no ser soledad. Territorios de la angustia pasiva, de la duda existencial, las calles desiertas en la ciudad interior villaurrutiana sufren una radical metamorfosis en el poema “Nocturno de los ángeles”, cuando el flujo de la sangre marinera impregna de deseo el ámbito nocturno. No obstante que Villaurrutia juega con el doble significado de Los Angeles —el nombre de la ciudad y el de la fauna nocturna que inflama de deseo la noche—, su poema puede leerse como una declaración de principios de la noche sensual e iniciática en una Ciudad de México machista y hostil, pero invadida por la sensualidad de sus criaturas con los “seis sentidos mágicos” —la frase es de Owen— despiertos a la caída de la noche. La ciudad reverenciada por los poetas nahuas; hiperbólicamente exaltada por el barroco; analizada por propios y ajenos a lo largo del siglo XIX, es sobre todo una ciudad diurna. La noche urbana llega plenamente a la poesía no tanto con los modernistas sino con los Contemporáneos. El poema inicial de *Nostalgia de la muerte* insiste en esta poética de la oscuridad poblada: el placer que revela, el vicio que desnuda, es dibujado por la noche con su mano de sombra.

El concepto de cofradía iniciática, de agrupación para los “numerables lectores” defendida por los Contemporáneos, de manera simbólica se traduce en las calles que concretamente llevan su nombre, y en las de su actuación en la ciudad. Paradójicamente, no existe ninguna calle que recuerde los nombres de los Estridentistas, cuando fueron quienes hicieron de la ciudad tema de sus mitologías. Con sus obras y sus acciones, los Contemporáneos labraron en la

Ciudad de México una mitología propicia para la recuperación de sus imágenes. No existe una calle llamada Jorge Cuesta, aunque su tránsito por la que en su única obra de teatro llamó *calle del amor*, desembocara en la locura, el drama perpetrado en un sanatorio de Tlalpan y su entierro en el espacio destinado a los suicidas, a espaldas de la capilla del Panteón Francés de la Piedad, el mismo donde fueron sepultados los poetas Manuel Gutiérrez Nájera y Ramón López Velarde; Jaime Torres Bodet tiene su calle en la colonia Santa María la Ribera, cerca de los espacios donde se forjó su educación sentimental, y donde, bajo el insolente sol primaveral, se corporificaban las muchachas en flor de sus lecturas proustianas; Salvador Novo otorga su nombre a la calle del Coyoacán donde vivió; la casa de Sierra Nevada, en unas Lomas que ya no son más la Arcadia primitiva donde Carlos Pellicer llegó, conserva su culto por el “nacimiento”, esa forma de construcción de la ciudad dentro de la ciudad.

Concreta o simbólicamente, las calles de los Contemporáneos cargan de significación a la ciudad. La calle Xavier Villaurrutia se encuentra en un barrio de la ciudad con el cual el poeta nunca tuvo relación estrecha. Crear una nueva calle Villaurrutia demandaría una encuesta de la sensibilidad colectiva. Pudiera ser la calle del Deseo, a espaldas de la catedral zacatecana, donde Villaurrutia podría estar cerca de la sed no saciada de su dilecto López Velarde. O acaso la calle de la Soledad, si no la hubiera descubierto antes Jaime López y la divulgara en voz de Cecilia Toussaint. La verdadera calle Xavier Villaurrutia ya existe en el espacio de la imaginación de sus lectores presentes, pasados y futuros.

La calle Xavier Villaurrutia es en nuestra ciudad tan secreta como la calle García Lorca, discretamente frente al mármol y al oro, que Benito Juárez hubiera despreciado, en la avenida que lleva el nombre del primer estadista oaxaqueño. Es una breve calle, raramente transitada, de esas que vemos sin mirar, pero ahí está, en un pequeño nicho, el busto en piedra del niño grande y frente abombada que en vida llamóse Federico. Al igual que el granadino,

Villaurrutia hizo un solo viaje a los Estados Unidos. Unos cuantos kilómetros separaban New Heaven de New York. Miles de kilómetros interiores los separaban de esas –para ellos– ciudades desiertas del corazón.

Los fantasmas de Manuel M. Flores, Manuel Acuña y Efrén Rebolledo salen de noche, conjurados por las placas de las calles que ostentan su nombre, en el circuito de la Colonia Obrera donde proliferan cabarets, hoteles de paso, vecindades que parecieran haber nacido con el barrio. Allí se encuentra también la calle Ángel de Campo, circunstancia que no hubiera disgustado a *Micrós*, el historiador de la gente sin historia. Efraín Huerta, fiel caminador de Polanco, está esperando su sitio al lado de “Miguel de Cervantes Saavedra y demás clásicos”, repasados en la ruta de su extinto y heroico Juárez-Loreto.

Las calles de los Contemporáneos en la ciudad de México por ellos explorada se hallan también en los cementerios donde reposan. La de Villaurrutia no está en la Rotonda de los Hombres Ilustres, donde sí se encuentran los restos de Jaime Torres Bodet, José Gorostiza y Carlos Pellicer. Fiel al carácter hierático del hombre que en vida se llamó Xavier Villaurrutia, en el pequeño Panteón del Tepeyac se encuentra la lápida donde puede leerse:

Duerme aquí, silencioso e ignorado,
el que en vida vivió una y mil muertes.
Nada quieras saber de mi pasado.
Despertar es morir. ¡No me despiertes!

Capital de la vanguardia

Narcisistas e hiperbólicos, valientes y desmesurados, bravucones e insolentes; inocuos cuando intentaban ser peligrosos, temibles cuando perdían la seriedad del papel que se sentían obligados a representar, los guerreros agrupados bajo la bandera del Estridentismo hicieron de la ciudad el escenario fundamental de sus acciones y, lo que acaso es más importante para un trabajo de interpretación como el presente, quisieron hacer de ella la prueba más elocuente de su actualidad: los poetas anteriores a ellos –esos que Maples Arce se sintió en la necesidad moral e intelectual de cuestionar o rechazar– habían hablado de la ciudad con un sentido de permanencia, no como un organismo vivo, en mutación constante.

Para el movimiento encabezado por Manuel Maples Arce –con Germán List Arzubide, Arqueles Vela y Luis Quintanilla como su inmediato estado mayor–, la ciudad era el crisol donde se resumían las contradicciones de la civilización y donde se ponían en evidencia los cambios provocados en la estética. Aunque Manuel Maples Arce escriba más tarde el ensayo *El paisaje en la literatura mexicana*, aquel que les interesa interpretar en los seis años que dura el movimiento, es el paisaje urbano. Además, no es sólo la Ciudad de México el escenario y el tema de sus meditaciones. Puebla se convierte en el escenario del segundo manifiesto –acaso el más explosivo– del grupo, mientras Xalapa se transforma en la ciudad que consumará el proyecto del grupo, la

Estridentópolis representada por Leopoldo Méndez en las ilustraciones para la revista *Horizonte*. A la muerte de López Velarde viajarán a Zacatecas, para convertir al jerezano, *post mortem*, en uno de sus adeptos. Lo que interesa a los Estridentistas es la modificación en el modo de traducir e interpretar la ciudad. Como ha hecho notar Luis Mario Schneider en el libro imprescindible para comprender a nuestros escritores vanguardistas: “La ciudad tiene una gran importancia. Pero no la ciudad que se describe, sino la otra, la sensorial: no la urbe que es gnoseológica, sino la ontológica. En síntesis, el ritmo de la ciudad es la ciudad. Así los anuncios, los trenes, la música de jazz, el cinematógrafo, configuran en la ciudad la vida del hombre contemporáneo.”²²

En los años de acción del Estridentismo, poetas españoles como Rafael Alberti y Pedro Salinas incorporaban elementos de la modernidad o de la cultura inmediata —el “Madrigal al billete de tranvía” o los poemas sobre Buster Keaton y Harold Lloyd—, mas siempre conscientes de que se trataba de un juego, una etapa más de su búsqueda. La ventaja y la debilidad de los Estridentistas radicó en la seriedad absoluta con la cual asumieron su papel, actitud que los condujo a la inflexibilidad y, en consecuencia, a una falta de consistencia para defender su causa en el tribunal del tiempo, que exige obras y no buenas razones. Su crítica a la retórica imperante se convertía en una retórica más grandilocuente, y sus regaños terminaban por parecer berrinches de niño malcriado. Más que ser modernos, los Estridentistas exaltaron el aquí y el ahora —de ahí que su órgano de combate inicial se llamara *Actual*— y se dispusieron a incorporar a la poesía los elementos de la realidad que la tradición había dejado fuera. Como si quisieran hacer suya al pie de la letra la frase de Rimbaud *Il faut être absolument moderne*, se afanaron en distinguirse de sus contemporáneos, particularmente aquellos que se agruparon posteriormente en la revista que ostentaba la mayúscula —*Contemporáneos*—, aunque a la larga sean más sus puntos de contacto

²² Luis Mario Schneider, *El estridentismo*, p. 19.

que sus divergencias. Como se verá más adelante, una de las diferencias fundamentales en sus respectivas aventuras verbales, reside en que lo que para los Contemporáneos era un medio, para los Estridentistas constituía un fin.

Una de las contradicciones de los movimientos de vanguardia, donde también se halla su fuerza, es que la intención es siempre más importante que el resultado. Porque no deseaban sustituir al arte nuevo con sus propias creaciones, sino sobre todo llamar la atención sobre la necesidad de buscar nuevas formas expresivas, el Estridentismo forjó su mitología urbana de la Ciudad de México en un periodo relativamente breve: entre 1921, cuando tiene lugar la aparición del Primer Manifiesto Estridentista, y 1925, año en que Maples Arce es nombrado por el general Heriberto Jara secretario de gobierno de Veracruz. En Jalapa establecen la capital del movimiento y fundan simbólicamente Estridentópolis, la fugaz capital de la vanguardia; asisten a la construcción del estadio, todo lo estridentista que sus simpatizantes hubieran deseado, grito de modernidad ante la vetustez de los cerros a cuya accidentada geografía la arquitectura se enfrenta.

¿Cómo es la Ciudad de México vivida y creada en la escritura de los Estridentistas? Su imagen estética de la ciudad, ¿corresponde a la de una capital de la República que en esos años apenas comenzaba a comprender que nacía a la vida nueva producto de la Revolución? En septiembre de 1921, contra los deseos del secretario de Educación José Vasconcelos, en la capital se organizan los festejos para conmemorar el centenario de la consumación de la Independencia, decisión a la cual tanto Vasconcelos como otros integrantes del gabinete se oponían, pues consideraban que el tiempo era de trabajo y construcción, y no de *fiestecitas*.²³ Unos meses más tarde, en diciembre de ese 1921, Manuel Maples Arce se siente en la obligación de conmocionar a la ciudad con una nueva declaración de independencia. Con la urgencia característica de los movimientos de vanguardia, y –seguidor de la prisa del cura Hidalgo– con la

²³José Vasconcelos, “Un centenario forzado” en *El desastre*, pp. 42-47.

certeza de que “no había otro remedio que salir a torcerle el cuello a Enrique González Martínez” y con ello eliminar los rastros postreros del modernismo, los carteles del Primer Manifiesto Estridentista —obra exclusiva de Manuel Maples Arce— aparecen en los muros de la ciudad, particularmente en los del barrio universitario. Con su acción relampagueante, el jefe del movimiento evocaba *El Despertador Americano* del cura Miguel Hidalgo; en cuanto al método de difusión, se valía de la hoja volante, utilizada por los ejércitos insurgentes para difundir las ideas libertarias; de tal modo restablecía ese circuito de comunicación entre los ciudadanos, surgido a partir de la Revolución Francesa. La Bastilla de los Estridentistas era la Academia; las cabezas que habían de rodar por tierra, pertenecían a los académicos y los “asaltabraguetas literarios”. El sexto punto del manifiesto propone particularmente una nueva lectura de la Ciudad de México:

Los provincianos planchan en la cartera los boletos del tranvía reminiscente. ¿En dónde está el hotel Iturbide? Todos los periódicos dispépticos se indigestan con estereotipias de María Conesa, intermitente desde la carátula, y hasta hay alguien que se atreva integralmente asombrado sobre la alarma arquitectónica del Teatro Nacional, pero no ha habido nadie aún, susceptible de emociones liminares al margen de aquel sitio de automóviles, remendado de carteles estupendos y rótulos geométricos. Tintas planas: azules, amarillas, rojas. En medio vaso de gasolina, nos hemos tragado literalmente la avenida Juárez, 80 caballos. Me ladeo mentalmente en la prolongación de una elipse imprevista olvidando la estatua de Carlos IV. Accesorios de automóviles, refacciones Haynes, llantas, acumuladores y dinamos, chasis, neumáticos, klacsons, bujías, lubricantes, gasolina. Estoy equivocado. Moctezuma de Orizaba es la mejor cerveza en México, fumen cigarros de Buen Tono, S.A., etcétera, etcétera. Un ladrillo perpendicular ha naufragado en aquellos andamios esquemáticos. Todo tiembla. Se amplían mis sensaciones. La penúltima fachada se me viene encima.²⁴

²⁴Manuel Maples Arce, *Actual*, número 1, Hoja de vanguardia, Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce, en Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 43-44.

El párrafo anterior es hermano de la ciudad recorrida en *El joven* de Novo, donde imágenes visuales, auditivas y olfativas se yuxtaponen en el retrato múltiple de la ciudad. La diferencia radica en que la ciudad de Novo está más vitalmente relacionada con el individuo que la camina, la contempla, la asimila, y de tal modo consuma el intercambio simbiótico entre hombre y espacio urbano:

Man Spricht Deutsch. "Florsheim". Empuje usted. Menú: sopa moscovita. Shampoo. "Ya llegó el Taíta del Arrabal", ejecute con los pies a los maestros. Au Bon Marché, Facultad de México, vías urinarias, extracciones sin dolor, se hace trou-trou, examine su vista gratis, diga son-med. Mme. acaba de llegar, estamos tirando todo, hoy, la reina de los caribes, The Leading Hatters, quien los prueba los recomienda, pronto aparecerá, ambos teléfonos, consígase la novia. Agencia de inhumaciones "Eveready". ¿Tiene usted callos? Tome Tanlac.²⁵

A la larga, Novo será el más Estridentista de los Contemporáneos y en su etapa final, Maples Arce será el más Contemporáneo de los Estridentistas. Incluso un autor en apariencia tan opuesto a los *ismos* como fue Pellicer, no deja de cantar la nueva religión: "Amo las máquinas, las grandes máquinas./ Mi cuerpo canta sobre un pedestal cuando escucho y veo y toco las máquinas". El poema "Grupos de figuras" es una sinfonía para niñas y ciudad, que se adapta a los ojos cubistas y policromáticos del poeta.

Como si fuera un pintor que tiene varios modos de aproximarse a su sujeto, Maples Arce reflexiona de tres maneras sobre la ciudad: teóricamente, como en el manifiesto anterior, señalando la urgencia de rendir testimonio de la ciudad inmediata, vociferante y evanescente; en la beligerancia de sus poemas; con la perspectiva del tiempo a través de sus memorias. La descripción que en estas últimas hace Maples Arce del centro de la ciudad, de la Colonia del Valle y la Colonia Roma, es uno de los materiales más valiosos para la comprensión de una ciudad peatonal, segura y silenciosa, donde el poeta buscaba las calles

²⁵ Salvador Novo, *El joven*, en *Monólogos en espiral*, pp. 129-130.

más solitarias para forjar sus metáforas. Gracias a sus recuerdos podemos comprender el sistema compositivo del poeta. Los versos del poema final de *Andamios interiores*

En el fru-fru inalámbrico del vestido automático
que enreda por la casa su pauta seccional,
incide sobre un éxtasis de sol a las vidrieras,
y la ciudad es una ferrería espectral

tienen su origen en la contemplación de una dama que entra en un edificio de ladrillo de la Plaza Orizaba. Cazador furtivo que llevaba la “mancha de púrpura de su deslumbramiento” a la posesión o al menos a su intento, el poeta imagina las acciones de la mujer en el interior del edificio. Lo hace a través de la imagen equivalentista, definida, de acuerdo con List, como “igualdad de las cosas en valor o estimación, que poéticamente es crear el salto de la hipótesis a la conclusión sin intermediarios.”²⁶ Los adjetivos son audaces e inusitados, con objeto de crear ese choque de imágenes tan del gusto de López Velarde. Es como si, involuntariamente o acaso como un homenaje a quien siempre consideró como su joven maestro, Maples Arce prolongara las audacias lopezvelardanas para describir las apariciones de su musa urbana, también dentro del perímetro de la Colonia Roma. Los cuatro versos anteriormente citados de Maples Arce contienen algunas de las principales búsquedas de la imaginería urbana de los Estridentistas: creación de una imagen plástica, casi siempre con base en el choque de contrarios –como quería Pierre Reverdy– y un remate donde aparece una situación real, ya se trate de la descripción de un objeto o de una expresión subjetiva.

Afirma con razón Luis Mario Schneider que el Estridentismo fue sobre todo una literatura de la estrategia. Las contradicciones entre el hacer y el decir de sus integrantes, entre la intención y los resultados empobrecen acaso sus

²⁶Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, p. 114.

resultados estéticos, pero son importantes para el desarrollo de la sensibilidad. Además, los Estridentistas tuvieron la curiosidad y la audacia necesarias para ponerse en contacto con las figuras vanguardistas de otras latitudes y otras lenguas. Desde los primeros años del estridentismo, Maples Arce recibía cartas, *plaquettes* y folletos de Filippo Tomasso Marinetti; Jorge Luis Borges acusa recibo entusiasta de *Andamios interiores*, mientras realiza sus caminatas fervorosas por Buenos Aires, las cuales cristalizarán en los libros de su juventud donde expresamente convierte a la capital bonaerense en sujeto de su poesía; en España y Francia, Maples Arce conoce a Vicente Huidobro y Ramón Gómez de la Serna. Si, como el Manifiesto Estridentista declaraba, “sólo los eunucos no estarán con nosotros”, su programa de acción se erigía como un programa próximo al fascismo: la ciudad es un escenario energético, ruidoso, con la fe puesta en sus obreros y en sus artistas, siempre y cuando militaran o estuvieran de acuerdo con los mandamientos del movimiento donde Manuel Maples Arce era Dios y Germán List Arzubide su profeta. “Sólo nosotros existimos: Los demás sólo son sombras pegajosas”. Semejante actitud iconoclasta los condujo necesariamente al aislamiento, y supieron aceptarlo. Sus lugares de acción fueron algunos cuantos cafés, en una ciudad que antes de la llegada de los refugiados españoles casi no los tenía:

Sobresalían el Café de Tacuba, El Principal y la Flor de México. Los otros eran cafetillos de chinos a los que también acudíamos en las ocasiones más precarias. Pero inopinadamente descubrimos en el centro, cercano a la Cámara de Diputados, en la calle de Bolívar, un café pintado de azul claro que tenía el bonito nombre de Las Olas Altas. Allí comenzamos una nueva tertulia aun cuando éramos casi los mismos de siempre. A esas horas ociosas de charla acudían el doctor Salvador Gallardo, que había instalado su consultorio no muy lejos, y Luis Felipe Mena, un muchacho de Campeche que tenía entusiasmo literario, gran admiración por nosotros y era nuestro Mecenas.²⁷

²⁷Manuel Maples Arce, *Soberana juventud*, p. 139.

La aparición del radio es celebrada en poemas de Maples Arce y Luis Quintanilla, mientras Germán List Arzubide se convierte en uno de los primeros poetas en utilizar el invento para difundir sus ideas. Asimismo, la participación de los obreros en la conformación de la dinámica urbana fue una de las principales preocupaciones estridentistas. En *Urbe, Poema bolchevique en cinco cantos*, Maples Arce no cede a la retórica del realismo socialista que constituye el motor central de la poesía de Carlos Gutiérrez Cruz, —quien publica, con portada de Diego Rivera, sus poemas *Sangre roja* en 1925—, sino hace una interpretación casi pictórica, una composición de la ciudad conformada por obreros y edificios, crepúsculos y banderas. *Urbe* es la respuesta de la angustia del joven Maples Arce al ver la reacción de las marchas obreras surgidas tras la rebelión de Adolfo de la Huerta. Una tarde en que volvía a su casa desde Mixcoac, a pie porque se había interrumpido el servicio de tranvías, Maples Arce experimenta la revelación de una ciudad estremecida por la inminencia de una nueva guerra civil. Los Estridentistas se inventaron enemigos, a otros se los echaron encima, pero vivían definitivamente en una época de incertidumbre: “...reinaba —recuerda Maples Arce— siempre un estado de angustia que impresionaba a todos los espíritus y que no dejaba de tener resonancias psicológicas en la vida de los jóvenes.” Los versos “Hay un florecimiento de pistolas / después del trampolín de los discursos” prefiguran el álgebra de poder y pólvora, de intriga palaciega y de alcoba que vertebró la ciudad maquiavélica recreada por Martín Luis Guzmán en *La sombra del caudillo*.

En el que es su mejor poema, Maples Arce integra su mural urbano: aplica cada pincelada de tal manera que la imagen es simultánea a la emoción experimentada por el propio poeta, en un ritmo que recuerda al simultaneísmo de Guillaume Apollinaire o la poesía de Blaise Cendrars, que los Estridentistas leían con singular admiración. Cuando John Dos Passos llega en 1927 a Xalapa, hace dos años que ha aparecido su novela *Manhattan Transfer*, donde

la ciudad de Nueva York es explorada con todos los recursos narrativos y retóricos de la modernidad. Sus personajes pertenecen a todas las extracciones sociales y realizan las más diversas ocupaciones, lo cual no impide que el autor subraye la presencia omnipotente de la ciudad. De ahí que sea explicable su entusiasmo ante la *Urbe* de Maples Arce. La sangre portuguesa que corría por las venas de Dos Passos facilita su aprendizaje del español –aunque Novo lo llamara irónicamente *Juan Two Steps*–, por lo cual se apresura a traducir y publicar el poema, dos años más tarde, bajo el título *Metropolis*, en T.S. Books de Nueva York. Acompaña al poema un grabado del siempre solidario Ramón Alva de la Canal.

Urbe es la consumación personal de una retórica que pretende dar testimonio del “esplendor mecánico y geométrico de siglo”, de la “nueva belleza del sudor y del esfuerzo.”²⁸ Bien miradas, tales características corresponden a las búsquedas estéticas de los artistas que en los años veinte descubren las luchas campesinas y obreras, antes hacer frente común bajo el rubro de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), de los años 30. “Pero yo –subraya Maples Arce– sentía algo más que esa delectación poética, pues mi verdadero mundo no estaba entonces en la ciudad que amaba, aunque no la sintiera como un paraíso, sino como una vibrante abstracción.”²⁹ El procedimiento estridentista al incorporar la ciudad a la poesía, es encontrar la frase inusitada, la equivalencia interior antes que la descripción. La ciudad del futuro, vislumbrada por las representaciones estridentistas de Ramón Alva de la Canal, Jean Charlot y Germán Cueto, violenta y generosa, agonizante y renovada, solidaria y egoísta, es la ciudad que los Estridentistas trataron de despertar hacia una modernidad que entraba con pasos de gigante.

En su segunda etapa, instalados en Xalapa, los Estridentistas intensifican su militancia en favor del proletariado. En las ediciones integrales, List pu-

²⁸ Manuel Maples Arce, Margen al libro *Esquina* de Germán List Arzubide, en Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 169.

²⁹ Manuel Maples Arce, *Soberana juventud*, p. 91.

blica en 1933 su controvertida obra *Práctica de educación irreligiosa*, que le provoca la excomunión de las altas jerarquías eclesiásticas. Por su parte, Rosendo Salazar recoge, en su libro *Las masas mexicanas*, poemas de List de fuerte sabor proletario, más tarde reunidos bajo el título *Plebe*, con una portada realizada por Ramón Alva de la Canal y donde el puño proletario es personaje central. De esos poemas, el titulado “El quicio” constituye una estampa urbana lejos de la primera etapa de imágenes equivalentistas y más próximo a la poesía militante, directa y concreta, de lo que podríamos llamar el segundo periodo del movimiento estridentista, ya casi abandonado por su capitán Maples Arce. Escribe List:

Sobre el helado quicio
de la puerta,
que la noche cerró sobre la ruta,
de carne yerta
vende su carne anémica al vicio
la prostituta.

Dura piedra
del quicio;
en el sendero
eres asiento pobre que no arredra
al cansancio del sórdido viajero.

Y no tienes empacho
en ofrecer tu almohada ruda,
para que duerma su protesta muda
el borracho.

Y cuando en la jornada
cae vencido el triste,
tú solamente lo amparas, quicio:
que tienes el oficio
de sostener a la humanidad atribulada;
piedra más blanda que todo lo que existe.³⁰

³⁰En Rosendo Salazar, *Las masas mexicanas. Sus poetas*, p. 103-104.

Entre sus compañeros Estridentistas, a Germán List Arzubide correspondió el doble papel de haber sido poeta e historiador del grupo. Si bien los poemas de sus libros *Esquina* o *El viajero en el vértice* le otorgan un sitio en la historia de la literatura de vanguardia de nuestro Continente, su libro *El movimiento estridentista* es más que una crónica y una justificación: más que un libro es un *happening*, un suceso plástico y la obra más estridentista de Germán List Arzubide. No se limita el autor a hacer la apología del grupo, aunque el texto tenga el carácter hiperbólico y grandilocuente que caracteriza el discurso de las vanguardias. Acciones y anécdotas se entrecruzan y yuxtaponen, como en un cuadro de Alva de la Canal. Al poeta-cronista, al historiador-poeta que es List en su libro, le urge dar testimonio de sus hallazgos, porque su creación está más amenazada que la de otros artistas que apuestan a la relativa e huidiza eternidad. Bien supo comprender Ramón Gómez de la Serna esta paradoja del arte de vanguardia, cuando en su libro *Ismos* subraya: “Antes los artistas querían ser modernos y además de todos los tiempos. Ahora sólo se quiere ser moderno, y por eso es mayor la evidencia y la descortesía del presente.”

El canto de los elementos objetivos de la ciudad no era, como argumentaban los detractores del Estridentismo, exclusivamente un afán de notoriedad y escándalo –característico de los movimientos de vanguardia–, sino una necesidad de integrar la actualidad al discurso literario, un llamar la atención ante los prodigios y riesgos de la técnica. Cinco años antes del primer manifiesto estridentista, Ramón López Velarde advertía sobre la impopularidad del arte nuevo al declarar que el verso de Juan Ramón Jiménez “el ruido del mar en el teléfono” tardaría en ser incorporado al gusto poético.³¹ Los estridentistas retoman esta preocupación y hacen el recuento de los nuevos habitantes de la urbe, los objetos y realidades que la dinamizaban y cambiaban la forma de

³¹Ramón López Velarde, “El predominio del silabario”, en *Obras*, p. 458.

vivir. Desde la obertura de su libro, List explica su poética urbana, presente en los poemas de *Esquina*, en *Andamios interiores* de Manuel Maples Arce o en *La Señorita Etcétera* de Arqueles Vela:

...nos despierta todas las mañanas el rezongue de los trenes agresivos y tenemos que correr al atravesar las bocacalles. Esa niña que insurrecciona la pasividad del tren con su paisaje primaveral, se acomoda junto al obrero en el plural asiento, llena de luz nuestros ojos y sin embargo, hace tres kilómetros de letras que huelen a garbanzo y a tanto por ciento. El telégrafo no dice nada de Julieta, pero nos lleva la señal de la cita. La ciudad entera la guardamos en un boleto de camión y una cinta de celuloide se sabe toda la historia de Francia.³²

Arqueles Vela continuó, en sus *Cuentos del día y la noche*, explorando la ciudad como tema de su escritura: amenazada por ejércitos enemigos, la ciudad erige como religión un heroísmo laico y hace de su dios a una mujer mecánica. Del mismo modo en que el inventor Rotwand en la película *Metrópolis* de Fritz Lang fabrica para John Fredersen, amo de *Metrópolis*, una mujer mecánica, símbolo de la nueva ciudad, los Estridentistas arman su Frankenstein. Su nombre es Troka el Poderoso y su creador se llama Germán List Arzubide. Concebido como un gigante superhéroe que con sus aventuras explica a los niños los beneficios de la modernidad, el personaje está físicamente formado por torres, bobinas, lámparas, generadores. En los grabados de Julio Prieto que acompañan a los textos de List es posible examinar su actuación en un escenario urbano reconocible: la Ciudad de México y sus edificios emblemáticos. Troka el Poderoso es en sí mismo la ciudad y, con su criatura, List Arzubide lanza un nuevo Manifiesto Estridentista.

Troca el Poderoso no tiene miedo de la modernidad, del mismo modo en que su creador no dudó en incorporar el radio, el aeroplano, las marchas obreras,

³²Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, p. 11-12.

el tranvía y el teléfono al lenguaje de la poesía. La diferencia entre sensiblería y sensibilidad, la deshumanización del arte para alcanzar la humanización de los objetos, aparece en los poemas de List, así como en las narraciones de Arqueles Vela. Una frase del Manifiesto Futurista de Filippo Tomasso Marinetti coincide con esta exploración estridentista: “la tristeza de un hombre no es para nosotros más interesante que la tristeza de una lámpara eléctrica que sufre de una interrupción de corriente y llora con agonizante expresión de dolor”. Los objetos de la ciudad se convierten en seres, y una de las metáforas más citadas de Maples Arce ilustra el mandamiento de Marinetti: “por la calle planchada se desangra un eléctrico”. Como bien ha visto Rubén Bonifaz Nuño en el mejor estudio de conjunto sobre la obra de Maples Arce, el poeta dignifica los seres y objetos de la ciudad porque rescata “solemnidades marcadas por acontecimientos cotidianos...Se hace perceptible la ciudad moderna, la luz que en los anuncios claros se rebela contra la noche, su tiempo distribuido por la voluntad del hombre, la máquina comunicante y viva, el tranvía eléctrico cuya luz es como la sangre que lo mueve y lo dirige.”³³

Germán List Arzubide fue el Director de la Revista y la Editorial *Horizonte*. Poético y profético, supo mirar más allá del inmediato significado. Por eso sus palabras son de hoy y no de ayer, aunque ya formen parte de la Historia. Leamos si no estas líneas de 1928 que parecen escritas por List esta mañana:

Estridentópolis realizó la verdad estridentista: ciudad absurda, desconectada de la realidad cotidiana, corrigió las líneas rectas de la monotonía desenrollando el panorama. Borroñeada por la niebla, está más lejos en cada noche y regresa en las auroras rutinarias; luída por el teclado de la lluvia, los

³³ Rubén Bonifaz Nuño, estudio preliminar a Manuel Maples Arce, *Las semillas del tiempo*, pp. 14-15. Por su parte, List Arzubide menciona en su conferencia sobre el movimiento estridentista: “Con las equivalencias llegamos a lo que Epstein afirmó de la metáfora: que era un eje de inducción. Para nosotros fue, además, la síntesis de nuestra relación con lo que nos rodea y pudimos ir así de nosotros hacia las cosas y sucesos; introducir la vida ambiente en nuestro ser: animar los objetos para hacerlos decir lo subjetivo o dar a lo subjetivo una calidad material.” *El movimiento estridentista* p. 114-115.

soles la afirman en el calendario de los nuevos días...las calles se trizan contorsionadas de afanes inaugurales; por las aceras van los viajeros apresados de tiempo; sus arquitecturas se han erigido de líneas audaces avizoras de la existencia; el alba la levanta cada vez más alta y más rígida, flota sobre el momento desenfrenado del medio día, entre el clamor anónimo del tráfico que desparrama las avenidas; en las tardes es fastuosa, maquillada de cielos solemnes. Anclada en el abandono de sus edificios que despiertan de luces eléctricas las avanzadas de la noche, se escurre en el silencio; amplía sus avenidas y las liquida de paseantes para que en la soledad formal de las horas abandonadas a los temas ascensionales, los fundadores siembren sus palabras aviónicas.³⁴

Bastarían las palabras anteriores para subrayar la presencia de Germán List Arzubide y del Estridentismo en la historia de nuestra ciudad, de nuestra literatura y en la más amplia historia de nuestra mentalidad. Desde la precoz madurez de sus años verdes hasta los 99 años de vida que tiene cuando escribo estas líneas, Germán List Arzubide ha sido uno solo y se ha mantenido fiel a una verdad: la verdad del Estridentismo, manifestación de vida dinámica frente al estatismo de las formas caducas, chorro saludable de agua fresca en un momento cuando en nuestro país se definían los destinos nacionales y en el mundo los artistas se unían para hacer del cambiar el mundo de Marx y del cambiar la vida de Rimbaud, un solo principio, una sola, ardiente y poderosa profecía.

Germán List Arzubide ha tenido el privilegio de atestiguar la evolución de un siglo que está por concluir. Para decirlo con las palabras adecuadas, es el siglo XX el que ha tenido el privilegio de contarle como parte de él. Porque Germán List nunca ha dejado de ser un muchacho. No en cuanto a esa voluntad superficial del hombre que pretende combatir patéticamente el paso de los

³⁴Germán List Arzubide, *op. cit.*, p. 93-94. Acompaña a esta descripción de la nueva ciudad un cuadro de Germán Cueto titulado "Estridentópolis en el año 1975".

años, sino a la verdadera fuerza proporcionada por la inconformidad y la duda, la indagación y la sed de aprender. La exigencia de él y de los locos muchachos que lo acompañaron no debe entenderse como capricho y sí como pasión: pasión de ser, voluntad de estar de manera digna y completa sobre el mundo.

Del mismo modo en que el Surrealismo tuvo su etapa heroica y posteriormente su periodo razonador, los testimonios que de la ciudad estridentista han llegado hasta nosotros varían de acuerdo con la voz que los articula. Germán List Arzubide escribe su libro *El movimiento estridentista*, salido en 1927 de las prensas del gobierno de Veracruz, cuando ya el estridentismo se ha asentado en Xalapa, mientras que las memorias de Maples Arce aparecen 40 años después, bajo el título *Soberana juventud*. El testimonio de List es urgente, eléctrico, acelerado; el de Maples Arce recoge su educación juvenil con la voz de la experiencia. Cuando se trata de ver el origen de la ciudad estridentista, es decir, de la ciudad que la vanguardia radical —a la mexicana— quiso hacer formar parte de la imaginería plástica y poética, conviene ver ambos testimonios. Exclama el iconoclasta List, en su estilo brioso y estridente:

La Urbe, vista por su montañosa pena y en esa hora cribada de tiros y de gritos de avance, cuando los batallones entre la espectación del tráfico, teñían las avenidas de sangre, y cuando en las barriadas la vida obrera se solidificaba de anhelos subversivos, hizo nacer su canto, el superpoema de un pueblo sin goznes.³⁵

En cambio, al redactar sus memorias, Maples Arce parece rechazar su aventura juvenil. A punto de iniciar su carrera diplomática, viaja a Nueva York. Nada en *Soberana juventud* alude al encuentro con la urbe estridente y vanguardista por excelencia. La mayor atracción para el poeta renegado es la visita a los museos neoyorquinos, esas invenciones de las ciudades modernas que en opinión de las vanguardias más radicales, deberían ser dinamitados.

³⁵Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, p. 20-21.

Paréntesis del héroe

La hora nos arrastraba como un viento catastrófico.
Qué nos importaban, después de todo, las ternezas
y el lujoso imperio de la primavera cuando todo, a
nuestro alrededor, demandaba la furia y la pasión.

Mauricio Magdaleno, *Las palabras perdidas*

En su búsqueda de definiciones, los jóvenes obligados a la madurez acelerada de su niñez o su adolescencia, se identifican con la visión contradictoria, magnética y poderosa de José Vasconcelos. Ateneísta, hombre de acción y de pensamiento, místico “que busca el contacto de las divinidades a través de las pasiones sensuales,”³⁶ desencadenaba con sus escritos y sus actividades la energía de una generación que nacía a una forma distinta de existencia. Gilberto Owen dedica la primera edición de *Perseo vencido* a Vasconcelos, acaso con el recuerdo de las numerosas lecturas de los clásicos que sirvieron al poeta para encontrar su título: el gesto hosco del héroe tras haber consumado la victoria, pero ya con nuevas tareas en el horizonte. En el artículo “Poesía y revolución”, publicado en Bogotá, Owen clarifica indirectamente el motivo de su dedicatoria: quienes nacían a la poesía en la segunda década del siglo, advertían la necesidad de forjarse un lenguaje, pero también de que la

³⁶Jorge Cuesta, “*Ulises criollo de José Vasconcelos*”, en *Obras*, t II, p. 142.

poesía participara de alguna manera en el cambio que se operaba en todos los niveles de la sociedad. En su perfeccionamiento del arte de la máscara, varios de los Contemporáneos se identificaron con los trabajos que Vasconcelos emprendía, siempre bajo el signo del héroe que mejor representara la hazaña del momento. En la fundación de esa ciudad ideal, los escritores reescribieron para los niños los instantes más altos de la imaginación universal, sobre todo aquellos donde el valor, el heroísmo y la sed de aprender eran los motores del texto. Indirectamente, los futuros Contemporáneos realizaban bajo la guía entusiasta de Vasconcelos dos de sus divisas principales: la curiosidad y la crítica. En 1924, aparecen las *Lecturas clásicas para niños*, con ilustraciones de Roberto Montenegro y Gabriel Fernández Ledesma. De la adaptación de los textos se encargó una ilustre nómina de escritores: Gabriela Mistral, Palma Guillén, Salvador Novo, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Francisco Monterde, Xavier Villaurrutia y Bernardo Ortiz de Montellano. Owen aplaudió la publicación de los clásicos, diciendo que su tinta era tan fresca, que parecían haber sido escritos esa misma mañana. En sus navegaciones y profecías, Vasconcelos fue para los jóvenes el Ulises criollo, el Eneas fundador de la ciudad ilustrada, el capitán de un barco cuyos marineros, creyentes en Quetzalcóatl, terminaron como víctimas de Huichilobos.

Dos momentos en la vida de José Vasconcelos, y en la de quienes lo rodearon y con él provocaron la aceleración de la urbe, así como la transmisión de sus metamorfosis hacia el interior del país, fueron los años 1921 y 1929. En el primero, como Rector de la Universidad y Secretario de Educación Pública, sienta las bases de una ciudad fundada sobre la cultura y la inteligencia, para desarrollar el proyecto ateneísta, combinado con su pasión iberoamericana; en el segundo, emprende la aventura de llevar a sus últimas consecuencias la fundación de esa ciudad ilustrada, mediante el ejercicio pleno del poder. En la primera lo acompañan algunos de los Contemporáneos; en la segunda, una nueva generación de jóvenes se adhiere a un proyecto que intenta ir más allá

de las conquistas culturales y, por lo tanto, enfrenta la respuesta violenta de un régimen basado en la fuerza de las armas. En los dos momentos de su aventura vital, Vasconcelos proponía la construcción sobre ruinas, la renovación de estructuras caducas. En un México donde las armas habían disminuido su lenguaje pero no por ello dejaban de constituir una amenaza latente, Vasconcelos quiso demostrar el poder de la inteligencia. A los políticos que lo acusaron de idealista, supo responderles con acciones de las tareas que había realizado.

Aunque en las páginas de la revista fundada por los futuros Contemporáneos era otro Ulises el que, con la técnica de arlequín formulada por Owen en *Novela como nube*, tomaban como figura tutelar, la personalidad de Vasconcelos transmitía a la *polis* una energía vital e intelectual que convencía por la acción, pero también gracias a que detrás de ella se hallaba el pensamiento. Así lo describe Torres Bodet.

Todo hervía al contacto de aquel hombre. Gemían las prensas de los talleres -y, de trabajo, los directores de las escuelas. Se vivía allí en ese extraño tiempo que los ingleses expresan con un gerundio ("*I am leaving, they are sending*"), escalera de urgencia entre el deseo y la realidad, invasión del presente por el futuro, velocidad que el idioma español tolera difícilmente y procedimiento de vida que Vasconcelos había importado de Nueva York, como sus corbatas, de un solo tono, sus camisas blancas, de cuello blando, su laboriosidad, sus maletas -y su repugnancia por todo lo neoyorquino.³⁷

Capaz de despertar las adhesiones más profundas o los odios más acerbos, la hiperactividad de Vasconcelos jamás merecía la indiferencia. Con su agudeza habitual, Jorge Cuesta notó cómo la Revolución, entre los años 1910 a 1924, estaba fundada sobre una mística de la cual se había derivado el proyecto educativo del país. En efecto, Vasconcelos llegaba a la Rectoría de la Uni-

³⁷Jaime Torres Bodet, *Tiempo de arena*, p. 131.

versidad como “un delegado de la Revolución”, y a su emotivo discurso de toma de posesión unía un inmediato programa de acción que contemplaba el triángulo sobre el cual cimentaba su metrópolis ilustrada: la escuela, la biblioteca y las bellas artes. Mientras el Porfirismo había fortalecido su poderosa maquinaria administrativa mediante la construcción de magnos edificios, concentrados en la capital, Vasconcelos comprendió la necesidad de que la cultura y la educación contaran asimismo con un inmueble digno de que el conocimiento no fuera tomado más como el lujo del pueblo, sino como una necesidad tan inmediata como respirar o comer.

Vasconcelos fue un hombre de pluma, pero que nunca creyó en la efectividad de las palabras si no podían ser trasladadas al terreno de la acción. Como demuestra Claude Fell en su prolijo estudio dedicado a estudiar la labor cultural de Vasconcelos, le interesaba la aplicación inmediata de la obra. La escritura debía ser una construcción interna destinada a construir conciencias, a moldear voluntades. Torres Bodet lo percibió en la primera entrevista sostenida con el entonces Rector, cuando el joven poeta iba a entrar a servir como su secretario particular: “Se veía que no le importaba gran cosa mi opinión personal sobre sus escritos, pero sí –un poco– mi adhesión juvenil a su obra de fundador.” Posteriormente, el Rector rubrica su afirmación categórico y convencido: “Sobran genios. Lo que necesitamos son albañiles.” Sus palabras iban más allá de la demagogia: cuando da inicio la construcción de un edificio para albergar a la Secretaría de Educación Pública, el proyecto resulta tan vasto que el presupuesto destinado al inmueble es mayor que el de la Secretaría de Obras. El programa de trabajo de Vasconcelos incluía inspecciones personales en el sitio de los hechos: el filósofo-rector trepaba a los andamios con los albañiles en la construcción de la nueva ciudad, mientras Fernando Leal, Diego Rivera y José Clemente Orozco aceptaban el patrocinio del mecenazgo gubernamental para consumir la conquista cromática de la Ciudad de México, su revolución mural, su gran lección histórica. Sólo en la

Italia del Renacimiento, particularmente en Florencia, había existido una relación tan estrecha entre la ciudad y el artista; nunca antes en México, el ciudadano común podía establecer esa comunión tan íntima con esa nueva forma de posesión del espacio urbano.³⁸ Ver pintar a Diego Rivera en los espacios públicos se convertía en un hecho cotidiano.

Uno de los combates que la nueva generación debía librar, a partir de la ciudad ilustrada, era en contra del analfabetismo. En una fotografía tomada en esos años aparecen, al pie de un automóvil Ford modelo T, Vasconcelos acompañado de Pellicer y Torres Bodet; los tres lucen traje de ciudad y sombrero de carrete. Ninguno de los tres aparenta vestir como lo que no era: la ciudad iba al campo para llevar los beneficios del conocimiento. Un escritor como Torres Bodet abandona el gabinete particular que con esfuerzos había erigido, para seguir el ejemplo de quien en la construcción de una nueva sociedad hallaba otro tipo de consumación estética. En humildes vecindades y accesorias, Carlos Pellicer, con su voz profunda, reunía una multitud a su alrededor para convencerlos de las bondades del conocimiento.³⁹

Cuando Vasconcelos decide aceptar su candidatura independiente para la Presidencia de la República, su pensamiento se ha hecho más sólido. Nuevos jóvenes, algunos casi niños, lo siguen en una cruzada contra la impostura y la antidemocracia. Su entrada triunfal a la capital, comparable a la de Madero, tuvo por punto central la Plaza de Santo Domingo. Como creyente en el pensamiento hispanoamericano, Vasconcelos tuvo el cuidado de elegir una plaza que reuniera elementos de la raíz hispánica de México. En esa sangrienta y breve Iliada, la ciudad de México supo de la toma de conciencia de

³⁸“Es imposible caminar dos pasos en una dirección que lleva a fines de complacencia desinteresada, sin enfrentarse con las propias obras del pintor, o, cuando menos, sin sentirse preso en la difusa malla de afirmaciones y negaciones que en torno a su capacidad de acción, tejen amigos y enemigos.”Gabriel García Maroto, “La obra de Diego Rivera”. *Contemporáneos*, número 1, junio de 1928, p. 43.

³⁹Danel Cosío Villegas, entrevista con Enrique Krauze, en *Caudillos culturales de la Revolución Mexicana*, p.104-105.

sus clases populares, de sus estudiantes y de quienes en general sentían la necesidad de construir un cuarto estado capaz de participar en la toma de decisiones. Antonieta Rivas Mercado traslada el escenario de su actuación en el teatro de Ulises al foro más amplio de las calles. “Ella que una vez quiso estudiar para linotopista, que ha viajado por todo el mundo, que nada y monta a caballo, que ha emprendido cursos de filosofía y de idiomas, ofreció en seguida su práctico y bien demostrado entusiasmo”, dijo sobre ella Novo cuando aceptó ser el motor de la aventura teatral. Semejante juicio podía aplicarse a su aventura política.⁴⁰

La vehemencia personal de Antonieta, así como su pasión por la figura y la obra vasconcelistas, la llevan a escribir una serie de textos de campaña que el maestro incorporará posteriormente a las páginas de *El proconsulado*. En su entusiasta narración, Antonieta hermana a Vasconcelos con Prometeo, e inicia cada una de sus artículos con una cita —en francés— de la obra de Esquilo. Su estilo grandilocuente no le impide la lucidez, como este párrafo que sintetiza el estado que a los ojos de los vasconcelistas prevalecía en México: “País que al romper los viejos moldes, sin tener aún los nuevos en qué verter su contenido vital, parece haberse contentado con regar sus propias entrañas por la tierra, girando, como ciega mula de noria, en un círculo vicioso.”⁴¹

Mauricio Magdaleno, que tenía entonces 23 años de edad, hará en *Las palabras perdidas* uno de los libros más intensos sobre aquellos días de decisiones rápidas y formación acelerada. En uno de los mejores capítulos, analiza la actuación de las mujeres y su adhesión a la causa. Cada una de ellas otorga un sentido nuevo a los enclaves de la ciudad, donde la palabra encontraba otro sentido para la existencia de los jóvenes que la utilizaban y para los oyentes que la recibían. A partir de la geografía física, las mujeres arman la geografía humana de la capital convulsionada por el mesianismo de Vasconcelos:

⁴⁰Cit. por Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 22.

⁴¹En José Vasconcelos, *El Proconsulado*, p. 18.

Muchas otras mujeres, las de nuestras excursiones revolucionarias, respondían a oscuros nombres populares. La de la fonda de Perú, a quien le clausuraron su modestísimo establecimiento cuando aprehendieron al ingeniero González Villa, su más connotado comensal. Las de Santa María la Redonda y la Candelaria de los Patos, que excitaban vehementemente y casa por casa a los hombres al cumplimiento del deber ciudadano. Aquella señora gorda de la Magdalena Mixhuca que convirtió su sala en club y a la que a aprehendieron y golpearon dos o tres pandillas de forajidos a sueldo de nuestros enemigos. María Ramírez, la de la calle San Miguel, mujer y madre de peluqueros, que opuso su pecho a los culatazos de la horda que irrumpió, una noche, a mitad de un cálido mitin gremial. La de aquel caserón de Tacuba, sobre la vía del tranvía de Azcapotzalco, que nos mostró los retratos de sus dos hijos muertos en la Revolución, y, tras cedernos la cochera para instalar el club local, quiso que nos quedásemos con dos viejas insignias metálicas ganadas en Tepic y en Orendáin. Y la temible carrancista de Niño Perdido que, sola, se batió contra cuatro o cinco pistoleros y los hizo huir, mientras constituíamos la agrupación filial del barrio. Y la que nos echaba las cartas, nos invitaba maternalmente a cenar y nos entregaba su pequeño óbolo semanario; y la que se metió como una fiera entre la policía y nosotros, en una de tantas aprehensiones, a unos pasos del desvencijado cine Montecarlo, aullando: “¡Llévenme a mí, desgraciados! ¡Yo también soy vasconsuelista!” Y la que nos reunía a oír, una vez al mes o algo así, los tiernos sonos de un conjunto musical al que a toda costa trataba de armar (nosotros, por supuesto, se lo impedimos invariablemente) para que nos sirviese de guardaespalda.⁴²

La aventura vasconcelista fue el breve paréntesis de los héroes, y un corolario de la modificación que la ciudad y el país experimentaban en el difícil aprendizaje de la vida institucional. Desde Bogotá, con la perspectiva de los años, Owen recordará la efervescencia de un país cuya revolución modificaba radicalmente los modos de participación ciudadana:

⁴² Vicente Magdaleno, *Las palabras perdidas*, pp. 43-44.

Su realidad joven [de la Revolución], al día siguiente del doloroso, del iracundo huracán de la revolución armada, nos ofrecía una espléndida dote de posibilidades de servirla, nos por larga tarea gozosa, apasionante. Teníamos al frente una naturaleza nueva para mirarla, para contribuir a ordenarla; todos podríamos servirla... todos teníamos la misma edad, ni ella ni nosotros teníamos, casi, pasado. Nuestra actualidad se palpaba, se respiraba. Hacia 1921, año en que empezamos a medir nuestro México, no había en todo el país un viejo, ni un solo brazo cansado, ni una sola voz raída de toses. Nos habían dejado solos ante una larga faena, ante una tarea que iba a ocupar todos los minutos de nuestra vida.⁴³

No fue la carga de la legión de héroes ni de ángeles mencionada por Alejandro Gómez Arias. En cambio, sí fue un tiempo donde la literatura, la oratoria, la vida, dejaron por primera vez testimonio de la toma de la calle, del ejercicio pleno de la ciudad, en un paréntesis donde no las armas, sino la resistencia civil, la elocuencia verbal, fueron esgrimidas para basar en ellas la construcción de la nueva ciudad. Desde este punto de vista, la aventura de Vasconcelos tuvo alcances mayores que la frustrada conquista del poder. Los escritores de varias generaciones se unieron para leer de otra manera de la ciudad: con sus palabras en el aire, con sus cuerpos en la refriega callejera, con sus contactos sexuales furtivos y acrecentados ante la cercanía de la muerte. Una frase de Salvador Novo, escrita en otro contexto, es ilustrativa de ese conjunto de voluntades que tenían una conciencia clara de sus actos, pero que no podían vaticinar la riqueza de sus consecuencias: "No sentíamos que la savia de nuestro impulso, fecundada con el polen lejano, daría a su tiempo el fruto mexicano que en su madurez volviera a pensar en la tierra y generara una nueva raíz."⁴⁴

Desde París, el 6 de abril de 1929, Andrés Iduarte calificaba la aventura de Vasconcelos como un poema político, "un chorrear más de sangre noble en la

⁴³Gilberto Owen, "Poesía y revolución", *El Tiempo*, Bogotá, 25 de febrero de 1934.

⁴⁴Salvador Novo, prólogo a *Cartas de Villaurrutia a Novo*, p. 9.

tierra ávida de México.”⁴⁵ Abandonados por su maestro, los jóvenes que creyeron en ese nuevo Renacimiento, seguirían recordando las andanzas con nuestro Ulises, según la expresión de Vito Alessio Robles. A la muerte de Vasconcelos, en 1969, su discípulo Carlos Pellicer le dedicará una “Elegía apasionada”, donde señalará “la grandeza y la miseria de los elementos” que conformaron esa figura tan apasionante como contradictoria del último y el primero de los caudillos culturales de la Revolución.

⁴⁵ Andrés Iduarte, “Mapa”, en *Preparatoria*, p. 133.

Estridentópolis y Contemporánea

Una valoración estrictamente literaria de las imágenes urbanas salidas de las plumas del grupo de escritores que militaron en las filas del Estridentismo, comparadas con las metáforas que de la ciudad formularon los Contemporáneos, no sería suficiente para comprender el papel decisivo que para la traducción de la ciudad hicieron nuestros escritores que más radicalmente manifestaron su adhesión a las vanguardias y, fieles al sentido beligerante del término, rechazaron cuanto estuviera en contra de su programa de acción. En su tratamiento literario de la imagen de la ciudad, son más las afinidades que las diferencias entre Estridentistas y Contemporáneos.

Torres Bodet confiesa que si las lecturas de sus compañeros eran las mismas, los subrayados eran distintos. Si esas diferencias se daban entre afinidades electivas, ¿que no podría esperarse de los grupos antagónicos? Contemporáneos y Estridentistas emprenden largas caminatas “a la caza de paisajes”, al decir de Maples Arce. En su lectura de la ciudad, los Estridentistas tuvieron la colaboración entusiasta de algunos de los principales artistas plásticos de su tiempo: Fermín Revueltas y Fernando Leal pintan escenas de actores urbanos en sus ocupaciones más inmediatas, o paisajes donde se da un lugar preferente a edificios, cables, postes, esa galería de nuevos personajes reivindicados por la literatura estridentista. Revueltas titula uno de sus cuadros urbanos *Andamios exteriores*, clara alusión a los

Andamos interiores de Maples Arce; Alva de la Canal acude al *collage* para dar testimonio de la realidad simultánea en que vivían sus colegas escritores, centrados en forjar la mitología del *Café de nadie*; Jean Charlot hace grabados en madera que en conjunto integran la imaginería de una ciudad angular, amenazante y hostil, pero no por ello menos seductora; Tina Modotti captura la imagen de un poste de luz eléctrica, nueva cruz en la religión de la modernidad. Maples Arce establece largas conversaciones teóricas con Diego Rivera, en el estudio que ocupaba en la calle de Mixcalco —donde también vivían Lola y Germán Cueto—, tras de las cuales Maples Arce salía convencido de la vecindad entre la pintura y la poesía. Por eso varios de sus poemas parecen estar formados por pinceladas independientes o con técnica de *collage*.

Un día de 1924, desde un barco anclado en un muelle del West Side, Fritz Lang contempla las luces y cimas de Nueva York. Dos años más tarde, tras 310 días y 60 noches de trabajo que exigieron la participación de 750 actores secundarios y 30,000 extras, termina *Metrópolis*, la película expresionista donde la ciudad moderna aparece en la aterradora profecía para el año 2000. En la segunda década del siglo XX, tiene lugar una profunda transformación de la imagen que de la ciudad conciben los artistas. Fritz Lang filma *Metrópolis*, los Estridentistas fundan en Xalapa la capital de la vanguardia, los Contemporáneos viajan a Nueva York. Aún debían pasar dos décadas para que la Ciudad de México se incorporara a la fiebre de construcción de la posguerra, Por lo tanto, es en la urbe estadounidense donde nuestros escritores hallan la equivalencia de la ciudad futura. Para Lang, Nueva York es el emblema de la ciudad deshumanizada, con su culto al dios Moloch, sus promesas de bienestar para los afortunados y sus posibilidades mesiánicas para los oprimidos. Es la ciudad de los altos riesgos, la ciudad que construye su musa ya no a través de las lágrimas románticas, sino mediante la técnica puesta al servicio de los sentimientos: la mujer-robot, la Eva futura concebida por Villiers de L'Isle Adam y popularizada en la mujer plateada de *Metrópolis*.

“La prisa es la que mata a los ángeles y nada nos apaga ni nos paga el deseo de viajar”, escribe a Villaurrutia Gilberto Owen desde el Hotel Pennsylvania de Nueva York, mientras afuera los pobladores de la ciudad moderna rugen, martillean, resoplan, gimen. En la segunda década de nuestro siglo, se consume el derrocamiento que la ciudad estadounidense hace del reinado secular de París. La Meca de las peregrinaciones poéticas vuelve a realizarse a través del Atlántico: si Cristóbal Colón partió a la búsqueda y descubrimiento de sus quimeras, cuatro siglos y medio después, América, a través de la figura de Charles Lindbergh, conquista ese mismo espacio, en dirección inversa, por el aire.

Entre 1925 y 1929, el poeta francés Paul Morand, con quien tantas afinidades iban a encontrar los Contemporáneos, y de quien Xavier Villaurrutia traduciría su *Viaje a México*, vive temporadas en Nueva York, producto de las cuales es su libro de reflexión lírica sobre la ciudad de hierro y vidrio. Quien tantos ecos iba a encontrar en la sed viajera de los Contemporáneos, declaraba que sus libros para la isla desierta eran las obras de Shakespeare y una guía de ferrocarriles: viajes hacia el interior del alma humana y viajes imaginados a partir de la cartografía y la modificación cartográfica nacida a causa de la modernidad. Morand descubre en Nueva York la comprobación de un organismo vivo, donde “unos meses de ausencia bastan para modificar sus costumbres, su lengua y ciertos aspectos exteriores”;⁴⁶ realiza la ascensión –ritual y obligatoria– de los 60 pisos del edificio Woolworth, aunque Gilberto Owen declare que se trata de una costumbre para turistas. Mientras los diez pisos del *Home Insurance Building* ya se levantaban en Chicago desde 1885, en nuestra capital los primeros edificios superiores a los tres niveles se construyen a principios de este siglo. La revista *Savia Moderna* se había instalado en 1906 en una construcción de seis pisos sobre la Avenida Juárez.

⁴⁶Paul Morand, *Nueva York*, p. 172.

A Nueva York viajan en distintos momentos Owen, Pellicer, Villaurrutia, Novo, Torres Bodet. Este último define la dinámica de la capital cultural del siglo XX: "En Nueva York, nos reconocemos contemporáneos de un mundo rápido y telegráfico, del rruiseñor mecánico y de la luz condensada en el celuloide, de los anuncios eléctricos –y hasta del *subway* que, en sus tramos arcaicos, tiene mi edad". La misma circunstancia despierta la hilaridad de Owen, quien al descubrir que el tren subterráneo fue establecido en 1904, lo convierte a él y varios de su grupo nacidos ese año, en una generación de *subgüeyes*. Seres que transformaban la realidad radicalmente, en el *subway* un Contemporáneo como Owen descubre una percepción distinta de la ciudad, al grado que dice que nada "lo ha movido, removido y conmovido" tanto como la sensación de viajar por las entrañas del monstruo, dentro del vientre de una serpiente vertiginosa. La revista *Contemporáneos* publicará el poema de Owen como una muestra del testimonio del náufrago que enviaba sus señales de vida al puerto de partida.

Novo viaja a Nueva York para dejarnos sus imágenes precisas de la ciudad moderna en *Continente vacío*; en su único viaje al extranjero, Villaurrutia ronda sus alrededores y se asoma a esa forma de la muerte: "Del muelle al New Weston me sentía un chiquillo a quien le han regalado un juguete enorme, que no sabe por dónde empezar a manejarlo. Los rascacielos me dieron la impresión de una selva moderna petrificada. Unos cuantos días en la ciudad –demasiado grande para mi espíritu clásico y moderado– me dejaron deprimido por otros tantos en New Haven."⁴⁷ En carta dirigida a Novo el 14 de septiembre de 1924 desde Nueva York, José Gorostiza descubre su misma desolación: "Mis días malos de aquí son iguales a los de allá; la cosa frágil, asustadiza, casi ilusoria, que soy yo, manifestada en la actitud de un día."⁴⁸ A todos parece dominarlos la idea de Simbad, expresada por Owen al frente

⁴⁷ *Cartas de Villaurrutia a Novo*, p. 31-32.

⁴⁸ José Gostortiza-Carlos Pellicer, *Correspondencia*, p. 105.

de su poema mayor: “Encontrarás tierra distinta de tu tierra, pero tu alma es una sola y no encontrarás otra.” Curiosamente, es Pellicer, heterodoxo y desmesurado, quien escribe un poema a Nueva York. Juvenil y alegre, no blasfema contra la deshumanización, sino se reconoce en el nuevo espacio:

Nueva York, ciudad de ciudades,
puerto del placer, libro abierto
para todas las voces, no te asemejas
a París como Buenos Aires. Tuyo tu gesto,
tu gigantesca sonrisa, tus panaderías de plata
y tu contrato firmado para reorganizar el infierno.
Los árboles milenarios se te volvieron puentes;
el tomito de Historia de los Nombres
se me perdió en tus calles ferroviarias y alegres.

List Arzubide se une a los poetas que celebran a la Nueva Babilonia, y escribe en su “Canto del vagabundo”:

Chaufer
ganador del gol
de las ciudades
llévame a Nueva York
para comprar
sonrisas
y miradas

Varias son las diferencias entre la forma en que Contemporáneos y Estridentistas transforman literariamente los espacios urbanos que les son comunes. La imagen cinematográfica los lleva a explorar la ciudad desde otros ángulos. Así, por ejemplo, compárense estos dos fragmentos en torno a un espacio urbano identificable, el café, sitio de reunión, cuartel general, segunda casa y mentidero de nuestros escritores desde fines del siglo XVIII. Veamos dos descripciones, y la primera es de Owen.

Su preferencia por ese café. Mana una luz, aparte de la metafórica, que se llueve de los espejos y sale a borbotones, por puertas y ventanas, a las calles sordas y apresuradas, ferrocarriles sin freno y sin fin hacia los campos. Pero la ciudad ha tomado pasaje de ida y vuelta, y en vano esperará el borracho el paso de su cama, y se tirará en la acera, recibiendo su cansancio la burla del duchazo de luz... Un mozo tira la luna llena sobre la mesa. El hastío comienza a derramar sobre el techo la leche embotellada en el cigarro. Si la están en la cornisa, el salero estará lleno de azúcar. Se adivina en paso del padre Brown. Pero los botellones no están llenos de vino, y los vasos son unos pobres vasos comunes que inmovilizan su ancho bostezo hacia arriba. Hechos de agua sedienta, esperan que el Moisés de su mano toque el cristal de roca del botellón.⁴⁹

Por su parte, Arqueles Vela describe el café de la calle Álvaro Obregón mitologizado por su movimiento:

La puerta del Café se abre hacia la avenida más tumultuosa de sol. Sin embargo, trasponiendo sus umbrales que están como en el último peldaño de la realidad, parece que se entra al subway de los ensueños, de las ideaciones.

Cualquier emoción, cualquier sentimiento, se estatiza y se parapeta en su ambiente de ciudad derruida y abandonada, de ciudad asolada por prehistóricas catástrofes de parroquianos incidentales y juerguistas.

Todo se esconde y se patina, en su atmósfera alquimista, de una irrealidad retrospectiva. Las mesas, las sillas, los clientes, están como bajo la neblina del tiempo, encapotados de silencio.

La luz que dilucida la actitud y la indolencia de las cosas surge de los sótanos, del subsuelo de las oscuridades y va levantando las perspectivas, lentamente, con una pesadez de pupilas al amanecer.

En sus gabinetes hay un consuetudinario ruido de crepúsculo o de alba.⁵⁰

⁴⁹Gilberto Owen, *Novela como nube*, en *Obras*, p. 147.

⁵⁰Arqueles Vela, "El Café de Nadie", en Luis Mario Schneider, *El Estridentismo*. México. 1921-1927, p. 217.

Ahora la descripción de dos ciudades. En la primera, Jaime Torres Bodet observa Nueva York desde el edificio Woolworth:

En la terraza del último piso, nos sobrecogió el concierto de Nueva York. ¿Qué músico había entret Tejido temas tan singulares y tan opuestos? Estremecimiento de los violines en el silbato del viento, aullido de los xilófonos en la garganta de los automóviles, reclamo de los oboes en las sirenas de los transportes, tiroteo de pacíficas balas en las ametralladoras de quién sabe cuántos millones de máquinas de escribir. La distancia, la altura, la transparencia del aire pasaban sobre los relieves de aquella insólita sinfonía una gasa leve. No de silencio. Más bien de olvido, de desdén, de resignación...⁵¹

Ahora examinemos un fragmento de *La Señorita Etcétera* de Arqueles Vela. Nótese la frase próxima al versículo, como si el escritor fijara el trazo que deja el tranvía eléctrico:

El balanceo premeditado por las irregularidades de la vía, sacudiendo las sombras del vagón, desintegraban un sueño de doscientos kilómetros.

Los "porters: nos habían repartido en las celdas del Pulman, con una intransigencia insoportable.

De cuando en cuando, la fuga del paisaje al carbón, emborronado por la acelerada carrera del tren, hilvanaba mi vida interrumpida por las estaciones...

Los pasajeros eran los mismos de siempre...

Al bajar, los claxons de los automóviles olfateando la traza de los viajeros, se acercaban con zalemas zigzagueantes de reconocimiento coreando su LIBRE insistente.

El otoño comenzaba a recoger las primeras hojas volantes que repartía el viento.⁵²

Las imágenes dinámicas, de belleza perturbadora de la película de Lang hallan equivalencia en las representaciones urbanas creadas por el ala

⁵¹ Jaime Torres Bodet, *Tiempo de arena*, p. 262.

⁵² Arqueles Vela, *La Señorita Etcétera*, en Luis Mario Schneider, *El Estridentismo*, p. 92.

plástica del movimiento estridentista que acompañan el discurso fulgurante de List: altísimos puentes, fantasmales arcadas, edificios de vértices afilados que parecieran haber sido hechos especialmente para ilustrar el poema *Esquina*. La idea de la imagen equivalentista defendida por List en su conferencia “El movimiento estridentista”, no se halla lejana de algunas de las búsquedas de los primeros libros de Villaurrutia; devoto de la pintura y fiel a los mensajes cifrados de un arte hermano de la poesía, también Villaurrutia exploró en algunos de sus poemas la pureza de línea y el afán cubista, sobre todo en un poema dedicado a Diego Rivera. Jorge Cuesta, en una más de las vertientes de su insaciable curiosidad, escribe un texto que parecería un apócrifo estridentista:

...la máquina ha adquirido un sentido íntimo para nosotros, que hemos logrado que la forma mecánica coexista naturalmente con nuestros ocios y nuestros sueños. No significa, como el criterio utilitarista falsamente lo aconseja, que la máquina ha expulsado, hasta de nuestra intimidad, nuestra fantasía: no significa que nuestra libertad y nuestros hábitos íntimos han adquirido la rigidez y la severidad de la vida mecánica, ciega, insensible y utilitaria del capitalismo; por el contrario, significa que la máquina se ha hecho plástica, que la forma mecánica empieza a ser modelada por nosotros, a adquirir nuestra figura, significa que estamos revolucionando profundamente la concepción capitalista de la sociedad.⁵³

Por lo que se refiere a la musa urbana que anima la prosa de estridentistas y Contemporáneos, su retrato puede hacerse con base en las descripciones fragmentarias, con la técnica cubista mencionada y practicada por Owen en su *Novela como nube*. Entre la mujer como objeto de adoración, surge la mujer liberada o seducida por la Revolución –la Rosario de Guzmán– y la *flapper* que

⁵³Jorge Cuesta, “La decoración interior y el mueble de acero”, en *Poemas, ensayos y testimonios*, p. 58.

llega para modificar los modos de vivir. La hermosura debe mirarse bajo la luz del Sol, exhibirse y prodigarse, no permanecer como los objetos del *Pero Galin* de Genaro Estrada, empolvándose dentro de vitrinas. Carlota, el personaje femenino que llega a subvertir el orden del anticuario, es uno de los mejores ejemplos de esta mujer moderna. Ya no es la vampiresa desinhibida, biofilica y ligera, cuya existencia está salpicada de anglicismos, como notas estridentes de jazz en una sinfonía de Cárlos Chávez:

Con sus trajes claros, con sus gráciles sombrerillos, o en los vuelos en la mesa de *tennis*, o al volante en la caja *tabac blond* de un Lincoln, o cabalgando en la calzada de un parque, con su levita escarlata, o fumando su *Abdulla rosa tip*, de codos en la mesilla del club atlético, era la moderna alegoría de la primavera; figurilla de gracia infantil y atrevida al par, ente ingenua y canallesca, que hubiera estado admirablemente en una cubierta de *Vanity Fair*, la revista *pompier* de los neoyorquinos, o en un proyecto de refinada decoración interior por Joseph Urban. Su melena de oro quemado brillaba al sol como un airón de lumbre o se agitaba con un dulce movimiento al contacto de la brisa inefable del crepúsculo...⁵⁴

Carlota altera el mundo al cambiar los hábitos prácticamente virreinales del héroe de Estrada:

iba a...cambiarle la bandeja de zinc, del baño, por una regadera de gran presión y una gran tina de porcelana; a mandar al diablo el brasero de latón para sustituirlo con un radiador de Westinghouse; a tirar a la basura el batín de terciopelo para darle un *smoking jacket* limpio y claro; a suprimirle el chocolate espeso y las arepas, por raciones matinales de café, jugo de naranjas, *grape fruits* y *waffles*; a arreglarle una casita con un *hall* y unas piezas decoradas en colores planos...⁵⁵

⁵⁴Genaro Estrada, *Pero Galin*, en *Obras*, p. 224.

⁵⁵*Ibidem*, p. 226.

Mientras los Estridentistas crean la musa de su movimiento, a través de sus obras en prosa los Contemporáneos arman conjuntamente el rompecabezas de la mujer urbana. Las muchachas pueblan sus novelas, fruto de una atenta lectura —como han estudiado Guillermo Sheridan y Juan Coronado— de *A la sombra de las muchachas en flor* de Marcel Proust, leída por los Contemporáneos en su lengua original y que Pedro Salinas se apresuró a traducir a nuestro idioma, entre otras razones porque en los personajes femeninos de Proust encontraba una equivalencia para sus propios retratos, siempre difusos y lejanos. Igualmente, los mexicanos hacen sus experimentos normativos alrededor del universo femenino. Los personajes de Gilberto Owen parecen siempre como las nubes, mutables, vaporosas; *la Dama de corazones* de Villaurrutia establece la sutil diferencia entre la carne y el espíritu; *Margarita de Niebla* surca una Ciudad de México donde la voz narrativa examina los efectos de los nuevos habitantes de la ciudad moderna —elevador, el teléfono, el automóvil— sobre sus creadores y usuarios.

Más que propuestas narrativas, las novelas de los Contemporáneos son importantes en el desarrollo de la prosa mexicana porque señalan la rebelión a escribir “La marquesa salió a las cinco”. Su voluntad por examinar los efectos que en la poesía una acción semejante tiene, del mismo modo en que Flaubert se afana en descifrar la contemplación que Emma Bovary hace del paisaje, los llevan a exaltar, más que la física de los hechos, la metafísica que nace de ella. Torres Bodet confiesa que en la lectura de Proust le importaba, más que el hallazgo de las grandes pasiones, los detalles nimios y la manera que el autor francés tenía de transformarlos con el poder de su prosa. El personaje narrador de *Margarita de Niebla* celebra llegar con antelación a la cita en Chapultepec porque ese breve lapso le permite trazar con los sentidos un paisaje que —de acuerdo con el precepto de Gautier— rechaza la acuarela para esmaltar, forjar y bruñir, para analizar el comportamiento de cada nube, la conducta de cada uno de los instantes de la luz.

Estridentistas y Contemporáneos crean en su escritura no tanto la ciudad en la cual viven como aquella que imaginan. Proyectada hacia el futuro, estentóreamente viril, la de los primeros; recinto de una “íntima tristeza reaccionaria” la de los segundos, pero también con el afán de modernidad ante las limitaciones de una ideología que reducía la Revolución al canto de la vanguardia. No pudieron los gobiernos herederos de la Revolución torcer el cuello al cisne de esa renovación radical que, sobre los cánones estéticos, invadía los dominios de la cotidianidad de una Ciudad de México a punto de incorporarse a su concierto universal. La pequeña Ciudad-Estado llamada México se acercaba a “La Hora de David”, vaticinada por Carlos Pellicer: el joven gigante se disponía a asumir su mayoría de edad para convertirse en símbolo de una ciudad que podía llamarse Estridentópolis o Contemporánea, pero que con ambas denominaciones fincaba una nueva forma de mirar el espacio común.

Los relojes cesaron
y los hombres quedaron desiertos
de movimiento y de voz.
Pero escucharon y vieron.
Los ciclistas y las palomas
se inmovilizaron sobre el equilibrio perfecto,
y las campanas de los tranvías
y las de las catedrales y las fábricas
se derritieron.
En los confesionarios y en las pilas bautismales
se eclipsó el recuerdo
y el agua durmió y tuvo sueños.
Permanecieron en el aire
los signos urgentes del radiotelégrafo.
Y entre la muchedumbre solitaria
pasó David, angustioso y bello.

VII

De La muchacha ebria a la Ojerosa y pintada

1939-1958

En muy pocos años ha crecido
mi ciudad. Se estira con violencia
rumbo a todos lados; derriba, ocupa,
se acomoda en todos los vacíos,
levanta metálicos esqueletos
que, cada vez más, ocultan el aire,
y despierta calles y aparadores,
se llena de largos automóviles sonoros
y de limosneros de todas clases.

Rubén Bonifaz Nuño, *Los demonios y los días*

Bastan unos metros para que este México ebullente y
lleno de vida se transforme, crezca, se pueble y
embellezca

Salvador Novo, noviembre de 1954

Los hombres del alba

El cuadro de Juan O’Gorman “La Ciudad de México vista desde el monumento a la Revolución”, fechado en 1949, resume una imagen de la metrópoli, familiar a propios y ajenos, desde el término de la Segunda Guerra Mundial hasta las postrimerías de los años 60. Es entonces cuando la capital experimenta el mayor crecimiento de su historia, y tan sólo en el periodo que transcurre entre 1941 y 1950, aumenta su superficie en un 47.5 por ciento. Ante nuestros ojos, O’Gorman ofrece una visión panorámica del núcleo urbano: cúpulas coloniales que alternan su señorío con los numerosos esqueletos de edificios que comienzan a ocupar la ciudad con su arquitectura funcionalista. Al fondo fluye la llamada por Efraín Huerta “viva y venenosa calle de San Juan de Letrán”, Amazonas de las navegaciones comerciales, pecadoras y placenteras de la urbe; se levanta la arquitectura *art deco* del edificio de seguros La Nacional, que desde 1930 asombraba a propios y ajenos, acostumbrados a construcciones con “estatura de niño y de dedal”. Es la avenida sincrética con sus edificios de tezontle y cantera que se resisten a abandonar su espacio; el llamativo estandarte –también *art deco*– del cine Teresa, incorporado por el doctor Atl a la imaginería urbana en su visión nocturna de la avenida; los consultorios donde se garantiza la curación de enfermedades secretas; la calle ancha de la ciudad grande, la avenida del comercio aún casi provinciano, con sus tiendas de ropa y herramientas, sus restaurantes populares, sus cabarets de lujo y los de medio pelo; es la arteria donde el Jaibo de *Los olvidados* pasea su libertad apenas obtenida, en una de las primeras

escenas del cine donde Luis Buñuel hace de la Ciudad de México personaje antes que escenario, causalidad antes que pretexto.

Si en la literatura del siglo XIX y las primeras tres décadas del XX la avenida Madero, con sus respectivas metamorfosis nominales, era la arteria donde mejor podía tomarse el pulso de la ciudad, el centro de atención de los escritores desde fines de los años treinta se traslada a San Juan de Letrán, la avenida Juárez y el Paseo de la Reforma. Imágenes cinematográficas de películas y cortometrajes documentales tomarán nuevas calles, edificios y monumentos, como emblemas de la ciudad. Novedad y grandeza son las características más repetidas en los medios de comunicación de la época. Salvador Novo los utilizará para hacer una nueva lectura del poema más célebre de Bernardo de Balbuena, y ofrecer una ciudad viva, con todos los contrastes, injusticias y prodigios de la civilización. Las calles con sus nombres entran a formar parte de la mitología poética, como da cuenta Efraín Huerta desde su “Declaración de odio” en *Los hombres del alba* (1944), hasta los armisticios fruto de las caminatas meditativas en *Circuito interior* (1971). En 1956, en plena efervescencia de luchas de liberación en contra del imperialismo estadounidense, el suplemento *México en la Cultura* publica el poema “Avenida Juárez”, con ilustraciones de Alberto Beltrán, autor de numerosas viñetas sobre costumbres y tipos urbanos. En *La región más transparente* de Carlos Fuentes, Ixca Cienfuegos recorre con la mirada la Avenida Juárez, y por su memoria pasan, yuxtapuestos y rebeldes a las leyes del tiempo y del espacio, los personajes de la historia mexicana que, al ejercer esa calle, le han dado diferentes sentidos: el sargento Pío Marcha y su exaltación del imperio para Iturbide; la entrada de Maximiliano y Carlota y el carruaje victorioso de Benito Juárez; las sucesivas facciones revolucionarias.

Juan O’Gorman tuvo la visión para sintetizar en su cuadro un ámbito urbano que alteraba y alternaba su imagen: los edificios de tezontle de una ciudad que secularmente había mantenido una imagen uniforme, eran sustituidos por el vidrio y el acero. El cuadro de O’Gorman da cuenta del

tránsito vehicular y la fiebre constructiva de la parte más privilegiada de la capital. Desde las alturas, no se hace visible la ciudad de humillados y ofendidos, acrecentada por el pujante proceso de industrialización y la consecuente migración del campo a la ciudad. Sin embargo, la aparición en primer plano de un joven albañil con pantalón de peto –uno de cuyos tirantes aparece amarrado, a falta de la hebilla– es el homenaje del artista al constructor anónimo de la ciudad, al pueblo trabajador que hace posible su crecimiento. En el ángulo inferior derecho, puede leerse la leyenda: "Dedico este trabajo a los albañiles de México, constructores de esta ciudad". En uno de sus *retornos maléficos* a la capital, el pintor michoacano Alfredo Zalce experimenta la revelación de esa arena de lucha donde los perros pelean por un hueso, los pepenadores rescatan los restos de los desperdicios generados por la ciudad, los niños mueren de raquitismo o desnutrición. Fruto de esa imagen es el aguafuerte que el pintor titula, con ironía implacable, "México se convierte en una gran ciudad". A la capital posrevolucionaria de las orgullosas urbanizaciones, a la arquitectura de los técnicos de una nueva generación de arquitectos, respondían los versos de un corrido de José Islas:

No sé por qué los señores
que presumen de letrados
le llaman a la ciudad
"la Ciudad de los Palacios".

Si en todititos los barrios,
en vez de edificios tales,
apenas cuartos de adobe
en medio de muladares.¹

Hubo, sin embargo, esfuerzos encaminados a resolver el problema de la vivienda popular. Del mismo modo que entre los escritores surgieron divisiones en lo referente a la manera de concebir la ciudad en el texto, y en el modo como el intelectual ejercía el espacio urbano, los arquitectos se divi-

dieron: los unos, escépticos ante el discurso populista, abogaban por aprovechar las inversiones de la iniciativa privada; los otros insistían en el compromiso del arquitecto con las causas populares. En 1933 fueron construidos dos conjuntos de casas habitación –un total de 300– en Balbuena y en San Jacinto. Los planos incluían un espacio en la estancia para un taller donde el ocupante podría desarrollar labores que le permitieran obtener otros ingresos, fuera de su horario de trabajo: las funciones multidisciplinarias del salón de estar, presentes en una novela como *La chiquilla* de Carlos González Peña, y que el cine de los años 40 exalta en sus imágenes, se incorpora tanto al universo de los mapas como a la concreción y ejercicio cotidiano de la urbe. Durante el gobierno de Lázaro Cárdenas, la Unión de Arquitectos Socialistas formula el proyecto de una ciudad obrera, que, a pesar de sus buenas intenciones, no llegó a consumarse. Rafael López Rangel examina los logros y limitaciones de esta nueva utopía urbana:

...se trata de la imposible creación de la ‘otra ciudad’ de México, eficaz para la reproducción y mantenimiento de la fuerza de trabajo para el capital, sin los obstáculos de la ‘ciudad vieja’. Los autores del proyecto pensaban que en el asentamiento propuesto por ellos los obreros vivirían mejor, rendirían más su trabajo sin necesidad de ir al centro de la ciudad real, a la ciudad con historia. El proyecto implicaba otro hecho: desalojo masivo de las familias obreras del centro a la periferia, dejando así libres grandes espacios, que seguramente caerían en manos de la especulación.²

Con todo, a partir del cardenismo, la Ciudad de México es conquistada simbólica y materialmente por los obreros. Sus modas y modos se extienden a usos y costumbres de otros gremios y reivindican su lugar en la geografía y la mitología literarias de la urbe. Efraín Huerta nota el ritmo y el colorido de

¹En Rosendo Salazar, *Las masas mexicanas. Sus poetas*, p. 110.

esta ciudad donde el overol azul del obrero y sus banderas rojas modificaban el espacio urbano para otorgarle un sentido más joven y dinámico: “Ciudad negra o colérica o mansa o cruel, / o fastidiosa nada más: sencillamente tibia./ Pero valiente y vigorosa porque en sus calles viven los días rojos y azules / de cuando el pueblo se organiza en columnas, / los días y noches de los militantes comunistas, / los días y las noches de las huelgas victoriosas”. En el poema “Grupos de figuras”, incluido en *Hora de junio* (1937), Pellicer sintetiza, con su admirable capacidad pictórica, la interrelación entre hombres y materiales en su labor de modificar el espacio:

En el piso cincuenta
las viguetas de fierro, paralelas,
vida cuadrangular dan al espacio.
Dos obreros azules
remachan un amarre. Los martillos
enloquecen los átomos de fierro
y hacen brillar el hongo del tornillo.

Mariano Azuela añade a esta nueva escenografía urbana el uniforme gris, los ritmos y máquinas de la ciudad ferroviaria. El *Libro de lectura para uso de las escuelas nocturnas para trabajadores*, destinado al primer grado de educación primaria, contiene imágenes y textos sobre la ciudad y la participación que en ella tienen los obreros. No aparecen más fórmulas repetidas de memoria, lejanas de la realidad social, sino se trata de establecer una relación del escritor con su inmediato entorno: “No todos tenemos casa. No todos tenemos pan.”

El crecimiento de las organizaciones sindicales, a partir del cardenismo, provoca, al decir de López Rangel, el nacimiento de un nuevo género arquitectónico: el edificio sindical, cuyo paradigma es el que aloja al Sindicato Mexicano de Electricistas –construido entre 1936-1940– y donde la poesía tuvo una de sus mejores cajas de resonancia. Efraín Huerta lo recuerda en el

²Rafael López Rangel, *La modernidad arquitectónica mexicana*, p. 155.

poema “Almida de los viejos bares”, que es además un mapa de la procelosa ciudad y sus puertos étlicos para la restauración del cuerpo y el alma:

De bar en bar, como de ola en ola
(los mascarones hechos suaves pedacitos),
de Cinco de Mayo y Motolinía
(el Bar Alfonso, donde lo conocí),
a la Ramón Guzmán hoy Insurgentes Centro
(el bar La Castellana, donde corregimos,
entre trago y trago, antes del mitin
en el Sindicato Mexicano de Electricistas,
el Canto a Stalingado),
hasta los río y las ciudades
donde no coincidimos –y el saludo
que me mandó con Juan Rulfo

Los viejos bares me acosan como viejos leones,
como caballos verdes, como crepusculares,
uvas, viento,
y hoy pienso y lloro a Pablo
y lo que no vi nunca en su Isla Negra me arde:
sus estrellas, sus campanas, sus herramientas
y su tan correspondido amor al alma, almida,
tan poderosa de la Poesía.³

El overol obrero y la gorra ferrocarrilera no son más exclusivamente emblemas proletarios, sino pasan a formar parte de la moda de otros sectores sociales. Vanguardista en éste, como en otros sentidos, fue Gilberto Owen cuando aparece pintado en 1928 por Roberto Montenegro, luciendo una camisa de mezclilla; Elías Nandino es fotografiado con una gorra de ferrocarrilero; enfundado invariablemente en su overol, Diego Rivera trepa los andamios de la Secretaría de Educación Pública; Manuel Rodríguez Lozano, como personaje en *Ensayo de un crimen*, encarna la bohemia refinada al vestirse “con una curiosa mezcla de elegancia y simplicidad, combinando un pantalón inglés con

una camisa de mezclilla y con una chaqueta de fina pana.”⁴

Los obreros visten traje *necker* como el del camarada Trotski, que había llegado a la Ciudad de México en 1937, pero a quien sus simpatizantes ya conocían a través de su figura de cera en el museo de la calle de Argentina. El atuendo obrero exige etiqueta ceremonial y rigurosa. Roque, personaje en *Nueva burguesía* de Mariano Azuela, luce para la noche de asueto “overol azul de prusia, recién estrenado; camisa negra de cuello levantado sobre la nuca, zapatos color café claro muy relumbrosos y un sombrero de copa picuda y alas muy cortas.”⁵ El traje forma parte de la escenografía urbana: en *Victimas del pecado* de Emilio Fernández, el cabaret al pie del Puente de Nonoalco se llama *La máquina loca*, y a sus parroquianos los uniforma el traje ferrocarrilero: rebelión de lo urbano frente a lo rural, supremacía de la máquina sobre la tierra, triunfo en la pantalla y en la imaginación colectiva de la presencia de los bajos fondos urbanos sobre la Arcadia impoluta de *Allá en el rancho grande*. Rebelde a ser clasificada como otro escenario más, la ciudad demuestra su casta y combate incluso en contra de sus intérpretes menos afortunados. De esa legión de exploradores de la ciudad, destacan los guiones de Mauricio Magdaleno, José Revueltas y Salvador Novo; las visiones oníricas o brutalmente realistas de Luis Buñuel; la sensibilidad y agudeza de Alejandro Galindo; la visión plástica de Gabriel Figueroa y el conocimiento iniciático de Emilio Fernández. De la ciudad proletaria saldrán los tipos urbanos mejor delineados, más verosímiles y auténticos: el Kid Terranova de *Campeón sin corona*, El Pepe el Toro de *Nosotros los pobres*, el caballero y la vagabunda personificados en el policía y la fichera de *Salón México*. Las artes plásticas también testimonian la actuación proletaria en la ciudad. De 1934 es el grabado de Leopoldo Méndez titulado *El accidente*, donde un obrero cae de los andamios de un edificio, ante el azoro y la impotencia de sus compañeros. Al

³El poema fue escrito por Huerta a raíz de la muerte de Neruda en 1971 y recogido en el libro *Círculo interior* (1977). En *Poesía completa*, p. 403. El bar *La Castellana* aún se halla en servicio en la esquina de Insurgentes Centro y Antonio Caso.

fondo, una locomotora de vapor llena el cielo de humo y el escenario con su medallón frontal. En los años 40, Pablo O'Higgins realiza innumerables bocetos y litografías sobre la vida cotidiana de los trabajadores de la construcción, y dignifica su trabajo en cuadros como "El almuerzo": en la estructura de acero rojo, los trajes azules y los sombreros de petate forman el atuendo de un grupo de albañiles que, encucillados unos, otros sentados, celebran su diaria comunión. Los barrios obreros forjan, orgullosamente, su identidad y sus mitologías. Rosendo y Bautista, personajes de José Revueltas en *Los días terrenales*, tienden "la vista sobre aquel panorama de esfuerzo, de lucha, de activo combate que era el barrio obrero con sus fábricas, con sus músculos, con su rumor sano, con su fragancia de aceite y petróleo."⁶

Mariano Azuela, el cantor de los protagonistas oscuros de la Revolución en *Los de abajo*, es un ejemplo de esta transformación escenográfica. Si la Revolución ocurre en el campo, sus consecuencias se disfrutan y padecen en la ciudad. *Nueva burguesía* (1941) es la novela de Azuela donde mejor puede apreciarse esta metamorfosis.⁷ A través de la vida cotidiana y colorida de los obreros en la Ciudad de México, Azuela describe su nueva educación urbana, en una época inmediatamente posterior a las conquistas laborales del Cardenismo. La solidaridad y la traición, los momentos de esparcimiento y la conquista de la calle por parte de las manifestaciones que apoyan la candidatura opositora de Juan Andreu Almazán, quien disputaba la presidencia a Manuel Ávila Camacho durante las elecciones para 1940, alternan en una novela desarrollada alrededor del barrio de Nonoalco. El primer capítulo se abre con el flujo de los personajes que habrán de aparecer a lo largo de la novela, hacia la manifestación que para apoyar a Andreu Almazán tuvo lugar el domingo 27 de agosto de 1939.

La nueva burguesía, definida por Azuela desde el título de su novela, hace

⁴Rodolfo Usigli, *Ensayo de un crimen*, p. 94.

⁵Mariano Azuela, *Nueva burguesía*, en *Obras completas*, t. I, p. 33.

la declaración de principios de su ejercicio urbano. Aunque los personajes participan cada uno conformando un capítulo, el gran personaje de la novela es la ciudad, particularmente la ciudad obrera, que incluso en la vecindad de Nonoalco donde vive, establece una jerarquía: “Ocupada por obreros, choferes, ferrocarrileros, mecánicos, constaba de doce buenos departamentos sobre el patio central, cuarenta viviendas en los cuatro largos y angostos pasillos que lo cruzaban”.⁸ Acusado de asesinato, uno de los personajes declara ante el juez: “Profeso el socialismo radical y, por tanto, si hubiera sospechado las relaciones de mi mujer con mi amigo Tito, todo se habría arreglado sin choque, en la forma más conveniente y conservando nuestras buenas relaciones.”⁹ En la idealmente armónica urbe socialista, no hay clases pero sí oportunidades. Zeta López, fogonero de patio, viaja a su natal Angangueo, para que su madre y sus dos hermanas “vivan como la gente” en la capital; el Bacardí se convierte en la bebida uniforme. En sus horas de esparcimiento, los obreros van al cine Monumental, al Ferrocarril, restaurante de chinos entre La Reina Xóchitl y el Rizo de Oro; a la nevería La Gelatina Rosa, frente al jardín de Guerrero. Este nuevo poder adquisitivo de los obreros es también explorado por Azuela en la novela *Sendas perdidas*.

En un breve espacio urbano, como es el barrio de Nonoalco, cabe toda la ciudad, parece decirnos Azuela. Los trenes que hicieron la Revolución duermen el sueño de los justos: en su estatismo, simbolizan la Revolución interrumpida. En esa especie de gran campamento –ciudad dentro de la ciudad–, se cifra gran parte de la imaginaria proletaria que aparece en la

⁶José Revueltas, *Los días terrenales*, p. 180.

⁷ En carta dirigida al Club del Libro de Buenos Aires, el 6 de diciembre de 1939, el autor anuncia: “Me propongo hacer un bosquejo de un nuevo tipo producido por la revolución social en mi país. Arranca de las masas íntimas del proletariado, tiende inconscientemente o consciente al tipo burgués, pero sin lograr aún definirse ni cristalizar en algo permanente. De estos tipos está formada una nueva clase privilegiada que es la de los trabajadores bien remunerados, una pequeñísima minoría en relación con la masa que sigue viviendo en la miseria anterior a los tiempos de la Revolución. Ferrocarrileros, impresores, mecánicos, etcétera, en rudo contraste con los que se aferran a su trabajo individual y que se agotan en su pobreza, desmedrados totalmente por el gobierno y los sindicatos.” *Epistolario y archivo*, p. 292.

novela y el cine de la época; con los recursos de la novela moderna, será tratado por Fernando del Paso en varias escenas de *José Trigo*. Enseñoreando ese paisaje, se yergue el puente *art deco* llamado, por su toponimia, Puente de Nonoalco. Emperador de su corte de los milagros, utilizado como metáfora del ritual de paso o como fácil recurso retórico, señala la división entre la ciudad y la barriada, entre civilización y barbarie. Como ha estudiado Ricardo Pérez Monfort, en noticieros cinematográficos de la época se reitera la actuación urbana del Puente, su significación en la nueva mitología de sus habitantes. En uno de ellos, el locutor señala:

La atracción misteriosa del puente es como un imán para las esperanzas, las ambiciones y las debilidades humanas. Bajo el puente se sueña y se intriga, se delinque y se besa, se promete y se danza. Allá al fondo se otea el perfil de la ciudad. Nos llega su rumor cercano. Pero nada de lo que ella guarda en su seno nos es extraño. Todo está aquí en el puente, como en un muestrario de la ciudad misma.¹⁰

En la película *Vagabunda* (1951) de Miguel Morayta Martínez, un narrador hace el prólogo del escenario donde habrá de desarrollarse el drama de los personajes:

Por sobre la barriada se extiende el puente de Nonoalco, extraña estructura llena de símbolos y de promesas, que como un arcoiris de esperanza y de libertad domina todo. Por la parte superior corren los automóviles insultantemente brillantes, silenciosos y muelles. Por abajo cruzan, arrastrando los pies, los desheredados que ni siquiera se cuidan de la lluvia de polvo que les envían los autos de arriba.¹¹

En el Puente de Nonoalco tiene lugar la última escena de *La región más*

⁸ Mariano Azuela, *op. cit.*, p. 11.

⁹ *Ibid.*, p. 85.

transparente de Carlos Fuentes: la prostituta Gladys, en su papel de pitonisa y vidente, asiste al renacimiento del día y reitera la resignación al sitio donde nos tocó vivir. Ya como autor de *Pedro Páramo*, Juan Rulfo ejerce desde el Puente de Nonoalco y sus alrededores la otra faceta de su actividad: hace una serie de fotografías donde el puente y las vías del tren son personajes centrales. El aspecto visual y simbólico del puente también fue comprendido por Emilio Fernández y su fotógrafo Gabriel Figueroa en *Victimas del pecado*. Una de sus actuaciones estelares tiene lugar cuando Ninón Sevilla llega al puente. Vestida de negro, con un manto que la acerca a la imagen de una Dolorosa, asiste a la salida del Sol, al tiempo que una locomotora de vapor se acerca con su gran penacho de humo. La fotografía de Gabriel Figueroa transmite al espectador la idea del suicidio, al lado de la resurrección del día y la vida impetuosa de la máquina, símbolo del progreso pero también de lo que se aleja de la ciudad. José Revueltas recupera la idea y hace en la obra de teatro *El cuadrante de la soledad* un escenario urbano donde también transcurre toda la realidad.

Mientras la vanguardia incorpora la imaginería urbana para otorgar a su literatura un aire de modernidad, volviendo a la ciudad arquetipo de la deshumanización estética, como oposición al reino de lo natural, los escritores que viven y sobreviven la Segunda Guerra vuelven los ojos a la ciudad como una concentración de energía donde todo lo construido parece devastado y donde la nueva ciudad debe ser levantada desde los cimientos. Un grabado de Leopoldo Méndez, titulado "Lo que vendrá", resume la concepción de la nueva utopía: sólo la voluntad del hombre individual, su cambio paulatino, lo hará acercarse a sus hermanos, fundar la ciudad y combatir las intolerancias. La ciudad costumbrista del XIX; la ciudad rescatada en la memoria; la ciudad botín de los políticos de todas las tendencias —como la vio Francisco Zarco y

¹⁰ Cit. por Ricardo Pérez Montfort, "La Ciudad de México en los noticieros filmicos de 1940 a 1960", en *Estampas de nacionalismo popular mexicano*, p. 216.

como la continuó atestiguando al siglo siguiente Martín Luis Guzmán—, se convierte en un personaje multifacético. Más que la oposición entre naturaleza y ciudad, lo que mueve a los escritores de la posguerra es la certeza de que el hombre también es parte de la ciudad, aunque él parezca haber sido el causante de romper el orden establecido por la naturaleza. El paisaje urbano aún no se convierte —o no quieren verlo así los personajes de Azuela— en el gran antagonista del hombre. Al paso de una locomotora, que ennegrece el cielo de humo, un personaje confiesa: “Como México, sólo México, suspiró Emmita, dichosa de su cielo, siempre turbio de humo y polvo, oloroso a petróleo y aceite quemados. Dijo que venía admirada de que con aquel cielo de Guadalajara, tan lleno de luz, las gentes no se hubieran quedado ciegas.”¹²

Desde un breve texto titulado “Paisajes de mi barrio”, de 1919, Azuela hace un elogio de Nonoalco, con sus carromatos de pulque, sus perros escuálidos, sus sonidos de máquinas de coser. El aspecto vivificante de los barrios obreros constituyó, más allá del discurso demagógico que inevitablemente los acompaña, una consecuencia de la Revolución. El barrio, descubierto por Prieto y *Micrós* para la literatura, es revalorado por el arte surgido a la caída del antiguo régimen. A partir de la Revolución maderista, los estudiantes de Artes Plásticas se rebelaron contra la autoridad imperante y plantaron sus caballetes en las calles de la ciudad. Cuando a Fernando Leal se le encomienda hacerse cargo del Centro Popular de Pintura y se le da la libertad para instalarlo en el sitio de su elección, el pintor elige el barrio fabril de Nonoalco.

¹¹ El preludeo tiene su culminación en el diálogo final entre el padre Miguel y Leticia, la vagabunda:

Miguel.— Tiene una forma extraña... parece un arco que salta por sobre todas las miserias humanas...

Leticia.— Es el camino que lleva a la ciudad...

Miguel.— Un camino, como un arcoiris de esperanza y de luz que conduce a otra vida, más libre y más hermosa.

...me pareció lleno de belleza absolutamente nueva. La estación del ferrocarril, le da un gran carácter. Las locomotoras pasan, como jugando a las escondidillas, entre las casas y los muchachos se cuelgan de los estribos, con la mayor familiaridad. A lo lejos, se alzan las cinco torres de planta de luz y el humo blanco o negro de las fábricas empaña el cielo dándole un aspecto trágico. En su ambiente vive toda una multitud vestida de azul. Esa multitud de obreros sobre todo, fue la que me incitó a establecer ahí la Escuela.¹³

Para los escritores que venimos analizando, la ciudad es un espacio complejo, desafiante, inexplicable. Con todo, no caen en la fórmula preconcebida según la cual la ciudad es el espacio deshumanizado. La ciudad es para ellos una creación humana, falible y perfectible, sitio donde se ponen a prueba los valores de la especie y donde también se exhiben sus defectos más deleznable. Tal es el eje temático de una literatura que busca las maneras de hablar de la urbe, sus comportamientos y sus mitologías. El lenguaje de la calle que Rubén Salazar Mallén incorpora desde la década de los años veinte, alcanza su momento más notable en la época que nos ocupa . Otras urbes hispanoamericanas ensayaban esta entrada definitiva de lo urbano en la literatura. Desde *El juguete rabioso* (1926) hasta sus *Aguafuertes porteñas* publicadas primeramente en el periódico *El mundo*, Roberto Arlt hace de Buenos Aires el gran protagonista de su escritura y consuma el divorcio con la literatura del campo. No existe un equivalente de Arlt entre nosotros, pero su huella puede percibirse, directa o indirectamente, en muchos de los escritores posteriores: la angustia existencial y la parálisis de las acciones de Erdosain de *Los siete locos* o del Balder de *El amor brujo* se asemejan a las del protagonista de Francisco Tario en la novela *Aquí abajo*, donde los personajes viven en un departamento del barrio de Peralvillo, víctimas de sus pasiones y de la frustración, agobiados por la ciudad en que viven y anhelantes de esa otra ciudad,

¹²*Ibidem.*, p. 96.

donde todo es armonía, luz y ascensión. La ciudad por la que se mueven los personajes de Tario es asfixiante, estática, y no permite otro camino que la degradación o el autoflagelo.

En *El águila y la serpiente* Martín Luis Guzmán habla de la toma física de la ciudad como un símbolo del triunfo de la revolución agraria. Sin embargo, del mismo modo en que más de medio siglo atrás los *pintos* de Juan Alvarez desocuparon la capital luego de no saber qué hacer con ella, los zapatistas abandonan la ciudad palaciega del viejo régimen. Regresarán transformados en la clase proletaria que forma el eje de las novelas de Carlos Fuentes *La región más transparente* y *La muerte de Artemio Cruz*. El Porfirismo deja a los protagonistas de la Revolución sus grandes fortunas y lega a los proletarios como herencia una ciudad por descubrir.

La consecuencia de esta nueva forma de mirar la ciudad es la aparición de una nueva poética urbana, donde la verdadera y auténtica declaración de amor es una declaración de odio: la ciudad que una retórica nacida en la mitad del siglo XIX llamaba Gran Cortesana, encuentra una multiplicidad de calificativos donde a lo patético se une lo cómico: es “la putilla del rubor del helado” que –nueva calavera catrina– revive en la ciudad de José Gorostiza; “la muchacha ebria” de Efraín Huerta; la “ojerosa y pintada”, rebelde a la temporalidad sagrada, que Agustín Yáñez rescata de la capital tentadora y palpitante de López Velarde. Madre nutricia, perdida en busca de redención, generadora de mitologías, a partir de los años cuarenta la ciudad del cinematógrafo también es una mujer, pero ya no la figura femenina glorificada en el XIX sino la que se pierde a causa de la ciudad, pero que es también la única esperanza de salvación. Títulos de películas filmadas en el espacio de una década subrayan esta condición: *Vagabunda*, *Aventurera*, *Callejera*, *Cortesana*, *Arrabalera*, *Virgen de medianoche*.

¹³Fernando Leal, “Origen y evolución de las escuelas de pintura al aire libre” en *El arte y los monstruos*, p. 40.

En diciembre de 1944 aparece el libro *Los hombres del alba*, con el cual su autor, Efraín Huerta, adquiere el título no solicitado de poeta de la ciudad, el cual habrán de reivindicar José Emilio Pacheco, Alejandro Aura y Eduardo Lizalde en sus dedicatorias y libros de poesía de tema urbano. La poesía de Huerta se irá transformando conforme a las metamorfosis de la capital. *Los hombres del alba* no es el primer libro dedicado íntegramente a la Ciudad de México; tres siglos atrás, Bernardo de Balbuena había querido servir a su dama, como guía poético y topográfico, al escribir los endecasílabos laudatorios de la *Grandeza mexicana*; pero el libro de Huerta es el primero en hacer de la poesía el instrumento para operar en el cuerpo de la ciudad. Es el primero en aceptarla, para su discurso, con todas sus notas disonantes, sus aberraciones y códigos para iniciados.

A los 30 años de edad que tiene en 1944, Efraín Huerta ha militado en el Partido Comunista y posteriormente ha sido expulsado de él. Varios de los poemas de su libro central habían aparecido anteriormente en la revista *Taller*, donde, al lado de Octavio Paz y Rafael Solana, Huerta ensaya sus primeras armas. Aunque a lo largo de su vida se mantendrá simpatizante de las izquierdas, lo que asombra es que *Los hombres del alba* no sea un libro de demagogia política. De ahí su eficacia poética y su supervivencia a través de los años. Su universalidad proviene de la ambigüedad del sustantivo predilecto del poeta: *alba* y de la polisemia que le otorga en su uso reincidente.¹⁴

Si Huerta proviene ideológicamente de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, su poesía halla su linaje de la lectura atenta de los clásicos y las vanguardias, resumidas fundamentalmente en el Surrealismo. La ciudad de Huerta, su “región de ruina”, su “muchacha ebria” es hermana de la ciudad retratada por el Federico García Lorca de *Poeta en Nueva York*. Ambos denuncian y abominan de sitios, personas y criaturas urbanas, y ambos rodean esa enumeración prosaica de grandes elegías donde la ciudad adquiere un aura de niebla que la lleva a borrar su nombre propio.

Aunque publicado cuando la Guerra Europea ha decidido prácticamente el fiel de la balanza, *Los hombres del alba* es un libro cuyos poemas centrales habían ido apareciendo desde antes de los inicios de la conflagración. La “Declaración de odio” de Efraín Huerta es publicada por primera vez en enero de 1937. Los siempre escasos lectores de poesía eran golpeados por los poemas de un hombre que no hablaba ya del alba de oro de Rubén Darío, sino un alba cruda, cegadora en su luz esperanzada, victoriosa en su penosa derrota de las tinieblas. Huerta engrosaba la sutileza de su *Línea del alba*, libro saludado con entusiasmo por la crítica y por una viñeta de Salvador Pruneda: bajo el título *Invitación al alba*, aparece un grupo de hombres dispuestos a enfrentar el nuevo día, la nueva sociedad, el mundo construido sobre la utopía socialista. A la larga, tanto Huerta como Revueltas tendrán divergencias con el Partido Comunista, y en su obra literaria se opondrán a la pérdida de identidad proclamada por el Marxismo ortodoxo para apostar por la búsqueda del hombre nuevo a partir de la construcción del individuo.

La ciudad de *Los hombre del alba* es en la poesía lo que la capital de José Revueltas es en la narrativa. Estrictos contemporáneos –habían nacido en 1914–, tienen puntos de vista similares, particularmente en su visión de la ciudad nocturna: para ambos, la noche es el Caos, y el día es la Creación. Sin la iniciación que supone explorar y soportar el paso y el peso de la noche, sin el temple para descifrarla, no se tendría la preparación heroica para comprender el alba y constituirse en uno de sus pilares. Los obreros comunistas Bautista y Rosendo se enfrentan a la noche, un espacio acaso más hostil, pero más prometedor y generoso dentro de su misterio. O acaso sea el misterio precisamente lo que provoca esa necesidad de comunicación, desciframiento, temor y temblor. Contra el mandamiento ortodoxo del Marxismo según el cual todo obrero, por el hecho de serlo, es emblema de la

¹⁴Ver el análisis que de esta palabra hace José Emilio Pacheco en la presentación al disco *Efraín Huerta*. México, UNAM, Voz Viva de México.

bondad y la nobleza, siempre y cuando siga los preceptos del Gran y Omnipotente Hermano Mayor, Huerta y Revueltas luchan por la conquista de la integridad individual. Los líderes sindicales pueden ser corruptos; los pensadores pueden tener desviaciones sexuales; los soldados de la causa pueden enamorarse y apreciar el paisaje. Los obreros de Revueltas y los “profesionales del desprecio” de Huerta parecen retomar en este sentido unos versos de *Sindbad el varado*, donde Gilberto Owen también habla de la noche como el espacio de encuentro y preparación para los héroes.

Primero está la noche con su caos de lecturas y de sueños.
Yo subo por los pianos que se dejan encendidos hasta el alba;
arriba el día me amenaza con el frío ensangrentado de su
aurora
y no sabré el final de ese nocturno que empezaba a
dibujarme,
ni las estrellas me dirán cuál fue, cabal, mi nombre. Ni mi
rostro.

La noche de los Contemporáneos es un tenso espacio de confrontación entre el alma y el cuerpo, la arena donde el sueño y la vigilia disputan sus dominios. En la noche urbana de Huerta y Revueltas no se encuentra tendida la escala de Jacob que Owen rescata para ascender al cielo, sino una escalera hecha con cadáveres de gatos, maderos calcinados, vidrios de botella, materiales mediante los cuales se accede a la aventura de sobrevivir el día siguiente y dar sentido al Caos. La estatua del poema de Villaurrutia que aparece en medio de la calle desierta sangra hacia adentro; la calle por donde fluyen los personajes de Huerta es un río que lleva en su corriente desechos humanos, recuerdos vergonzantes; sus hombres tocan lo que les da sustento con “negra barba y feas manos de miel.” Las semejanzas y divergencias del alba oweniana con la de Huerta y Revueltas acentúan esta relación. Una de las descripciones más intensas de la ciudad reconstruida y redescubierta gracias a la voluntad de quienes la sostienen con su imaginación y su militancia es la que logra

Revueltas en las páginas de *Los días terrenales*, cuando una caminata nocturna se convierte en el único instante de posesión absoluta de la calle.

“Esta es mi ciudad”, se dijo Bautista con emoción. Había un sentimiento amoroso y asombrado, pues la geografía nocturna de la ciudad de México trastoca, subvierte los puntos cardinales y al mezclar el pan y el vino del tiempo y el espacio, se transubstancian en una unidad extraña que hace posible la convivencia de sucesos ocurridos hace cuatro siglos con cosas existentes hoy; piedras que ya existían en el año Ce Acatl con campanas y fábricas y estaciones y ferrocarriles. Escuchó con atención de ciego, tenazmente, igual que un avaro, con una especie de sed. Voces que venían desde Tlaltelolco, donde Zumárraga edificó el Colegio de los Indios Nobles, se escuchaban a más de dos o tres kilómetros, en la plaza donde los acróbatas de Moctezuma hacían el juego de El Volador; lamentos y silbatos provenientes de Popotla y Azcapotzalco, por donde el tirano Maxtla paseara a cuestras de los señores sus vasallos, el rigor de su crueldad y el hosco silencio de su melancolía, escuchábanse en Mixcalco y en La Candelaria, en otro tiempo calpullis y chinampas cruzados por espejeantes canales. No importaba que los ruidos de Tlaltelolco y Nonoalco fuesen el aletear, como rojo pájaro ciego, de la respiración fatigada de alguna locomotora, o el ardiente ir trasmutando la materia de los alimentadores de los altos hornos de La Consolidada; ni que ese largo sollozo de Azcapotzalco se transformara en la sirena de la Refinería: eran también el rumor de los antiguos tianguis, el canto de los sacerdotes en los sacrificios y el patético batir de remotos teponaxtles.¹⁵

Los hombre del alba temen a la noche y sus mensajes indescifrables, y con sus huesos construyen “un sereno monumento a la angustia”; como la sirena del tren o el ladrido del perro, son quienes apuntalan la noche, quienes persisten en la vida cuando el resto del mundo se entrega al sueño. La noche es un dominio más siniestro pero más libre, más poblado de significaciones Es más promisorio porque tiene siempre la esperanza del renacimiento. Es la noche del deseo de Villaurrutia, pero más profundamente es la noche de la camaradería, de la

comuni3n del cuerpo individual, y del cuerpo gemelo encarnado en el compa1ero militante o en el de la mujer amada, con el vasto cuerpo de la ciudad. En el poema "Nocturno de la noche", fechado en 1937, al igual que la "Declaraci3n de odio" de Huerta, Revueltas comparte el tema de la noche urbana, poblada de objetos punzantes, de realidades hoscas, de palabras r3spidas:

cuando en las abandonadas conserjer3as de lat3n
s3lo se sabe ya
del chillido de la ni1a loca del conserje;
cuando la rubia insidia de la Western Union
grita con las pipas
de los colonos que ya no se escriba
sino se cablegrafie,
que ya no se sue1e
sino se asesine,

que ya no se lllore
sino se pisoteen los vientres embarazados;

cuando la noche;
cuando las pisadas de aire y la soldadura aut3gena
que cada vez se parece m3s a una enfermedad de los dientes

Comp3rese la visi3n de la noche con la que proporciona Huerta en su poema "La muchacha ebria":

Todo esto no es sino la noche,
sino la noche gr3vida de sangre y leche,
de ni1os que se asfixian,
de mujeres carbonizadas
y varones morenos de soledad
y misterioso, sofocante desgaste.

¹⁵Jos3 Revueltas, *Los d3as terrenales*, pp. 69-73. A Jos3 Revueltas dedicar3 posteriormente Huerta un poema donde habla de los lugares frecuentados del autor de *Los errores*, y que sirve

En la noche de Huerta y de Revueltas, tan miserables y dignos de elogio son el pederasta como el tuberculoso, el ladrón como el abandonado “recién salido de la violencia amorosa”. La caída del estado de gracia supone la aceptación de un estado donde el protagonista vive en permanente estado de iniciación. La noche es pureza, territorio aparte, lugar de unos cuantos.

José Emilio Pacheco ha notado el parentesco temático y espiritual de *Los hombres del alba* con *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso y *The Hollow Men* de T. S. Eliot. El caminante Huerta, la conciencia poética, la tercera voz que crea con su poesía, recorre el cuerpo de la ciudad siempre a la búsqueda del alba, hora de la inminencia, paréntesis fronterizo entre el Caos de la noche y la promesa de futuro que trae consigo cada nueva resurrección. Huerta no cree más en la ciudad edénica, cantada, con buenas intenciones pero con pobres resultados, por nuestros liberales del siglo XIX. Para Huerta, toda declaración de amor a la ciudad es una declaración de odio y viceversa, porque el amor por el espacio urbano es una imposibilidad y una necesidad. Rafael Solana vio muy claramente en el ya clásico prólogo que escribió al libro: “Al lector desprevenido, que esperara algo semejante a las Rimas de Bécquer, los poemas de Efraín Huerta tienen que molestarle y afectarle desagradable-para ilustrar los espacios consagrados por la amistad y el amor, concretados en la participación política:

Para distraerme veinte segundos, pienso en
sus mitologías urbanas: en el anciano pirul
de las calles de Liverpool, enfermo, el pobre,
de una atroz e incurable tuberculosis;
en la apacible y absorta mujer dormida
que en las de Londres no dejaba pasar
el camión Roma-Mérida que me lo traería
a la arrebatadora conversación: sus monólogos
que me contarían el insólito caso
de la dulce ballena escapada del Museo de Chopo
y que la maldita policía detuvo en la esquina
de Argentina y Tacuba, porque, la inocente,
iría a la Secretaría de Educación Pública a quejarse
de malos tratos; en el hermoso león
echado del autobús porque simplemente,
selváticamente, desérticamente, iba desnudo.

mente, como afecta al auditor acostumbrado a la serenata de Schubert encontrarse de pronto con la Consagración de la Primavera de Stravinski”.¹⁶ Al lado de la ciudad vigorosa y contestataria, se encuentra la ciudad secreta de los hombres del alba, de los detentadores del secreto, anarquistas espirituales cuya ocupación central es la de ser “profesionales del desprecio”. Esos hombres no son precisamente los seres productivos pero sí quienes con su amor hacia “la parte más verde y honda de la vieja ciudad” mantienen intactos sus ritos y epifanías. La ciudad de Huerta es como algunos de los cuadros del periodo oscuro de José Clemente Orozco.

Cuando Efraín Huerta recorre con sus amigos la Plaza Garibaldi, invencible en “la negra plata de los veinte años”, han aparecido los poemas mayores de los Contemporáneos. En términos generales, los poetas veteranos han cumplido su palabra con la ciudad que les ha servido de escenario y han desempeñado su respectivo papel, que a veces ha desembocado en la tragedia: Jorge Cuesta prepara su acto final en un Hospital de Tlalpan; Owen causa nuevos estragos e iluminaciones a su cuerpo en una cantina situada en la esquina de Pino Suárez y Mesones que se transforma en un irónico manifiesto generacional: *El salón de los espejos*; Villaurrutia descubre en cada nuevo abrazo que el amor nos conduce a la muerte. Otros autores más jóvenes recogen y cuestionan su herencia. Como anota Jesús Gómez, “La muchacha ebria” es una paráfrasis que Huerta hace al “Brindis del bohemio”. La prostituta como amenaza para la institución familiar aparece retrada por Rodolfo Usigli en las obras *Jano es una muchacha* y *La familia cena en casa*, mientras la sensibilidad popular se estremece ante los embates contra la institución hogareña tradicional en la película *Una familia de tantas* de Alejandro Galindo. Para Huerta, la noche es una muchacha ebria, pero su personalidad no es la de la meretriz caída compadecida y redimida por los románticos; tampoco a la opulenta cortesana, temida y anhelada por los modernistas; la ciudad-mujer de Huerta es una Santa que sólo puede ser amada con la ciega, rabiosa ter-

nura de un nuevo Hipólito.

Las reseñas iniciales a *Los hombres del alba* coinciden con las dedicadas a *Páramo de sueños* de Alí Chumacero, libros ambos publicados en 1944. Eco de esa tierra baldía mexicana es la novela contemporánea de Rubén Salazar Mallén, también titulada *Páramo*. El fin de la guerra encuentra a otra generación de poetas ocupados en sus afanes de todos los días, a la caza de sus demonios y sus más escasos ángeles. Un muchacho llamado Rubén Bonifaz Nuno recibe la noticia en pleno Zócalo, donde entona, en compañía de su maestro de francés Luis R. Cuéllar y los ahí presentes, las estrofas de *La Marsellesa*.

¹⁶Rafael Solana, prólogo a *Los hombres del alba*. En Efraín Huerta. *Poesía. 1935-1968*. México, Secretaría de Educación Pública, 1986, *Lecturas Mexicanas, Segunda Serie* núm. 54, p. 49.

El honor del peligro

Centro de la Ciudad de México, 1941. El hombre de 27 años de edad que sale del Café París y dice adiós a su grupo de amigos para internarse en el cuerpo de la urbe, ha pasado la primera juventud y ahora conoce los demonios que parecen fortalecer sus poderes con la llegada del crepúsculo. En su memoria quedan, como semillas que habrán de fructificar en escrituras posteriores, su convivencia con el árbol que ha crecido a su lado en la casa del barrio de Mixcoac, espacio edénico unido al centro por el tranvía, cuyos 45 minutos de recorrido son los mejores aliados de la lectura y la divagación. A su inmediata memoria vuelven las conversaciones de sus compañeros de mesa, esa balsa salvadora en medio del reincidente naufragio. Con sus respectivas armas, cada uno de ellos habla de la ciudad, toma posesión de ella mediante las palabras: Octavio G. Barreda, en las páginas de su lúcida biografía sobre Amado Nervo, compara el núcleo privilegiado de la capital porfirista con algunos rincones de París; José Moreno Villa, en las páginas de *El Nacional*, comienza a rendir cuenta de su enamoramiento paulatino: no la fácil e inmediata asimilación superficial del turista, sino la visión profunda del artista, que hace de las sensaciones una poética; Xavier Villaurrutia labrará sus ciudades de piedra transparente, con una sobriedad clásica que expresa, tenso y entre líneas, el drama del hombre moderno, el drama de todos los tiempos.

¿Cómo puede un joven salvar en un poema su cotidiano enfrentamiento con la calle? ¿Cómo puede Octavio Paz hacer de la ciudad el ente vivo que acoge y

agobia, que protege y rechaza? Cae la tarde sobre la ciudad; cae con sus violetas estridentes, sus naranjas intensos, como si al fondo de cada una de las calles diera comienzo un incendio líquido. Camina por la calle cinco de mayo, desemboca en San Juan de Letrán y dobla a la derecha, para dar la vuelta al Palacio de Bellas Artes y seguir por la Avenida Hidalgo.¹⁷ La visión de las coronas de flores, hermosas y repulsivas como inmensas mariposas negras, en las funerarias que se agrupan en la plaza flanqueada por dos templos, le traen inevitablemente la ausencia presente de su amigo Rafael Vega Albala, fallecido en circunstancias que evocaban la enigmática muerte por propia mano de Gerard de Nerval. ¿Vivir la ciudad es padecerla? La ciudad, como la vida, ¿son enfermedades de siempre que todo joven sensible y angustiado, inteligente y lúcido, vuelve presentes y para los cuales impide hallar curación? En ese mismo espacio, donde se vende el arsenal para despedir por última vez a los muertos, la vida se ofrece, palpitante y efímera, en las prostitutas que emergen del callejón del 2 de abril y de la Santa Veracruz.

El joven Paz tomará el tranvía, y el vaivén del carro le dará la arquitectura que necesita para poner en orden el caos de sensaciones que lo invaden. Ya en la casa de Mixcoac, en una mesa que pareciera gemir al contacto de la mano –afebrada mas segura– del poeta, surgen las estrofas de los seis sonetos que formarán los “Crepúsculos de la ciudad”, en el segundo de los cuales puede leerse:

Mudo, tal un peñasco silencioso
desprendido del cielo, cae, espeso,
el cielo desprendido de su peso,
hundiéndose en sí mismo, piedra y pozo.
Arde el anochecer en su destrozo;
cruzo entre la ceniza y el bostezo
calles en donde lívido, de yeso,
late un sordo vivir vertiginoso;

lepra de livideces en la piedra
trémula llaga torna a cada muro;
frente a ataúdes donde en rasos medra

la doméstica muerte cotidiana,
surgen, petrificadas en lo obscuro,
putas: pilares de la noche vana.

El soneto de Paz comparte con la ciudad de Villaurrutia el sentido de urbe vacía, espacio donde el insomne vela mientras aumenta la angustia ontológica. Pero hay una diferencia fundamental en la manera como Paz se aproxima a los objetos urbanos: podemos tocar, materializar esas realidades. Los versos “frente a ataúdes donde en rasos medra / la doméstica muerte cotidiana”, pueden ser leídos como una construcción gongorina, pero en realidad designan una estampa urbana muy familiar: las funerarias y el mercado de flores en la Plaza de la Santa Veracruz.¹⁸ A partir de la vivencia del poeta con un segmento específico de la urbe, Paz establece su poética urbana. Los sonetos “Crepúsculos de la ciudad” se publican en la sección “Puerta condenada”: el paraíso de la primera edad, donde al poeta adolescente todo le servía para escribir, donde realidad y deseo se consumaban en los plenos poderes del joven, ahora se topan con un muro de piedra. Es en el crepúsculo –donde tiene lugar la aparición de los demonios y la melancolía– cuando el poeta cobra conciencia de su condición: el crepúsculo es la muerte del día, y el fenómeno físico, cotidiano, de la caída del sol, se convierte en metáfora de la expulsión del cielo. En la plaza donde se comercia con la muerte, las prostitutas exaltan el triunfo presente de la vida. La aparición de la Plaza de la Santa Veracruz, en esta curiosa combinación de vida y muerte, también aparece en la pluma de Juan Rejano, y Xavier Villaurrutia la menciona como escenografía desde la

¹⁷ “En ese tiempo escribí una serie de seis sonetos que eran el resultado de mis lecturas de Quevedo y, al mismo tiempo, de los paseos que hacía por la ciudad, al anochecer, al salir del Cine París, solo o con algún amigo: Villaurrutia, Barrera, Moreno Villa, José Luis Martínez. Los sonetos estaban dedicados a un joven poeta, Rafael Vega Albela, muerto hacía poco y cuyo fin terrible recordaba extrañamente al de Nerval. Sonetos, en, desde y contra la ciudad de México; por eso los llamé, homenaje y réplica a Lugones, *Crepúsculos de la ciudad*. Ahora me doy cuenta de que también estaban escritos contra mí mismo: no estaba contento con mi vida ni con lo que hacía”. En Alí Chumacero, *Retrato crítico*.

escena inicial de su obra de teatro. Ritos paganos y celebración católica se centran en ese enclave urbano que también llamará la atención de Luis Cernuda, cuando al lado de la música en un local colorido, halle un expendio de ataúdes.

En la poesía futura de Octavio Paz, la ciudad aparecerá alternamente como el espacio de la inocencia y la experiencia. Con el paso del tiempo, recuperará la ciudad en la memoria, ya en la adolescencia ardiente de “Nocturno de San Ildefonso”, ya en la exploración de la niñez en “Pasado en blanco”. Rendirá testimonio de las transformaciones de la Ciudad y las metamorfosis por él sufridas a lo largo de sucesivos reencuentros en varias épocas de su vida. Entre los “Crepúsculos de la ciudad”, y el poema “Hablo de la ciudad”, incluido en *Arbol adentro*, hay cuatro décadas de historia de la ciudad y su relación con el poeta y la poesía. En medio se halla el extenso poema *Pasado en claro*, donde el barrio de Mixcoac lleva al poeta adulto a hacer un homenaje al *Prelude* de William Wordsworth, para comprobar una vez más que el niño es el padre de hombre. Si merced a la exigencia del soneto la angustia del adolescente hallaba en la exigencia formal de ese pentagrama, “Hablo de la ciudad” está escrito en largos versículos cercanos a la prosa. El símbolo es doble: por un lado, el verso desborda sus límites del mismo modo en que la ciudad se puebla de nuevos habitantes, objetos y problemas; por el otro, el lenguaje de la ciudad es el lenguaje de la prosa, como lo demostró Charles Baudelaire y sus múltiples y obligados continuadores. Como gran concentradora de energía, raíz de la Historia, espejo inevitable, la Ciudad aparece revisitada por Paz de diversas maneras. Huerta se mantendrá igualmente fiel a su querencia por la

¹⁸Octavio Paz apunta: “Hasta hace unos pocos años las agencias funerarias de la ciudad de México tenían sus negocios en la Avenida Hidalgo, al lado del Parque de la Alameda, en el tramo que va del Correo a la iglesia y plazuela de San Juan de Dios. Frente a la iglesia había un pequeño mercado de flores, especializada en coronas y ofrendas fúnebres. El barrio era céntrico y aislado a un tiempo. Desde el anochecer las prostitutas recorrían la Avenida Hidalgo y las callejas contiguas. Uno de sus lugares favoritos era el espacio ocupado por las funerarias, iluminado por la luz eléctrica de los escaparates donde se exhibían los ataúdes.” En *Obra poética* (1935-1988), p. 767.

ciudad a la que llama “Muchacha ebria”. Uno de sus méritos fue adecuar su discurso a las transformaciones que sufría su espacio: del tono grave de *Los hombres del alba* a la rabia de “Avenida Juárez” y los fogonazos de *Los eróticos* y los poemínimos se atestigua la evolución de la ciudad, sus hábitos y sus códigos. Todo eso lo verá Paz y dará de sus hallazgos brillante testimonio. Pero esta noche de 1941 es un hombre joven, plantado en el corazón de la ciudad, lleno de interrogantes y proposiciones, seguro de que la poesía es una libertad bajo palabra, la única llave posible para salir del laberinto.

*

Atardecer de febrero del año 1949. Echado a medio vestir sobre su cama en el cuarto marcado con el número 8, en el 43 de la calle de Cuba –Ciudad de México, Continente Americano, Planeta Tierra– un hombre joven fuma. Fuma pausadamente, ceremonialmente, como si ése fuera el último cigarro, y al descifrar el lento transcurrir del humo, la existencia hallara justificación. Cinco años atrás, proveniente de su natal Tuxtla Gutiérrez, intentó una primera conquista de la capital, cuando llegó para estudiar la carrera de Medicina en el edificio de la antigua Inquisición, espacio compartido en dos momentos del siglo XIX por Juan Díaz Covarrubias y Manuel Acuña. Al contrario de ellos, el joven chiapaneco no será médico. También explorará el corazón del hombre, será termómetro de sus dolencias, pero otros serán sus instrumentos de trabajo para traducir los afanes de la criatura más gregaria y sola, más perpleja y asombrada ante la grandeza de su existir.

Los fotógrafos cazadores de transeúntes en la calle de San Juan de Letrán, serán responsables de las imágenes de una figura espigada, de ojos verdes y cabello tan rizado como tupido. Siempre de traje y corbata, severamente enlutado o con saco tan claro como la primavera, pero en ambas estaciones ceremonioso, grave como todo joven viejo, oscilante entre la realidad y el deseo.

Años más tarde, recordará: “Creo que el poeta se hizo en los años de Medicina, años de soledad y sufrimiento, en los que el joven provinciano resentía toda la hostilidad de la gran urbe. La ciudad de México en aquellos años tendría unos tres millones de habitantes, pero a mí me parecía una enormidad”.¹⁹

Ahora, con ser igual, todo es distinto. El hombre de esta tarde de 1949 es el padre del que llegó en 1945. La experiencia de éste sabe que de la inocencia es preciso conservar sólo el ansia por devorar la vida. Sabe que será poeta. No poeta de juegos florales, oficio a que parecían condenarlo usos y costumbres de una provincia a la cual Ramón López Velarde no había acabado de despertar, ni poetastro para declamar en las celebraciones oficiales ni alentado por la circunstancia propiciatoria, sino poeta para intentar la traducción de los misterios que desvelan a los hombres, misterios que pueden enumerarse con los dedos de una mano y siguen dando materia para madrigales, boleros y demás tragedias. O para la poesía que firmará Jaime Sabines. Mientras la noche se apodera del barrio, combate contra el tiempo la música de los cabarets *La caverna* y *La perla*. El joven Sabines enciende un nuevo cigarro con la llama del agonizante, toma un lápiz y sobre una hoja de papel se dibuja del cuello para abajo: su pecho, su vello púbico, sus calzoncillos, sus piernas, sus pies desnudos, entrecruzados, en una simbólica imitación del hombre crucificado. Es el retrato de un hombre que dibuja su cuerpo –lo fija con la necesidad efímera del carbón– para comprobar que existe.

Después de dibujarse, Sabines vuelve a la contemplación del cuarto, a la medición del tiempo indicado por la penumbra y el humo del cigarro; descubre su situación y la examina: un hombre joven en medio de la soledad de su cuarto, ocupada por sus pasiones y sus hambres, sus límites y sus miedos, sus audacias y sus bajezas. Nace el poema que, incorporado después a *La señal*, llevará por título “A estas horas, aquí”. Con la plena energía erótica de sus pocos años, pero ya con la autoimpuesta tarea de querer llevar el peso de toda la humanidad sobre los hombros, el Sabines de ese poema recuerda al Charles

Baudelaire del poema en prosa "A la una de la mañana". En ambos textos, la ciudad aparece como espacio para iluminarse y perderse, el cuarto como refugio contra la libertad urbana donde todo parece condicionado por la urgencia, sin la sacralidad del tiempo provinciano. En la ciudad hay espacio para la sorpresa y el anonimato; en cambio, no lo hay más para seguir un orden de las acciones determinado por un orden ceremonial. Al leer los poemas del primer libro de Sabines, *Horas*, al reflexionar en el sentido de registro temporal que tiene, el lector experimenta la urgencia del poeta por guardar registro de todo cuanto ocurre en la soledad del cuarto, que es la soledad de quien lo ocupa.

*

Ciudad de México, febrero de 1959. El hombre sale de la imprenta donde Efraín Huerta le ha entregado, aún fresca de tinta, la hoja de *Cuadernos del cocodrilo* dedicada al poema "El dolorido sentir", donde resuenan los ecos de aquel heroico capitán, muerto en Provenza. Rubén Bonifaz Nuño, autor del texto, evoca al caballo andaluz que sufría la impaciencia de su jinete aquella mañana de 1536 cuando Carlos I de España y V de Alemania hundía instintivamente las espuelas al atestiguar la impotencia de sus soldados para tomar por asalto la fortaleza de Muey, defendida por las tropas de Francisco I. Sin yelmo ni coraza, uno de los capitanes españoles toma una escala e inicia vigorosamente el ascenso. Su arrojo es interrumpido por la piedra enemiga que lo golpea en la cabeza. Muere en Niza a consecuencia de la herida.

¿Qué le dice Garcilaso al poeta que camina por una Ciudad de México oscilante entre el heroísmo y el sacrificio, conceptos, a la larga, homónimos? Como él, nuestro hombre sabe que el buen cortesano, de acuerdo con la definición de Baldassare Castiglione, desempeña con igual habilidad, honor y valentía el ejercicio de las armas, las letras y el amor. En la ciudad de México de

¹⁹Carla Zarebska, *Jaime Sabines, Algo sobre su vida*, p. 45.

finis de los años 50, él trata de cumplir cabalmente con esas tres exigencias que justifican nuestra estancia en la Tierra.

Rubén Bonifaz Nuño se arma todas las mañanas caballero, no sólo en la dignidad del atuendo que el paso de los años irá afinando en elegancia ejemplar, en obligación de quien se prodiga, en ese y los demás sentidos, a los otros; levantarse, soportar la vida, saber que el ángel ha muerto para siempre, tener la conciencia de que "es mejor sufrir que ser vencido" son actos heroicos que realiza cotidianamente. Fausto Vega, hermano suyo desde la Preparatoria, lo recuerda ensimismado en algún barandal, ocupado en sentir antes que en saber, aunque pareciera haber nacido sabiéndolo todo. Acaso ya desde entonces estaba seguro de que su trabajo futuro era ser la voz de los que llegan a las fiestas y "se arrinconan con un vaso de aguardiente oscuro y melancólico, / y odian hasta el fondo su miseria, / la envidia que sienten, los deseos".

En clases de esgrima de la Nacional Preparatoria llevará a la práctica sus lecturas predilectas, de las rapsodias de la *Iliada* a los excesos estilísticos y folletinescos de Alexandre Dumas. En ocasiones, el combate pasará del puro ejercicio de exhibición o de la vivencia en la página de Rostand, a la lucha del cuerpo con otro, a puño limpio. Como Garcilaso, sabe que el honor se mantiene por la fidelidad del hombre a lo que hace para mantener la dignidad del sustantivo otorgado por el género. Además de la pluma del poeta, el abogado Rubén Bonifaz ha empuñado las armas de la justicia para impartirla entre los hombres. La ciudad, que verá como "un inmenso taller a medianoche", es recorrida a pie, desde la Escuela de Jurisprudencia en el barrio de San Ildefonso hasta su casa en el entonces aún pueblo de San Angel. De aquellas exploraciones y de su meditación sobre los trabajos mercenarios del hombre para enfrentarse al ritmo ciudadano, han nacido los poemas de *Los demonios y los días*. Calendario de trabajos forzados del solitario, bitácora puntual y cruel, por sincera, de quien busca en la fraternidad la posibilidad de super-

vivencia, la raíz de la ciudad y del futuro.

En esos poemas, como en el resto de sus libros, la primera persona aparece como un yo dado a los demás: miro en los otros lo que el somos es en mí. Descubrir el secreto de la fraternidad mientras la lluvia golpea a la ciudad y al hombre la humillación del abandono; escribir la gesta de quien llega, muerto de miedo, a la fiesta con uno de sus dos trajes raídos; reconstruir la odisea de la mosca que se afana, como la humanidad, en traspasar el muro transparente, son formas de soportar con estoicismo la desgracia que es la vida, la gloria que es vivirla con toda la energía que se merece.

Desde *Imágenes*, libro que mereciera los elogios de su maestro Agustín Yáñez, en páginas que constituyen uno de los mejores retratos del artista adolescente llamado Rubén Bonifaz Nuño, nuestro poeta supo que la poesía no era solamente el uso de las mejores palabras en el mejor orden posible, sino la fidelidad a la visión colectiva de los hombres. En la Ciudad de México de *Los demonios y los días*, donde pululan "más de tres millones de almas enfermas", el poeta redescubre su trabajo:

Yo vine a decir palabras en otro
tiempo, junto a gentes que padecen
desasosegadas por el impulso
de comer, comidas por la amargura;
débiles guerreros involuntarios
que siguen banderas sin gloria,
que lloran de miedo en las noches,
que se desajustan sin esperanza.

*

Rubén Bonifaz Nuño, Octavio Paz y Jaime Sabines construyen sus imágenes urbanas a partir de un sólido orden verbal y tratan de poblar el caos al cual la guerra, recientemente terminada ha conducido al mundo. Nuestros poetas aún creen en los plenos poderes de la palabra, pero no les basta la perfección

formal ni la tensión en el lenguaje lograda por Cuesta, Villaurrutia y Gorostiza. Lo que separa a la generación nacida a la vida literaria en las revistas *Taller y Tierra Nueva*, así como a los grandes y necesarios cazadores solitarios, es la conciencia de la Historia, la necesidad de la participación de la palabra en el tiempo. Sin embargo, no es del todo justo el juicio de Octavio Paz sobre la generación que lo antecede cuando define su obra como “poesía sin alas pero sin peso. Sin la pesadumbre de la Historia”. Encerrarse en una alcoba para viajar por todos los espacios y latitudes, como lo hicieron Owen y Villaurrutia; hacer de un vaso de agua o de una nube, como Gorostiza y Cuesta, el punto de partida para construir algunos de los poemas mayores del idioma, son formas de responder al arte superficialmente revolucionario que defendía el sistema triunfante y triunfalista. La generación de Paz tiene sus propios monstruos que enfrentar: La Guerra Civil Española, la Segunda Gran Guerra y la confirmación de los horrores a los cuales podían llegar los sistemas totalitarios, conducen a la confrontación de la palabra con la ciudad, espacio donde se concentran los esplendores y miserias de una comunidad.

Los grandes enamorados y detractores de la Ciudad de México son, en su nacimiento, ajenos a ella. Rubén Bonifaz Nuño llega a la capital desde la ciudad de Córdoba, donde había nacido en la casa donde se firmaron los tratados que llevan el nombre de esa ciudad, y merced a los cuales México se convirtió en nación independiente. Oriundo de Silao, Huerta ocupa la capital trayendo “en vez de corazón un perro enloquecido”, mientras Sabines llega con un guitarrón herido en el pecho. La víspera de la festividad de San Pedro y San Pablo de 1937, Alí Chumacero –proveniente de Guadalajara, de cuya Universidad había sido expulsado por actividades políticas– se instala en la Ciudad de México, en la calle de Costa Rica 118-6. Allí escribe algunos poemas de su primer libro y desarrolla la poética lopezvelardeana del hombre solo que, entre los límites de su habitación provisional –que no hay otras–, descubre la soledad, el desamor, de descubre a sí mismo. Sobre todo en los poemas de

Palabras en reposo (1956), Chumacero hará los retratos del viudo, el suicida y el hijo natural, abandonados que intentan contraer inútiles nupcias con la ciudad caída.

Por los procedimientos que utilizan para dar cuenta de su relación con la ciudad, Bonifaz y Sabines son los poetas más disímiles que existen. Sin embargo, no quieren otra metafísica que la de los pequeños, enormes cuidados del hombre de la calle que es también el poeta. Trazan los límites de su cuarto como su ciudad personal, y la relacionan con la ciudad que los aguarda afuera, palpitante e íntima, mojada o con su cielo lleno de gatos. Ambos escriben después de que los Contemporáneos hacen de la alcoba el espacio privilegiado de sus vigiliias y sus viajes, para continuar la poética del espacio interior inaugurado por los modernistas. Pero no les basta, como a Villaurrutia, expresar la duda de ser o no ser realidad. *Horal* (1950) de Sabines y *Los demonios y los días* (1956) de Bonifaz son libros hermanos, pues, no obstante su diferencia técnica, ambos dan testimonio de sufrimientos y alegrías cotidianos. En ambos, la ciudad es una forma particular de existir y no solamente un escenario al cual es preciso nombrar como una forma de exorcismo. Como ha visto Marco Antonio Campos, en nuestros poetas no aparece tanto *la ciudad* como *lo urbano*. Interiores de autobuses de pasajeros, hoteles de paso, cabarets ínfimos, son los ámbitos condicionantes del discurso y los que llevan la batuta para que el poeta descubra lo que Bonifaz llamará, en un libro posterior, “el honor del peligro”, la gloria de existir, la miseria de existir. Escribe Sabines:

Hoy habría que pasármela llorando
en una acera húmeda, al pie de un árbol,
o esperar un tranvía escandaloso
para gritar con fuerzas, bien alto.
Si yo tuviera un perro podría acariciarlo.
Si yo tuviera un hijo le enseñaría mi retrato
o le diría un cuento
que no dijera nada pero que fuera largo.

Yo ya no quiero, no, yo ya no quiero
seguir todas las noches vigilando
cuándo voy a dormirme, cuándo.
Yo lo que quiero es que pase algo,
que me muera de veras
o que de veras esté fastidiado,
o cuando menos que se caiga el techo
de mi casa un rato.

Y Bonifaz responde:

No me ilusiono, admito, es de mi gusto,
que soy un hombre igual a todos.
Trabajo en algo, cobro
un sueldo insuficiente; me divierto
cuando puedo, o me aburro hasta morirme;
hablo, me callo a veces, pido
mi comida, y a ratos
quisiera ser feliz gloriosamente,
y hago el amor, o voy vengo
sin nadie que me siga. Tengo un perro
y algunas cosas mías.

Confrontados ambos, el noqueador Sabines y el técnico Bonifaz, hacen la misma pelea: la búsqueda de las cosas de todos los días con el lenguaje de todos los días. El borbotón de sangre próximo al bolero, pero siempre con la admirable eficacia de lo eterno. Cuando Sabines y Bonifaz escriben sus poemas, José Alfredo Jiménez compone sus canciones, para modificar la manera en que los hombres encuentran, frente a la sinfonola o ante el trío, cauce benigno a sus pasiones. A partir de *Los demonios y los días*, sin abandonar la virtuosa retórica de su primera época, Bonifaz incorpora a sus estrofas expresiones de todos los días y la comunión colectiva de la canción urbana. El poeta de *Fuego de pobres* sintetizará, limpio y contundente:

Yo ya me voy. Deslúmbreme
el metal decadente de la barca

que habrá de conducirme. Y el camino.
Porque me voy mañana. Yo me parto.
Vengo a decirte adiós para olvidarte.

Según advierte Mariano Flores Castro, el tono entre el corte clásico y la expresión espontánea la alcanzará Bonifaz en *Albur de amor*, del mismo modo en que logra esta difícil amalgama el Eduardo Lizalde de *Tabernarios y eróticos*. Llegar a la naturalidad de tal estilo no es trabajo del hombre de todos los días, sino del poeta de los días contados que tiene la clarividencia de traducir lo que sucede en su interior y en el interior de sus prójimos. De ahí la insistencia de Bonifaz, en uno de sus escasos poemas declarativos:

Siempre ha sido mérito de poeta
comprender las cosas; sacar las cosas,
como por milagro, de la impura
corriente en que pasan confundidas,
y hacerlas insignes, irrefutables
frente a la ceguera de los que miran.

Pocos poetas como Bonifaz y Sabines pueden vanagloriarse de hacer esta poesía. Una crítica a veces apresurada puede decir que Bonifaz es el autor de las influencias clásicas, mientras Sabines es el autor de una poesía inmediata y maleducada. Todo lo contrario: Sabines es el gran lector y asimilador de la Biblia, y por eso su poesía tiene esa eficacia inevitable.

La ciudad de los poetas que venimos analizando, ha sido testigo —lejano en el espacio, próximo en el tiempo— de una nueva guerra y con ella el fracaso de cualquier metafísica. De ahí su urgencia por sobrevivir, su objetividad al nombrar las realidades que los rodean, su urgencia por bautizar aquello que, por estar más a la mano, pareciera estar condenado a escaparse o desaparecer. El heroísmo del nuevo guerrero que en el interior de su cuarto se prepara a la unión con los otros, y en su confrontación con su cuerpo halla la sabiduría y el ánimo para seguir viviendo, determina la búsqueda de Bonifaz, Sabines y

Chumacero. En todos ellos el poeta es carne y hueso, saliva y sangre, médula y polvo.

Y mientras las ciudades de Villaurrutia evocan cuadros de Giorgio de Chirico, los textos de sus sucesores recuerdan, en su cuarto de solo, imágenes de Edward Hoper, el pintor de los espacios íntimos, de la ciudad que prolonga su dominio hasta el interior de los cuartos. Como el vendedor que juega cartas iluminado exclusivamente en el espacio que necesita para cumplir con su juego de naipes llamado, irónicamente, *solitario*, centran su atención en los ojos del hombre que en su poesía hace el inventario de su pequeño mundo donde cabe la soledad del otro, el planeta donde sus congéneres se afanan por descifrar su propia metafísica en misterios materiales. Así como el Fernando Pessoa de “Tabaquería” descubrió que no hay más metafísica que comer chocolates, nuestros poetas apuestan la vida para elegir entre quedarse en su lecho, embrutecidos de tristeza, o bajarse a bailar entre borrachos, entre soportar la muerte de la vida o engañar su llegada con la celebración explosiva del presente. Escribe Bonifaz: “Cha cha cha. Bailemos. Hiervan los ruidos./ Siga el vacilón. Bailemos diente con diente...Buena es la vida / con baile, terror y sinfonías.”

La estrecha comunión que el joven Sabines logra desde sus primeros poemas con el cuerpo femenino de la ciudad y con sus semejantes que comparten favores y desprecios de la Nueva Babilonia, explica uno de los misterios de su impacto. La popularidad de Sabines, la comunión entusiasta con su obra, nace más del milagro que de la puntería, más de la magia que de la orfebrería. Sabines llega a la poesía del mismo modo en que llega a la Biblia: como los náufragos auténticos, sedientos del agua dulce a la cual sólo tiene derecho quien ha combatido contra la muerte: “...era [dirá después] mi libro de consuelo, y no en el sentido religioso, sino en el consuelo de encontrar otra gente que sufre, que está sola, que ama, otra gente que se estrella contra la vida todos los días”. Esa naturalidad para reconocerse primero como hom-

bre y luego en los otros, hace que Sabines sea uno de los escasos escritores donde lo vivido es casi paralelo a lo escrito.

Si en *Los demonios y los días* la ciudad ya aparece como arena para temprar la iniciación del héroe, en *Fuego de pobres* (1961) las armas para religarse con los otros son encontradas por Bonifaz Nuño en la sabiduría de dos culturas que vieron en la fundación de la ciudad su posibilidad de permanecer en la memoria: el hebreo y el náhuatl. Desde sus primeros libros de joven madurez, Bonifaz Nuño encontró su tono y, aunque pareciera negarlo el brillo de su poesía, es el más clásico y el más mexicano de nuestros poetas. Los dos epígrafes de *Fuego de pobres*, explican la doble concentración del heroísmo gestado por dos grandes instantes de la civilización. En su imprescindible prólogo al disco de Voz Viva de México, Henrique González Casanova ha traducido ambos fragmentos. Dice él tomado de la *Iliada*: “los dolores sin embargo, dejemos yacer en el ánimo, aun estando afligidos: pues ninguna ganancia se saca del triste llanto”. Por su parte, afirma el poeta náhuatl: “Y si tal vez así fuera; si tal vez saliera verdadero; si así están las cosas sobre la tierra, ¿acaso por esto estaremos amedrentados? ¿acaso por esto viviremos con miedo? ¿Acaso por esto llorando viviremos?” Más que fatalidad, afirmación del llamado al combate que el hombre y el poeta en él alojado aceptan. Entre Catulo y José Alfredo Jiménez, Bonifaz logra el difícil equilibrio de hacer convivir las preocupaciones del hombre al realizar su cotidiana aventura de vivir y los principios universales que mueven al Sol y las demás estrellas.

Por su parte, Sabines encuentra: “Uno es el Hombre”. La frase toma el sentido coloquial del artículo indefinido que, al aceptar plenamente su sentido existencial, manifiesta la grandeza del individuo pero también pone en evidencia su condición desamparada ante interrogantes que en cada respuesta abren nuevos abismos. “Uno es el hombre”, insiste Sabines, el indefinido ser que halla tangibilidad en la palabra que define a la especie. Uno solo de nosotros es todos los hombres, y esa enorme responsabilidad explica la identi-

ficación que por la poesía de Sabines sienten tanto el matemático que demuestra un teorema, el filósofo que arma un silogismo, o el solitario que en el cuarto de hotel repite, sin saberlo, el gesto del joven solitario que fue Sabines. Se topa con ella con la misma inevitabilidad con que alcanza el cajón del buró para encontrarse un ejemplar de la Biblia de los Gedeones, abrirla al azar y encontrar la palabra que necesitaba para no dar uso nuevo al cinturón y colgarse de la viga o la lámpara del cuarto. De las lamentaciones de Job a la angustia de Sören Kierkegaard; desde Picco della Mirandola hasta Albert Camus, el hombre ha estado solo, y en el hallazgo de esa soledad ha encontrado la fuente más recurrente para salir del cerco a través de las palabras.

El lector de Sabines y Bonifaz dice: yo soy ese hombre que tiene frío en el interior de un cuarto y lo celebra; yo también he visto a las muchachas que pasean alrededor de la Alameda de Santa María la Ribera y me hubiera gustado expresar esa emoción. Yo también he estado “sin mujer en que caerme muerto” y mirado la lluvia que viene a duplicar mis carencias. Pero hay algo más que explica la afición –y la adicción– a la poesía de Sabines y Bonifaz y su directa vinculación con la ciudad: su capacidad para que el hombre que se lee en sus poemas encuentre al Hombre que en sus pequeñas, mínimas y personales acciones, consume su victoria. “Uno es el Hombre”, reitera Sabines. Tal sentencia, elemental y sabia como la Biblia, sintetiza el sentido ontológico de su escritura, nacido de la desnudez y el ascetismo de su poderío verbal.

En Sabines y Bonifaz se resuelve de manera excepcional la distinción que T.S. Eliot establecía entre el hombre que sufre y el poeta que crea. No obstante que, como el propio Sabines afirma, “mi obra es una larga autobiografía”, al trazar los signos en la página está creando poemas y no escribiendo su diario, aunque la descripción de tal acto, la circunstancia de que el escritor se esté mirando, sea una de las actividades que el poeta registra en sus poemas. Al hablar de la música de Stravinski, Sabines se manifiesta contra la pureza

estética que domina el arte desde los albores de este siglo. Todo poeta moderno —que conoce los peligros del yo confesional— crea una poesía autónoma de la realidad. Porque si bien los poetas no tienen un rayo que les salga de las orejas, como dice Sabines, para distinguirlos del resto de los mortales, los poetas sí tienen —o deberían tener— esa capacidad para transformar la visión cotidiana en trascendente, para encontrar el modo de traducir el tedio de un hombre en la fresca ironía, amarga y dulce, del hombre que se manifiesta en favor de que se caiga “el techo de su casa un rato”. Porque si el estilo de Sabines despierta inmediatamente el deseo de imitación, resulta difícil de ser imitado. En el cuadrilátero que es la poesía de Sabines, el joven boxeador aprende que el secreto consiste en asestar el golpe fulminante, pero con la sabiduría previa para saber en qué momento hay que lanzarse contra el adversario, en este caso el lector. Sabines siempre pega, aunque en algunos textos parezca engañarnos, prepararnos para un texto de calentamiento. Algunos de los poemas de *Multiempo* comienzan como una nota periodística, para enfrentarnos posteriormente a la iluminación, al fogonazo, como cuando, al hablar de la luna, nos planta frente al misterio: “La luna es la distancia de aquí a la luna”. Sabines viene a poner los puntos sobre las íes y con el ejemplo pregona las diferencias entre quien es poeta y no lo es. No existen los grandes poetas y los pequeños: existe la consumación de la poesía en el objeto verbal creado. La dicotomía entre el poeta que al contemplar la luna inventa jitanjáforas y el que simplemente exclama “pinche piedra”, es más que una travesura adolescente para exaltar a las brigadas rojas de la poesía.

El tiempo y el espacio de Bonifaz y Sabines los llevan a coincidir en sus visiones de la ciudad. En 1956 es la primera publicación de *Los demonios y los días*, donde ya aparece un poeta de voz propia; ese mismo año, Sabines logra su primera madurez en la letanía lúgubre y lúbrica, agónica y festiva, de *Tarumba*. Cinco años más tarde, Bonifaz publica *Fuego de pobres* y Sabines *Diario semanario y poemas en prosa*.

Este último es un libro nacido de la inmediata necesidad de confesión. Una noticia en el periódico, la parábola fácil, la anotación al margen, los cuidados del hombre cotidiano, del héroe preocupado por su pequeña metafísica, “de la pierna que duele, de la hora de ir al trabajo, de la acidez, del dinero gastado, de la hora de acostarse”. Sobre este libro dirá Sabines: “Después de siete años de encierro en Tuxtla, regresé a la ciudad de México. Le escribí un canto a la ciudad, un enorme canto. Nada más que no es un canto explícito, no es un canto dedicado a la ciudad. Es un canto escrito en, por y para la ciudad. Diario semanal. Lo escribí en veinte días, en un mes a lo sumo. Por eso lo nombré “diario”.²⁰ “Fue un libro escrito por las tardes y cada tarde escribía un fragmento. Menciono esto, porque casi siempre yo escribo por las noches o en la madrugada, cuando hay soledad y calma.”²¹

Leemos el *Diario semanal* como páginas arrancadas al corazón del hombre que es, además, poeta. Sabines se equivoca y se corrige, deja a la vista la herramienta, la viruta que sobra, el adjetivo que pudiera ser limado. Prefiere la nota disonante, el estornudo en la biblioteca, como si quisiera combatir la idea del poeta olímpico y tosiera, blasfemara, repitiera en la mesa, arrastrara la silla para recordarnos de nuevo que estamos no sólo frente a un poema sino también ante un hombre vivo. Si en sus poemas en prosa Baudelaire rehace poemas y temas aparecidos en *Les fleurs du mal*, *Diario semanal* constituye una poética explícita del resto de la obra de Sabines. Con todo y ser enemigo declarado de los señalamientos teóricos, en *Diario semanal* abundan los destellos donde el poeta está más consciente que nunca de lo que hace. Toda su poesía puede resumirse en una frase del *Diario*: “No enumerar, ni descifrar. Alcanzar la vida en esa recóndita sencillez de simultáneo”. Tal plenitud la encuentra Sabines en los objetos y seres que forman parte de nuestra más elemental filosofía de la vida: un gato, la madrugada, los cigarros, el insomnio como forma consciente de la muerte.

Mientras los poemas de *Horal* y *La señal* son producto del primer romper

las armas del joven poeta con la Ciudad de México, *Diario semanal* continúa la historia de la relación amorosa de Sabines con la capital. En ningún poema como en el que cierra el libro sentimos tanta relación entre el poeta y el hombre con el espacio urbano. El poeta contempla un fragmento de la vida que se convierte en toda la realidad: las sirvientas bañadas y arregladas pasean alrededor de la Alameda de Santa María la Ribera. Las sirvientas llegadas de tierra adentro sacralizan el tiempo profano, celebran el domingo mediante su paseo cíclico. Ellas, como la poesía, dan sentido al jardín que en el cuerpo de la urbe es una de las escasas posibilidades de Paraíso.

²⁰Carla Zarebska. *Jaime Sabines. Algo sobre su vida*, p. 129.

²¹*Ibidem*, p. 132.

Trabajos del caballero andante

En el más estricto sentido, el caballero andante fatiga los caminos para llegar a la consumación de su hazaña. Su tránsito tiene por objeto restaurar el orden ideal del mundo y equilibrar las fuerzas que permiten su movimiento. Don Quijote es el gran lector de los caminos de la ciudad, desde el momento en que su visión de poeta lo lleva a transformar la vulgaridad de una villa en las almenas de un castillo. La utopía de Alonso Quijano se construye a partir de los hechos cotidianos que tienen lugar en la posada donde vela sus armas. Al convertir al posadero en gran señor, hacer de las prostitutas unas doncellas y transformar el cuerno del porquero en la trompeta del heraldo, don Quijote restaura el orden de la ciudad ideal: él será defensor de su honra, representación de su estirpe.

Quien explora la ciudad con plena conciencia, otorga un nuevo sentido al caballero andante. Como el resto de los hombres, utiliza sus piernas para moverse por la urbe. Pero los misterios, imperceptibles para los ojos del común de los mortales, adquieren en la visión del andariego profesional una serie de códigos. Desde mediados del siglo XIX hasta las vanguardias, la historia de las ciudades registra la odisea personal de grandes caminatas, que pueden durar cronológicamente 24 horas o las numerosas jornadas que le llevó a Ulises reintegrarse a su ciudad. 20 años dura la odisea personal, iniciática, dolorosa e iluminadora, que en el cuerpo de Londres emprende el Wakefield de Nathaniel

Hawthorne; un día necesita Leopold Bloom en el *Ulysses* de James Joyce para alterar el tiempo cronológico y restaurar el orden mítico. La Ciudad de México es recorrida con diferentes visiones, pero a todas las une la necesidad de dar un nuevo sentido a la caminata, de convertir el tránsito físico en una peregrinación simbólica. En *Nueva grandeza mexicana*, Salvador Novo inicia al amigo que le sirve de pretexto escritural en una caminata de siete días por las etapas pasadas y presentes de la ciudad; los exiliados españoles la exploran con sus novedades y usos familiares: Juan Rejano en las crónicas reunidas bajo el título *La esfinge mestiza*; José Moreno Villa en las de *Cornucopia de México*; Luis Cernuda en poemas en prosa de *Variaciones sobre tema mexicano*. Roberto de la Cruz, en *Ensayo de un crimen* de Rodolfo Usigli, la convierte en el tema central de un ejercicio físico que a la larga se convierte en un ejercicio espiritual; el Ixca Cienfuegos de Carlos Fuentes en *La región más transparente*, acaso el más próximo al sentido mítico del personaje joyceano, es la conciencia de la ciudad; el taxista sin nombre que graba las voces de la urbe se convierte en Caronte de otro Hades en *Ojerosa y pintada* de Agustín Yáñez. Como si se empeñaran en trazar un mapa ontológico de la urbe, a partir del trazo que sus cuerpos hacen en la hoja de la ciudad —blanca a pesar de sus escrituras—, los escritores y personajes anteriormente citados la exploran, la descubren, la transforman. Como ha descubierto Pierre Sansot, la ciudad no tiene una forma acabada ni una estructura impersonal. Su traza en potencia, condicionada por el tiempo, es modificada por la cadencia reconocible de cada uno de sus usuarios: un grupo de niños a la salida de la escuela, un batallón de soldados en el desfile, los amantes que se besan bajo la lluvia, utilizan una misma banqueta pero otorgan una dinámica distinta a la ciudad.²²

Caminar es dibujar un mapa interior, una ruta para el espacio que deseamos perpetuar en el tiempo, al menos en el tiempo interior que nos alimenta e impulsa. Si la vagancia del *dandy* es una alteración del orden establecido, la defensa que hace de su individualidad lo convierte en un

observador profesional de la ciudad. Eugenio León, el poeta que protagoniza la novela *Salamandra* de Efrén Rebolledo, subraya una de las condiciones que lo singularizan en la urbe: "...hubiera sido un *dandy* y amaba la limpieza hasta el punto de haber dicho en una ocasión que en caso de ser víctima de la miseria se haría mozo de un baño público para bañarse al menos todos los días."²³ El *dandy* no lo es exclusivamente por la reducción que del término se ha hecho a su atildamiento; más allá de eso, quiere ser extraño, ajeno, distinto: Oscar Wilde viste un *smoking* negro en cuanto se entera de que un grupo de estudiantes estadounidenses, a imitación suya, se dispone a usar trajes de terciopelo; Manuel Maples Arce gasta polainas y bastón, al tiempo que hace el elogio del maquinismo y la velocidad. El *dandy* defiende su derecho a existir de otra manera: el cuidado en su indumentaria, la elección de cada una de las prendas es su modo de defender su anarquía.

Al uso colectivo y pragmático de la ciudad; al trabajo diario por la supervivencia; a la arena colectiva de lucha y sacrificio, Rodolfo Usigli opone en *Ensayo de un crimen* la posesión personal, parsimoniosa y estética, de la ciudad de México de los años 40. Roberto de la Cruz, el enigmático personaje de los ojos dorados, es un heredero de misteriosas riquezas, producto del usufructo revolucionario, y no debe trabajar para vivir. Su oficio predilecto es vivir la Ciudad de México en los años de la guerra mundial. Ama los muebles finos y los objetos de lujo, pero no tiene casa; habitará siempre en espacios provisionales, donde sus necesidades inmediatas le sean resueltas por otros: casas de huéspedes sin ninguna relación con la habitación burguesa, condicionada por la familia y el contrato social. En su atuendo, donde ninguna de las piezas debe su elección al azar, él será su propia casa y se moverá por el cuerpo de la ciudad. Por regla general, no tomará los alimentos dentro de su habitación, fiel a la idea del *dandy* de que en una casa no debe haber ningún objeto que denuncie su calidad pragmática: Baudelaire tenía a la vista

²²Pierre Sansot, "Marcher, marcher dans la ville", en *Poétique de la ville*, p. 138-145.

las obras de arte de su amigo Delacroix, pero se cuidaba de guardar en las profundidades del armario la vajilla y las copas que le servían para alimentarse como el resto de los seres humanos.

El principal elemento catalizador en *Ensayo de un crimen* es la intención del personaje para ejecutar un crimen gratuito y desinteresado. Para llevarlo a cabo, en sus preparativos realiza su personal obra de arte: la íntima, lenta y profunda exploración de la ciudad. La primera parte de la novela constituye un levantamiento de una capital embriagada por los señuelos del progreso material pero también justamente ilusionada por la incorporación de la capital a las características de las grandes ciudades occidentales que deseaba tomar como modelo. De la Cruz tiene invariablemente dos lugares para desayunar: el Sanborns de los azulejos o el Hotel Reforma: la tradición y la modernidad trenzadas en un solo espacio urbano, característica única de México. Para De la Cruz, los parroquianos del Sanborns se dividen en dos: quienes eligen una mesa desde la cual pueda apreciarse el mural de Orozco ahí existente y quienes prefieren hacerlo en las mesas junto a los pavos reales pintados que ensucian los muros: quienes forman parte del segundo grupo, jamás sabrán el nombre verdadero de la ciudad, y ésta les será revelada superficialmente, como un espacio sin identidad y despojado de misterios. Otro de los lugares predilectos de De la Cruz es la terraza azul del Hotel Reforma, el primero de la Ciudad de México que había sido construido con todas las características de los hoteles modernos, inaugurado el 23 de diciembre de 1936.²⁴

Roberto de la Cruz camina por una ciudad en plena efervescencia constructiva. En ocasiones, su *flânerie* se verá materialmente interrumpida por los obstáculos que presentaban las numerosas obras en construcción. Los edificios de la nueva ciudad debían semejar nuevos habitantes, como lo capta el personaje de Ignacio Solares: al mirar el edificio en construcción de la Lotería Nacional, que en 1945 iba a ser el más alto de México, descubre la es-

²³Efrén Rebolledo, *Obras completas*, p. 269.

estructura antropomorfa que tiene ese nuevo habitante: huesos en sus juntas de concreto; músculos en sus varillas; nervios en sus cables eléctricos.²⁵ Como si la modernidad se empeñara en terminar con los que considera crímenes perfectos, la nueva arquitectura se convierte en enemiga del *dandy*: “Había una fiebre de construcciones en la ciudad, por ser la única inversión segura, que pronto el solar devastado se confundió con los otros mil solares que había. Pronto, también, arquitectos y albañiles empezaron a trabajar con una especie de mecánica pasión, y una nueva estructura y nuevos bloques de piedra reemplazaron a los anteriores.”²⁶

Nostalgia prematura: la sensación de Roberto de la Cruz es la misma experimentada por el Carlos de *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco: la pérdida de los objetos, edificios e hitos urbanos es una comprobación del despojo que el tiempo hace de nosotros. Porque tiene todo el tiempo del mundo, Roberto de la Cruz se da el lujo de fumar a lo largo de la novela numerosos Lucky Strike y mirar “cómo el aire desflecaba el humo”; si es preciso caminar para llegar a un destino, es preciso ejecutar la acción con todo el arte que merece. Las nacientes Lomas de Chapultepec son el equivalente de las colinas romanas donde el personaje —tras la sugerencia del inspector Herrera— se dirige a meditar. De la Cruz ama el núcleo antiguo de la Ciudad de México, y es fiel a la idea de los personajes femeninos de Agustín Yáñez cuando declaran que vivir en Polanco y las Lomas es vivir en el destierro,²⁷ pero se vale de sus vagabundeos —a pie o en taxi— por los espacios periféricos para dar forma cabal a su proyecto de vivir la ciudad intensamente, soberbiamente, aunque su desafío le valga la prisión y el ostracismo. Si a Baudelaire no le importaba la eternidad de la condena, a cambio de gozar un muto la eternidad, De la Cruz anhela realizar su crimen urbano, gratuito y desinteresado, para ser distinto

²⁴Una curiosa monografía sobre este nuevo personaje de la Ciudad de México, titulada precisamente *El Hotel Reforma*, fue publicada en 1937 por Alberto J. Pani, sin pie de imprenta, con el subtítulo: *Caso típico ilustrativo de la función revolucionaria del capital y del esfuerzo que requiere, en el campo de la iniciativa privada mexicana, la realización de una empresa de interés social.*

a esos semejantes que viven en su misma ciudad, pero no lo acompañan ni lo comprenden.

La anatomía del *dandy* urbano realizada por Usigli no es un elemento decorativo de su novela sino el principal de sus elementos estructurales. Con la intervención del inspector Herrera y nuestras propias deducciones, asistimos a los ensayos del crimen imposible, pero también buscamos los misterios no revelados. ¿Por qué se afanó tanto en la reconstrucción urbana el autor si lo que le interesaba era una impecable trama policiaca? Una característica fundamental de la gran novela policiaca es la actuación protagónica de la ciudad. Toda novela policiaca que se respete ocurre en la ciudad, y es la vida urbana su causante principal: Sherlock Holmes puede resolver casos en el campo, pero invariablemente vuelve a su refugio en el 221 B de Baker Street. La ciudad nombrada *humaniza* los cuentos de Gilbert K. Chesterton y las novelas de Dashiell Hammet: el crepúsculo londinense vivifica las calles del barrio de Hampstead, mientras el inspector Valentin persigue al padre Brown y a Flambeau; las acciones de *El halcón maltés* ocurren en espacios plenamente identificados en San Francisco: una placa en el túnel Stockton indica el lugar donde fue muerto Miles Archer, ayudante de Sam Spade, mientras el restaurante *Henry*, conserva en su planta alta un librero con primeras ediciones de las novelas de Hammet, fotografías con escenas de la película actuada por Humphrey Bogart y una réplica del halcón maltés.²⁸ Usigli traza, mediante su personaje, el mapa sentimental de una ciudad progresista que nuestro concepto de civilización y progreso han arrasado o prostituido, e inscribe cada uno de los hitos en una dimensión esotérica donde la imaginación supera a la realidad. De igual manera, difícilmente podemos volver a caminar impunemente por el minúsculo barrio chino que cabe en una cuadra de la calle de Dolores, sin que vengan a la memoria los azares del detective que protagoniza

²⁵Ignacio Solares, *Casas de encantamiento*, p. 106.

²⁶Rodolfo Usigli, *Ensayo de un crimen*, p. 204.

²⁷Agustín Yáñez, *Ojerosa y pintada*, p. 76.

El complot mongol de Rafael Bernal: tras ese muro leproso, tras los visillos polvorientos de esa tienda de productos orientales, se fragua una intriga en contra de la ciudadanía que paga sus impuestos y cree en sus valores establecidos.

El detective y el criminal son los observadores profesionales de la urbe: el detalle arquitectónico, la huella en el asfalto, el modo de caminar de un peatón, determinan su lectura del crimen realizado o del que se planea en potencia. Para él, caminar por la ciudad es poseer un látigo invisible con el que azota a quienes siente más digno de desprecio que él mismo. Para De la Cruz no existen los pobres. Pero tampoco existen los burgueses –pequeños, mezquinos, ridículos–. Como supremo anarquista, para él es más importante el estallido efímero que la contención latente. Encuentra un solo sustituto para su locomoción: las cuatro llantas de un automóvil. Para que nada interrumpa la contemplación, el *dandy* no deberá jamás sentarse tras de un volante, sino siempre en el asiento trasero del automóvil de alquiler.

El protagonista de *Ensayo de un crimen* quiere cometer un crimen por el solo hecho estético de hacerlo y combatir su tedio. Pero su gran mérito artístico, ése que comparte con sus lectores desde la primera página de la novela, es poetizar cada uno de los instantes de su existencia en la ciudad, hacer uso de ella con todo el amor y la dedicación que merece. Afortunado en el juego, desafortunado en sus amores –porque las conquistas no son el amor–, la Ciudad de México es la única mujer que verdaderamente se le entrega, a todas horas y en todos su ámbitos, desde el refinamiento del restaurante *El Patio* a la sordidez del cabaret *Leda*, del té de las cinco de la tarde en *Lady Baltimore* a una cruzía penitenciaria. Su amor por la exactitud lo aplica a las actividades de todos los días: ejecuta su rutina para no ser sorprendido en principio sino por él mismo: él es su propio escenógrafo y actor, en el escenario más vasto de la ciudad, donde él se sabe modificador esencial. Con su manía por el pudor,

²⁸ Don Herron, *The Literary World of San Francisco and its environment*, p. 37.

inaugura el linaje de esos extraños personajes de cuentos y novelas de Carlos Fuentes, también afanados en alterar el tiempo urbano mediante su atuendo, su atención a los ritos y a sus particulares costumbres habitacionales. Desde el abogado del cuento “Tlactocatzine del jardín de Flandes” que compra una casona de Segundo Imperio en la calle de Puente de Alvarado, hasta el personaje conocido como El Mandarín en *Agua quemada*, anclado en el pretérito, en su casa de la Colonia Roma, mientras sus polainas son sustituidas por los zapatos tenis de los muchachos y a su alrededor prosperan los nuevos edificios, el metro y sus mitologías. De tal modo, Fuentes construye en sus historias una galería de personajes que creen en la ceremonia como una manera de recuperar la duración mítica sobre la cual se construye, indiferente y megalómana, la nueva ciudad.

Pero es en la novela *La región más transparente* donde Fuentes desarrolla, entre otros varios temas, el de la ciudad de un solo habitante, ese que al caminarla reivindica su derecho para ser la conciencia de la ciudad. Otros personajes la recorren, pero es Ixca Cienfuegos quien verdaderamente deja huella de su paso, junto con Gladys, la prostituta, Cibeles, guardiana de la tierra donde se desarrollan los acontecimientos. Si bien Rodrigo Pola emprende una caminata por la Colonia Guerrero para descubrirse “anclado en el centro, el único hombre con conciencia de la zona intermedia, del estar en dos mundos que lo rechazaban”, y Federico Robles se sumerge, por azares de la ciudad y del destino, en una casa de la colonia Obrera donde se vela un cadáver, es Ixca Cienfuegos la conciencia que permite la resurrección cotidiana de la ciudad. A la manera del Leopold Bloom en el Dublín de los años 20 o Adán Buenosaires en la capital argentina de los 40, Ixca Cienfuegos emprende minuciosas caminatas por la ciudad, traza rutas espirituales con la concreción de su cuerpo, la hace parte de su cansancio o de su ira, de su desamor o sus fervores. Él es la conciencia de la ciudad, porque es en la soledad con ella, en comunión con el cuerpo de la urbe, donde descubre la segunda visión. No es la

ciudad del ayer, del hoy y del mañana que nos concede sus favores condicionados, sino el anhelo de ese instante donde la eternidad se consuma en el cuerpo y el espíritu: "Quiero otra noche, no ésta. Una noche en que se puedan recoger los fragmentos de la luna, todos los fragmentos rotos del origen y volver a tocarlos íntegros."²⁹ En la ciudad sin cambios de piel, sin registro de las estaciones, la única posibilidad de metamorfosis se halla en la resurrección. Por eso Ixca asiste ritualmente a esa ceremonia: "Era ésta la hora de la ciudad...Hora del instante previo a la resurrección. Ixca creía ser el testigo cotidiano, en su diaria caminata del despertar, de esta resurrección."³⁰

Un año después de la publicación de *La región más transparente*, aparece *Ojerosa y pintada* de Agustín Yáñez. Aunque no posee la ambición narrativa de una obra revolucionaria como *Al filo del agua*, la breve novela urbana de Yáñez tiene el mérito de utilizar, mediante la figura deliberadamente borrada del conductor del taxi, el recurso literario del testigo callado: el oído del personaje es la caracola donde resuenan todas las voces de la urbe, sus pequeños cuidados, frustraciones y alegrías. Como el periodista González, uno de los escasos personajes que se salvan en la novela, en el sentido de que merece la piedad del autor, el taxista es recopilador del carácter de la ciudad; es el arriero "que lleva y trae", según la analogía de un cliente provinciano; es el cronista en potencia, el dueño fugaz de las historias, el poseedor de los fragmentos que integran la voz de la ciudad. Al ser primordialmente un escucha, se convierte en propiciador del monólogo del otro. Como el cantinero o el psicoanalista, el conductor del taxi —ese vehículo de democracia limitada— es el callado poseedor de historias ajenas. Del mismo modo en que el hotel es un símbolo del alojamiento que nuestro cuerpo y el planeta hacen de nuestra breve aventura terrestre, el taxi representa el vehículo donde emprendemos un viaje en el espacio urbano, pero también hacia el interior de nosotros; viaje donde todo puede ocurrir en un instante, desde la gestación de un nuevo ser hasta la catástrofe sólo compartida por sus protagonistas, cuando sobreviene la sepa-

ración de dos amantes.

La ciudad es el amor imposible del taxista. Aunque él la recorra reincidentalmente, su tránsito es mercenario. De ahí que anhele la posesión gratuita, desinteresada y placentera consumada por los otros. Pero si es el poseedor de las voces de los otros, la escritura permite que el material depositado en su oído no se lo lleve el olvido. Yáñez hace ingresar al taxi a las *dramatis personae* que integran al gran personaje de la ciudad, pero tiene el cuidado de distinguir dos formas de emisión: las voces anónimas y las de tipos urbanos como el niño de la calle, la prostituta, el maestro rural, el músico, el borracho. Son ellos quienes modelan la personalidad del taxista, quienes al condicionar sus respuestas, proporcionan la personalidad de un personaje que en principio no la tiene.

*

Sin más abrigo que el alcohol y los otros peligrosos combustible del abandonado; asombrado por una ciudad que actúa simultáneamente y sin aviso en el tiempo y en el espacio; empeñado en permanecer no obstante la cantidad de nombres y anuncios que lo invaden, en sus novelas y sus crónicas, en sus poemas o en sus vivencias, el escritor es la conciencia de la ciudad. El progreso viene acompañado de sus caballos apocalípticos. Ha eliminado a enemigos de la vida como la sífilis, ha consumado en sus grandes lineamientos el proyecto revolucionario, pero no se halla satisfecho en medio del espacio que se ha afanado en domesticar.

Los escritores que hemos examinado en esta jornada caminan la ciudad, pero otorgan un nuevo sentido a semejante acción motora: caminar es confiar a las piernas el ejercicio total de los sentidos. Caminar como una actividad

²⁹ Carlos Fuentes, *La región más transparente*, en *Obras completas*, t. I, p. 398.

³⁰ *Ibidem*, p. 508.

consciente y planeada, aunque en nuestro abandono parezca que nos entregamos totalmente a la sensualidad. Caminar como si estuviéramos reconstruyendo los pormenores del crimen, los actos de la obra. Caminar como si se ensayara una puesta en escena donde somos el espectador y el actor principal. Caminar como un organismo capaz de atraer las señales secretas de las criaturas urbanas que sólo tienen vida para los iniciados. Caminar con el cuerpo pero hasta no sentirlo más: penetrar en una zona iluminada donde una serenidad parecida al infinito nimba todas las cosas. Ser uno con la calle, decirse poste o palparse muro erosionado por el sol. Caminar como quien llena un cuaderno: siempre adelante, sin voltear a revisar lo andado, con la zozobra de saber que dejamos misterios cuyo desciframiento siempre estará más allá de nosotros, pero también seguros de que, a la vuelta de la esquina, en el siguiente callejón, estará esperándonos una puerta inédita. Caminar con un método tan sofisticado, que la cartografía trazada no revele nuestro mapa a los ojos profanos. Caminar hasta llegar a casa, porque solamente después de dar doble vuelta al cerrojo (Baudelaire), será posible reestablecer la comunión o al menos la aceptación de aquellos a quienes despreciamos.

FALTAN PAGINAS

De la:

479

A la:

484

VIII

El monstruo y sus escrituras

1961-1992

The city is the biggest and most complicated project ever produced by humankind. The strength of the past is in its ethics of cohesive social values, which introduced a social balance within the society and produced an equilibrium in the natural, social, as well as physical human-made environment.

Gideon S. Golany, *Ethics and Urban Design*.

Mis historias están aquí, bajo este silencio, vidas montadas unas en otras y desaparecidas, tragadas por mí, que, coágulo negro de la existencia, extraña muda, sobrevivo; mis hijos han ido creciendo.

Guillermo Samperio, "Algo sobre las tinieblas".

Ningún psicólogo social o antropólogo urbano o historiador de las mentalidades o economista de coyuntura o tecnócrata de la anexión podrá explicar, razonablemente, cabalmente, por qué carajos permanecemos aquí, retrepados a dos mil y pico de metros de altura sobre el nivel del mar, sofocados en invierno, al borde de un estiaje total, respirando toneladas de mierda, sobre un suelo arcilloso que o se anega o resquebraja o hunde o trepida. Simplemente nos empuja una visión.

Fernando Curiel, "Junto a los escombros"

Obertura (5 a.m.)

Amanece

Ha comenzado a arder el corazón del día

Estira sus poderosos músculos

Ruge con qué terrible fuerza

Ventea la dirección de la desgracia

y se echa andar

con pies de tacto

Efraín Bartolomé, *Ciudad bajo el relámpago*

El piso 37 de la Torre Latinoamericana es al mismo tiempo escenario y punto de observación, mástil desde cuyo altura el vigía solitario vive la experiencia de ser el primer navegante del planeta. El día en la ciudad está a punto de renacer, y con él un hombre que en la oficina de *France Press* ha trabajado hasta tarde y ha dormido un par de horas en un sofá de la oficina. Agosto de 1992. Sobre la mesa se hallan, agotados, los papeles que ha revisado durante la noche, junto con la revista *Macrópolis*, abierta donde se halla el poema "La degradación de la primavera" de Francisco Hernández. Leerlo como si las palabras fueran notas y la ciudad un pentagrama, equivale a un juego de espejos donde la mirada y las palabras se multiplican infinitamente: un hombre en un edificio lee el poema de otro hombre que desde otro edificio atestigua y registra un día en la vida de la ciudad apocalíptica y milagrosa.

La he mirado con lástima en los últimos meses.
Estoy en un décimo piso y hasta acá llegan los bramidos de las perforadoras, el rumor de los automóviles y gemidos de perros negándose a morir.

La observo fijamente, trato de ver el sol entre sus brumas. A tan temprana hora, la ciudad es un paquidermo que bosteza.

Torre Latinoamericana. Desde una oficina en el edificio construido donde antes estuvo la oficina del abogado Ramón López Velarde, al mirar hasta donde el aire sucio lo permite, surgen, evocadas, otras imágenes del poeta en la contemplación de la ciudad desde las alturas: Baudelaire, acodado como nueva gárgola, mientras traza en el aire los esbozos de los futuros "*Tableaux parisiens*"; Guillermo Prieto en el Cerro del Peñón, en agosto de 1847, a punto de recibir la primera carga del enemigo uniformado de azul. "Nuestra ciudad mía", alardeaba con justicia Salvador Novo. De tal modo expresaba al mismo tiempo el sentido colectivo de posesión de la urbe y la segura conquista emprendida por quien lentamente llega al corazón erizo de la bestia. Tomamos la ciudad –en primera persona del plural– durante las manifestaciones, en la comunión de los estadios o la noche del 15 de septiembre. Aprehendo la ciudad –en primera persona del singular– cuando la tengo frente a mis ojos, dispuesta a revelarse y rebelarse; perdono tus infidelidades cuando el último de tus rayos de sol redime un muro de ladrillo; te comprendo al mirar tu inabarcable cuerpo desde este edificio que guarda sus historias y preserva sus fantasmas.

Los románticos nos enseñaron la importancia de separarnos físicamente de la ciudad para comprenderla: entrar en periodo de separación y regresar, templados por la lumbre del conocimiento. El cuadro de Gaspar Friedrich donde un hombre de espaldas a nosotros contempla un mar de nubes encrespadas desde la cima de una montaña, es el emblema de la soledad acompañada, del radical y peligroso redescubrimiento de la primera persona.

Alejar nuestro cuerpo de la ciudad es comprender mejor nuestros latidos y observar íntegramente la palpitación del otro cuerpo. Separación es crecimiento, ansia de meditación, posibilidad de reconstruir lo destruido por los hombres. Un mapa proporciona la filiación general de la urbe, su identidad, su situación en el tiempo y en la imaginación de quienes lo concibieron. Es la distancia que el hombre necesita para ver la ciudad en su conjunto, para aquilatar su grandeza y reconocerse en ella como individuo y totalidad.

En esta hora entre el anochecer y la llegada de la luz, la ciudad vive más intensamente, se deja mirar. “Lenta y morada / pone ojeras en los cristales / y en la mirada”, dice Villaurrutia sobre el alba, esa forma de ser, ese ritmo interior que otorga a los seres y las cosas su sentido de inminencia y resurrección. Hora en que aún conviven los espectros de la luz eléctrica y la luz pesada y lenta del amanecer. Hora en que la Lola de María Novaro sale con su niña en los brazos mientras el cielo consume sus bodas alquímicas con la ciudad entera, desde los muros descascarados de los viejos barrios hasta el inmenso jardín detrás de la barda de piedra de la casa del Pedregal donde el general Vicente Vergara se prepara el primer Nescafé con tequila de la mañana, en el acorde inicial de *Agua quemada*. Hora en que vuelven a casa el ladrón, el borracho y el velador, mientras el barrendero que en la fotografía de Nacho López se perfila entre la niebla renueva el rostro de la avenida Juárez. Hora en que el Tunas de Enrique Serna, el Ulises de Nelson Oxman, el Eddy Tennis Boy de Eduardo Villagas y el hijo de Andrés Aparicio disponen sus armas para el combate. Nuevos hombres del alba: fundadores de la ciudad, sangre de su cotidiana e irreplicable resurrección. Despertar con la ciudad es saber una vez más que el monstruo aún está allí, con sus poderes renovados, con sus potencias maduras. Pero es también la posibilidad de modificar el desastre, de hacer el registro de las grandezas pretéritas, la bitácora del gesto que, apenas ocurrido hace un minuto, ya forma parte de nuestra personal e intransferible historia. La ciudad, creada por los hombres, exige a esta hora su autonomía.

La ciudad personaje, captada panorámicamente al inicio del melodrama *Una familia de tantas* de Alejandro Galindo. La ciudad desprovista de sus habitantes y donde se privilegian edificios, antenas y anuncios, en cuadros del doctor Atl, Röger von Gunten o Angelina Beloff.

“Lo fundado es anterior al fundador. La ciudad tiene ser real y cierto en la eternidad, y el fundador, pues, viene tan sólo a dar testimonio de tal existencia. Pero al dar ese testimonio, el fundador contagia con el tiempo la eternidad de lo fundado.” Rubén Bonifaz Nuño pronunció estas palabras en 1972 al integrarse formalmente a la polis mediante un texto que, bajo el título “La fundación de la ciudad”, reflexiona sobre la utopía urbana que todo hombre lleva dentro de sí, la peregrinación que realiza a lo largo de su tránsito vital y su establecimiento en un espacio que, en armonía con el orden celeste, consume en la Tierra los beneficios del hombre en el presente y su herencia para el porvenir. Como toda ciudad donde el hombre lleva a cabo sus realizaciones materiales y espirituales, ésta fue, desde su gestación, una obra de arte en el tiempo y en el espacio. “Según el modelo tolteca, ideal de vida civilizada para los antiguos pueblos nahuas, una ciudad comenzaba a existir cuando se establecía en ella el lugar para los atabales, la casa del canto y el baile. En México, en Tezcoco, en Tlacopan, estas casas, llamadas *cuicacalli* o “casa de canto”, disponían de espaciosos aposentos en torno a un gran patio para los bailes.”¹ Ocupación aristocrática, la poesía fue para los primeros mexicanos un modo de celebración, una forma de re-ligar a los hombres con la plenitud de la creación. Caída la gran Tenochtilan, el ejército azteca, vencido y transformado en tropa constructora, entonaba cantos al tiempo que levantaba las edificaciones de la ciudad de fortalezas y atarazanas. Desde entonces, los escritores no han dejado de ser los cartógrafos emotivos de la sensibilidad colectiva. Son ellos quienes, con sus textos, reconstruyen una ciudad donde la

¹José Luis Martínez, *Nezahualcōyotl, vida obra*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 95.

imaginación llega a ser más poderosa que la realidad. La escritura construye la ciudad y de tal modo la Megalópolis vuelve a basar su grandeza en la flor y el canto cultivados por los hombres de palabra.

En “Visión de Anáhuac”, Alfonso Reyes parte de la contemplación de mapas del Nuevo Mundo para después realizar acercamientos a diversos aspectos de la ciudad antigua. Cuidadosa anatomía del animal urbano, plural y vivo, multicromático y contradictorio, “Visión de Anáhuac” es una de las mejores lecturas que se hayan hecho sobre las ciudades que forman la Ciudad de México. No se conserva ningún mapa de la Gran Tenochtitlan anterior a la Conquista. Sin embargo, los trazados por manos indígenas, ya bajo el dominio de los españoles, reflejan en más de un sentido la concepción que de la ciudad tenían sus primeros habitantes. No la ciudad de torreonos y almenas de arquitectura occidental que los mapas europeos se apresuraron a reproducir, sino la imagen nacida a partir de la concepción cosmogónica de la ciudad. Elocuente resulta en ese sentido un fragmento del códice Xólotl que representa la imagen de la Ciudad de México cuando está a punto de nacer, porque el encuentro entre los hombres y la señal enviada por los dioses está a punto de ocurrir. La “Fundación de México Tenochtitlan” contenida en el Códice Mendocino es la que mejor resume el sentido fundacional del núcleo azteca. “En el centro aparece su glifo simbólico y sobre él se posa el águila que alude al mito de su fundación. De ese centro parten cuatro triángulos que han sido interpretados como los cuatro barrios en que se dividía la ciudad, mismos que se orientan hacia los puntos cardinales, inscribiéndose la traza de la capital azteca en un contexto cosmogónico de tradición mesoamericana.”² Incontables son las crónicas contemporáneas, así como las sucesivas obras de teatro, novelas y poemas escritos a partir del encuentro entre los pobladores de la Gran Tenochtitlan y los hombres de acero venidos Allende el Océano. En cambio, son más escasos los testimonios sobre la fundación de la ciudad.

²Sonia Lombardo de Ruiz, *Atlas histórico de la Ciudad de México*, p.214.

Arrasados sus edificios civiles y religiosos; esclavizados y sojuzgados sus habitantes; segados los canales de la ciudad lacustre, la destrucción perseguía un objeto más: la desaparición de la memoria. Propios y ajenos contribuyeron a este proceso criminal. Con el reinado de Itzcóatl, la historia daba un giro radical: Yo el Supremo decretaba que la historia de la ciudad comenzaba con él. La llegada de los españoles modificaría no sólo la historia autóctona, sino daría un giro radical a su concepción del mundo.

Numerosos elementos debieron conjugarse para que la primitiva ciudad, descubierta y fundada por los peregrinos a partir del pequeño islote donde un águila se posaba sobre un tunal, adquiriera el señorío y la importancia que la llevaron a ser conocida como la Gran Tenochtitlan. Los vencedores ignoraron la gesta anterior a la fundación de la ciudad y posible por ella: porque los peregrinos de Aztlán estaban seguros de la existencia del lugar donde habrían de establecerse, tuvieron que cumplir con diversas etapas iniciáticas para merecer el espacio donde establecerían su grandeza: imaginar la ciudad, encontrarla, fundarla y nombrarla.

La historia de la peregrinación heroica llevada a cabo por diversas generaciones que emprendieron la marcha hacia la tierra prometida, pertenece al dominio de la épica; su fe y su resistencia, su ascetismo alimenticio, son pruebas del heroísmo de una comunidad que sobrevive y renace de sus cenizas, como la surgida a raíz de los sismos de 1985. Del mismo modo en que varias generaciones de maestros constructores se sucedieron para erigir las catedrales góticas, los mexicanos construyeron su ciudad en el pensamiento a lo largo del siglo y medio de su nomadía. La historia de la fundación de Tenochtitlan, el momento preciso en que tiene lugar el encuentro entre el orden divino y las inmediatas necesidades de los hombres, es uno de los sucesos que, dentro del terreno del mito simbólico o del hecho histórico comprobable, repite un mecanismo arquetípico de los hombres en el hallazgo del lugar donde se pertenecen: imaginada desde antes, la ciudad se consuma

cuando el Pueblo del Sol encuentra el símbolo augurado. Profecía realizada, la ciudad adquiere carne y trazo y orden: geometría en el tiempo y el espacio. Sólo de esa manera el significante puede adquirir significado. Como resume Mircea Eliade: “El lugar nunca es ‘escogido’ por el hombre: es simplemente ‘descubierto’ por él...Dicho de otra manera, el espacio sagrado se revela a él bajo una especie u otra...el lugar es indicado regularmente por alguna cosa diferente...por un signo cargado de una hierofanía, la mayoría de las veces un animal.”³

No obstante nuestro afán destructivo, la transformación de la ciudad es la única posibilidad de resurrección, el cambio de piel visto por Carlos Fuentes. Efraín Huerta, quien fechaba todos sus poemas situándolos en México-Tenochtitlan, la llamaba “la parte más verde y honda de la vieja ciudad”. Es en esa antigüedad donde reside su carácter ritual, su posibilidad de reingreso al tiempo cíclico que la duración lineal de nuestras acciones nos impide apreciar cotidianamente. Transitamos por el espacio primigenio de la ciudad para realizar nuestras labores; olvidamos que detrás de cada uno de sus actos, tras cada una de sus piedras, se halla un enigma por descifrar, y que cada uno de nosotros, al nutrir a la ciudad, estamos siendo sus fundadores. Octavio Paz descubre la conjunción de tiempos en un espacio preciso en el poema “Cerro de la estrella”:

Aquí los antiguos recibían al fuego
Aquí el fuego creaba el mundo
Al mediodía las piedras se abren como frutos
El agua abre los párpados
La luz resbala por la piel del día
Gota inmensa donde el tiempo se refleja y se sacia ⁴

³Cit. por Manuel Sánchez de Carmona, *Traza y plaza. La ciudad de México en el siglo XVI*, pp. 24-25.

⁴Octavio Paz, *Libertad bajo palabra*, p. 76.

Hacia 1469, Nezahualcóyotl escribió el poema “La ciudad sobre el lago”:

La niebla se tiende sobre nosotros:
que broten nuevas flores bellas
y estén en vuestras manos entretejidas,
¡será vuestro canto y vuestra palabra!

Flores de luz erguida abren sus corolas
donde se tiende el musgo acuático, aquí en México,
plácidamente están ensanchándose,
y en medio de musgo y de los matices
está tendida la ciudad de Tenochtitlan:
la extiende y la hace florecer el dios:
tiene sus ojos fijos en sitio como éste,
los tiene fijos en medio del lago.
Columnas de turquesa se hicieron aquí,
en el inmens lago se hicieron columnas.
Es el dios que sustenta la ciudad,
y lleva en sus brazos a Anáhuac en la inmensa laguna.⁵

Y en 1982, más de cinco siglos después, Eduardo Lizalde, en el poema “Tercera Tenovchtlan”, traza desde el aire el mapa del nuevo monstruo engendrado por la modernidad.

Sobre el valle que aúlla
fauces de un dios alza el aire sus torres
de alturas pasajeras e invisibles
su contrafuerte frágil de briznas microscópicas
su nebulosa de insectos
Al centro la gran mancha de petróleo o tinta
un Rorschach la falena nictálope
de la ciudad velada por su niebla letal
un continente de aeronauta pelusa
un grajo inmenso que se petrifica a la mitad del vuelo.⁶

⁵Nezahualcóyotl, “La ciudad sobre el lago”. Traducción de Angel María Garibay K. En Emmanuel Carballo y José Luis Martínez, *Páginas sobre la Ciudad de México*, p. 31-32.

⁶Eduardo Lizalde, “Tercera Tenochtitlan”, en *Nueva memoria del tigre*, p. 296-297.

Cinco siglos separan a ambos poetas. Cinco siglos en que se ha deteriorado la armonía entre el hombre y su entorno. Colorida, diáfana y en comunión el Dador de Vida, la de Nezahualcóyotl; hostil, caótica, “escriturada por el Diablo”, la de Lizalde. La frase *Todo tiempo pasado fue mejor* puede repetirse ahora como la dijeron los fundadores de México que atestiguaron la primera evolución de su orgulloso espacio. Al ver transformada la sabiduría comunitaria en tiranía, la democracia en monarquía autoritaria, deben haber anhelado su existencia paradisiaca, donde las bondades del Valle de México se prodigaban sobre la ciudad. Celebración y elegía, la palabra testimonia triunfos y derrotas de la ciudad y sus habitantes. Un tiempo y un espacio comunes provocan la aparición de diferentes temperaturas. En los años 40, apenas reingresado a México, Alfonso Reyes da fe de una nueva derrota del paisaje:

¿Es ésta la region más transparente del aire? ¿Qué habéis hecho, entonces, de mi alto valle metafísico? ¿Por qué se empaña, por qué se amarillece? Corren sobre él como fuegos fatuos los remolinillos de tierra. Caen sobre él los mantos de sepia, que roban profundidad al paisaje y precipitan en un solo plano espectral lejanías y cercanías, dando a sus rasgos y colores la irrealdad de una calcomanía grotesca, de una estampa vieja artificial, de una hoja prematuramente marchita.⁷

Y un muchacho precoz que cultiva la amistad de Reyes y su fervor por la ciudad, la explora y encuentra los elementos que después cristalizarán en su primera gran novela:

...yo me había convertido en un parrandero siniestro, me pasaba las noche recorriendo la ciudad de México como un vampiro, me encantaba la vida nocturna de la ciudad, los burdeles, los cabarets, los lugares mágicos, donde vivían los

⁷Alfonso Reyes, “Palinodia del polvo”, en Emmanuel Carballo y José Luis Martínez, *op. cit.*, p. 296.

merolicos y los mendigos, mis amistades eran prostitutas, mariachis, magos, mecapaleros, gente de la corte de los milagros de la Calle de los Aztecas, gente muy a todo dar y que me alimentó mucho para escribir *La región más transparente*.⁸

Seis siglos después de la fundación de la primera ciudad, un hombre contempla la ciudad desde el piso 37 de la Torre Latinoamericana. Parece muy lejano el instante en que los peregrinos reconocieron su espacio, se reconocieron en él. Sin embargo, que este amanecer de 1992 uno de sus habitantes medite sobre la grandeza de la ciudad original, en ésta que se aproxima acelerada y dinámica, agonizante y renaciente, apocalíptica y utópica, al fin del milenio, significa que la ciudad seis veces secular aún no nos abandona, y condiciona tanto nuestras grandes victorias como la diaria y no menos grande aventura de fundar cotidianamente la ciudad. Fundar es establecer, basar, construir. Modificar el espacio y de tal modo rendir testimonio de nuestro paso por la vida. Los antiguos mexicanos, peregrinos desde Aztlán, llevaban con ellos varas para construir frágiles y pasajeras moradas; sembraban lo que podían consumir en un tiempo limitado, reemprendían el camino llevando con ellos las semillas, pero no habían encontrado el espacio adecuado, ése que al convertirse en querencia, brinda solidez y eternidad a los trabajos del hombre. Como en el milagro del reconocimiento amoroso, la fundación de la ciudad fue una alianza donde se conjugaron la voluntad, el azar y el milagro. De la nomadía, los primeros mexicanos pasaron a la fundación de la ciudad donde no sólo se asentaba materialmente la autoridad del Imperio, sino donde se hallaba el ombligo del mundo, el centro cósmico donde el orden celeste hallaba su equivalencia terrenal. Los vencedores hicieron prosperar la leyenda negra de una ciudad autoritaria, sanguinaria e idólatra. Sobrepusieron sus arquitecturas, sus concepciones urbanas, sus cruces y sus santos. Lo que

⁸Carlos Fuentes, entrevista con James R. Fortson, *Perspectivas mexicanas desde París*, p. 44.

nunca sospecharon es que la ciudad es invisible, como escribe Italo Calvino en su libro más justamente celebrado. Inmersos en nuestra duración profana y en nuestra cotidiana ceguera, debemos descifrarla y descubrirla, encontrar sus milagros a partir de sus desastres, sus hierofanías en medio de sus rutinas y sus ruinas. De México Tenochtitlan y sus seis siglos de existencia, puede decirse lo que Jorge Luis Borges afirma de su ciudad: “A mí se me hace cuento que nació Buenos Aires. / La juzgo tan eterna como el agua y el aire.”

Avanza la mañana, se sacraliza el tiempo; regresa aquel instante histórico y mágico en que los hombres descubrieron al animal totémico que nos contempla y protege desde la bandera que ostentan escuelas, edificios públicos, la bandera en la antena del taxista, el cajón del bolero y las camisetas de la selección nacional. Pensar en la ciudad, vivir en ella con plena conciencia, es también una forma de escribirla. En una de las caminatas donde Ixca Cienfuegos reconstruye ritualmente el espacio urbano, exclama, a modo de oración: “Quiero otra noche, no ésta. Una noche en que se puedan recoger los fragmentos de la luna, todos los fragmentos rotos del origen, y volver a tocarlos íntegros.”⁹ Si la ciudad antigua necesitaba corazones humanos para subsistir, la nuestra precisa de quienes diariamente la fundamos y, con nuestra calidad finita, con nuestra limitada aventura en el tiempo, mantenemos la grandeza de su nombre, su eternidad en la memoria. Vuelve una estrofa de Rubén Bonifaz Nuño:

Rostro inmóvil del tiempo; insigne
ciudad fundada con la hoguera
del sol sentido sustentado
por la alegre ruina de ciudades
que engendraron la ciudad eterna.

⁹Carlos Fuentes, *La región más transparente*. En *Obras completas*, t. I, p. 398.

Y cuando el Sol ocupa el cielo, como un inmenso gong que convoca sus esclavos, es el turno de la voz de Alí Chumacero:

El desvelado en busca de la puerta,
el mendigo y sus alucinaciones,
la adúltera que vuelve temerosa
a la hora del bronce desbordado
en huerto sobre el día; hermanos míos
semejantes al ruido que se vuelve
para mostrar el dorso iluminado,
lleno de escamas frías que organizan
la huella de la sierpe que esperaba.

No bastará, entonces, el trazo de los ojos para fundar la ciudad. Será necesario fundirse y confundirse con ella, hacer partícipe al resto de los sentidos en la aventura de trazar con todo el cuerpo una geografía literaria. Ser el peatón que en su individualidad es el nosotros urbano, el tú que puede ser yo, pero que es en realidad esa segunda persona que lee estas líneas. Por eso, sal a la calle y prepárate a reconstruir la ciudad como si las que vienen fueran las últimas 24 horas de tu vida.

Arquitectura hechizada (7:00 a.m.)

...fantasía hecha de cosas cotidianas y cuyo equívoco misterio crece sobre la humilde raíz de lo posible.

Alfonso Reyes, "La cena"

Tu ciudad, ésa donde naciste a la razón junto con las televisiones que en la tienda de regalos Nieto daban fe del nuevo milagro, cabía en la palma de la mano. Todos sus caminos podían leerse en ella, con una veracidad mayor que la de las gitanas con faldas de amplio vuelo y arracadas de oro tan falso como sus profecías. Vivir en el centro no sólo era vivir en el centro de la nación, sino vivir en el centro del mundo. Enterarse, antes que nadie, de lo nuevo. Sus mitologías se forjaban en consonancia con las vivencias. Ahora, el centro es el viejo combatiente al que se acude para engalanar desfiles o presidir ceremonias. Es el gran olvidado, el sobreviviente de una catástrofe que cada día se consume y dispersa las huellas de lo que un día fue el espacio urbano concebido para la eternidad. De un tiempo a esta parte, la llana, profunda y simbólica palabra *Centro* ha sido sustituida por la de *Centro histórico*, como para disculparnos ante la posteridad por la ceguera que nos conduce a arrasar con la memoria. *Centricolas* llama José Joaquín Blanco a los habitantes de la vieja ciudad, esos que al vivirla la modifican y conservan sus mitologías tradicionales. *Centricola* es eminentemente la *Gente de la ciudad* que en los textos

de Guillermo Samperio pasa del fervor lírico a la caricatura, de la piedad a la violencia. Centrícolas son los empeñados en defender *los oficios perdidos*, que reúne como curiosidades arqueológicas René Avilés Fabila. Centrícola era Arturo Ramírez Juárez, que no concebía otro espacio para vivir que su calle de Artículo 123, con sus olores de gasolina y café de barrio. Porque aunque otros espacios son también la Ciudad de México o sus zonas conurbadas, ella vive y palpita más intensamente en su viejo casco, en su perímetro original, como si se negara a aceptar territorios añadidos. Concentración de tiempo y espacio del ejercicio ciudadano, el centro de nuestra Megalópolis finisecular es el escenario de todas las representaciones. Amenazada pero invencible, la vieja ciudad se nutre de las resurrecciones de sus habitantes permanentes o sus amantes de paso. En sus calles y plazas, hoteles y vecindades, sastrerías y accesorias, museos y escuelas, el corazón del país palpita con tal intensidad que envía sus poderosas señales a los afluentes que precisan de su sangre. Entregar el pedido en bicicleta, sujetarse del tubo en el tren subterráneo, atravesar una calle, estrechar la mano de la relación momentánea de quien no veremos más, se transforman en fragmentos de una gesta donde las acciones más humildes adquieren dimensiones épicas. No hay ciudad deshumanizada. Mientras un caminante sacralice con su paso el Centro, el hombre como especie será el alma de la ciudad y las acciones urbanas se transformarán en rituales celebratorios: quien sale a la calle vive una aventura, descifra el mapa de un tesoro, se enfrenta a los horrores del Apocalipsis o descubre la indomable fraternidad de su prójimo en la cotidiana travesía. Sólo así perdemos nuestra condición de humillados y ofendidos y hacemos de cada día una batalla donde sentimos que los dioses observan de qué modo enfrentamos su desafío.

En cuanto pones el pie en San Juan de Letrán, redescubres que ésta fue la calle por antonomasia. Por San ella caminó todo México, cuando la calle era la arteria inagotable de la urbe, fuente para la sed vampírica de sus explo-

radores. Caminó todo México, porque al contrario de otras calles que permiten ser ejercidas desde el autobús o el automóvil, San Juan de Letrán es el espacio por excelencia del peatón. Río Amazonas de tu orografía urbana, la Ciudad de México se llamaba San Juan de Letrán, delimitada al norte por la Plaza Garibaldi y al sur por el Cine Teresa. Al norte se hallaban los alquiladores de cuentos de *La familia Burrón* y *Los supersabios*; al sur, las prostitutas prófugas del pincel de Orozco en los alrededores del callejón de Meave. Tarde supiste el significado del “¿No vas?” dicho invitadoramente por aquella sirena venenosa. Más temprano, viste tu ciudad en los personajes y dibujos de Gabriel Vargas y Germán Butze. Los primeros luchaban por sobrevivir en la vecindad del Callejón del Cuajo, tan parecida a aquella que habitabas y donde eras, sin saberlo, el niño Luis de “Estos fueron los palacios”; los segundos modificaban la urbe con sus inventos prodigiosos e imprimían un sello mágico a la existencia cotidiana.

Las calles, como las mujeres, se vuelven parte de nuestra existencia y aunque dejemos de mirarlas, de transitar por ellas, siempre quedarán sus perfumes secretos, sus lugares de encuentro. Ramón López Velarde hablaba de su adicción —casi patológica— por la Avenida Madero y afirmaba orgulloosamente: “No hay una de las veinticuatro horas en que la Avenida no conozca mi pisada”. Fuera para protestar, para verse y dejarse ver, para perderse y reencontrarse en los escaparates o en los cines diseminados a lo largo de su extensión, San Juan de Letrán era la calle por excelencia. Para los ávidos sentidos infantiles, era escalar la torre Latinamericana cada víspera de Navidad, las brillantes tiendas de herramientas, los olores de churro y chocolate en El Moro, el pleonásmico Hotel Avenida donde llegaba el tío Leandro de Guadalajara. También sus cafés de chinos y el tintinear de la vajilla, blanca y pesada, desde los ventanales del Restaurante Rosalía. En su afán por incorporarse al mundo, la ciudad moderna manifestó, a partir de los años 30, su fisonomía francesa en el Paseo de la Reforma, con casonas llenas de

prestigios pretéritos, como el visitado por la niña del relato de Beatriz Espejo; algunos rincones de Viena eran emulados en calles de la Colonia Juárez. En cambio, San Juan de Letrán era el emblema de la ciudad yanqui, vertiginosa y cambiante: calle del comercio, ancha vía, *Broad-way*. No obstante el fervor manifestado en uno de sus poemas más célebres sobre la quinta avenida de Nueva York, José Juan Tablada no era un devoto de nuestra gran arteria:

Prueba de nuestra inferioridad es esa calle de San Juan de Letrán cuyas bellezas pretéritas cargadas de fuerza espiritual por la religión y el arte, hemos sustituido con arquitecturas mestizas y miserables, pues no las norma la belleza, ni siquiera la utilidad, y dentro de las cuales hemos puesto cosas desnaturalizadas y copiadas del extranjero, donde refugiamos nuestra vida, también copiada y mediocre: cines que huelen mal; tabernas degradantes; peores casas de juego y hoteles que de los excelentes norteamericanos, sólo tienen el nombre exótico.¹⁰

En cambio, José Emilio Pacheco deja testimonio de su admiración por la avenida donde la ciudad palpitaba, polifónica y fecunda:

San Juan de Letrán... huele a tacos de canasta y de carnitas, a tortas compuestas, tepache, jugo de caña, aguas frescas, lámprás de kerosén, perfume barato, líquido para encendedores, dulces garapiñados, papel de periódico y revista, de librito de versos de Antonio Plaza y novelita pornográfica. Es imposible caminar rápido porque la acera se encuentra atestada por los que (ya desde entonces) no tienen trabajo o acaban de llegar del campo y toman fotos instantáneas, pregonan billetes de lotería, venden toques eléctricos para probar la resistencia, huevos duros, charales, chupamirtos para la suerte en el amor, barajas españolas, fotos de estrellas cinematográficas, pañales con inscripciones retadoras, pañuelos bordados en que se imprime al instante el nombre de la persona amada, perros, pájaros, gatos, callicidas, lombricidas,

¹⁰José Juan Tablada, *La feria de la vida*, p. 78-79.

pliegos de versos contra la policía, bandas pegajosas atrapa-moscas, flores, ganzúas para forzar puertas y ventanas, juguetes populares de madera y hueso, agujetas, hojas de afeitar, corridos sobre la última huelga, navajas con destapador, sacacorchos y limas de uñas, imágenes del Sagrado Corazón y de la Virgen de Guadalupe, folletos de Stalin, condones, reverberos, lápices, distintivos metálicos, cuadernos con las canciones de moda, discos usados, macetas de pedacería.¹¹

Antes de que Juan O'Gorman pintara al fondo de su retrato de la ciudad de México una avenida ocupada por una multitud peatonal y de automóviles, Efraín Huerta la volvió protagónica. Con el discurso amoroso del ardido, que dice lo contrario de lo que afirma, logró el poema más fervoroso a nuestra ciudad, acaso porque el poeta canta el amor imposible, el único que se puede sentir por las grandes ciudades. Nadie antes que Huerta le dijo a la ciudad muchacha ebria, ni curó sus heridas ni la acostó en su cama sin tocarla. Si Thomas de Quincey consagra la actuación angelical de Ana, la adolescente que rescata al opiómano perdido en las calles de Londres, Efraín salda la deuda convirtiendo la ciudad de México en su muchacha. Al amanecer, tras el combate, tiene lugar la plegaria conciliatoria en la "Declaración de amor":

Ciudad que llevas dentro
mi corazón, mi pena,
la desgracia verdosa
de los hombres del alba,
mil voces descompuestas
por el frío y el hambre.

Ciudad que lloras, mía,
maternal, dolorosa,
bella como camelia
o triste como lágrima,

¹¹José Emilio Pacheco, prólogo a Mónica Mansour. *Efraín Huerta: Absoluto amor*, s.n.p.

mírame con tus ojos
de tezontle y granito,
caminar por tus calles
como sombra o neblina.

Mientras cruzas la Alameda recuerdas cómo tus primeros paseos en ella fueron marcados por las escrituras que aprendiste a descifrar en los muros de la ciudad: *Libertad a Demetrio Vallejo*, rezaban los grafiti de los años 50. Tú mirabas todo eso sin saber que el movimiento ferrocarrilero nutría la imaginación de un joven que trabajaba en una agencia de publicidad y respondía al nombre de Fernando del Paso. Volabas papalotes en Nonoalco y no comprendiste entonces que ese hombre que cargaba un ataúd infantil se llamaba José Trigo, y que con su personal tragedia públicamente marcaba los límites entre la ciudad de los campamentos ferrocarrileros y la que intentaba, contra viento y marea, proteger los avances provocados por el desarrollo estabilizador.

La Alameda era uno de los espacios donde se escenificaban infierno y paraíso. En una ciudad como la nuestra, los jardines son reproducciones a escala del Paraíso, pero también espacios proclives a la Caída. En Chapultepec se desarrolla la acción de "Tenga para que se entretenga". Además del valor simbólico del peso ineludible de la historia en la vida presente, el texto es un puro relato de horror, donde los fantasmas regresan a ofrecer rosas negras y periódicos de otro siglo, como pasaporte al reino de los muertos. Mariano Silva y Aceves trata de hallar en su libro *Animula* una explicación a este nivel de comunicación que los niños establecen con la ciudad:

Un niño, por el hecho de perderse, se asoma al porvenir y se convierte en el único personaje con quien la calle puede enviar sus mensajes a los hombres; por eso le encontramos algo de superior en su semblante, lo mismo cuando está varias horas contra un poste, mirando los juegos divertidos

de las nubes en el cielo o la fuga desenvuelta de la luz en el crepúsculo, que cuando se extraña del paso silencioso de un cortejo fúnebre o aplaude el de una banda de tambores.¹²

Contemporáneo de Silva y Aceves, Manuel Touissaint escribe *Las aventuras de Pipiolo en el Bosque de Chapultepec*, texto doblemente extraño en nuestra literatura, tanto por ser una narración fantástica, como porque se ubica –y aquí la eficacia de la narración– en un paraje localizable de nuestra metrópoli. El niño Pipiolo despierta convertido en un ser minúsculo que tiene que hacer frente a todos los insectos, para él convertidos en monstruos. Aunque el texto no persigue la alegoría que hace alcanzar a Fuentes y Pacheco las alturas de la poesía, la lectura de Touissant no deja de ser simbólica: el niño enfrentado a la jungla del parque que es el paraíso pero también el purgatorio, el sitio de la prueba y el obstáculo.

Si desde Caín hasta Jacinto Cenobio el parque es metáfora del Paraíso en medio del infierno de la ciudad, el cementerio es el espacio lejos del mundanal ruido, propicio al pensamiento pero también a la transgresión. A unos pasos de donde te encuentras se halla el Panteón de San Fernando, último de los románticos. Un recorrido por la poesía a través de los cementerios parisinos puede realizarse en un lapso relativamente corto. En las ciudades silenciosas de Montparnasse y Père Lachaise se reestablece el diálogo con quienes *amaron, escribieron y amaron*. Charles Baudelaire pregunta a Porfirio Díaz por los modernistas mexicanos que se dicen sus discípulos, mientras César Vallejo explica a Julio Cortázar la metafísica de sus momentáneos pantalones dentro de los cuales el peruano dice "tanta vida y jamás me falla la tonada". En cambio, para establecer el directorio domiciliario de la poesía mexicana en nuestra capital, es necesaria una arqueología más elaborada.

La Rotonda de los Hombres Ilustres en el Panteón Civil de Dolores cubre parte considerable de la poesía mexicana. Si tomamos como ejemplo a la ge-

¹²Mariano Silva y Aceves, *Animula En Un reino lejano*, p. 348.

neración de Contemporáneos, descubriremos cómo un hombre muere en la misma forma en que ha vivido y la muerte repite los actos de la vida. El honorable suicida Jaime Torres Bodet llega con todos los honores a la Rotonda —donde también están Gorostiza y Pellicer; no tuvo la misma suerte el suicida explotado por las páginas policiacas de nuestros periódicos: en el Panteón Francés de la Piedad, Jorge Cuesta tiene una lápida donde sólo puede leerse su nombre, y donde nadie ha grabado el epitafio que Villaurrutia concibió para él:

Agucé la razón
tanto, que oscura
fue para los demás
mi vida, mi pasión
y mi locura.
Dicen que he muerto.
No moriré jamás:
¡estoy despierto!

Gilberto Owen, quien profetizó que sabríamos de su vida por su muerte, yace en una fosa de Filadelfia, sin palabras que testimonien su paso por la tierra. No se le concedió ser sepultado en México, al lado de la tumba de Villaurrutia. La fidelidad a su epitafio se halla en aquellos versos de Sindbad el varado: "Un poco de humo se retorció en cada gota de su sangre". En el pequeño cementerio del Tepeyac, a unos pasos del sepulcro de Antonio López de Santa Anna, se encuentra Xavier Villaurrutia acompañado de su propio epitafio:

Duerme aquí, silencioso e ignorado,
el que en vida vivió una y mil muertes.
Nada quieras saber de mi pasado.
Despertar es morir. ¡No me despiertes!

En su crónica "Necrópolis" Ramón López Velarde revela su predilección de pasear por esas ciudades donde el vivo se siente más cerca de la vida. El antiguo Pantéon de la Piedad, informa José Emilio Pacheco, era uno de los

lugares donde el jerezano se citaba con Margarita Quijano. A ese sitio volvería el poeta con los pies por delante nueve años más tarde, en un funeral que conmocionó a la ciudad, como antes lo hicieron los servicios fúnebres de Manuel Acuña y Amado Nervo.

En la tradición secular decimonónica, la muerte del poeta alcanza proporciones monumentales: sólo la magnificencia del Arco del Triunfo fue capaz de velar toda la noche a Víctor Hugo, en unos funerales cuya fastuosidad repitió nuestra ciudad con Nervo. Entre las uniformes y doblemente grises tumbas de varios poetas mexicanos en la Rotonda, resalta el monumento *art nouveau* de Nervo, donado por Uruguay. Popularidad continuada, pues tanto en su tumba como en la de Agustín Lara nunca faltan las flores frescas.

El joven Luis Cernuda escribió su poema "Cementerio en la ciudad" bajo el recuerdo de la Guerra Civil: el cementerio es España en la gran ciudad de la Tierra. Más adelante, ya maduro, Cernuda escribirá "El cementerio" y "Otro cementerio". Paradójicamente, mientras más se acerca al instante de la partida, la relación del poeta con el último jardín se vuelve más suave y resignada. De ahí la serenidad que provoca visitar la tumba de Luis Cernuda en nuestro Panteón Jardín de San Angel. Para hacerlo, es conveniente ir acompañado de un ejemplar de *La realidad y el deseo*. A cada momento nos asaltarán la clarividencia del poeta, la certeza de que la muerte es la "única realidad clara del mundo". Como si adivinara que sus restos iban a quedar en esta ciudad donde conoció el amor en su más alta expresión, y que su tumba iba a estar junto a la de su amigo y paisano Emilio Prados, Cernuda hizo la pintura de su propio sitio de descanso. Antes de trasponer el gran portal del cementerio, es necesario detenerse a mirar las vías del ferrocarril y las casas de lámina y cartón nacidas con el tren, aguzar los sentidos y entender. Entonces, al leer "Cementerio en la ciudad", será posible confirmar de nuevo que la naturaleza imita al arte:

Cuando la sombra cae desde el cielo nublado
Y el humo de las fábricas se aquieta
En polvo gris, vienen de la taberna voces,
Y luego un tren que pasa
Agita largos ecos como bronce iracundo.
No es el juicio aún, muertos anónimos.
Sosegaos, dormid; dormid si es que podéis.
Acaso también Dios se olvida de vosotros.

Pero hoy no irás al Panteón de San Fernando. Aunque el traslado de tu cuerpo por la ciudad te hará ejercerla en varios de sus espacios, muchos de tus viajes los harás alrededor de ti mismo, con el recuerdo de las ciudades que en esta tu ciudad te han vivido. Desde una mesa del café Trevi puedes mirar lo que permanece de aquella ciudad de la infancia, tan lejana y tan próxima. Como las estaciones de los trenes, los supervivientes cafés del centro son refugio de memoriosos, cuartel de los guerreros en su primera colación de la jornada. Viejos cafés del centro, devastados sólo por la furia de la tierra, como el SuperLeche –vasto desde el nombre– hundido por el edificio que lo alojaba en su planta baja. Heroicos y resistentes, ostentan en sus anaqueles, a la vista, cajas de Corn Flakes, refrescos y cervezas de casi todas las marcas, el colorido de las enormes papayas, sandías y racimos de plátanos, como si al mostrar la mercancía crearan para los clientes la idea de una patria abundante y sin carencias. En el Café Trevi, las sillas de vinil rojo parecieran las mismas de hace cuatro décadas. Las enormes ventanas están ornadas por un laurel, la planta que nunca deja de reverdecer, del mismo modo en que el Café se enorgullece de estar siempre abierto, inclusive los días posteriores al terremoto del 85: rodeado por el desastre y la muerte, el Café Trevi se convirtió en emblema de la ciudad heroica. Sus enormes ventanales dan a la Alameda y a los restos de aquella ciudad orgullosa y bollante descrita por Efraín Huerta en su poema “Avenida Juárez”, también escenario de personajes de Carlos Fuentes y Luis Spota en *La región más transparente* y *Casi el paraíso*. Región

de los grandes hoteles Del Prado y Alameda, espacio de un Regis que en un minuto y medio vio derrumbarse su cuerpo nutrido por los años. Iniciar el viaje ante la bebida concreta que otorga nombre al lugar, no es mal augurio. El café, *néctar oscuro de los sueños blancos*, como lo llamaba Manuel M. Flores. En la mesa de un café tiene lugar el primer paso en la iniciación de Felipe Montero en *Aura*. En las páginas de un periódico, esa manera que el lector tiene para poseer la ilusión de que domina al tiempo, descubre la primera señal que la ciudad hechizada le depara exclusivamente a él.

La mañana puede ser hora de fantasmas. A nuestros antecesores decimonónicos los espantaban los espectros de la ciudad colonial. Las apariciones de la Llorona o del temible Don Juan Manuel, quien concedía a sus víctimas el consuelo de saber la hora en que iban a morir, nutrían los temores y las delicias de los lectores que consumían las novelas de tema colonialista salidas de las plumas de José Tomás de Cuéllar y Vicente Riva Palacio. Los autores del siglo XX registran la emergencia de los fantasmas bajo la luz del Sol. La ciudad antigua vuelve por sus fueros para recordarnos nuestra limitada y frágil condición humana, ante la autoridad omnipotente de los dioses. En el cuento "Chac-Mol", contenido en su libro *Los días enmascarados*, Carlos Fuentes escribe uno de los mejores relatos de fantasmas de nuestra literatura. El carácter siniestro del Chac Mol de piedra que pasa de ser piedra a ser carne, y que causa la muerte a su comprador, no debe su carácter siniestro a la amenaza que representa, sino a la supervivencia del pensamiento mágico en las labores cotidianas e inútiles de nuestra duración profana.

Para el verdadero caballero andante, para el auténtico hombre de la calle, todo objeto es misterio; todo misterio, puerta. A partir de la contemplación de una ventana en una casa de Peralvillo, Manuel Gutiérrez Nájera fragua la historia de los senderos bifurcados de dos hermanas. Detenerse ante la boca de uno de los pasajes que subsisten en esta parte vieja de la urbe equivale a plantarse en el umbral de la selva oscura donde Dante inicia, en mitad del

camino de la vida, su *Comedia*. Recuerda, por ejemplo, la tarde precisa cuando descubriste por primera vez, tras haberlo mirado y haber transitado por él innumerables veces, el pasaje América, al lado del Sanborns de los Azulejos, ése que comunica Madero con Cinco de Mayo. La luz cegadora sobre la fachada del convento de San Francisco al fondo de la calle era invitación a penetrar misterios a la mitad del día. Fue en ese pasaje donde, bajo el reloj del elevador, como él detenido en un tiempo sin transcurso, leíste la siguiente inscripción, escrita con bolígrafo: "En el sentido más inmediato, el misterio es aquello de lo que no se puede hablar, aquello sobre lo que conviene guardar silencio, o lo que está prohibido revelar a los extraños. El segundo sentido de la palabra misterio designa a lo que se debe recibir en silencio, aquello sobre lo que no conviene discutir... Finalmente, el sentido más profundo de todos, dice que el misterio es propiamente lo indecible, que no es posible contemplar sino en silencio". Todo es iniciación cuando aceptamos entregarnos al enigma. Lo sabe Jesús Vizcaya, personaje de *La noche oculta* de Sergio González Rodríguez, con su afición por los cafés del centro, su vida en un austero hotel de la calle de Uruguay, su debilidad por las tiendas decadentes, las librerías esotéricas y los bares anclados en una ciudad inexistente de nor ser para los iniciados en el misterio.

Mediante sus mensajes intermitentes, el pasado exige un lugar en el presente. Si en la ciudad es donde mejor podemos atestiguar la intervención del hombre en la naturaleza, desde el muro donde se fija un cartel publicitario hasta la apertura de una nueva avenida, la arquitectura es también el continente donde el tiempo fortalece sus poderes. Arquitectura hechizada, espacio consagradorio, la flota de pétreos navíos en la ciudad antigua permite el encuentro del tiempo presente con la energía acumulada, y el escritor es detective que lo investiga y sacerdote que propicia su culto y la iniciación de nuevos adeptos. Como *Tiempo cautivo* define Gonzalo Celorio a la comunión que realiza con el cuerpo de la Catedral de México. Merced a los edificios, el tiempo no permite la desbandada de sus ángeles; los guarda en sus nichos a

la espera del héroe que habrá de descifrar el mensaje destinado exclusivamente a él y consumir de tal modo el eterno retorno.

Con la publicación de *El castillo de Otranto* en 1764, Horace Walpole forja una metáfora posteriormente consagrada por la literatura gótica: la casa vetusta como escenario para una historia donde se trenzan lo grotesco y lo arabesco, el sentimentalismo exacerbado y el sadismo de personajes que amenazan las virtudes cardinales de los protagonistas. Entre los muros de la casona prestigiada y ajada por el tiempo, se cumplen las condiciones propicias para que las presencias que lo han habitado no se marchen y reincidan en compartir el tiempo y espacio de los vivos.

No todos los que saben leer saben leer, asentaba nuestro Pensador Mexicano. Del mismo modo, no todos los que caminan tienen el don para descifrar los mensajes de los viejos edificios. Al fijarlos por escrito, el escritor aspira a iniciarnos en una ceremonia mediante la cual nos convertimos en parte de la zona más antigua de la ciudad. Ingresar primeramente en la región que de manera simbólica y concreta llamamos centro nos obliga a una ceremonia cuya consumación no es posible ignorar. Hacer luego a nuestro cuerpo parte de un inmueble antiguo es explorar con mayor profundidad la zona en que el edificio navega. Lo que podría ser una metáfora es una realidad palpable en nuestra ciudad de fin de milenio: con las excavaciones del Templo Mayor, los grandes galeones pétreos que duermen en la traza original de la Ciudad de México se hallan expuestos a los oleajes de un lecho acuífero que duerme pero cuya cólera despierta si avisar. Si la arquitectura es la piel de la ciudad y los habitantes que pueblan y recorren sus arterias constituyen su sangre, las lecturas que de nuestra capital hacemos equivalen en su conjunto a un gran tratado de anatomía urbana, a un inventario donde no podemos dejar fuera a los fantasmas que justifican al presente.

La Ciudad de México como gran espacio hechizado, con un tratamiento donde lo fantástico alcanza alturas poéticas, tiene lugar en nuestro siglo. "El

sueño de los guantes negros” de Ramón López Velarde, inspirado, de acuerdo con Luis Miguel Aguilar, en el poema *The City under the Sea* de Edgar Allan Poe, nos lleva a recorrer una ciudad diferente a la reconstruida arqueológicamente por sus coetáneos. ¿Qué pretenden nuestros escritores del siglo XX al azuzar a los fantasmas de una ciudad que ya forma parte de la historia? Fundamentalmente, enseñarnos a no dejar de creer en el milagro, pues experimentar el estremecimiento es por lo menos un síntoma de estar vivo: en una ciudad sin cambios de piel –subraya Fuentes–, la imaginación logra provocar una violenta alteración del tiempo y del espacio. El texto de Guillermo Samperio “Algo sobre las tinieblas” constituye una poética del sentimiento de fascinación y extrañeza que provoca develar los misterios de la urbe. Al personaje narrador de ese texto no le basta expresar su fervor hacia los rincones misteriosos de la ciudad. Como personaje de la gran representación, sabe que su deber es sumergirse hasta resolver los enigmas. Al penetrar en el ruinoso portón de un edificio en la calle de Bolivia, descubre:

Subo hacia el segundo piso y me doy cuenta de que la tiniebla está untada a las paredes, carne de los muros, como si éstos fueran ella misma y yo pudiera transponerlos como se horada la neblina y, de esa forma, atravesar todos los edificios del Centro, mirando sus vergüenzas y sus orgullos, sus amores y sus melancolías, sus crímenes y sus nacimientos. Necesidad imperiosa de que la tiniebla anciana explique, diga, cuente cada historia, que resuenen en este silencio los estallidos o las voces poderosas, que se escuche el llanto de una mujer, las canciones de una serenata, la agonía de los viejos. Entonces comprendo que la principal vocación de la tiniebla es la sugerencia.¹³

No existen fórmulas precisas para determinar el tiempo que debe transcurrir para que un inmueble forme parte de nuestro patrimonio espiritual. Como

¹³Guillermo Samperio, “Algo sobre las tinieblas”, en *Gente de la ciudad*, p. 114.

unidad de significación de un texto mayor llamado ciudad, la vida imaginativa de un espacio urbano depende de la tradición que sus usuarios le otorguen, pero también de que el escritor sepa transmitir los mensajes en clave de ese espacio. En la novela *Amor propio* de Gonzalo Celorio, la Catedral Metropolitana y el Bar León, espacios en principio antagónicos, unen sus caminos al convertirse ambos en lugares donde se accede a la eternidad, ya a través del ascenso espiritual, ya a través del raptó erótico, en su más amplio sentido, cuando el cuerpo es consagrado por las aguas espirituosas del Caribe y el aire dorado por las trompetas de la orquesta tropical. En otra vertiente de su escritura, Gonzalo Celorio, al mismo tiempo personaje y narrador en “El velorio de mi casa”, hace el avalúo de los significados personales de su vieja casa en Mixcoac.

Si la lectura de la ciudad en el texto literario es *un viaje sedentario* —otra vez Gonzalo Celorio—, siempre habrá gente que no merece viajar y otros que en la idea del viaje encuentran una idea más apasionante que la comprobación. Nuestro Manuel Gutiérrez Nájera, que nunca estuvo en París, conocía la geografía física y sentimental de la ciudad soñada, y quien ignore el hecho no podrá negar el modo tan vivo como el Duque Job describe las calles de París. El íntimo ritual del solitario que en el café abre un periódico para enfrentar el mundo, puede transformarse en un viaje de consecuencias incalculables, sobre todo para quien se asoma a las páginas de *Aura* y se convierte inmediatamente en cautivo de una ciudad fantástica, a fuerza de ser tan verdadera. En ese periódico aparecerá un anuncio escrito exclusivamente para ti, Felipe Montero; a partir de ese instante tú, lector, serás ese personaje y ya no podrás volver a caminar del mismo modo, indiferentemente, por la calle de Donceles. Ya no podrás mirar los balcones de las viejas casonas sin estremecerte al pensar que tras esos visillos se encuentra un mar para perderte, suspenso en los ojos oceánicos de Aura. Ya no podrás trasponer ningún umbral marcado por el tiempo sin antes ponerte en guardia contra los fantas-

mas. Pensarás dos veces antes de comprar esa reproducción de un Chac-Mol, en cuyo vientre sueña el Dios de las Tempestades, azote permanente de la capital a través de su historia. Ya no podrás recorrer las calles de Puente de Alvarado sin pensar en que en alguno de esos palacios una anciana Carlota de Bélgica –para siempre loca, para siempre niña– corta flores de nomeolvides en un jardín que atrae la lluvia de otras latitudes, mientras afuera el Sol contempla y regula el ciclo de los otros. Tampoco podrás volver impunemente a los lugares de tu infancia sin que el esperpento viviente de tu propia Amilamia te obligue a guardar tu culto por la Muñeca Reina, presa en su ataúd de vidrio, venerada en la memoria.

En los relatos puramente fantásticos de Carlos Fuentes, y en aquéllos que entran en la categoría de lo extraño, para utilizar la diferencia establecida por Tzvetan Todorov, la Ciudad de México se convierte en Suprema Hechicera que propicia los ritos de paso para la iniciación del héroe. Una frase de Fuentes, puesta en labios del personaje narrador de “La muñeca reina”, ilustra este carácter particular de sus relatos: “la imagen que es desacostumbrada sin ser fantástica y por ser real es más dolorosa”.¹⁴ Pero la fantasía es un hada peligrosa que puede volverse contra nosotros y ejercer sus hechicerías, eliminando todas sus bondades. La identificación de la hechicera con la ciudad de México y su relación con tres inmuebles específicos ocurre en en una tríada de relatos de Carlos Fuentes, a los que corresponden como espacios una mansión en puente de Alvarado, una casa de un piso en un barrio tradicional que podría ser Mixcoac o la Colonia Roma, y un viejo palacio en la calle de Donceles. En los tres casos, la arquitectura ha sido elegida cuidadosamente para permitir las apariciones o las transformaciones. De ahí que cada uno de los edificios cumpla una función específica: el fantasma de Carlota debe preparar a su pupilo entre los muros de una casa del Segundo Imperio, del mismo modo en que Consuelo, la hechicera transfigurada en Aura, desde su

¹⁴Carlos Fuentes, *Cantar de ciegos*, p. 31.

casa en la antigua calle de Donceles convoca a la flora y la fauna que sirven a la bruja para iniciar a Felipe Montero en su proceso de reintegración al tiempo cíclico. El reencuentro de Carlos con Amilamia en “La muñeca reina” tiene un sentido menos fantástico, pero igualmente abre las compuertas a la pesadilla: el pasado es el dominio más cercano al Paraíso, pero su reconquista no puede realizarse de manera impune. El parque donde en la adolescencia nacieron los personajes de Verne y Salgari no es el infinito bosque que pensábamos, y la niña de ojos grises cuyo aliento se unía al del muchacho para iniciarlo en los futuros misterios del amor, se ha convertido en un monstruo que mueve a la compasión o al horror.

José Emilio Pacheco prolonga la exploración y la sobrecarga de electricidad en los relatos de *El viento distante*, donde la ciudad es una gran arquitectura donde alternan el horror y la belleza, el sueño y la pesadilla. Un parque de diversiones o una casa pueden ser lugares donde las presencias creadas por los temores de sus usuarios o de sus habitantes terminan por aniquilarlos. Como Henry James o William Golding, Pacheco explora la ciudad secreta de los niños. En el relato “Parque Hondo”, llevar a un gato al veterinario, se convierte en una alegoría del fin de la inocencia. En una ciudad como la nuestra, los jardines son reproducciones a escala del Paraíso, pero también espacios proclives a la Caída.

Gracias a la literatura, los espacios arquitectónicos y otros hitos urbanos llegan a ser más reales que la fantasía. El portón de la casa utilizada por Sergio Olhóvich en su versión cinematográfica de *Muñeca reina*, pertenece a una casa existente en la calle de Querétaro de la Colonia Roma. Tus hermanos y tú no podían pasar frente a ella sin experimentar terror, pues estaban seguros de que tras ella amenazaban un viejo con rostro de caucho ceniciento, o una muchacha deforme en su silla de ruedas, con ojos grises y labios pintados de color naranja. Igualmente, aumentabas tus terrores adolescentes al entrar en la capilla del Pantéon Francés de la Piedad, o al vislumbrar su aguja

gótica desde la avenida Cuauhtémoc, sobre todo a la caída de la tarde, pues estabas seguro de que en su interior merodeaban las criaturas amorfas y siniestras nacidas de la lúcida imaginación de Howard Phillips Lovecraft.

Sin embargo, no basta enumerar los nombres propios de un edificio, un jardín o una casa para que tenga en la literatura una actuación autónoma. Al trazar la geografía imaginaria de la urbe, un escritor no es exclusivamente un recopilador de datos; no le basta a él ni a sus lectores ser como el Carlos de "Muñeca reina" que pretende hacer el catastro de la casa de su amiga de infancia. El objetivo del escritor es llegar al fondo de su empresa, hallar los motivos por los cuales un fragmento de la urbe llega a convertirse en patrimonio de nuestra imaginación y de nuestra convivencia con la ciudad. El detective de *El complot mongol* de Rafael Bernal se obsesiona y nos obsesiona de tal modo con el ruinoso barrio chino en la calle de Dolores, que sus intuiciones terminan por hacer realidad lo que él solamente conjeturaba. En *El disparo de argón*, Juan Villoro propone una nueva lectura de la Ciudad de México, una nueva forma de arquitectura espiritual del barrio, no a través de la reconstrucción cartográfica, sino mediante la traducción de las ensoñaciones que la urbe provoca en sus habitantes.

Los edificios son los árboles que sí dejan ver el bosque: el viejo edificio Mascota podría estar en Buenos Aires o Montevideo, pero su existencia en la Avenida Bucareli de la Ciudad de México otorga al barrio una identidad intransferible. Sergio Pitol escribió gran parte de su novela *El desfile del amor* en un departamento del cuarto piso del edificio Río de Janeiro, construido en la plaza del mismo nombre a principios de siglo. La particular estructura de la casa, el torreón que la preside ha llevado a los lugareños —llamémosles vecinos— de la colonia a bautizarla con el nombre de La Casa de las Brujas. Tan antiguo como la Colonia Roma, el edificio luce, flamante, en los álbumes fotográficos del Porfirismo; testigo de las fiestas del Centenario de la Independencia, habitación provisional de algunos de los invitados, posteriormente fue

modificado para convertirse en edificio de departamentos, con una arquitectura y acabados *art deco* en los interiores. Antes de Pitol, Efrén Rebolledo en *Salamandra* y Carlos Fuentes en *La cabeza de la hidra* habían utilizado el edificio –habría que decir más exactamente, la *imagen* del mismo edificio–, para una escena de sus novelas. Sin embargo, quien entre en el inmueble comprobará que no cumple exactamente con la descripción que de él hace Pitol en su novela. Penetrar en el edificio Río de Janeiro no propicia la narración de la historia. Nombrarlo tampoco provoca que esa escenografía adquiriera existencia autónoma. Lo que ha hecho Pitol, al igual que Fuentes con la calle de Donceles y José Emilio Pacheco con el Parque Hundido –que incluso en su cuento cambia de nombre al más simbólico, disfrazado y rico, de Parque Hondo–, es armar un espacio imaginario valiéndose de varios inmuebles de la colonia Roma donde se cumple la dicotomía entre la “lobreguez y la grandeza”, como decía Edgar Allan Poe respecto a los escenarios arquitectónicos de Ann Radcliffe. La obertura de la novela de Pitol resulta elocuente:

Un hombre se detuvo frente al portón de un edificio de ladrillo rojo situado en el corazón de la Colonia Roma, una tarde de mediados de enero de 1973. Cuatro insólitos torreonnes, también de ladrillo, rematan las esquinas del inmueble. Durante décadas, el edificio ha constoodo una extravagancia arquitectónica en ese barrio de apacibles residencias de otro estilo. A decir verdad, en los últimos años nada desentona, ya que el barrio entero ha perdido au armonía. Las pesadas moles de los nuevos edificios resquebrajan las casas graciosas de dos, a lo sumo de tres plantas, construidas según la moda de comienzos de siglo en Burdeos, en Biarritz, en Auteil. Hay algo triste y sucio en ese rumbo que hasta hacía poco lograba sostener aún ciertos alardes de elegancia, de antigua clase poderosa, maltratada pero no vencida...

Comenzó a anochecer. El hombre empujó la puerta de metal, caminó hasta el patio central, levantó la mirada y recorrió con ella el espectáculo escuálido que ofrecía el interior de aquella construcción al borde de la ruina. Así como el edificio no correspondía al barrio, y, bien mirado, ni siquiera

a la ciudad, su parte interna tampoco era coherente con el gótico falso de la fachada, con las mansardas, las ventanas en ojo de buey y los cuatro torreones. La mirada del hombre recorrió los corredores que circundaban cada planta del edificio, los oasis creados irregularmente por conjuntos de macetas y botes de hojalata de distintas formas y tamaños donde crecen palmas, lirios, rosales, buganvillas. Esa disposición de las flores rompe la monotonía del cemento, crea un juego asimétrico a fin de cuentas armonioso y recuerda el interior de las vecindades humildes de la ciudad.¹⁵

Pitol acude a un edificio cuya sola contemplación provoca una particular inquietud en los lectores de la arquitectura o en los del texto mismo. Resulta imposible no imaginar las innumerables historias que se fraguan tras cada una de las ventanas del inmueble. Esa extravagancia arquitectónica, como la llama Pitol, es la que anima igualmente al viejo Museo del Chopo, y lo ha llevado a ejercer una importante influencia sobre la imaginación literaria como aquella que se cumple en la pura y a veces envidiable ensoñación.

Para los niños de varias generaciones, el Museo del Chopo fue un dinosaurio con edificio; una construcción erigida en torno a un museo de los horrores que al mismo tiempo causaba deleite, expectación y morbo. Paulatinamente se había convertido en un homenaje involuntario a la película *Freaks* de Tod Browning, pues en el interior del sitio —decía tu hermano mayor— podían observarse las creaciones de la Naturaleza y algunas de sus obras inconclusas o desviadas: un venado bicéfalo, fetos en frascos de formol, un asno con seis patas, los restos del hombre de Tepexpan. Aunque entonces no habías descubierto a Lovecraft y sus cofrades, la imaginación te llevaba a pensar no en un esqueleto sino en un hombre de las caverna, íntegramente conservado. El día en que tu hermano decidió que tenías la edad para acompañarlo a ese lugar iniciático, hallaron la entrada prohibida y el letrero *Cerrado por reparación*.

¹⁵ Sergio Pitol, *El desfile del amor*, p. 11-12.

Se resignaron a mirar el enigmático edificio, inverosímil en la colonia más antigua de la ciudad.

Más adelante, tus largas caminatas adolescentes te llevaron a los alrededores donde moraba el edificio. Entonces no habías leído a Kevin Lynch ni su *Image of The City*, aunque ejercieras en la práctica su teoría de que los edificios son hitos fundamentales para la lectura y el uso que cada uno de los habitantes hace de la ciudad. Te gustaba mirarlo a distancia y desde varios ángulos, prolongar el asedio y esperar la caída de la tarde para acercarte poco a poco a sus torres. En una ocasión brincaste la reja y pudiste darte cuenta de que el Museo era un refugio de vagabundos, que habían convertido en camas las flamantes vitrinas porfirianas

En 1975, la Universidad Nacional Autónoma de México organizó un concurso de cuento con motivo de la reparación que la Universidad llevaba a cabo para hacer del edificio un museo interdisciplinario. Al igual que los numerosos concursantes –llegaron más de 200 trabajos– sentías, como el personaje de *Aura*, que el anuncio era exclusivamente para ti. Finalmente, se publicó un libro con diez de los relatos. Aunque los enfoques y los tratamientos son distintos en cada cuento, asombran los entrecruzamientos y las coincidencias. Guillermo Samperio obtuvo el primer premio con un cuento cuyo título "Bodegón" ya es un hallazgo. Una atmósfera densa caracteriza las desventuras intelectuales y amorosas de Otto, su amor por la prima Lú y sus pesadillas en un espacio donde escucha música de Scarlatti y descubre las aberraciones de que es capaz la Naturaleza. En "El esqueleto de un dinosaurio", ingeniosamente concebido como una evocación conjetural, el chileno Poli Délano logra una greguería que define impecablemente al susodicho: "El magnífico Chopo con su fachada de gran estación que se quedó en el camino, sin trenes".

Fiel a sus maestros Arthur Machen y Lord Dunsany, Emiliano González escribió un texto vecino al poema en prosa, donde el Museo aparece como una

metáfora: "Disfrazado de Museo el edificio pasa como tal, en el sueño y la vigilia, y un dios misericordioso ha querido que, por esta vez, la máscara sea la cara y que el Museo sea el Museo y no el Infierno. Pero nos ha legado el sueño, que los concilia, porque hay una región (que algunos llaman el Museo) donde el sueño y la muerte son la misma cosa." Por su parte, Livia Sedeño traza un texto cubista al que no tiene otro remedio que llamarlo, pues lo ha demostrado en el proceso de construcción, "No cabe duda que es un cuento". Tanto "Extraño concurso en el Chopo" de Ricardo Clark, como "Concurso de cuento" de Dionisio A. García hacen del proceso de escritura y de las circunstancias del premio temas de sus textos. El primero convierte al propio Don Porfirio en aliado para tomar a viva fuerza el Palacio de Cristal. Aun Diego Valadés aparece como personaje, lo cual es una fidelidad histórica, pues a su padre José C. Valadés se debe el trabajo pionero y señero sobre el periodo.

El Museo del Chopo continúa siendo el poeta maldito de los edificios y un símbolo de la ciudad donde navega: posmoderno y antiguo, decadente y dinámico, vive del presente de sus memorias y del futuro otorgado por sus siempre jóvenes y renovados y fugaces pobladores; con sus vampiros *dark* que en sus noches de *rock and roll* y búsqueda espiritual otorgan una nueva dimensión al inmueble. Podría ser la cabeza de una geografía fantástica que incluyera a quienes no han dejado de inventarla: al Roberto de la Cruz que en el *Ensayo de un crimen* de Rodolfo Usigli ha dejado testimonio de una ciudad ya perdida, donde era posible caminar y soñar despierto; al Ulises de *La leyenda escandinava* de Nelson Oxmann, donde la diaria aventura por sobrevivir adquiere dimensiones epopéyicas; al Jesús Vizcaya que en *La noche oculta* de Sergio González Rodríguez lleva en una bolsa de su abrigo deliberadamente anacrónico las contraseñas para entender los mensajes de los últimos bastiones de una ciudad para iniciados: el pasaje Iturbide con su ya desaparecida librería de esoterismo, la tienda de pieles Kamchatka en la avenida Juárez, el cabaret Catacumbas, donde los monstruos juegan a disfrazarse de lo que son, el café

donde se resumen todos los cafés del centro. En esa Geografía fantástica debería haber un capítulo entero para estudiar las metamorfosis de la Plaza de Santo Domingo, explorada exhaustivamente por Manuel Capetillo en sus novelas; escenario donde Manuel Acuña preparó su última y estentórea representación, la de su muerte; donde Vicente Riva Palacio exhumó las presencias perturbadoras de la Santa Inquisición; donde Palinuro y Estefanía ensayan todas las formas posibles para consumir sus cuerpos antes de que los consuma la muerte o la ruptura. Porque en una ciudad de México donde el horror cotidiano es patrimonio de cada día, la arquitectura hechizada y sus vivos y luminosos fantasmas, no constituyen un escape de la realidad, sino el rescate de un mundo donde la ciudad es más digna y poderosa, más íntima y desafiante. La ciudad no caerá mientras tú, su lector, sostenga el reino de la imaginación y así defiendas tu espacio de los nuevos mandarines que desde sus restiradores, sus fortalezas o sus redes Internet formulan la demolición de nuestros sueños.

Sonata para ángel y tinieblas (12 a.m.)

El síndrome de mediodía, que aplana y humilla a la ciudad, y te recuerda que naciste a la mitad del siglo, te obliga a buscar refugio en uno de los oasis del desierto. Cantinas que se resisten a adoptar el nombre de bares, cofradías de hombres solos donde la presencia femenina –tangible– es tolerada pero nunca aceptada, porque de la mujer –intangible– comienza a hablarse sobriamente, y de ellas se blasfema en el delirio, mientras la sinfonola, el trío jarocho o el mariachi ofrecen su respectiva versión de los endecasílabos de “Mujeres divinas”. A la mitad del día, sólo el naufrago del día anterior o el borracho auténtico “que busca el secreto más íntimo y humilde de la fraternidad” –apuesta Bonifaz Nuño en *Fuego de pobres*– atracan en esos muelles. Emporio de su majestad la formaica, material para las mesas que reciben el golpe que concretiza la imagen lopezvelardeana “una erótica ficha de dominó”. Estaciones de nuestras caídas, refugios del abandonado, templos para el blasfemo y el asceta, las cantinas son semejantes a las moradas –en el sentido teresiano– que ocupamos en nuestro tránsito carnal y espiritual. *La Curva*, *La Providencia*, *La Opera* son hitos urbanos que pueblan los poemas de Eduardo Lizalde, sus *boleros del resentido*, sus *tabernarios y eróticos*. Para Lizalde, cada una de las cantinas citadas equivale a una etapa decisiva de su existencia, desde las reuniones en *La Curva* donde los poeticistas cambiaban el mundo, hasta el cantinero de *La Opera* que, gastado por los años, es el mejor

espejo de los parroquianos. En *La Nochebuena*, Arturo Trejo Villafuerte forjó algunos de sus mejores boleros urbanos, con la huella de todos los clásicos; también en ese espacio, Víctor M. Navarro compuso sus *Canciones para cantar en los bares*.

Pides un tequila. Blanco, se dice, aunque cristal o transparente serían los nombres más exactos para esa pureza que corta la garganta, repara en el estómago y blindo el corazón. Absorto en el collar de perlas que surge al ser vertido en el caballo, piensas en una película de Jorge Negrete donde sujeta la copa con la misma delicadeza con la que ya no puede tocar a la perdida, o en los inolvidables caballos de tequila compartidos por Cantinflas y Medel, acodados en una barra donde funden su desgracia amorosa en abrazo fraternal y transparente. Después del primer trago, lees las palabras torpemente grabadas sobre la mesa:

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

Son palabras de Simbad el marino a Simbad el de tierra, símbolo de la valiente imprudencia del viajero sobre la cobarde prudencia del sedentario. Si los auténticos viajeros son aquellos que parten sólo por partir, el mensaje obliga a replantear la idea del viaje que los escritores realizan por la ciudad, los modos en que la Odisea se convierte en una hazaña que cada hombre cumple cotidianamente. Como bien advierte René Albérès, “todo hombre vive, cada día, al ir a la oficina, al café, no importa dónde, una Odisea. Y la vida no es lo que parece, la mediocridad cotidiana de un ser insignificante, pues en esas mediocridades el arte puede reencontrar el plano invisible de un poema épico”. Los primeros en comprender este mensaje en nuestra literatura moderna fueron los Contemporáneos. Unos años antes de ellos, un irlandés llamado James Joyce había reescrito la historia del hombre que intenta volver a casa, ese argumento en cuya aparente insignificancia cifra su grandeza el

libro de Homero. A su manera, cada uno de los Contemporáneos emprende su respectiva aventura de ser hombre, de enfrentarse al peligro y sobrevivir en medio de una civilización tan amenazante como aquella poblada por cíclopes, Circe y las sirenas que obstaculizan y retardan, para gozo del lector, el fin de la historia. En las generaciones más recientes, el tema continúa con algunas variantes. A la blasfemia preconstruida contra la jungla de asfalto, José Francisco Conde opone en *La sed del marinero que regresa* un diálogo donde la amistad, la concordia y el erotismo se nacen no contra sino gracias al espacio urbano. La voz de Conde demuestra la posibilidad de emprender al retorno al refugio propio, siempre y cuando el héroe sea capaz de vencer los desafíos. Aunque la palabra alba —convertida en símbolo en la poesía de Efraín Huerta— reaparece obsesivamente en Conde, la suya es una ciudad esencialmente nocturna y, a veces, crepuscular. Es la hora en que abandonan su refugio los ángeles de Villaurrutia; en que Tarumba sale a bailar al cabaret de enfrente; la hora cuando despiertan los espectros del solitario y los apetitos de lobos que viven del viento. La hora en que el Ulises del Carreto de *¿Volver a Itaca?* se monta en su Volkswagen para intentar el regreso a casa de una imposible y postergada Penélope. Conde y Trejo recuerdan que una de las características más notables de nuestra poesía urbana es la aparición de la figura del solterón espiritual, ése que se descubre en medio de una ciudad que lo ha divorciado sin que él se haya dado cuenta.

Quien combate a la ciudad combate por ella, contribuye a su permanencia. El guerrero vive para el combate y en éste encuentra la justificación de su oficio. De igual manera, quien vive la ciudad de manera auténtica terminará por comprender sus epifanías y agradecer doblemente la concreción de sus milagros. Menosprecio de corte y alabanza de aldea son lugares comunes —sabios y obligados— a los que se regresa cuando el hombre se se siente agobiado por la civilización concentrada en la ciudad. Amor de ciudad grande, que cantara Martí; amor fatal, necesario, inevitable el del poeta por el espacio que

lo aísla o lo integra, lo abandona a su suerte o lo recoge de su naufragio. Pero a la fácil perorata de la ciudad como selva de asfalto, el poeta opone la parte más noble y permanente de su trabajo: rendir testimonio de las epifanías cuando la monstruosa ciudad concede tregua y ella, también, exige amores. Son los instantes del reconocimiento, de la comunión con espacios antagónicos. Iluminación en nuestra cotidiana oscuridad, a través del poema se recupera un fragmento del Edén perdido, como escribe Fabio Morábito:

La ciudad tiene invisibles
batallas, sabe cubrirse
de indiferencia o de espanto,

pero hay veces que una calle
apartada nos coloca
en el centro de un milagro;

se adelgaza el aire, pica
el hielo un hombre, le habla
a un viejo que toma el fresco

bajo un toldo; las muchachas
coquetean con los muchachos.
Se agruma un pueblo de pronto,
sin nombre, abierto a todos.

Si bien se necesita valor para sobrevivir en la ciudad, también se requiere para amarla sin condiciones, para esperar, como el cazador verdadero, el instante en que esa comunicación entre la ciudad y el alma del poeta den como resultado el milagro de la existencia en la plenitud. Nacido en Alejandría, Fabio Morábito es un habitante pleno de la Ciudad de México, desde su caja de herramientas que analiza los diversos instrumentos con que el hombre sobrevive en la barbarie, hasta los poemas de *De lunes todo el año*, donde a manera del Jaime Sabines de *Diario semanal y poemas en prosa*, el poeta lleva una bitácora de su convivencia con los objetos urbanos que lo rodean.

Morábito pertenece a una generación de escritores heredera de la audacia inicial de Efraín Huerta, que se había atrevido a nombrar a la ciudad de México con toda la impureza de sus nombres propios. Si desde los poemas de *Los hombres del alba* incorpora a su mitología poética nombres concretos de calles y lugares, en los poemas de *Circuito interior* esa toponimia urbana se multiplica en los innumerables herederos de Efraín. El poeta ya no aspira a la falsa universalidad otorgada a su discurso por hablar de una ciudad de nombre imaginario o por situar la acción en un tiempo con puntos suspensivos; le importan el aquí y el ahora, las señas de identidad que recupera en una madrugada en el eje vial, poema donde Arturo Trejo comprueba la derrota de una generación, el fin del amor, la heroica permanencia que nace desde la dedicatoria del poema: “A Hank González, que acabó con todo menos con nuestra rabia”. O mirando a una muchacha desde la cárcel de la oficina, como ocurre en el poema “Cetrería” de Héctor Carreto, homenaje y profanación al tema de la *Donna Angelicata*, al amor que pasa y cuya estela en la mirada y el oído el poeta mantiene a través de su canto:

Sentado
deslizo la mirada
sobre el paisaje del escritorio:
Montañas de libros
lápices
 colinas de papel
los rayos de una lámpara.

Afuera, abajo,
la calle.
Mi vista resbala.
tres muchachas cruzan una esquina:
Una es de oro,
las otras, bronce.
Hincho mis alas
 me impulso
desciendo.
 Atenazo a la rubia.

Sus pies se liberan de las sandalias.
Mi plumaje la envuelve.

Juntos giramos
sobre el escritorio
lámpara
lápices
libros
objetos que pierden peso
y se elevan.

Siento un flechazo
otro
una orden
un oficio
y uno que otro memorándum.

“La ciudad ha crecido / y sin embargo / la vence en amplitud / el parque de mi infancia”, escribe Antonio Del Toro. Dicho de otro modo, se trata de privilegiar el tiempo el espacio de la niñez, de dar a la memoria el exacto lugar que corresponde. “Voy a guardar intacto el recuerdo de este instante porque todo lo que existe ahora mismo nunca volverá a ser igual. Un día lo veré como la más remota prehistoria”. Son palabras de un niño de nombre Carlos, en mitad de la noche, en la Avenida Alvaro Obregón, Colonia Roma, Ciudad de México, mediados de los años cuarenta de este siglo. Las transcribe José Emilio Pacheco en *Las batallas en el desierto*, homenaje a la memoria, necesidad de su preservación, no obstante su carga de presencias dolorosas. La aceleración inaudita de la Historia convierte nuestro ayer en prehistoria cuando aún no terminamos de asimilarlo. De ahí la abundancia de una literatura que exalta la ciudad arcádica, aquella donde la realidad y el deseo se funden en una sola figura. Textos de Fernando Curiel en *Navaja* dan testimonio de una ciudad devastada por el tiempo y que sólo permanece en la realidad de la memoria, pero más aún en la realidad de la escritura. La estética del personaje que vuelve al cabaret Capri para encontrar en el

presente el pasado inmediato es más que un afán por el retorno del tiempo: es una obligación ética con la Historia, ante el embate de quienes se afanan en borrar nuestras señas de identidad.

Inmenso aparador de la civilización, la ciudad es la feria de la vida, como la vio y la vivió José Juan Tablada, y el poeta encuentra, descifra y eterniza esos instantes de comunión con ella. En *Los días descalzos*, Antonio Deltoro regresa a los ritos iniciáticos de la infancia. Eduardo Hurtado aspira a una *Ciudad sin puertas*, donde el cuerpo y el ama entren en consonancia con el ritmo de la polis. *Ahora que me acuerdo*, inicia desde el título el río memorioso de Agustín Ramos, donde recupera la biografía de su ciudad juvenil, y con ello el retrato de una generación marcada por la guerrilla urbana. Desde una silla de ruedas, el niño del relato de Carlos Fuentes “Estos fueron los palacios”, medita sobre la degeneración arquitectónica de la urbe, y sueña con las construcciones que, ahora convertidas en viviendas múltiples y ruinosas, antes fueron escenario de las suntuosidades de la vida colonial. Con Moncho, Ramón y Aguilar –tres nombres y un solo personaje–, Gonzalo Celorio hace en *Amor propio* la microhistoria de la Ciudad de México, mientras en *El viaje sedentario* se vale de la memoria para trazar la geografía del espacio sacralizado, de los ámbitos creados y recreados por un habitante del tercer planeta y un usuario ferviente de la Ciudad de México, traducida en la serie de íntimas urbes que la conforman: el escritorio de cortina y sus múltiples laberintos, cuyo mapa está en las indescifrables vetas; el espacio consagratorio de la música afroantillana; ese resumen de la Suave Patria que llamamos mercado. Para utilizar la analogía de Claudio Baglioni, la Tierra es un gran hotel que nos concede un tiempo y un espacio determinados. A partir de esa concesión, decimos casa, calle, antro, buscamos los techos que nos permitan la subsistencia pero, ante todo, la creación de esa obra maestra a la que llamamos hombre. Los espacios son alimentados por el hombre y el hombre es nutrido por esas sacralidades.

¿En qué momento dejamos de vivir en la ciudad presente para exigir que regrese la ciudad que nos ha sido robada? Entre las innumerables páginas dedicadas por el erudito Bonifaz, que no existiría ni fuera tan libre sin el poeta Rubén, nunca dejarás de releer el prólogo a los *Carmenes* de Cayo Valerio Catulo. Su altura proviene de la intensidad vivida por el poeta veronés que descubrió la capacidad humana para odiar y amar al mismo tiempo, y de la manera en que Bonifaz supo traducirlo a nuestro tiempo. Pero se añade la circunstancia de haber sido escrito en tiempos heroicos vividos por nuestra ciudad y por la otra, la Ciudad Universitaria defendida por Rubén Bonifaz ante sus enemigos y detractores. En vísperas de la entrada del ejército en 1968, el poeta y traductor llegaba a su oficina, donde se habían quedado a velar toda la noche estudiantes que, como Catulo, se afanaban en que el deseo se aliara ardientemente con la realidad y todos juntos entráramos en las ciudades eternas fundadas sobre el canto que Bonifaz vislumbró desde sus primeros poemas y sus iniciales combates:

Toda juventud es sufrimiento. Asomado al mundo con la plenitud voraz de sus propias herramientas sensuales, el joven, como si hiciera uso de una prerrogativa indudable, pretende apoderarse de él, mediante un esfuerzo inútil de antemano, y fracasa. Y el mundo se le aparece como un mundo de poderes hostiles, y hasta el milagroso placer de un instante, por su brevedad misma, se le vuelve dolor: dolor sin esperanza. Y de nuevo, con acrecentada rabia, se tiende hacia lo que considera, acaso sin saberlo, el objeto último de su vida; y el placer, si no se le entrega, lo lleva a sufrir otra vez; y otra vez lo lleva a sufrir, si se le entrega. Y así siempre, hasta que la misericordia del tiempo lo apacigua con la resignación, con la sabiduría o con la muerte.

La influencia de la poesía de Catulo sobre la generación de jóvenes que comenzaba a escribir y publicar en los años sesenta ha sido documentada por autores como Gonzalo Celorio, Hugo Hiriart, Augusto Monterroso. El amor y

la cólera del joven Catulo de Verona eran el amor y la cólera de los jóvenes que en 1968 decidieron salir a la calle, ser realistas y exigir lo imposible. La poesía de combate suele ser buena en intenciones, pero pobre en resultados duraderos. Debemos a Marco Antonio Campos, que en sus novelas y cuentos ha dejado testimonio de la huella del 68 sobre su generación en un poema titulado “Declaración de inicio”:

Las páginas no sirven.
La poesía no cambia
sino la forma de una página, la emoción,
una meditación ya tan gastada.
Pero, en concreto, señores, nada cambia.
En concreto, cristianos,
no cambia una cruz a nuevos montes,
no arranca, alemanes,
la vergüenza de un tiempo y de su crisis,
no le quita, marxistas,
el pan de la boca al millonario.
La poesía no hace nada.
Y yo escribo estas páginas sabiéndolo.

La desilusión del 68 y el surgimiento de la guerrilla urbana traen como consecuencia una nueva forma de aprehensión de la ciudad, como testimonian Agustín Ramos en *Al cielo por asalto* y Salvador Castañeda en *¿Por qué no dijiste todo?* En 1971 se repite la barbarie con la matanza de San Cosme por parte del cuerpo de los halcones. Un año antes se recibía la noticia de la muerte del poeta José Carlos Becerra. En el México de los halcones que revivían —como si hiciera falta— el fantasma latente del 68, cobran nueva vigencia los versos del poeta muerto a punto de llegar a Brindis:

Ahora esta palabra,
cuando la ciudad llena de humo y polvo en el poniente
se levanta de los parques con su aliento de enferma,
cuando las calles abandonadas comen sentadas sus propias

yerbas igual que ancianas en aptitud de olvido,
cuando el tranvía del anochecer se detiene atestado en una
esquina
y sólo aja una muchacha triste.

Y en otra parte:

Porque yo veo los amaneceres socavados en octubre por la
garra del relámpago
que saca del fondo a las doncellas muertas,
a los niños que no han podido pulir ninguna historia con sus
manos.

El tono profético de la poesía de Becerra, su verso envolvente que señalaba otros rumbos para la poesía, consituyó un ejemplo para las generaciones que se debatían en el dilema permanente entre la pureza poética y el difícil coloquialismo, entre un culteranismo que exhibía sus andamios y una llaneza que desembocaba en prosa mal recortada. La acleración de la conciencia provocada por el año 1968 trajo un redescubrimiento de la calle: los muros se convertían en pared, arena o piel amada, como quería Paul Eluard; la poesía trataba de ponerse pr delante de la acción, como había profetizado Rimbaud. El joven era la ciudad, una ciudad que ya no recorría sólo acompañado de sus ansias y frustraciones, sino la ciudad colectiva que hacía exclamar al Oscar Oliva de *Estado de sitio*: "Soy la ciudad y el viento que recorre la ciudad / y el hambre y el calor y el frío de la ciudad". La generación de *La Espiga amotinada* vio reflejada la contradicción que planteaba en la teoría con la elocuencia proporcionada por la realidad: *No consta en actas*, se titula un libro de Juan Bañuelos. La Historia eliminaba los nombres de los protagonistas del mismo modo en que el ejército barría con estudiantes. El país y su poesía aún están asimilando los efectos del 2 de octubre de 1968 y su secuela del 10 de junio de 1971. Dificilmente se encontrará un poeta que no haya tocado, de manera directa o tangencial, los sucesos de aquellos años, ya de manera

participativa, como los poetas de La Espiga Amotinada, ya como los que entonces eran casi niños. El canto de aquella ciudad es también la memoria de la sangre. Carlos Oliva recuerda así sus experiencias infantiles del movimiento del 68:

Son las dos de la tarde, regresan las muchachas de la normal
con sus faldas zanconas y tobilleras encogidas
Regreso de la primaria entre tanques de guerra
y soldados
Mil novecinetos sesesenta y ocho
Praga, Tokio,
 Roma, Santiago,
 Chicago, Belgrado, París
Hora en que
la muchacha de sonrisa difícil y piernas frescas
se aparece:
la vida debe seguir.

En 1970 aparece la primera edición de *El tigre en la casa*, libro que resume la desesperanza, la rabia y la imposibilidad amorosa de aquellos años. Los poetas no son historiadores pero son los termómetros más fieles de la Historia. En la resurrección de Catulo por obra de Bonifaz, en la huella del tigre de Lizalde, hay entre líneas una historia de la sensibilidad de aquellos años. La aventura del poeta, ésa donde puede despeñarse sin otro señor y esclavo que sí mismo, es la del lenguaje. No es casual que en corazón del año 1968, que forma parte de una revolución mundial de la conciencia, adquiera solidez el taller de poesía que Bañuelos comienza a impartir en la Universidad Nacional. Como parte de La Espiga Amotinada, Bañuelos volvía a insistir —una vez más— en el compromiso social de la palabra, en la responsabilidad del poeta con su polis. Pero Bañuelos, al igual que Oliva, Shelley, Labastida y Zepeda, sabían que la palabra no podía ser empleada impunemente. Era preciso tomarla como instrumento de trabajo, volver a exigirle cuentas, despojarla del traje de señorita superficialmente elegante, tener una nueva

conciencia de las palabras. Por eso, el resultado de la mejor poesía heredera del 68 no es superficialmente social, sino de meditación en torno del lenguaje. Francisco Hernández, Mario del Valle, Marco Antonio Campos, Orlando Guillén, David Huerta, Carlos Isla y Mariano Flores Castro intentan la difícil aventura de escribir textos donde el sujeto es el poeta y la poesía. La trilogía de máscaras utilizadas por Hernández en *Moneda de tres caras* y el poema-río de David Huerta *Incurable* son pruebas elocuentes de la victoria de la poesía sobre el poeta. Francisco Hernández resume sus fantasmas en la personalidad de tres artistas en permanente pugna con el espacio y el tiempo donde les tocó vivir. Robert Schumann, Friedrich Hölderlin y Georg Trakl enfrentan el muro del silencio y confirman la sabiduría del poeta. No es la voz de la locura sino la voz desde la locura, la heroica arquitectura del edificio verbal o musical que se desploma mientras su constructor ejecuta una última sinfonía. Retomando una tradición que tiene su origen en la tragedia griega y llega hasta los monólogos dramáticos de Robert Browning, y cuyo propósito fundamental es evadir los impudores de la primera persona, Francisco Hernández ha logrado algunos de los instantes más altos de la poesía. Por su parte, David Huerta emprende con *Incurable* una exploración del ser más próximo a él. Si desde la República de Platón el poeta es un enajenado, un incurable, la única posibilidad de curación será mediante la inmersión en el río de lenguaje, en la búsqueda ya no tanto de la verdad como del camino hacia ella. La sed del incurable es la de Gorostiza, pero en David Huerta no hay ya más la arquitectura que sostiene el canto, sino el flujo del poema como aprendizaje de la limpieza —de acuerdo con el concepto de Rodolfo Hinostroza—, el borbotón de la inteligencia que explora un río donde deben caber piedras, troncos, cadáveres, para llegar a las verdaderas aguas claras. De los 9 cantos que integran esta nueva versión de la *Comedia*, este viaje del corazón de las tinieblas hacia la luz, acaso sea en el quinto, subtítulo “La mañana”, donde más toca Huerta el tema del poeta a punto de

enfrentarse con sus semejantes, buciándose primero antes de buscar a los otros. El sujeto al cual se habla es múltiple y puede ser la mujer, la poesía o la ciudad:

El texto recomienza a la altura de mis ojos que leen algo que no está escrito aún. El texto se resuelve en la encendida ausencia que creía perdida. El texto es el ahogo que esperaré como se espera la muerte –y lo que llegará será la vida, revolverá mis ropas, hará temblar mi lengua civilizada, pondrá encima de las cuartillas un sueño quemado, un regocijo, una abierta manera de desear el mundo, una rodeada luz que las múltiples versiones de lo que llamo yo toman a puñados para aventarla en los pozos insondables de la mañana –especie de vaciadero de las razas, genealogía ficticia más poderosa que la realidad, corazón que destroza la penumbra.

Los autores nacidos a la mitad del siglo, quienes comienzan a publicar 20 años más tarde, habitan y escriben sobre la que José Emilio Pacheco llama en uno de sus libros *Ciudad de la memoria*, confirmación de que el espacio ideal de nuestro transcurso siempre se halla en el recuerdo. En esta recolección del pasado presente –como escribe Juan García Ponce–, los maestros marcan la pauta: Efraín Huerta en el poema “Testamento” y Octavio Paz en “Nocturno de San Ildefonso” hacen un saldo de cuentas con la ciudad de su juventud. Estrictamente contemporáneos, comparten el recuerdo de una ciudad donde el pensamiento y la acción, si no se consumaban juntos, sí intentaban romper sus lanzas simultáneamente. El México de 1931 regresa en el poema de Paz. La contemplación de la antigua Preparatoria, que albergó los estudios y sus primeras aventuras editoriales y existenciales, es el espacio sacralizado que permite el retorno del tiempo cíclico: el muchacho que era en 1931 regresa con

su sed a interrogar al hombre que es otro pero el mismo. Por su parte, Huerta hace el recuento de sus compañeros de aventura.

Pero la nostalgia no es privilegio exclusivo de quienes han experimentado los demasiados años de la historia de nuestra ciudad. Como ha notado Gonzalo Celorio, la aceleración del apocalipsis trae como resultado una nostalgia prematura, vigente en la obra de los autores de generaciones más jóvenes. Del mismo modo, el crecimiento de la ciudad provoca el nacimiento de ciudades autónomas, de barrios que pelean contra viento y marea contra un progreso que abre ejes viales y borra los nombres de nuestra Historia para incorporarnos al tráfigo de los números, actores principales del neoliberalismo y sus consecuencias. Aunque el fenómeno de la identidad urbana aparece de manera más identificable en la narrativa y en la crónica-examínese la obra de Gonzalo Celorio, Luis Artur Ramos, Agustín Ramos, Nelson Oxmann, Ignacio Trejo Fuentes, Emiliano Pérez Cruz-, autores que recrean las mitologías y lenguajes de un barrio determinado, en la poesía también aparece esta parcelación del mapa urbano. El habla y los códigos de honor de las bandas en *Tacubaya Revisited* de Víctor Manuel Navarro; la colonia Condesa en las *Canciones para cantar en los taxis* de Luis Miguel Aguilar, que hallan su equivalencia en prosa en la autobiografía de un joven y la Colonia Condesa en el libro *Suerte con las mujeres*; los recuerdos de infancia en la Colonia Jardín Balbuena en *Habitante de los parques públicos* de Héctor Carreto o la microhistoria de su colonia Tabacalera en el libro del mismo nombre de Eduardo Langagne. Todos ellos no se limitan a nombrar un espacio o a esbozar una escenografía adecuada a su actuación. Por el contrario, la ciudad se ofrece con sus espacios cargados de significación, con sus lugares que ritualizan cada una de las acciones: el café de chinos, los lugares nimbados de la infancia donde un fantasma nos sale al paso para enseñarnos la fotografía semiborrada de lo que ya no somos, aunque el niño se afane en no marcharse. La Ciudad de México aparece de tal modo con sus cantinas y hoteles en algunos poemas

de Eduardo Hurtado; son sus amantes de una noche, sus policías y ejes viales, en *A quien pueda interesar* de Arturo Trejo y en *Los lobos viven de viento* de José Francisco Conde; con sus naufragos irredentos o sus jacarandas floreciendo en medio del imperio de la muerte en *Tú llegarás a mi ciudad vacía* de Daniel López Acuña; con la transformación de la ciudad en bestia en *Ciudad bajo el relámpago* de Efraín Bartolomé. Se canta la ciudad del presente, pero hay también un tono de elegía ante la pérdida de una ciudad que ya no es, como los versos de Carreto que testimonian, más que la demolición de su antigua casa en el corazón de la vieja ciudad, el fin de una urbe que alguna vez fue humana. Los hermanos mayores de esa generación, el Efraín Huerta de los años setenta el José Emilio Pacheco posterior a *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, bordan en torno al desastre de un país cuya capital es el resumen de nuestros esplendores y miserias. Pasada la mitad de la vida, los poetas regresan al espacio de sus primeros contactos con la poesía, es decir, al tiempo y el espacio cuando la realidad y el deseo eran una sola, ardiente profecía.

Si para Mallarmé la virtud más grande del hombre es la infancia, el poeta es quien explora los mensajes de esa zona siempre latente. Francisco Hernández en los poemas de *Mar de fondo* y más obsesivamente *En las pupilas del que regresa*, convierte las imágenes de su natal San Andrés Tuxtla en un cosmos poblado por criaturas fantásticas a fuerza de ser tan verdaderas. Aquello que parecía edénico se vuelve parte del infierno; en contraposición, lo que más dolió al niño es lo que apuntala el cielo del adulto. Aunque, como vimos más arriba, la Ciudad de México es la gran receptora de la mayor parte de los poetas, el poeta enfrenta su personal e intransferible Suave Patria. Ricardo Castillo publica en 1980 *El pobrecito Señor X*, conciencia de una Guadalajara que ha dejado de ser tigre dormido para enseñar las garras. Para la generación de los cincuenta, la poesía de Ricardo Castillo se convirtió inmerecidamente en un estilo irrepetible. Aunque en su discurso coloquial

sonara la difícilmente imitable confesión autobiográfica de Sabines, el sentido del humor de Castillo –siempre más próximo al hallazgo poético que al ingenio–, hacen de su poesía un difícil armisticio entre el drama y la carcajada. La ocupación del espacio por el poeta que habla desde *El pobrecito señor X* y *La oruga* –con versos más declaratorios, menos contundentes– no es trágica. El mismo término *Pobrecito* es irónico, puesto que el personaje es siempre un perseguidor y no un perseguido, un desilusionado que en la epifanía encuentra razón para vivir.

Hace tiempo se me ocurrió
que tenía la obligación
como poeta consciente de lo que su trabajo debe ser,
poner un escritorio público
cobrando sólo el papel.
La idea no me dejaba dormir,
así que me instalé en el Jardín del Santuario.
Sólo he tenido un cliente,
fue un hombre al que ojalá haya ayudado
a encontrar una solución mejor que el suicidio.
Tímido me dijo de golpe:
“señor poeta, haga un poema de un triste pendejo”.
Su amargura me hizo hacer gestos.
Escribí:
“no hay tristes que sean pendejos”
y nos fuimos a emborrachar.

Pocos años después de la Segunda Guerra Mundial, el poeta W.H. Auden dicta una serie de conferencias en la Universidad de Virginia, posteriormente recogidas en el volumen *The Enchàfed Flood. The Romantic Iconography of the Sea*. Termina con un analogía del poeta y la ciudad. Para Auden, el símbolo del poeta moderno es el ángel de Durero, rodeado de los instrumentos para la construcción de la ciudad y en permanente pugna con los fantasmas que le impiden crear. “Vivimos en una era en la cual el artista no tiene una única trascendencia heroica ni cree en la religión del arte lo suficientemente... la

imagen heroica no es más la del nómada que anda por el desierto o el océano, sino la menos excitante figura del constructor, que renueva las ruinosas murallas de la ciudad". La poesía es, en efecto y como dice Luis Miguel Aguilar, un medio de construcción, pero el poeta no deja de ejercer la aventura de vivir. Las tinieblas se ciernen sobre el ángel, pero él es el responsable del vuelo. La poesía es el ángel contra la Historia profetizado por Walter Benjamin.

Con la misma violencia verbal de *El tigre en la casa*, con idéntico desencanto, Lizalde publica en 1983 *Tercera Tenochtilan*. La Ciudad del Apocalipsis aparece contemplada desde el aire, un ser que ha devorado todo lo que a su paso aparece. Tigre de tigres, marabunta de sí misma, la ciudad devora espacios y vive de la sangre y la carne de sus habitantes. El 19 de septiembre de 1985, a la obra destructora de los hombres se une la fuerza desencadenada de la naturaleza. Entre los numerosos libros publicados a raíz del sismo, y donde brilla con luz propia el discurso desolador y esperanzado de la *Elegía del retorno* de José Emilio Pacheco, apareció un folleto titulado *Ofrenda de poesía para nuestra ciudad y nuestros muertos*, que circuló durante la celebración de los Días de Muertos de 1985. No aparece el nombre de los editores, ni de quienes hicieron la selección. Se trata de un trabajo altruista, donde importa más la poesía y su ofrenda que el brillo de los nombres propios. La selección fue realizada por Gabriela Becerra y Lucía Álvarez Enríquez; el diseño gráfico es obra de Rafael López Castro e Imprenta Madero fue la encargada de la impresión. El terremoto modifica la manera de leer los poemas ahí incluidos, desde la poesía náhuatl a textos de José Carlos Becerra.

Rescatada, olvidada, humillada y heroica, la Ciudad de México renace de sus propias cenizas. Efraín Huerta concluyó en 1945 que la ciudad y la vida lo dejaban a "uno tirado a media calle, con una arrugada postal de Chapultepec entre los dedos". Extraes de tu saco, igualmente arrugada, la hoja de la revista *Macrópolis* donde aparece el poema escrito por Francisco Hernández casi medio siglo después.

Huele mal la ciudad. Con la llegada de la primavera han florecido las alcantarillas. En medio del polvo y el ozono brotan vislumbres de jacarandas, alfanjes de dcolorines y un olor penetrante a naranjas podridas.

Todo en el poema es signo de derrota, menos la circunstancia de que el poeta canta en medio del tormento. La primavera inmortal y sus indicios, celebrada por Bernardo de Balbuena en el poema que consagra el sólido pacto entre el poeta y la polis; la primavera que derramaba sus dones sobre una ciudad que en su nombre olvidaba sus carencias y sus injusticias sociales; la primavera exaltada y ritualizada por las ansias animales y la plenitud de la Naturaleza aparece en un proceso de degradación donde el rito y la realidad son uno solo. Francisco Hernández denuncia la ruptura de ese equilibrio, no mediante un fácil discurso pietista que ha servido a los malos ecologistas para justificar su trabajo, sino en una demostración casi silogística de los modos como esa ruptura se ha consumado. Su protesta es tan vigorosa y amarga como la del García Lorca del *Poeta en Nueva York*. En Hernández, como en Lorca, no hay anhelo de ayer sino convencimiento de estar en el hoy, en este desastre cotidiano donde la llama de la poesía subsiste en contra del aire envenenado. Efraín Huerta exclamó: "No hay respeto ni para el aire que se respira". Huerta escribió ese verso de manera simbólica, cuando la palabra ecología aún no entraba en nuestras formas de vida, cuando no sabíamos que estábamos en proceso de aprender no sólo a vivir, sino a sobrevivir. En el poema de Francisco Hernández, el verso cobra un nuevo sentido. Sus palabras implacables, despojadas de carne, "con la sonora oscuridad del hueso", nunca serán citadas por un político ni le ganarán un sitio en la República de Platón. Pero sí quedarán como testimonio de que el poeta, como detentador del patrimonio verbal de la tribu, da noticia de nuestra miseria y nuestra grandeza. Que se levanten estatuas a los poetas, que la ciudad decida honrarlos desde la corona de plata que ornaba las sienes de Guillermo Prieto a fines del siglo XIX hasta

las becas que el Estado concede a sus niños perdidos en este otro fin de siglo, no impide el trabajo solitario, eficiente y secreto del poeta. Tampoco la existencia de los numerables lectores, los únicos que podrán descifrar el significado de los tres versos de Alí Chumacero –inscritos al pie de la estatua del poeta– donde está contenido el imposible, el necesario, el absoluto amor entre el poeta y la ciudad:

Vestigio de la paz, su canto ordena
la trágica armonía y niega el mundo
que a solas levantó con su palabra.

Fundación de la memoria (7 p.m.)

Calle de Dolores, barrio chino de una Ciudad de México donde eres uno de los 18 millones de habitantes. Concentrado en el olor humeante del té verde, miras la tienda de productos chinos que tienes enfrente. Aunque este fragmento de la urbe podría estar en cualquier otra del mundo, sabes que este momento sólo podría ocurrir esta tarde de agosto de 1992. Si afinas tu mirada en el dependiente –acaso el dueño– de la tienda, recuperarás una estampa de Confucio, conseguida en una papelería con estantes de madera en los alrededores de la plaza de Santo Domingo. Ese recuerdo te llevará a la infancia prolongada atónitamente en la adolescencia. Si agudizas el olfato, el olor de la papelería te llevará al del lápiz recién afilado, a la alquimia de la tinta en la hoja del cuaderno, a los rojizos amaneceres invernales cuando de la mano de tu madre esperabas el camión escolar que surcaría la ciudad durante hora y media, porque –niño del Centro– eras el primero en subirte y el último en bajarte. La memoria es como esa tienda de chinos, donde todo se encuentra aunque no lo parezca. Hurgar en sus cajones es semejante a desarmar una figura de papiroflexia y pedirle que revele sus enigmas luminosos.

Recordar es semejante a colocar el punto de la pluma fuente sobre un papel secante y permitir que corran los incontables ríos que estallan, conjurados –nunca controlados– por la memoria. Si esa pluma escribe en la superficie porosa "Plaza de Santo Domingo", de inmediato vendrán las palabras papá,

abarrotes La Fama, primera pluma fuente, quemados de la Inquisición. Y si esas palabras están destinadas a subir en el potro entrenado de la escritura, vendrá la elaboración minuciosa y calculada. Invoca, por ejemplo, aquella papelería en la calle de Palma donde todo lo había: un compás para trazar la redondez del mundo, unas acuarelas para emular las hazañas de los superhéroes, un lápiz HB que aceptaba bailar al ritmo moroso de la mano. Repite la palabra "mano" y sentirás el peso y el paso seguros de tu padre, la vuelta a casa tras las clases nocturnas de francés en el antiguo Colegio de San Ildefonso, el panqué de naranja, tu primera comunión. Luego, sucesivas comuniones con el cuerpo amado en el asiento del carro o en hoteles baratos cuyo brillo de neón –casi siempre en ausencia– protagoniza las películas mexicanas de los años cuarenta. Adolescencia y primera juventud cuando el amor era nómada en la ciudad sedentaria y los amantes se buscaban *con un amor sin casa entre la niebla*. Y al tocar ese cuerpo, comprender el cuerpo de la ciudad, palpitante, irrepetible, novedosa. Después el amanecer, la plaza vacía mas poblada por el recuerdo del amor, los miembros doloridos, la punzada que a lo largo del día repetiría las escenas, los ayes, los adioses. Guarda para el futuro aquella fotografía, tomada por tus ojos, apenas un día después de los terremotos de septiembre: la pareja que salía del hotel, recién bañada, relucientes y tensas las mejillas, vigorosa protesta de la vida ante el imperio de la muerte triunfante en la ciudad martirizada.

Para trazar la ruta siguiente por la ciudad, tienes frente a ti cuatro galletas chinas. Las colocas en posición de los cuatro puntos cardinales, y elige la orientada hacia el Norte. Esto es un *déja-vu*. Pero qué, mirado inéditamente por los hombres, no ha sido antes vislumbrado. Varias veces has comido en este restaurante; sólo esta tarde el té y la ventana y la tienda se conjugan, como estrellas puntuales, para formar una constelación iluminada. "He visto lo que otros hombres han creído ver", escribió Rimbaud, niño vidente, convencido del dolor provocado por mirar y no tener, por coger y no asir. Un siglo más

tarde, Francisco Hernández traza su geografía interior en un *Viaje relámpago* a la ciudad de Nueva York donde una galleta china le revela los rostros de la desdicha y la epifanía redentora: "Mejor que tintinear como el jade es retumbar como las rocas". No se troza impunemente una galleta china. Aun así, procedes a romper la primera y en el papel del interior lees el mensaje:

*El poeta, como hombre, se cumple básicamente por ser parte de la ciudad...
a fin de protegerla y conservarla y engrandecerla, admite con placer y ufanía
su llamado al combate, y en éste encuentra la consumación del honor de vivir.*

Sales del restaurante chino y tomas de nuevo San Juan de Letrán, hacia el norte. ¿Cuál de todas las posibles ciudades te depara el mensaje? Si aprendiéramos a traducir las señales que la ciudad nos lanza y encontráramos el sentido adecuado a cada uno de sus códigos, acaso podríamos poseer la "ardiente paciencia para entrar en las espléndidas ciudades". Un escritor que nombra a la ciudad, por el solo hecho de hacerlo, no merece un sitio en el registro que la escritura hace del espíritu de la urbe. La obligación estética del escritor es lograr que lo cotidiano se convierta en poético. El héroe desciende a las profundidades para iniciarse en los misterios y recuperar la luz. Jean Valjean busca su redención en las alcantarillas del monstruo. En la obra literaria, esta inmersión simbólica alcanza diversos niveles semánticos. Así como tenemos palabras y códigos para hablar con el sujeto amoroso, o nombramos sus partes íntimas con lenguaje de iniciados, las calles nos responden de manera distinta al ser llamadas por los nombres que han elegido de común acuerdo con sus usuarios.

Después de la Plaza Garibaldi, continúa hasta la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco. Ahí tuvo lugar una de las grandes tragedias de nuestra historia, pero también se concentró la fraternidad y la energía de multitud de voluntades. Volteas a ver a tu viejo amigo, el puente de Nonoalco. Como el puente de Nonoalco, hay en la ciudad lugares de consagración en el espacio profano

de quienes vegetan por la ciudad y no la viven, de quienes la atacan sin mirar sus destellos; áspera y noble, la ciudad nos enseña, como en el cuento de Tolstoi, a descubrir la blancura inverosímil en los colmillos del perro muerto a quien todos desprecian. Aprendemos a amar los gestos insustituibles del ser que amamos; igualmente, nos habituamos a rincones y formas que hacemos nuestros y que no pueden estar sino en el espacio nuestro. En una ciudad ya sin ríos, como la nuestra, el tren es el agua que corre bajo el puente de Nonoalco, refugio de los *clochards* de Anáhuac y de los hombres de papel.

Del puente de Nonoalco, caminas a la estación de Buenavista. Siempre has sentido debilidad por los andenes y los puertos, sitios donde renunciamos a nuestra condición profana para iniciarnos en los misterios del viaje. Las estaciones son el primer rostro de la ciudad. Alrededor de ellas siempre habrá un hotel llamado Terminal, Central, palabras emblemáticas que simbolizan la condición nuclear de la estación. Sitio de encuentros y despedidas, cumple la función ritual de prepararnos. Estar en el andén es ya una forma del viaje. En un andén de Buenavista se despidió Gilberto Owen de Clementina Otero. Sólo ella escuchó las palabras que el nuevo Simbad sopló en su oído: “Me muero de sin Usted”.

Comienza a llover. Cuando llueve en la ciudad, dos textos vienen, más que a la memoria, a los sentidos: el poema inicial de *Fuego de pobres* de Rubén Bonifaz Nuño y el cuento “La calle aún es nuestra”: gesta del héroe sin otra recompensa que la realización de la hazaña. Al hecho estético del *flâneur* que camina por amor al arte, los personajes de Valdés –un caballero alto y delgado y un hombre bajo y tosco– añaden la obligación ética de quien al caminar combate la muerte y cumple con los deberes fundamentales de la existencia: resistirla y dignificarla porque, como escribe Rubén Bonifaz Nuño en la época en que Valdés publica su cuento, descubría que “siempre es mejor sufrir que ser vencido”.

El peatón es asunto de la lluvia. Merced a ella, se consuman las bodas entre

el cielo y la tierra. En el campo, la lluvia es señal de vida, regeneración, permanencia. En la ciudad es la prueba enviada para probar el temple de los héroes. Don Quijote y Sancho cabalgan –navegan– la llanura urbana, para descubrir sus verdades, desnuda y contundentes como silogismos: “Caminar es un síntoma favorable; los muertos no andan...Unas cuantas semanas bastan para caer muy bajo; pero aun entonces la calles es nuestra; ninguna ley nos prohíbe caminar por la calle con tal de que no estemos muertos.”¹⁶

El cuento de Valdés, con sus dos hombres que evocan la cabalgata del hidalgo manchego y su rústico escudero, se convierte sin pensarlo en una poderosa profecía de ese redescubrimiento de la calle que tiene lugar a partir del movimiento ferricarrilero de 1958 y 1959. La calle está ahí y aún es nuestra. Nada nos impide reivindicarla, nombrarla de nuevo, darle el uso digno y nuevo y limpio que necesita para limpiarla, para que pueda seguir conduciendo nuestra sangre. Como la aventura vasconcelista de 1929, los jóvenes que en los años sesenta salen a la calle vuelven a hacer suya semejante profecía. El paisaje urbano cobra entonces características hiperbólicas. La calle que siempre había estado ahí se convierte en espacio consagratorio; abre el compás de una libertad antes desconocida.

La calle es el primer rostro de la ciudad. Aunque se halle dormida, cerradas sus puertas y ventanas, la calle es espacio de tránsito y complemento del diálogo que con la urbe establecemos. Niños de la calle, llamamos a los hijos de la noche que; arroyo se denomina a la calle Andar en la calle denominamos a la situación en la que no tenemos nada. Nada sino la calle misma, su espacio que es al mismo tiempo refugio y campo de batalla, lugar para el encuentro y sitio de comunión entre el caminante y el cuerpo de la ciudad.

¹⁶Carlos Valdés, “La calle aún es nuestra”, en *El nombre es lo de menos*, p. 107-108.

Penélope no se queda en casa (11 p.m.)

Cada noche
el sueño que la enjaula fortalece sus músculos
Afila sus colmillos y sus garras

Cruza el umbral de sueño

Atrás
despedazada
queda la jaula

Efraín Bartolomé, *Ciudad bajo el relámpago*

La llegada de la noche te sorprende en la Alameda de Santa María la Ribera. Entre todos los parques de la ciudad, difícilmente hubieras podido hallar un escenario más completo para soltar la rienda a los fantasmas. De entre los árboles puede surgir la figura encorvada de Aliba, el bolero conocedor de todos los secretos de la *Casa de las Mil Virgenes*. que desveló a un niño llamado Arturo Azuela. Alguno de esos caballeros solitarios podría ser Ramón López Velarde, que en esta plaza encontraba la imagen del jardín de Jerez; la muchacha que regresa de la cita clandestina se prepara para brillar el día domingo, sacralizada con sus compañeras en un poema de Jaime Sabines.

En este espacio, el Porfirismo dejó sus vestigios arquitectónicos, ahora gozados por la democracia de usuarios infantiles. El Museo de Geología y el gran kiosko mudéjar hacen de este jardín una pequeña ciudad, recogida en sí

misma, dueña de sus mitologías y sus costumbres. Araña que tiende sus patas en la noche, por el día el kiosko morisco es una presencia viva y policroma, como la descubre Dana Gelinas:

Ir al kiosko de Santa María la Ribera
es irse acercando a un vaso de agua,
filigrana y pedrería dentro de un aparador
hecho añicos,
vitrina de una ciudad resquebrajada por la mano
que cimbra desde el corazón de la Tierra.

¿Qué hace allí una bóveda morisca?
¿Qué gusto encierra esa redoma
si es alto el riesgo de perderse
entre los álamos?
Ni pregón ni acorde lo reclaman.
Pero un rincón del Paraíso,
alguien lo tuvo que olvidar:
se hará humo si me atrevo.

¿Alguien necesita un vaso de agua
en medio de la calle?

A esta hora, y con todas las horas de la ciudad acumuladas en el cuerpo, para seguir tu tránsito necesitarías de un transporte. Público, mejor, para seguir siendo ciudad en tu aislamiento acompañado, para hallar al limosnero que al entonar su canción de abandonado, le dio a Rubén Bonifaz Nuño el tono elegíaco –tan Propercio y tan José Alfredo Jiménez– de sus poemas de ardido, frutos de la ciudad y sus pérdidas, desde *El manto y la corona* hasta *Albur de amor*. Un autobús, como los heroicos Ulises que bajo los nombres Roma-Mérida o el Violeta-Perú de Luis Arturo Ramos hacían de cada recorrido un viaje de iniciación.

Los poetas y el transporte público. En su diario fechado el 22 de mayo de 1869, Altamirano hace un examen de conciencia; se queja de su falta de disciplina para el estudio y de sus apuros económicos, pero no deja de darse el

lujo de recorrer el cuerpo de la ciudad a bordo de un carruaje: “...gasto cuatro o cinco duros diarios, por andar corriendo en coche de alquiler. Es mi única voluptuosidad y la tal, no consiste sino en romperse los huesos, fastidiarse con las calles y marearse con el perfume punzante que dejan allí de noche las *cocottes* que pasean”.

Animal bípedo por excelencia, gran caminador de una ciudad que aún no perdía su dimensión humana, Ramón López Velarde se veía de vez en vez obligado a hacer uso del transporte público sobre cuatro ruedas. Aun en sus actos cotidianos, el vate era selectivo y fiel a los rituales. Dejaba pasar varios autobuses colectivos –unos Ford semejantes a caballos percherones, con tabloncillos corridos a modo de asientos–, hasta la llegada de aquél donde hubiera un asiento libre al lado de una hermosa desconocida. La complicidad del vehículo traqueteante debe haberlo llevado al contacto con el vestido de su vecina. De la devoción lopezveardeana por las telas ha quedado constancia en aquel rebozo de seda que anegaba sus sentidos o en el estruendo mayúsculo de la almidonada y transgresora prima Agueda.

Más entrado nuestro siglo, otro poeta hace del autobús escenario de sus ensoñaciones. Efraín Huerta, que siempre anheló tener un autobús público para él solo, con bar y cama incluidos, goza y padece los frotamientos de una muchacha carterista a bordo del mítico y extinto Juárez-Loreto. A esa Diabólica que devasta impunemente la historia de los clásicos por las calles de Polanco, Efraín opondrá más tarde la redención de la *donna angelicata* descubierta en el poema “Junio, Nueva York”. El poeta es el ocupante primero del autobús. Como tal, tiene el privilegio de descubrir a la extranjera que nimba con su luz el transporte. En nombre de Santa Simonetta Vespucci –inefable modelo de Sandro Botticelli–, Efraín las olvida a todas y sólo tiene ojos presentes para ese amor –como todos los buenos– imposible:

Nadie me quiere creer que la Belleza
alcanzó la rosa roja de la verdad absoluta

y que nunca jamás volví a ver
a Nadie semejante. Bueno, tal vez
a una joven húngara en la Isla Margarita,
en el ennegrecido corazón del Danubio;
acaso una polaca modelando a las nueve
de la mañana en el comedor del hotel en Varsovia.
Pero Nada igual, imposible, a aquella
dulcísima, recatada monja
del autobús de la Quinta Avenida.

El desempleo y los escasos salarios de los docentes conducen a que la música del taxi sea clásica y que a bordo de ellos pueda desarrollarse una discusión con todas las leyes de la dialéctica. Francisco Hernández, gran usuario de taxis, ya no puede sumergirse en la lectura porque el taxista inmediatamente entablará un diálogo sobre novedades editoriales. Desde hace varios años, los taxis proliferan más que los usuarios. Pero recuerda que en tu niñez, cuando éramos menos y el transporte público era más eficiente, los taxis eran criaturas exóticas, raramente vistas. En el poema "Teofanías", Gabriel Zaid rinde testimonio de tal catástrofe urbana:

No busques más, no hay taxis.

Piensas que va a llegar, avanzas,
retrocedes, te angustias,
desesperas. Acéptalo
por fin: no hay taxis.

Y ¿quién ha visto un taxi?

Los arqueólogos han desenterrado
gente que murió buscando taxis,
mas no taxis. Dicen
que Elías, una vez, tomó un taxi.
Sigue en un sanatorio.
Los analistas curan
la obsesión por el taxi,
no la ausencia de taxis.

Los revolucionarios
pero la gente quiere taxis.
Me pondría de rodillas si apareciera un taxi.
Pero la ciencia ha demostrado
que los taxis no existen.

Ahora Luis Miguel Aguilar puede escribir unas *Canciones para cantar en los taxis* y basta estirar la mano –como en las películas– para que haga su aparición el vehículo milagroso. Aunque se ha reducido la nómina de escritores que no manejamos, los transportes públicos siguen siendo los predilectos de Ramón Xirau, Eduardo García Aguilar y Pablo Soler-Frost, para mencionarlos por orden de aparición.

Como si por el día supieran disfrazarse y pasar por edificios comunes y corrientes, los neones de los hoteles invaden el espacio. Manuel Carpio, Enrique González Martínez. Los nombres de los poetas sustituyen a los de la flora. ¿Por qué no establecer horarios para ellas, que por el día recuperen sus chopos y sus naranjos y por las noches se dé la oportunidad a los poetas? ¿Por qué no hacer la calle Xavier Villaurrutia exclusivamente nocturna? Con la oscuridad despertarían sus extraños transéuntes, marineros de nombres Joe, Marvin, Louie. Jugarían una baraja cuyo único emblema sería la Dama de Corazones, alrededor de una estatua sin sangre pero con sueño que les diría al oído el secreto de los nocturnos. Los muros serían espejos transgredibles y habría una alberca de sombra con la advertencia: “No se nada. No sé nada”. Porque la calle Xavier Villaurrutia existe no como lo indican los planos, cerca de la Avenida del Taller, sino en el espacio más vasto de la imaginación de sus lectores presentes, pasados y futuros. Hombre de letras integral, públicamente discreto en sus pasiones amorosas, *icebergs* cuya punta podemos vislumbrar en sus poemas, siempre fieles al epígrafe de Michael Drayton –*Burnt in a sea of ice and drowned amidst a fire*– Villaurrutia es un poeta que crece con el paso de los años, no sólo por el aumento de sus líneas en los diccionarios, sino por su arraigo en la imaginación colectiva. Lo demuestra su fugaz actuación

en la película *Danzón*, cuando el vestido rojo de María pasa como la bandera de una reina dolorida en medio de los barcos, y la música reanima aquella estrofa donde clásicos y románticos firman armisticio:

Amar es una angustia, una pregunta,
una suspensa y luminosa duda,
es un querer saber todo lo tuyo
y a la vez un temor de al fin saberlo.

La cartografía de nuestra arquitectura fantástica es un Tratado de Urbanismo con características muy particulares, que exige de sus lectores una capacidad de iniciación. Angelina Muñiz-Huberman cuenta que para reconstruir sus memorias infantiles en el Hotel Gillow, su primera casa al llegar a México después de la Guerra Civil Española, prefirió dejar sitio a la imaginación y no volver al escenario original. El resultado es un espacio artísticamente creado: colores, sabores y texturas de la infancia que todo lo amplifica y lo transforma. De la variada clasificación de inmuebles urbanos, los hoteles son los edificios que concentran mayor cantidad de historias y energías. Su vinculación a la existencia de una ciudad llega a ser tan estrecha, que no podemos concebir la ciudad de Monterrey sin el Hotel Ancira, ni la poesía de toda una generación de escritores de Aguascalientes sin el Hotel Francia, ni pensar en la ciudad de Victoria sin evocar el venerable Hotel Empress como el emblema más significativo de urbe. “Estar en un hotel es una aventura calculada: un escape: un desdoblamiento. Un elegir lo extraño y lo inesperado. Una proposición fragmentada de vidas, propias y ajenas. Una relación de historias: una gran mentira: o una sencilla verdad. Un arcano abierto en donde máscaras y disfraces se intercambian”.¹⁷

Si el terremoto de 1985 hubiera respetado al Hotel del Prado, te instalarías en su legendario bar para que la segunda copa proporcionara la aceleración

¹⁷ Angelina Muñiz-Huberman, *Castillos en la tierra*, p. 25.

mental y la parsimonia que se merece el "Sueño de un domingo en la Alameda", pintado en el vestíbulo del hotel por un Diego Rivera en el apogeo de sus capacidades artísticas y de su fama pública. O te irías al Regis, para recuperar en su farmacia pionera el primer equivalente del refugio antia-tómico, como descubrió Eduardo Casar. Continentes urbanos que se caracterizan por la movilidad y la permanencia, en los hoteles entran y salen los huéspedes, cambian los rostros y las firmas; permanece el fantasma merecedor del espacio sacralizado. Como bien señala Manuel Larrosa, "el hotel es ese hogar momentáneo que, con familia o sin ella, formamos a lo largo de la vida; visto en cierta dimensión del tiempo, el hotel se puede comparar al albergue que nos da la tierra en nuestro paso por esta vida". La proximidad del sitio te conduce a elegir una habitación en el Hotel que, respetuoso del prestigio del vecino ilustre, lleva por nombre Hotel Museo. Te dan la llave de un cuarto –por fortuna– cuya ventana es ocupada totalmente por la estructura de acero del antiguo Museo de Historia Natural, hogar de dinosaurios y criaturas maldecidas por la Naturaleza.

Los escritores y los hoteles. Aún no nos habituamos a mirar familiarmente los espacios donde antes se levantaban los hoteles Regis y Del Prado, pero ahí está la huella impresa por sus ocupantes. En el restaurante del Hotel Regis cenaron alguna noche Gilberto Owen y Clementina Otero, luego de doce años de la huida de Simbad, abrasado en la llama fría del desamor. El solar donde levantaba el Hotel del Prado aún no se resigna a olvidar los miércoles de Luis Cernuda, cuando Sergio Fernández lo escuchaba disfrazar su nombre y hablar sobre los poetas ingleses como si fueran personajes de la vida familiar.

Incólume al oleaje embravecido de los terremotos de 1985, el Hotel Reforma –monumento a la memoria Mario Pani– recupera la dignidad de sus mejores días. El cambio en los usos de un espacio urbano aparece ilustrado en lo que dice Usigli sobre el Hotel Ritz: "El bar estaba tan atestado como de costumbre

y no había una sola mesa libre. Permaneció de pie ante el mostrador, donde tomó un *highball* a lentos sorbos." Actualmente, el bar de Ritz envejece, solitario. Acaso por ello, en señal de duelo, se oscurece el maravilloso mural de Miguel Covarrubias, ese enamorado de la ciudad de México que alguna vez fue caricaturista oficial de la revista *Vanity Fair*.

Con escasa fortuna, los hoteles del centro histórico resisten los embates de los grandes navíos que levantan su quilla en la periferia. Sus misterios pertenecen a iniciados y está bien que así sea. La casona donde murió don Lucas Alamán aloja al Hotel Isabel, en cuyos bajos se encuentra el café del mismo nombre, frecuentado por Roberto Moreno de los Arcos y cofrades, cuando San Agustín era la Biblioteca Nacional y el bar del hotel era conocido como la Capilla Sixtina, porque Sixto era el nombre del cantinero. En las noches de luna llena es posible reconstruir una litografía de Casimiro Castro desde la terraza del Hotel Majestic. Asomarse al patio del Palacio de Iturbide recuerda sus tiempos decimonónicos de gran hotel, punto de partida de las diligencias hacia Veracruz para llegar al hotel jarocho del mismo nombre. Es en el bar del extinto Hotel de la Gran Sociedad donde los jóvenes calaveras de *La clase media* de Juan Díaz Covarrubias piden al mismo tiempo una combinación capaz de hacer estallar su estómago y todo el centro histórico: una jarra de ponche, fósforos, Champagne, Sauterne y pastelería "francesa pero mexicana".

A fuerza de llegar a un solo hotel, nos resultan familiares las sucesivas alcobas que ocupamos; identificamos el ronronear de las viejas tuberías, los pregones del barrio y los misteriosos ruidos hechos en habitaciones vecinas, según lo registra Julio Cortázar en "La puerta condenada". Víctor Sandoval humaniza los seres y los objetos de un "Cuarto de hotel", no obstante que ya no lo pueblen tangiblemente los amantes:

Aquí quedan los restos de un naufragio.
Las sábanas como olas suspendidas.
El ropero es un alto promontorio,

los espejos varados en la bruma,
y el viento
con sus varas golpeando los cristales.

El hotel es una forma de la casa pero puede ser la única forma de la casa. Lo sabe Ruperto Tacuche, elegante ex-abridor de cajas fuertes que destina sus habilidades manuales a amasar pan de dulce durante toda la noche y vuelve de madrugada a su domicilio permanente, el Hotel El Catre, que no existiría plenamente sin la presencia de don Quirino, hombre multidisciplinario que es al mismo tiempo recepcionista, botones, amo de llaves y asesor sentimental.

Amamos los hoteles por diferentes hábitos, desde la ventana que se abre a la contemplación del cuerpo de la Catedral, mientras en el interior del cuarto nos aguarda un cuerpo aún más vasto, hasta la necedad –necesidad– por ocupar siempre la misma habitación. En alguna de las estancias de Eliseo Diego en nuestra ciudad, el poeta estuvo alojado en uno de los que Rafael Pérez Gay llama "rápidos de Tlalpan". Poco a poco descifró los misterios de su habitación: abundancia de espejos, cajones de utilería, closets sin puertas y sin ganchos. José Francisco Conde ha dejado testimonio en un poema de la "amazónica hora" en un caudaloso hotel tlalpeño y Arturo Trejo confiesa su debilidad por rendir homenaje a Julio Cortázar en el humilde Hotel Maga, localizado en ese punto donde termina la santidad del abad Antonio y comienza la ciudad pecadora de hoteles de cuatro toallas –Bernardo Ruiz *dixit*– de Calzada de Tlalpan. Porque si de obviedades hablamos, los hoteles Edén y Paraíso reclaman desde el nombre la gloria de su estirpe. El hotel es por asociación inmediata, el campo de pluma privilegiado para las batallas de amor, como lo desarrolla Arturo Trejo en su *Nuevo Mester de Hotelería*. El hotel aviva la sed de amor. Entrás al baño de este cuarto y buscas las señales de otros, los amantes que siempre son de paso. Sobre la pintura de aceite del baño, encuentras, pintado con lápiz labial:

Como iba resuelto a perderme,
las sirenas no cantaron para mí.

Lo que pareciera una maldición en el enigma luminoso es en realidad la confirmación del peregrinar. Circe y las sirenas son ciudades de paso. La ciudad a la que volvemos lleva por nombre Penélope. Siempre se vuelve a casa. Si nuestra ciudad y nuestra mujer no lo supieran, no podríamos explorar las otras, gozar sus hallazgos y sufrir sus traiciones. Celebremos con estruendo las partidas pero dejemos una salva para el regreso. La Ciudad es mujer, y acaso ello explique la superioridad numérica de los textos varoniles dedicados a ella. Pero si toda historia de navegaciones y regresos tiene como origen La Odisea. "Desde Homero hasta Joseph Conrad", Penélope es responsable de la vuelta del héroe. Imán disfrazado de sirena, lo espera con la seguridad de que tarde o temprano olvidará la errancia para reintegrarse a tierra firme, metáfora de la mujer como "ancla segura y abolición de la aventura".

Enrique González Rojo decide invertir el orden de los términos y encuentra que Penélope no se queda en casa, expuesta a los requerimientos de sus pretendientes. La que espera hace su primera y subsecuentes salidas sin que ese atrevimiento clausure la historia de amor ni las metamorfosis del mito. ¿Cómo combatir una tradición de siglos y aceptar –verdaderamente– la salida de Penélope y su integración al mundo? ¿Por qué nuestro empeño en garantizar con jaula de oro la hermosura volátil, cuando la gran historia de amor de Occidente –¿verdad, monsieur de Rougemont?– ensalza el obstáculo como posibilidad y apuesta por el riesgo y la aventura? Pocos lo han aceptado tan valerosamente como el Rubén Bonifaz Nuño de *El manto y la corona*:

Pobre de mí que a veces he pensado,
que muchas veces he querido,
fabricarte una jaula
con mi ternura, mi dolor, mis celos,
y tenerte y guardarte allí, segura,

lejos de todo, mía
como una cosa, tierna y desdichada.

La Mujer es la ciudad. Homenaje al cuerpo de la ciudad que es un cuerpo de mujer. Gracias a la capacidad visionaria que Michelet miró en ella, y que Carlos Fuentes recuerda en el umbral de *Aura*, es posible la integración de esa ciudad eterna que combate al tiempo en nombre del amor. Penélope no se queda en casa. Antes bien, ocupa su sitio en la batalla. Lo ocupa y lo gana. Cuando regresa a casa, ordena sus armas y hace pacto de amor con el espejo. No importan sus recursos porque son siempre todos. Transparencia del arsenal, su ropa íntima es el regalo oculto que los otros no ven pero ella siente. Penélope tiene un hombre, pero, como dice Cecilia Toussaint en la canción de Jaime López, es antes que nada dueña de su esclavitud, y como en la balada de Lennon y McCartney, para nadie. Cuando rompe el día, son de Penélope el espacio de la máscara que otorga identidad a su belleza, el tiempo del té que tiene matemáticamente su carga y peso acostumbrados, el agua que se lava en su tersura, la música que eriza exclusivamente sus sentidos. Penélope se engalana con su armadura para el día y se ofrece a la guerra. Ya forcejee en los pasillos del metro para alcanzar el vagón prometido, ya oprima el acelerador sabiendo que *la eternidad comienza un lunes*, ya camine por nuestras calles *desiertas del corazón*, Penélope gana su sitio en la batalla. En ocasiones vuelve con los pendones del enemigo y otras alcanza su trinchera a duras penas. Pero siempre es señora de sí misma, segura de que Ulises aparecerá a su tiempo, no obstante los artilugios de Circe y sirenas que la acompañan. Penélope no se queda en casa. Se llama Tina Reyes en el cuento de Amparo Dávila, y va al encuentro de una ciudad cuya magia es provocada por su deseo. Bajo el nombre de Margo Glantz, aborda un taxi y comienza a pensar en las atrocidades de *Los bandidos de Río Frío* de Manuel Payno, cándidas ante las cometidas en este tiempo de asesinos; Penélope no se queda en casa. Tiene la piel de Estefanía y sale a la calle con un espejo para demostrar la

parcialidad de los reflejos y el triunfo del cuerpo enamorado sobre el rosario sin misterio de los días no consagrados por la sorpresa del erotismo, la locura o la muerte.

Penélope no se queda en casa. Se planta frente al espejo de su cuarto o frente al espejo más vasto de la noche para combatir cuerpo a cuerpo con su hombre y vencer la tentación de la espera. “Ciudad Mujer Presencia Aquí comienza el tiempo”, profetiza Paz, mientras al lado respira el cuerpo de la mujer que es la ciudad, su Hechicera y su Pitonisa.

Mientras marcas el número telefónico de Circe o de Penélope, de Circe y de Penélope, disfrutas la inminencia del encuentro y repites, fatigado y gozoso, febril e iluminado, el último mensaje de la jornada: “Como iba resuelto a perderme, las sirenas no cantaron para mí”. Suena el escape de la motocicleta donde la Circe de Efraín Huerta pasa “como un relámpago de ópalos y jade”; suenan los zapatos tenis de la Penélope de Bonifaz Nuño que corre bajo la lluvia, con su cuerpo “pulido por esmeriles del maratón y de la alberca”; suena el teléfono en la isla de Circe o en la postergada Itaca de Penélope. Suena la sirena del tren que en la vecina estación de Buenavista te consuela en medio de la noche al confirmar que otros velan a la ciudad. Aunque nadie conteste, es como si en éste sonaran todos los teléfonos de la Ciudad de México.

Bibliografia

La presente bibliografía pretende hacer un levantamiento, en el sentido topográfico, de las obras literarias que, analizadas o citadas en el cuerpo del trabajo, dan testimonio de la actuación literaria de la Ciudad de México. Se entrelazan también obras que ayudan a establecer un sustento teórico, así como las que proporcionan diversas visiones tanto sobre el urbanismo y la ciudad en general, como sobre la capital mexicana en particular.

Acevedo, Esther y Fausto Ramírez. *Testimonios artísticos de un periodo fugaz (1864-1867)*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, 1995.

Acevedo, Jesús T. *Disertaciones de un arquitecto*. Prólogo de Justino Fernández. Notas de Alfonso Reyes y Federico E. Mariscal. México, Ediciones de Bellas Artes, 1967.

Acuña, Manuel. *Poesías*. Con un prólogo de Fernando Soldevilla. París, Librería de Garnier Hermanos, 1885. (Biblioteca Poética)

Aguilar, Luis Miguel. *La democracia de los muertos. Ensayo sobre poesía mexicana*. México, Editorial Cal y Arena, 1989.

_____ *Suerte con las mujeres*. México, Editorial Cal y Arena, 1992.

_____ *Todo lo que sé*. México, Editorial Cal y Arena,

Aguilar Medona, Iñigo. *La ciudad que construyen los pobres*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Plaza y Valdés Editores, 1966.

Aguilar Ochoa, Arturo. *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996.

Almonte, Juan Nepomuceno. *Guía de forasteros de México y repertorio de conocimientos útiles*. México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1852.

Altamirano, Ignacio Manuel. *Crónicas de la semana (De El Renacimiento, 1869)*. México, Ediciones de Bellas Artes, 1969.

_____. *Diarios*. Prólogo y notas de Catalina Sierra. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992. (Obras completas, XX)

_____. *Discursos*. Edición, prólogo y notas de Agustín Yáñez. México, Secretaría de Educación Pública, 1949.

_____. *La literatura nacional. Revistas, ensayos, biografías y prólogos*. Edición y prólogo de José Luis Martínez. México, Editorial Porrúa, Colección de Escritores Mexicanos, 3 vols, 1949.

_____. *Revistas literarias de México*. México, T.F. Neve, Impresor, 1868.

Amado Nervo. Crónica y discursos con motivo de los funerales del poeta nayarita. Presentación de José Sarukhán. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

Ansay, Pierre y René Schoonbrodt (comps). *Penser la ville. Choix de textes philosophiques*. Bruxelles, Archives d'Architecture Moderne, 1989.

Aragón Echeagaray, Enrique. *México. Ciudad multiforme*. México, Publicaciones Atlántida, 1953.

Arles, Rafael. *Ojalá te mueras*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991. (Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, 42)

Arredondo, Inés. *Río subterráneo*. México, Joaquín Mortiz, 1979.

Arróniz, Marcos. *Manual del viajero en México*. Presentación de Regina

Hernández Franyuti. (Edición facsimilar de la de 1858) México, Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, 1991. (Colección Facsímiles)

_____. *Manual de biografía mejicana ó Galería de hombres célebres de Méjico*. París, Librería de Rosa, Bouret y Cía, 1857 (Enciclopedia popular mejicana)

_____. *Manual de Historia y cronología de México*. París, Librería de Rosa y Bouret, 1858.

Ayala Alonso, Enrique. *La casa de la Ciudad de México. Evolución y transformaciones*. Prólogo de Gustavo Romero. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.

Azuela, Arturo. *La casa de las mil vírgenes*. México, Plaza & Janés, 1983.

Azuela, Mariano. *Epistolario y archivo*. Recopilación, notas y apéndices de Beatriz Berler. Primera reimpression, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991. (Nueva Biblioteca Mexicana, 11)

_____. *Obras completas*. México, Fondo de Cultura Económica, Primera reimpression, 3 vols., México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Balzac, Honoré de. *A Paris!* Preface de Roger Caillois. Paris, Editions Complexe, Le Regard Litteraire, 1993.

Barnaby Conrad III. *Absinthe. History in a Bottle*. San Francisco, Chronicle Books, 1988.

Barros, Cristina y Marco Buenrostro. *¡Las once y sereno! Tipos mexicanos. Siglo XIX*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Lotería Nacional-Fondo de Cultura Económica, 1994.

Bartolomé, Efraín. *Ciudad bajo el relámpago*. México, Editorial Katún, 1983.

Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes*. Préface, présentation et notes de Marcel A. Ruff. Paris, Aux Éditions du Seuil, 1968.

Benítez, Fernando. *La Ciudad de México*. México, Salvat Mexicana de Ediciones, 1982, 3 vols.

Benjamin, Walter. *Angelus novus*. Traducción de H. A. Murena. Madrid, Edhasa, 1971.

_____. *Paris, capitale du XIXe. siècle. Le livre des passages*. Traduit de l'allemand par Jean Lacoste. Paris, Les Editions du Cerf, 1989.

_____. *Paris, capital del siglo XIX*. Traducción y nota preliminar de José Emilio Pacheco. México, Imprenta Madero, 1971.

Bentman, Reinhard y Michael Müller. *La villa como arquitectura del poder*. Barcelona, Barral Editores, 1975.

Bernal, Rafael. *El complot mongol*. México, Editorial Joaquín Mortiz, 1969.

Bisbal Siller, María Teresa. *Los novelistas y la Ciudad de México (1810-1910)*. México, Ediciones Botas, 1963.

Blanco, José Joaquín. *Función de medianoche*. México, Ediciones Era-SEP, 1986. (Lecturas Mexicanas, Segunda Serie, 25)

_____. *Los mexicanos se pintan solos. Crónicas, paisajes, personajes de la Ciudad de México*. México, Departamento del Distrito Federal, Pórtico de la Ciudad de México, 1990.

Blasio, José Luis. *Maximiliano íntimo. El emperador Maximiliano y su corte. Memorias de un secretario particular*. México, Librería de la Viuda de Ch. Bouret, 1905.

Bonifaz Nuño, Rubén. *As de oros*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.

_____. *De otro modo lo mismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1979.

_____. "La fundación de la ciudad". *Memoria de El Colegio Nacional*. México, Tomo VII, número 3, 1972.

_____. *Versos (1978-1994)*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

Burr, Claudia, Krystina Libura y María Cristina Urrutia. *La llegada del*

virrey. México, Ediciones Tecolote-Secretaría de Educación Pública, Libros del Rincón, 1993.

Bustamante, Carlos María de. *El nuevo Bernarl Díaz o sea Historia de la invasión de los anglo-americanos en México*. México, Secretaría de Educación Pública, 1949.

Bustos Cerecedo, Miguel. *La Ciudad de México en la poesía*. México, Departamento del Distrito Federal, 1974.(Colección popular Ciudad de México)

Cabrera de Tablada, Nina. *José Juan Tablada en la intimidad*. México, Imprenta Universitaria, 1954.

Caffarel Peralta, Pedro. *El verdadero Manuel Acuña*. Edición del autor. México, Talleres de Imprheca, 1984.

Calderón de la Barca, Fanny. *Life in Mexico*. New York, Anchor Books, 1970.

Cambiaire, Célestin Pierre. *The Influence of Edgar Allan Poe in France*. New York, G.E. Stechert & Co., 1927.

Campo, Angel de. *Cosas vistas y Cartones*. Edición y prólogo de María del Carmen Millán. México, Editorial Porrúa, 1985.

_____. *La semana alegre*. Introducción y recopilación de Miguel Angel Castro. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1991.

_____. *Las Rulfo y otros chismes del barrio*. Selección y presentación de Fernando Tola de Habich. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1985. (Cultura Universitaria, 31)

_____. *Ocios y apuntes y La rumba*. Edición y prólogo de María del Carmen Millán. México, Editorial Porrúa, 1986. (Colección de Escritores Mexicanos, 76)

_____. *Pueblo y canto*. Prólogo y selección de Mauricio Magdaleno. Tercera edición, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 9)

Campos, Marco Antonio. *Hemos perdido el reino*. México, Editorial Joaquín Mortiz, 1987.

Campos, Marco Antonio y Alejandro Toledo (comps.) *Poemas y narraciones sobre el movimiento estudiantil de 1968*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

Campos, Rubén M. *Claudio Oronoz*. México, Editorial Premiá-Instituto Nacional de Bellas Artes, 1982. (La Matraca, 17)

_____. *El bar (La vida literaria de México en 1900)*. Estudio preliminar de Serge I. Zaïtzeff. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. (Al Siglo XIX. Ida y Regreso)

_____. *Obra literaria*. Estudio preliminar, recopilación y bibliografía de Serge I Zaïtzeff. Guanajuato, Gobierno del Estado, 1983.

_____. "Valenzuela". Revista *Nosotros*. México, número 8, octubre de 1913, pp. 121-122.

Cantón, Wilberto. *La Ciudad de México. Aguila y sol de su vida*. México, Secretaría de Educación Pública, 1946. (Biblioteca Enciclopédica Popular, 130)

Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. México, Ediciones del Ermitaño-Secretaría de Educación Pública, 1986. (Lecturas Mexicanas, Segunda Serie, 48)

Carballo, Emmanuel y José Luis Martínez (comps.) *Páginas sobre la Ciudad de México*. México, Consejo de la Crónica de la Ciudad de México, 1989.

Cárdenas de la Peña, Enrique. *Historia de la medicina en la Ciudad de México*. México, Departamento del Distrito Federal, 1971.

Cardona Peña, Alfredo. *Crónica de México*. México, Antigua Librería Robredo, 1956. (México y lo mexicano, 23)

Carreño, Alberto María. *El cronista Luis González Obregón (Viejos cuadros)*. México, Ediciones Botas, 1938.

Carreto, Héctor. *Habitante de los parques públicos*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989 (Luzazul)

_____. *Naturaleza muerta*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1980. (La Rosa de los Vientos, 25)

Carrillo Trueba, César. *El Pedregal de San Angel*. Prólogo de Miguel-León Portilla. Epílogo de Jerzy Rzedowski. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de la Investigación Científica, 1995.

Casimiro Castro y su taller. Textos de Carlos Monsiváis, Guadalupe Jiménez Codinach, Ricardo Pérez Escamilla, Fausto Ramírez, Roberto L. Mayer, María Elena Altamirano Piolle. México, Fomento Cultural Banamex-Instituto Mexiquense de Cultura, 1996.

Castañeda Batres, Oscar. *Francisco Zarco*. México, Club de Periodistas de México, 1961.

Castillo, Ricardo. *El pobrecito señor X. La oruga*. Presentación de David Huerta. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1980. (Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, 90)

Castillo, Florencio M. del. *Obras completas*. Con una litografía del autor por L. Arteaga. Precedida de algunos rasgos biográficos por L.G.O. (Luis G. Ortiz) México, Imprenta de la Calle Cerrada de Santa Teresa, 1872.

Castillo, Ricardo. *El pobrecito Señor X. La oruga*. Presentación de David Huerta. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994. (Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, 90)

Castro, Rafael de. "Estudios de estadística. El censo de la ciudad de México en 1864". En *El Renacimiento*, México, 1869, vol. I, pp. 241-246.

Catulo. *Cármenes*. Introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1969. (Bibliotheca Scriptorvm et Romanorvm Mexicana)

Ceballos, Ciro B. *Un adulterio*. Presentación de Félix Moreno. México, SEP-Premia Editora, 1982. (La Matraca, 23)

Celorio, Gonzalo. *amor propio*. México, Tusquets Editores, 1992.

_____ *El viaje sedentario*. México, Tusquets Editores, 1994.

_____ *México, ciudad de papel*. Discurso de ingreso a la Academia Mexicana. Respuesta de Clementina Díaz y de Ovando. Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

Cernuda, Luis. *Variaciones sobre tema mexicano*. México, Porrúa y Obregón, 1952. (México y lo mexicano, 10)

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Editorial Herder, 1988.

Choay, Françoise. *La règle et le modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*. Paris, aux Editions du Seuil, 1980.

_____ *Le sens de la ville*. Paris, aux Editions du Seuil, 1972.

_____ *L'urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie*. Paris, Editions du Seuil, 1965. (Points 108)

Chueca Goitia, Fernando. *Breve historia del urbanismo*. Madrid, Alianza Editorial, 1985.

Chumacero, Alí. *Poesía reunida*. Presentación de Mónica Mansour. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991. (Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, 47)

Chumacero, Alí y Pedro Guillén (comps.). *Calendario de Ramón López Velarde*. México, Secretaría de Educación Pública, 1971.

Clébert, Jean-Paul. *Les hauts lieux de la Littérature à Paris*. Paris, Bordas, 1992.

Colección de las composiciones poéticas inscritas en los arcos y arrojadas al paso de SS. MM. en su solemne entrada a la capital del Imperio. México, Imprenta de Andrade y Escalante, 1864.

Collado, María del Carmen. "Vida social y tiempo libre de la clase alta capitalina en los tempranos años veinte". *Historia*, número 28, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, abril de 1992.

Conde Ortega, José Francisco. *Los lobos viven del viento.* México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992. (El ala del tigre)

Cossío, José L. *Guía retrospectiva de la Ciudad de México.* Textos introductorios de Rafael Heliodoro Valle y Guillermo Tovar de Teresa. México, Segumex, 1990.

Cuéllar, José Tomás de. *Artículos ligeros sobre asuntos trascendentales.* (1882-1883). Tomo II. Volumen X de *La linterna mágica.* Colección de novelas de costumbres mexicanas, artículos y poesías por Facundo. Santander, Imprenta y Litografía de "El Atlántico", 1891.

_____. *Baile y cochino. La nochebuena.* Prólogo de Mauricio Magdaleno. Tercera edición, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Biblioteca del Estudiante Universitario, 1994.

_____. *Gabriel el cerrajero o Las hijas de mi papá.* México, Imprenta de la Bohemia Literaria, 1872.

_____. *Las gentes que "son así".* México, Ignacio Cumplido, Impresor, 1872.

_____. *Los fuereño y La Nochebuena. Dos novelas por Facundo.* La Linterna Mágica. Segunda época. Santander, Imprenta y Litografía de El Atlántico, 1890.

Cucuel, Madeleine, "La ciudad de México en el teatro mexicano contemporáneo". En Daniel Meyran y Alejandro Ortiz (ed.) *El teatro mexicano visto desde Europa.* Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 1993.

Curiel, Fernando. *El cielo no se abre. Semblanza documental de Alfonso Reyes*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

_____. *Manuscrito encontrado en un portafolios*. México, Ediciones Oasis, 1981.

_____. *Navaja*. México, Premiá Editora, 1991.

_____. *Paseando por Plateros*. México, Martín Casillas Editores-SEP, 1982. (Memoria y olvido: Imágenes de México, III)

Danel Janet, Fernando y Federico Ortiz Quesada. *Patologías de la Ciudad de México*. México, Pórtico de la Ciudad de México, 1991.

Dávila, Amparo. *Tiempo destrozado. Música concreta*. México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

De Anda Alanís, Enrique X. *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos de la década de los veintes*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990.

Defensa de la capital de la República atacada por el ejército de los Estados Unidos del Norte. México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1848.

De Gortari, Hira, Regina Hernández y Alicia Ziccardi. *Bibliografía de la Ciudad de México. Siglos XIX y XX*. México, Pórtico de la Ciudad de México, 1991, 5 vols.

De los Reyes, Aurelio. *Cine y sociedad en México*. Segunda edición, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996

Delourme, Chantal, Uthe Fuhr y Raoul Sautai. *Le livre de la ville*. Paris, Gallimard, 1991.

Delpar, Helen. *The Enormous Vogue of Things Mexican. Cultural Relations between the United States and Mexico, 1920-1935*. Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 1992.

Del Paso, Fernando. *José Trigo*. 7a. ed., México, Siglo XXI Editores, 1982.

Deltoro, Antonio. *Los días descalzos*. México, Editorial Vuelta, 1992.

De María y Campos, Armando. *Visiones urbanas*. México, Librería Editorial de Andrés Botas e Hijo, 1921.

Díaz Covarrubias, Juan. *Obras completas*. Estudio preliminar de Clementina Díaz y de Ovando. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1949. (Nueva Biblioteca Mexicana)

Díaz Dufío, Carlos. *Cuentos nerviosos*. México, J. Ballescá y Comp., Sucesor, 1901.

Díaz y de Ovando, Clementina. *La Ciudad de México en 1904. Sobretiro de Historia Mexicana*, México, El Colegio de México, vol. XXIV, núm. 1, 1974, pp. 122-144.

_____ "Los cafés del siglo XIX en México". *Artes de México*, "El café en México", núm. 192, año XXII.

_____ *Odontología y publicidad en la prensa mexicana del siglo XIX*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.

_____ *Un enigma de los ceros. ¿Vicente Riva Palacio o Juan de Dios Peza?* México, Universidad Nacional Autónoma de México, 199 (Al Siglo XIX. Ida y regreso)

Discursos pronunciados en las funciones cívicas del año 1861 en la capital de la República, por los c.c. Ignacio Altamirano, Joaquín Alcalde, Ignacio Ramírez y Guillermo Prieto. México, Vicente García Torres, 1861.

Directorio telefónico de la Ciudad de México. Año de 1891. (Edición facsimilar) México, Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 1987.

Dramaturgia de las guerras civiles e intervenciones (1810-1867). Estudio introductorio y notas de Vicente Quirarte. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994. (Teatro mexicano, Historia y Dramaturgia, XV)

Duclas, Robert. *Bibliografía de Manuel Payno*. Edición preparada por Miguel Angel Castro y Arturo Gómez. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

El escenario urbano de Pedro Gualdi. 1808-1857. Textos de Rosa Casanova, Arturo Aguilar y Roberto L. Mayer. México, Museo Nacional de Arte, 1997.

El peatón en el uso de las ciudades. Espacios públicos. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1981. (Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico)

Espejo del siglo XIX para 1960. Almanaque literario. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Literatura, 1959.

Espinosa López, Enrique. *Ciudad de México. Compendio cronológico de su desarrollo urbano. 1521-1980*. México, edición del autor, 1991.

Estrada, Genaro. *Visionario de la Nueva España*. En *Obras*. Edición de Luis Mario Schneider. México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

Fell, Claude. *José Vasconcelos. Los años del águila. Educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario (1920-1925)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1989.

Fernández, Sergio. "La tela de Penélope (José Clemente Orozco, el profeta)". En *"El estiércol de Melibea" y otros ensayos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, pp. 305-343.

Fernández del Castillo, Antonio. *Tacubaya. Historia, leyenda y personajes*. Prólogo de Bernardo Pérez Fernández del Castillo. México, Editorial Porrúa, 1991. (Biblioteca Porrúa, 103)

Fernández de Lizardi, José Joaquín. *Obras. Novelas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990. (Nuevas Biblioteca Mexicana, 86, 87)

Fernández Ledesma, Enrique. *Historia crítica de la tipografía en la Ciudad de México*. México,

Fernández Ledesma, Enrique. *Galería de fantasmas. Años y sombras del siglo XIX*. Edición facsimilar de la de 1939. Litografías de Fernando Leal. Capitales grabadas en madera de Gabriel Fernández Ledesma. México, Fondo de Cultura Económica, 1985. (Biblioteca Joven, 37)

_____. *La gracia de los retratos antiguos*. Prólogo de Marte R. Gómez. México, Ediciones Mexicanas, 1950.

_____. *Nueva Galería de fantasmas*. Presentación de Vicente Quirarte. Ilustraciones de Fernando Leal Audirac. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995. (Al Siglo XIX. Ida y regreso).

_____. *Viajes al siglo XIX. Señales y simpatías en la vida de México*. (Edición facsimilar de la de 1933). Prólogo de Ricardo Esquer. Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes, 1992.

Figuroa, Gabriel. *La mirada en el centro*. México, Grupo Editorial Miguel Angel Porrúa, 1993.

Figuroa Domenech, J. *Guía General Descriptiva de la República Mexicana*. Primera edición: 20,000 ejemplares. México-Barcelona, Ramón de S.N. Araluce, 1899, 2 vols.

Flores, Manuel M. *Pasionarias*. Con un prólogo por Ignacio Manuel Altamirano. París, Casa Editorial Garnier Hermanos, 1882.

Fortison, James R. *Perspectivas mexicanas desde París. Un diálogo con Carlos Fuentes*. México, Corporación Editorial, 1973.

Franco, María Teresa y Gloria Villegas Moreno. *La Revolución día a día*. México, Comisión Nacional para las celebraciones del 75 aniversario de la Independencia nacional y 75 aniversario de la Revolución Mexicana, 1985.

Frías, Heriberto. *Los piratas del boulevard. (Desfile de zánganos y víboras sociales y políticas en México)*. México, Andrés Botas y Miquel, s.f. (1905)

Frías y Soto, Hilarión. *Album fotográfico*. Prólogo de Andrés Henestrosa. México, Plaza y Valdés-Ediciones del Estado de Querétaro, 1988, p. 56-57.

Fuentes, Carlos. *Obras completas*. México, Aguilar Editores, 1970, 3 vols. (Biblioteca de Autores Modernos)

Frías y Soto, Hilarión. *Agua quemada. Cuarteto narrativo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1981. (Tierra Firme)

Galindo y Villa, Jesús. *Historia Sumaria de la Ciudad de México*. México, Editorial Cultura, 1925.

Gamboa, Federico. *Impresiones y recuerdos*. Nota preliminar de José Emilio Pacheco. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994. (Memorias mexicanas)

_____. *Mi diario*. (1892-1939). Introducción de José Emilio Pacheco. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995-1996, 7 vols. (Memorias mexicanas)

_____. *Novelas*. Prólogo de Francisco Monterde. México, Fondo de Cultura Económica, 1965. (Letras Mexicanas)

García Barragán, Elisa. "La ciudad republicana. Siglo XIX". En *La ciudad. Concepto y obra*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, pp. 129-144.

García Barragán, María Guadalupe. *El naturalismo literario en México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1993. (Cuadernos del Centro de Estudios Literarios)

García Canclini, Néstor, Alejandro Castellanos y Ana Rosa Mantecón. *La ciudad de los viajeros. Travesías e imaginarios urbanos: México: 1940-2000*. México, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa-Grijalbo, 1996.

García Cubas, Antonio. *El libro de mis recuerdos*. México, Imprenta de Arturo García Cubas, Hermanos Sucesores, 1904.

_____. *Geografía e historia del Distrito Federal*. (Edición facsimilar de la 2a., hecha por la Antigua Imprenta de E. Murguía, 1894). México, Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, 1993. (Colección Facsímiles)

García Diego, Javier. *Política y literatura. Las vidas paralelas de los jóvenes Rodolfo y Alfonso Reyes*. México, Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 1990.

García Ponce, Juan. *Pasado presente*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Garrido, Felipe. "Almas paralelas, corazones divergentes". Presentación a *Saturnino Herrán. Acompañado por textos de Ramón López Velarde*. México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1988.

Gifford, Don, Robert J. Seidman. *Ulysses Annotated. Notes for James Joyce's Ulysses*. Berkeley, University of California Press, 1989.

Gengembre, Gérard. *A vos plumes, citoyens ! Écrivains, journalistes, orateurs et poètes, de la Bastille à Waterloo*. Paris, Gallimard, 1988.

Glantz, Margo. *Esguince de cintura. Ensayos sobre narrativa mexicana del siglo XX*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994. (Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, 88)

_____. *Las genealogías*. México, Martín Casillas Editores, 1981.

Golany, Gideon S. *Ethics and Urban Design*. Philadelphia, John Wileys & Sons, 1995.

Gómez, José. *Diario curioso y cuaderno de las cosas memorables en México durante el gobierno de Revillagigedo (1789-1794)*. Versión paleográfica, introducción, notas y bibliografía por Ignacio González-Polo. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

Gómez Arias, Alejandro. *Obras. de Viva voz*. Compilación y notas de Víctor Díaz Arciniega. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales, 1992.

Gómez del Campo, Carmen, Laura González Matute y Leticia Torres Carmona. *¡30-30!. Contra la Academia de Pintura. 1928*. México, Instituto

Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 1993.

Gómez Quiñones, Juan. *Porfirio Díaz, los intelectuales y la Revolución*. México, Ediciones El Caballito, 1981.

González Casanova, Henrique. *Rubén Bonifaz Nuño*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio Nacional, 1994. (Voz Viva de México, 17)

González Dávila, Jesús. *De la calle*. México, Plaza y Valdés-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.

González de Alba, Luis. *Los días y los años*. México, Ediciones Era- Secretaría de Educación Pública, 1986. (Lecturas Mexicanas, Segunda Serie, 41)

González de la Vara, Martín. *Historia del helado en México*. Prólogo de Jean Meyer. México, Maass y Asociados, 1989.

González de León, Teodoro. *Retrato de arquitecto con ciudad*. Prólogo de Octavio Paz. México, Artes de México-El Colegio Nacional-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.

González Martínez, Enrique. *Obras completas*. Edición, prólogo y notas de Antonio Castro Leal. México, El Colegio Nacional, 1971.

González Navarro, Moisés. *El Porfiriato. La vida social. Historia moderna de México*. México, Editorial Hermes, 1957. (Historia Moderna de México)

_____. *La República restaurada. La vida social*. En *Historia Moderna de México*. México, Editorial Hermes, 1956.

González Obregón, Luis. *La vida de México en 1810*. Prefacio de Carlos González Peña. Viñeta de Octavio Bustamante. México, Editorial Stylo, 1943.

_____. *México viejo. Noticias históricas, tradiciones, leyendas y costumbres*. México-París, Librería de la Viuda de Ch. Bouret, 1900.

González Obregón, Luis. *Vetusteces*. México, Librería de la Viuda de Ch. Bouret, 1917.

González Peña, Carlos. *El alma y la máscara*. Méxco, Editorial Stylo, 1948.

_____ *La chiquilla*. Edición y prólogo de Antoinio Castro Leal. Tercera edición, México, Editorial Porrúa, 1987. (Colección de Escritores Mexicanos, 24)

_____ *La fuga de la quimera*. México, Ediciones México Moderno, 1919.

González Ramírez, Manuel. México. *Litografía de la ciudad que se fue*. México, Ediciones del Autor, 1962.

González Rodríguez, Sergio. "La ciudad de las noches y soledades". En *Asamblea de ciudades*, pp. 141-162.

_____ *La noche oculta*. México, Editorial Cal y Arena", 1992.

_____ *Los bajos fondos. El antro, la bohemia y el café*. México, Editorial Cal y Arena, 1990.

_____ "Ramón López Velarde y la Ciudad de México". En *Biblioteca de México*, número 14, marzo-abril de 1993, pp. 43-45.

González Rojo, Enrique. *El tercer Ulises*. México, Editorial Signos, 1982.

Gorostiza, José. *Poesía*. México, Fondo de Cultura Económica, primera reimpresión, 1977. (Letras Mexicanas)

Gruzinski, Serge. *Histoire de Mexico*. Paris, Librairie Arthème Fayard, 1996.

Gutiérrez Cruz, Carlos. *Obra poética revolucionaria*. Nota preliminar de Porfirio Martínez Peñaloza. México, Editorial Domés, 1980.

Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Segunda edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

Gutiérrez Nájera, Manuel. *Mañana de otro modo*. Edición, selección y notas

de Yolanda Bache Cortés, Alicia Bustos Trejo, Belem Clark de Lara, Ana Elena Díaz Alejo y Elvira López Aparicio. Prólogo de Ana Elena Díaz Alejo. Presentación de Fernando Curiel. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras*. Introducción de Luis G. Urbina. México, Tipografía de la Oficina Impresora del Timbre, 1898, 2 vols.

_____. *Cuentos frágiles*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994. (Nuestros Clásicos)

Guzmán, Martín Luis. *Obras completas*. Compañía General de Ediciones, 1961.

Guerrand, Roger-Henri. *Moeurs citadines. Histoire de la culture urbaine. XIXe.-XXe. siècles*. Paris, Quai Voltaire, 1992.

Hale, Charles A. *La transformación del liberalismo en México a fines del siglo XIX*. Traducción de Purificación Jiménez. México, Editorial Vuelta, 1991.

Harouel, Jean-Louis. *Histoire de l'Urbanisme*. Paris, Presses Universitaires de France, 1990. (Que sais-je? 1892)

Herron, Don. *The Literary World of San Francisco and its Environs*. San Francisco, City Lights Books, 1990.

Henríquez Escobar, Graciela y Armando Hitzel Égido Villarreal. *Santa María la Ribera y sus historias*. México, Instituto Nacional de Antropología-Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

Hernández Franyuti, Regina. (comp.) *La Ciudad de México en la primera mitad del siglo XIX*. I. Economía y estructura urbana. II. Gobierno y Política. Sociedad y Cultura. México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1994.

Helú, Antonio. *La obligación de asesinar*. Prólogo de Xavier Villaurrutia. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991. (Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, 38)

Huerta, Efraín. *Poesía completa*. Prólogo de David Huerta. Edición de Martí Soler. México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

Hurtado, Eduardo. *Ciudad sin puertas*. México, Ediciones Toledo, 1991.

Iduarte, Andrés. *Preparatoria*. Villahermosa, *Ediciones del Gobierno del Estado de Tabasco*, 1993.

Illades, Carlos. *Hacia la República del trabajo. La organización artesanal en la Ciudad de México, 1853-1876*. México, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco-El Colegio de México, 1996.

Iturriaga de la Fuente, José. *Anecdotario de viajeros extranjeros en México. Siglos XVI-XX*. Presentación de Fernando Benítez. México, Fondo de Cultura Económica, 1990. (Sección de obras de Historia)

Jarnés, Benjamín. *Manuel Acuña, poeta de su siglo*. México, Ediciones Xóchitl, 1942.

Juárez, Benito. *Documentos, discursos y correspondencia*. México, Secretaría del Patrimonio Nacional, 1967, 15 vols.

Kandell, Jonathan. *La Capital. La Historia de la Ciudad de México*. Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1970.

Kempf, Roger. *Dandies. Baudelaire et Cie*. Paris, Aux Éditions du Seuil, 1977.

Kin Taniya. *Radio. Poema inalámbrico en trece mensajes*. México, Editorial Cultura, 1924.

Kolonitz, Paula. *Un viaje a México en 1864*. Traducción del italiano por Neftalí Beltrán. México, Sep Setentas, 1976.

Krauze, Enrique. *Caudillos culturales en la Revolución Mexicana*. 5a. edición, México, Siglo XXI Editores, 1976.

La ciudad. Concepto y obra. (VI Coloquio de Historia del Arte). México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987. (Instituto de Investigaciones Estéticas, Estudios de Arte y Estética 19)

Lamadrid Lusarreta, Alberto. "Guías de Forasteros y Calendarios mexicanos de los siglos XVIII y XIX existentes en la Biblioteca Nacional de México". En *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, México, UNAM, julio-diciembre de 1971, pp. 9-135.

Langagne, Eduardo. *Tabacalera*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992. (Luzazul)

Leal, Fernando. *El arte y los monstruos*. Prólogo de Alberto Hjar. México, Instituto Politécnico Nacional, 1990.

Leduc, Renato. *Antología poética*. Selección y presentación de Max Rojas. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991. (Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, 33)

_____ *Los banquetes*. Segunda edición, México, Editorial Stylo, 1944.

Lefebvre, Henri. *Le droit à la ville. Suivi de Espace et politique*. Paris, Éditions Anthropos, 1982.

Lenz, Hans. *San Angel. Nostalgia de cosas idas*. México, Grupo Editorial Miguel Angel Porrúa, 1996.

Les français peints par eux-mêmes. Paris, L. Curmer, Editeur, 1841.

Liberales ilustres de la Reforma y la Intervención. Publicada bajo la dirección de Enrique M. de los Ríos. México, Imprenta de El Hijo del Ahuizote, 1890.

Libro de lectura para uso de las escuelas nocturnas para trabajadores. Primer grado. Edición facsimilar de la hecha por la Secretaría de Educación Pública en 1938. México, Ediciones Toledo, 1990.

List Arzubide, Germán. *El movimiento estridentista*. (1928) México, Secretaría de Educación Pública, 1987. (Lecturas Mexicanas, Segunda Serie, 76)

_____ *Poemas estridentistas*. Prólogo de Sergio Mondragón. México, Editores Mexicanos Unidos, 1986.

List Arzubide, Germán. *Práctica de educación irreligiosa. Para uso de las escuelas primarias y nocturnas para obreros.* Segunda edición, México, Ediciones Integrales, 1934.

_____. *Troka el poderoso. Cuentos infantiles.* Portada de Salvador Prunda. Ilustraciones de Julio Prieto. México, Ediciones Integrales, 1939.

Lizalde, Eduardo. *Nueva memoria del tigre. (Poesía 1949-1991).* México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

_____. *Tercera Tenochtitlan.* México, Editorial Kathún, 1982.

Lombardo de Ruiz, Sonia. *Atlas histórico de la Ciudad de México.* Con la colaboración de Yolanda Terán Trillo. Editor: Mario de la Torre. México, Smurfit Cartón y Papel de México, S.A. de C.V.-Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1996.

López, Rafael. *Crónicas escogidas.* Prólogo de Serge I. Zaïtzeff. México, Fondo de Cultura Económica, 1970. (Letras Mexicanas, 101)

López-Portillo y Rojas, José. *Rosario la de Acuña. Un capítulo de historia de la poesía mexicana.* México, Librería Española, 1920.

López Rangel, Rafael. *La modernidad arquitectónica mexicana. Antecedentes y vanguardias. 1900-1940.* México, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 1989.

Los mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres nacionales. Textos de Hilarión Frías y Soto, Niceto de Zamacois, Juan de Dios Arias, José María Rivera, Pantaleón Tovar e Ignacio Ramírez. Litografías de Hesiquio Iriarte. México, Imprenta de M. Murguía y Comp., 1854.

Lynch, Kevin. *La imagen de la ciudad.* México, Ediciones Gustavo Gili, 1984. (Colección Punto y Línea)

Magaña, Sergio. *Los signos del Zodíaco.* México, Fondo de Cultura Económica-Secretaría de Educación Pública, 1984. (Lecturas Mexicanas, 42)

Magdaleno, Mauricio. *Las palabras perdidas*. Viñetas de Alberto Beltrán. México, Fondo de Cultura Económica, 1956.

Magdaleno, Vicente (comp.) *Juárez en la poesía*. México, Comisión Nacional para la conmemoración del centenario del fallecimiento de Benito Juárez, 1972.

Maillefert. Eugenio. *Directorio del comercio del Imperio Mexicano para el año 1867*. Edición Facsimilar. México, Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, 1992. (Colección Facsímiles)

Maldonado López, Celia. *Ciudad de México, 1800-1860. Epidemias y población*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1995.

Mansour, Mónica. *Efraín Huerta. Absoluto amor*. Prólogo de José Emilio Pacheco. Guanajuato, Ediciones de Gobierno del Estado, 1984.

Maples Arce, Manuel. *Las semillas del tiempo*. Estudio preliminar de Rubén Bonifaz Nuño. México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

_____. *Metropolis*. Translated by John Dos Passos. New York, T.S. Books Company, 1929.

_____. *Soberana juventud*. Madrid, Editorial Plenitud, 1967.

Marroqui, José María. *La Ciudad de México*. México, ed. facsimilar de la de 1903, Jesús Medina Editor, s.f., 3 vols.

Martínez, José Luis. "La Ciudad de México en la Literatura". *En Metrópoli cultural*. México, Departamento del Distrito Federal-Universidad Iberoamericana-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, pp. 189-300. (Ensayos sobre la Ciudad de México, V)

_____. *La expresión nacional*. México, Editorial Oasis, 1984. (Biblioteca de las Decisiones, 7)

_____. *Literatura Mexicana Siglo XX*. México, Antigua Librería Robredo, 2 vols.

Mateos, Juan A. *El cerro de las Campanas. Memorias de un guerrillero*.

Prólogo de Clementina Díaz y de Ovando. México, Editorial Porrúa, 1971. (Sepan cuantos, 193)

Matute, Alvaro. *México en el siglo XIX. Fuentes e interpretaciones históricas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972. (Lecturas Universitarias, 12)

Maza, Francisco de la. "La novela *Los Nuevos Misterios de México* y sus litografías". Sobretiro de la *Revista de Bellas Artes*, núm. 13, otoño de 1967..

Mc Lean, Malcolm D. *Vida y obra de Guillermo Prieto*. México, El Colegio de México, 1960.

Memorias de don Sebastián Lerdo de Tejada. (Escritas por Adolfo Rogacano Carrillo). Nota preliminar de Pepe Bulnes. México, Consejo Editorial del Gobierno del Estado de Tabasco, 1980.

México y sus alrededores. Colección de monumentos, trajes y paisajes. Dibujados al natural y litografiados por los artistas mexicanos C. Castro, P. Campillo, L. Ruda y C. Rodríguez, bajo la dirección de Decaen. Los artículos descriptivos son de los señores Marcos Arróniz, José María Roa Bárcena, José Tomás de Cuéllar, Francisco González Bocanegra, J.M. González, Hilarión Frías y Soto, Luis G. Ortiz, Manuel Payno, Anselmo de la Portilla, Vicente Segura Argüelles, Francisco Zarco, Niceto de Zamacois. México, Establecimiento Litográfico de Decaen, editor, 1866 y 1856. México, 4a. edición centenaria, reproducción facsimilar, Manuel Quesada Brandi, editor, 1967.

Millán, María del Carmen. "Dos utopías" en *Historia Mexicana*, vol. VII, número 26, octubre-diciembre de 1957.

Miller, Elizabeth Helen. *La rumba de Angel de Campo y su valor literario*. Tesis de grado. México, Escuela de Verano, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1953.

Miquel, Angel. (ed.) *Diez poemas para el cine mudo*. México, s.p.i., 1996.

_____. *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México 1896-1929*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992.

Miquel, Angel. (ed.) *Por las pantallas de la Ciudad de México. Periodistas del cine mudo*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1995.

Molina, Mauricio. *Tiempo lunar*. México, Editorial Eco, 1993.

Molina, Silvia. *Lides de estaño*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1984. (Colección Molinos de Viento, 30)

Moncada Ivar, Luis. *Perros noctívagos y otros relatos*. Prólogo de Sergio Monsalvo. México, Tintas Editores, 1996.

Monnet, Jerome. *Usos e imágenes del centro histórico de la Ciudad de México*. México, Departamento del Distrito Federal-Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1995.

Monsiváis, Carlos. *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*. 4a. ed., México, Editorial Era, 1987.

_____. *Entrada libre. Crónicas de la sociedad que se organiza*. México, Editorial Era,

_____. *Escenas de pudor y liviandad*. México, Editorial Grijalbo, 1988.

Morábito, Fabio. *Lotes baldíos*. México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

Morand, Paul. *Nueva York*. Traducción de Julio Gómez de la Serna. Cuarta edición, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1944.

_____. *Un viaje a México*. Traducción de Xavier Villaurrutia. México, Editorial Cultura, 1940.

Morales Carrillo, Alfonso. (Coord.) *Asamblea de ciudades. Proyecto Ciudad de México 20S/50S*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.

Moreno de los Arcos, Roberto. *Mi chante*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1996. (Voces de la hechicera)

Moreno Toscano, Alejandra y Sonia Lombardo de Ruiz. *Fuentes para la*

Historia de la Ciudad de México 1810-1970. Volumen I. Siglo XX. Volumen XX. Siglo XX. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1984.

Moreno Villa, José. *Cornucopia de México. Nueva Cornucopia Mexicana.* Edición y prólogo de Roberto Suárez Argüello. México, Secretaría de Educación Pública, 1976. (Sep-Setentas 284,285)

_____. *Vida en claro. Autobiografía.* Primera reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.

Mumford, Lewis. *The City in History. Its Origins. Its Transformations and its Prospects.* London, Penguin Books, 1994.

_____. *The Lewis Mumford Reader.* New York, Pantheon Books, 1988.

Muñiz-Huberman, Angelina. *Castillos en la tierra (Seudomemorias).* México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Ediciones del Equilibrista, 1995. (Hora actual)

Muñoz, Víctor. *Herrán. La pasión y el principio.* México, Grupo Financiero BITAL, 1994.

Muñoz Fernández, Angel. *Fichero bio-bibliográfico de la literatura mexicana del siglo XIX.* México, Factoría Ediciones, 1995.

Navarro, Víctor M. *Tacubaya Revisited.* México, Editorial Oasis, 1983. (Los Libros del Fakir, 25)

Nervo, Amado. *Crónicas de la moda; "La semana" de Oberón; traducciones para El Mundo Ilustrado.* Prólogo y recopilación de Sergio Márquez Acevedo. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.

_____. *Obras completas.* Texto al cuidado de Alfonso Reyes. Ilustraciones de Marco. Madrid, Biblioteca Nueva, 1921, XXVIII volúmenes.

Noriega, Alfonso. *El pensamiento conservador y el conservadurismo mexicano.* México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 1993.

Novo, Salvador. *Cocina mexicana o Historia Gastronómica de la Ciudad de México*. México, Editorial Porrúa, 1967.

_____. *El joven*. En Guillermo Sheridan (ed.) *Monólogos en espiral. Antología de narrativa de los Contemporáneos*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1982.

_____. *La Ciudad de México del 9 de junio al 15 de julio de 1867*. México, Editorial Porrúa, 1967.

_____. *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo Ruiz Cortines*. Prólogo de Antonio Saborit. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996. (Memorias mexicanas), 2 vols.

_____. *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*. Compilación y nota preliminar de José Emilio Pacheco. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994. (Memorias mexicanas)

_____. *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*. Compilación y nota preliminar de José Emilio Pacheco. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994. (Memorias mexicanas)

_____. *México. Imagen de una ciudad*. Fotografías de Pedro Bayona. México, Fondo de Cultura Económica, 1967.

_____. *Nueva grandeza mexicana*. 5a. edición, México, Editorial Era, 1967.

_____. *Un año hace ciento. La ciudad de México en 1873*. México, Editorial Porrúa, 1973.

Olaguíbel, Francisco M. de. *¡Pobre bebé! Cuentos frívolos*. México, Premiá Editora, 1984. (La Matraca, Segunda Serie, 18)

Olavarría y Ferrari, Enrique. *Reseña histórica del teatro en México. 1538-1911*. Prólogo de Salvador Novo. México, Editorial Porrúa, 1961.

Orozco y Berra, Fernando. "Revista del desayuno. El Progreso al amanecer". *La Ilustración Mexicana*, segundo semestre de 1850.

Orozco y Berra, Manuel. *Historia de la Ciudad de México*. México, Setentas, 1973.

Ortiz Macedo, Luis. *Edouard Pingret. Un pintor romántico francés que retrató el México del mediar del siglo XIX*. México, Fomento Cultural Banamex, 1989.

Ortiz Monasterio, José. *Historia y ficción. Los dramas y novelas de Vicente Riva Palacio*. México, Instituto de Investigaciones José María Luis Mora-Universidad Iberoamericana, 1993.

Ortiz de Montellano, Bernardo. *Sueños. Una botella al mar*. Edición y prólogo de Lourdes Franco Bagnols. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1983.

Ostrosky, Jennie. *El abecedario, la ciudad y los días*. México, Artífice Ediciones, 1981.

Owen, Gilberto. *Obras*. Edición de Josefina Procopio. Prólogo de Alí Chumacero. Bibliografía de Luis Mario Schneider. México, Fondo de Cultura Económica, 1979.

Oxman, Nelson. *La leyenda escandinava*. México, Editorial Diana, 1989.

Pacheco, José Emilio. *Antología del modernismo. 1884-1921*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2 V., 1970. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 90,91)

_____ *El viento distante*. México, Editorial Era, 1963. (Alacena)

_____ *Las batallas en el desierto*. México, Editorial Era, 1981.

_____ *Los trabajos del mar*. México, Editorial Era, 1983.

Pacheco, José Emilio. *Miro la tierra*. México, Editorial Era, 1986.

_____ *Tarde o temprano*. México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

Panabiere, Louis. *Cité aigle, ville serpent*. Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 1993.

Pani, Alberto J. *El Hotel Reforma. Caso típico ilustrativo de la función revolucionaria del capital y del esfuerzo que requiere, en el campo de la iniciativa privada mexicana, la realización de una empresa de interés social*. México, s.p.i, 1937.

Payno, Manuel. *Artículos y narraciones*. Prólogo y selección de Francisco Monterde. Segunda edición, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

_____. *Los bandidos de Río Frío*. Prólogo de Antonio Castro Leal. México, Editorial Porrúa, 1959. (Sepan Cuantos, 3)

Pasado y presente del centro histórico. Con textos de Edmundo O'Gorman, Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde. México, Fomento Cultural Banamex, 1993.

Paz, Octavio. "Escombros y semillas". Revista *Vuelta*. México, año IX, número 108, noviembre de 1985, pp. 8-10.

_____. *Poesía*. México, Barral, 1991.

_____. Paz, Octavio. *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*. Con 10 dibujos de Juan Soriano y una iconografía. México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

Peckham, Morse. *Beyond the Tragic Vision. The Quest for Identity in the Nineteenth Century*. New York, George Braziller, 1962.

Pellicer, Carlos. *Poesía completa*. Edición de Luis Mario Schneider y Carlos Pellicer López. México, UNAM-CONACULTA-Ediciones del Equilibrista, 1996.

Pensado Leglise, Patricia y Leonor Correa Etchegaray. Mixcoac. *Un barrio en la memoria*. México, Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, 1996.

Peralta Sandoval, Sergio H. *Hotel Regis. Historia de una época*. México, Editorial Diana, 1996.

Perea, Héctor. *México: Crónica en espiral*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996. (Cuaderno de viaje)

Pérez Cruz, Emiliano. *Borracho no vale. Crónicas*. México, Plaza y Valdés, 1988.

Pérez Gay, Rafael (selecc. y prólogo) *Manuel Gutiérrez Nájera*. México, Ediciones Cal y Arena, 1966. (Los Imprescindibles)

Pérez Montfort, Ricardo. *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1994.

Peza, Juan de Dios. *Cuentos y recuerdos personales*. México, Premiá Editora-Instituto Nacional de Bellas Artes, 1984. (La Matraca, Segunda Serie, 14)

_____. *Leyendas históricas, tradicionales y fantásticas de las calles de la Ciudad de México*. Prólogo de Isabel Quiñónez. México, Editorial Porrúa, 1988. (Sepan cuántos 557)

_____. *Memorias, reliquias y retratos (1911). Para "La gaveta íntima"*. Prólogo de Isabel Quiñónez. México, Editorial Porrúa, 1990. (Sepan Cuantos, 594)

Pitol, Sergio. *El desfile del amor*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1984.

Pizarro, Nicolás. *El monedero*. México, Imprenta de Nicolás Pizarro, 1861.

Plasencia de la Parra, Enrique. *Independencia y nacionalismo a la luz del discurso conmemorativo (1825-1867)*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.

Pogolotti, Marcelo (comp.). *Los pobres en la prosa mexicana*. México, Editorial Diógenes, 1978.

Poniatowska, Elena. *La noche de Tlatelolco*. edición, México, Editorial Era,

Poniatowska, Elena. *Luz y luna, las lunitas*. Con fotografías de Graciela Iturbide. México, Editorial Era, 1994.

Prieto, Guillermo. *Cancionero inédito*. Edición, introducción y notas de Ysla Campbell. Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1990.

_____. *Cuadros de costumbres 1*. Compilación y notas de Boris Rosen Jélomer. Prólogo de Carlos Monsiváis. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993. (Obras completas II)

_____. *Cuadros de costumbres 2. "San Lunes de Fidel"*. Compilación de notas de Boris Rosen Jélomer. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993. (Obras completas III)

_____. *Discursos parlamentarios y cívicos*. Tomo IX de las *Obras completas*. Compilación, presentación y notas de Boris Rosen Jélomer. Prólogo de Antonia Pi-Suñer Llorens. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

_____. *Los San Lunes de Fidel*, México, Ediciones León Sánchez, 1923.

_____. *Memorias de mis tiempos*. México, s.p.i. 1906.

_____. *Musa callejera.. Poesías festivas nacionales*. Por Fidel (sed.) 2a. edición hecha por El Diario del Hogar, corregida y aumentada con más de cincuenta nuevas producciones inéditas. México, Filomeno Mata, 1883, 3 vols. Material reproducido en *Musa callejera*. Prólogo e introducción de Francisco Monterde. México, Editorial Porrúa, 1971. (Col. Sepan cuantos 198)

_____. *Viajes de orden suprema. Años de 1853,54 y 55*. Tercera edición. México, Editorial Patria, 1970. (Colección México en el Siglo XIX)

Quintana, José Miguel. *Lafragua, político y romántico*. México, Editorial Academia Literaria, 1958.

Quirarte, Martín. *El problema religioso en México*. México, Instituto de Antropología e Historia, 1970.

Ramírez Aparicio, Manuel. *Los conventos suprimidos en México. Estudios*

biográficos, históricos y arqueológicos. Prólogo de Oscar Castañeda Batres. Edición facsimilar de la de 1861. México, Miguel Angel Porrúa, 1982. (Col. Tlahuicole, 4)

Ramírez, Ignacio. *Obras completas*. Biografía por Ignacio Manuel Altamirano. México, Editora Nacional, 1966, 2 t.

_____. *Obras completas*. Compilación y revisión de David R. Maciel y Boris Rosen Jélomer. México, Centro de Investigación Científica orge L. Tamayo, A.C., 8 vols., 1984-1989.

Ramos, Agustín. *Ahora que me acuerdo*. México, Editorial Grijalbo, 1985.

_____. *Al cielo por asalto*. (1979) México, Lecturas Mexicanas, Segunda Serie,

Ramos, Luis Arturo. *Violeta-Perú*. Jalapa, Universidad Veracruzana, 1979.

Rebolledo, Efrén. *Obras completas*. Introducción, edición y bibliografía de Luis Mario Schneider. México, Ediciones de Bellas Artes, 1968.

Rejano, Juan. *La esfinge mestiza. Crónica menor de México*. Portada e ilustraciones de Miguel Prieto. México, Editorial Leyenda, 1945.

Renán, Raúl. *Los urbanos*. Fotografía de Arturo David Schmitter. México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Gobierno del Estado de Jalisco, 1988.

Reseña de las festividades nacionales de los días 15 y 16 de septiembre de 1864 en la capital del Imperio. México, Imprenta de Andrade y Escalante, 1864.

Revilla, Manuel G. *Obras*. Tomo I. Biografías (artistas). México, Imprenta de Victoriano Agüeros, Editor, 1908.

Revueltas, José. *Dios en la tierra*. Séptima reimpresión, México, Editorial Era, 1993.

Revilla, Manuel G. *El cuadrante de la soledad*. (1953) México, Editorial Novaro, 1971. (Grandes escritores mexicanos)

- _____ *Los días terrenales*. México, Editorla Stylo, 1949.
- Reyes, Alfonso. *Oración del 9 de febrero*. Presentación de Gastón García Cantú. México, Editorial Era, 1963. (Alacena)
- _____ *Visión de Anáhuac*. En *Obras completas*, vol. II. México, Fondo de Cultura Económica, 1956.
- _____ "Palinodia del polvo". En Emmanuel Carballo y José Luis Martínez, *Páginas sobre la Ciudad de México*, p. 296-298.
- _____ *La cena y otras historias*. México, Secretaría de Educación Pública, Fondo de Cultura Económica, 1984. (Lecturas Mexicanas, 46)
- Reyes, Luis Eduardo. *Modelo antiguo*. México, Editorial Era, 1992.
- Reyes Nevares, Salvador. "México en 1939". En *El exilio español en México. 1939-1982*. México, Salvat-Fondo de Cultura Económica, 1982, pp. 55-80.
- _____ *Tiempo arriba*. México, Premiá Editora, 1987.
- Riegl, Aloïs. *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*. Traducción de Ana Pérez López. Madrid, Visor, 1987. (La Balsa de la Medusa, 7)
- Riva Palacio, Vicente. *Los ceros*. Estudio preliminar de Clementina Díaz y de Ovando. México, Instituto Mora-UNAM-CONACULTA-Instituto Mexiquense de Cultura, 1996. (Obras selectas de Vicente Riva Palacio)
- Riva Palacio, Vicente y Juan de Dios Peza. *Tradiciones y leyendas*. Estudio preliminar de Jorge Ruedas de la Serna. México, Instituto Mora-UNAM-CONACULTA-Instituto Mexiquense de Cultura, 1996. (Obras selectas de Vicente Riva Palacio)
- Rivera y Río, José. *Esqueletos sociales*. México, Imprenta Litográfica y Tipográfica de J. Rivera, Hijo y Comp., 1870.
- Rivera y Río, José. *Pobres y ricos de México*. México, Imprenta de J. Rivera y Comp, 1876.

Rivière, Edouard. *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México. Novela religiosa y moral, escrita en francés en esta capital por E. Rivière, e ilustrada por él mismo con hermosos dibujos*. Traducida al castellano por Don Carlos H. Serán. México, Navarro y Decaen, Editores, 1851.

Roa Bárcena, José María. *La quinta modelo*. Presentación de Ignacio Trejo Fuentes. México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Editorial Premiá, 1984. (La Matraca, Segunda Serie)

Rodríguez Kuri, Ariel. *La experiencia olvidada. El Ayuntamiento de México: política y gobierno, 1876-1912*. México, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco-El Colegio de México, 1996.

Rojas Garcidueñas, José. *El Ateneo de la Juventud y la Revolución*. México, Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1979.

Rosa, Luis de la. *Miscelánea de escritos descriptivos*. México, Imprenta de Lara, 1848.

_____. *Obras. Periodismo y obra literaria*. Recopilación, prólogo, introducción y notas de Laura Beatriz Suárez de la Torre. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto Mora, 1996.

_____. "Pensamientos sobre la soledad". *El Mosaico mexicano*. México, 1837, p. 346-350.

Rubín, Ramón. *Cuentos de la ciudad*. México, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 1991.

Roudaut, Jean. *Les villes imaginaires dans la littérature française*. Paris, Hatier, 1990.

Rueda Smithers, Salvador. *El diablo de Semana Santa. El discurso político y el orden social en la Ciudad de México en 1850*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991.

Ruiz Castañeda, María del Carmen. *La Ciudad de México en el siglo XIX*. México, Departamento del Distrito Federal, 1974. (Colección Popular Ciudad de México, 9)

_____. *La prensa. Pasado y presente de México*. (Catálogo selectivo de publicaciones periódicas) México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.

_____. (ed.) *La guerra del 47 vista por Guillermo Prieto*. ("Charlas domingueras" publicadas en la *Revista Universal*, dirigida por G.P. entre el 3 de enero y el 7 de noviembre de 1875). México, Ediciones del Sindicato de Trabajadores del INFONAVIT, 1976. (Col. Luchas del Pueblo)

_____. "Vida y obra de Francisco Zarco". En *La vida y la cultura en México al triunfo de la República en 1968*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, pp. 201-225.

Ruskin, John. *The Seven Lamps of Architecture*. (Edición facsimilar de la de 1880). New York, Dover Publications, 1989.

Saborit, Antonio. "Tipos y costumbres. Artes y guerras del callejero amor." En *Nación de imágenes. La litografía mexicana del siglo XIX*. México, Museo Nacional de Arte, 1994, p. 57-69.

Sagredo, Rafael. *María Villa (a) La Chiquita, no. 4002*. México, Ediciones Cal y Arena, 1996. (Los Libros de la Condesa)

Saint Phalle, Nathalie de. *Hoteles literarios. Viaje alrededor de la Tierra*. Traducción de Esther Benítez. Madrid, Alfaguara, 1993.

Salazar, Rosendo. *Las masas mexicanas. Sus poetas. Cantos de los hombres que han hecho experimentar a las multitudes el valor estético de sus sentimientos libertadores. Poemas de ternura y de rebeldía. Fuerzas vibrantes y manumisoras del proletariado mexicano*. México, Editorial Avante, 1930.

Samperio, Guillermo. *Gente de la ciudad*. México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

Sánchez de Carmona, Manuel. *Traza y plaza. La ciudad de México en el siglo XVI*. México, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 1990.

Sandburg, Carl. *The Complete Poems*. New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1970.

Sansot, Pierre. *Poétique de la ville*. Paris, Meridiens Klincksieck, 1988.

Santibáñez, Carlos. *Glorias del eje central*. México, Editorial Nautilus, 1993.

Sartorius, Carl Christian. *México y los mexicanos (Mexico and the Mexicans)*. London, Trübner and Co, 60 Paternoster Row, 1859). Con 18 ilustraciones de Juan Moritz Rugendas. Versión, selección y notas de Marita Martínez del Río de Reda. Prefacio de Edmundo O'Gorman. México, San Angel Ediciones, 1975.

Schabert, Tilo. "La cosmologie de l'architecture des villes". *Diogène*, num. 156, Octobre-Décembre 1991, pp. 3-31.

Schneider, Luis Mario. *El estridentismo. 1921-1927*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985. (Monografías de arte, 11)

_____. *Fragua y gesta del teatro experimental en México. Teatro de Ulises. Escolares del Teatro. Teatro de Orientación*. México, UNAM-Ediciones del Equilibrista, 1995. (Manatí)

_____. *Obras completas de Antonieta Rivas Mercado*. México, Editorial Oasis-Secretaría de Educación Pública, 1987. (Lecturas Mexicanas, Segunda Serie, 93)

Schroeder Cordero, Francisco Arturo H. *Entorno a la Plaza y Palacio de Minería*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.

Segurajáuregui, Elena. *Arquitectura porfirista. La Colonia Juárez*. México, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 1990.

Serna, Enrique. *Uno soñaba que era rey*. México, Plaza y Valdés Editores, 1990.

Sheridan, Guillermo. (Introducción, selección y notas) *Monólogos en espiral*.

Antología de narrativa. Homenaje Nacional a los Contemporáneos. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1982.

Sierra, Carlos J. *Historia de la navegación en la Ciudad de México.* México, Departamento del Distrito Federal, 1973. (Colección Popular, 4)

Sierra, Justo. "La cascada de Tizapán". En *El Renacimiento*, vol. I, 29 de mayo de 1869, pp. 294-295.

Silva y Aceves, Mariano. *Un reino lejano. Narraciones. Crónicas. Poemas.* Estudio preliminar de Serge I. Zaitzef. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Sirvent Gutiérrez, Gladys (Coord.), Fco Haroldo Alfaro Salazar y Hugo A. Arciniega Ávila. *Colonia Tabacalera: Varias lecturas sobre un patrimonio.* México, Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, 1994.

Sitte, Camillo. *L'art de bâtir les villes. L'urbanisme selon ses fondements artistiques.* Traducción de D. Wieczorek. Paris, Livre & Communication, 1990.

Soja, Edward W. "The Spatiality of Social Life: Towards a Transformative Rethorisation". En *Social Relations and Spatial Structures.* London, Macmillan, 1985, pp. 90-127.

Solano, Francisco de. "Las voces de la Ciudad de México. Aproximación a la historiografía de la ciudad de México". En *La Ciudad. Concepto y obra*, pp. 57-74.

Solares, Ignacio. *Casas de encantamiento.* México, Plaza y Valdés Editores, 1987.

_____ *Muérete y sabrás.* México, Editorial Joaquín Mortiz, 1995.

Sosa, Francisco. *Las estatuas de la Reforma.* Prólogo de Ernesto de la Torre Villar. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 119)

Soustelle, Jacques. *La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista.* Traducción de Carlos Villegas. Sexta reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

Sternberger, Dolf. *Panoramas du XIXe siècle*. Traduit de l'allemand par Jean-François Boutout. Paris, Éditions Gallimard, 1996.

Tablada, José Juan. *Diario*. (1900-1914). Edición de Guillermo Sheridan. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992. (Nueva Biblioteca Mexicana, 117)

_____ *La feria de la vida (Memorias)*. México, Ediciones Botas, 1937.

_____ *Las sombras largas*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994. (Lecturas Mexicanas, tercera serie)

Tario, Francisco. *Aquí abajo*. México, Editorial Robredo, 1943.

Tavares López, Edgar. *Colonia Roma*. Prólogo de Guillermo Tovar de Teresa. Primera reimpresión, México, Editorial Clío, 1996.

Tola de Habich, Fernando. *Museo Literario*. México, Premiá Editora, 3 volúmenes, 1984-1990.

Torres Bodet, Jaime. *El juglar y la domadora y otros relatos desconocidos*. Recopilación y prólogo de Luis Mario Schneider. México, El Colegio de México, 1992.

_____ *Narrativa completa*. Prólogo de Rafael Solana. México, Editorial Offset, 1985.

_____ *Tiempo de arena*. México, Fondo de Cultura Económica, 1955.

Toussaint, Manuel. "Las aventuras de Pipiolo en el bosque de Chapultepec". (1954) Relato para niños escrito por Santos Caballero. En Luis Mario Schneider, ed. Manuel Toussaint. *Obra literaria*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.

Tovar de Teresa, Guillermo. *La Ciudad de los Palacios: crónica de un patrimonio perdido*. México, Editorial Vuelta, 1990, 2 vols.

Trefil, James. *A Scientist in the City*. New York, Doubleday, 1994.

- Trejo Fuentes, Ignacio. *Crónicas romanas*. México, Editorial Diana, 1990.
- Trejo Villafuerte, Arturo. *Nuevo mester de hotelería*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993. (El Ala del Tigre)
- Trías, Eugenio. *El artista y la ciudad*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1976.
- Trigueros, Ignacio. *Memoria de los ramos municipales correspondientes al semestre de enero a junio de 1866, presentado a S.M. el Emperador por el alcalde municipal de la Ciudad de México*. México, Imprenta Económica, 1867.
- Usigli, Rodolfo. *Ensayo de un crimen*. (1944) México, Editorial V Siglos, 1980.
- _____ *Teatro completo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1966.
- Urbina, Luis G. *Cuentos vividos y crónicas soñadas*. Edición y prólogo de Antonio Castro Leal. México, Editorial Porrúa, 1971. (Colección de Escritores Mexicanos, 35)
- _____ *La vida literaria de México*. Madrid, Imprenta Sáez Hermanos, 1917.
- _____ "Manuel José Othón en la Ciudad de México". Apéndice al libro de Artemio de Valle-Arizpe, *Anecdotario de Manuel José Othón*, ed. cit., pp. 157-172)
- _____ *Psiquis enferma*. México, El Libro Francés, 1922.
- Urquiza, Francisco L. *Obras escogidas*. Presentación de Alejandro Katz. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Valadés, José C. *El Porfirismo. Historia de un régimen*. México, Antigua Librería Robredo, 1941, 2 vols.
- Valdés, Carlos. *Dos y los muertos*. México, UNAM, Imprenta Universitaria, 1960.
- _____ *El nombre es lo de menos*. México, México, Fondo de Cultura Económica-Secretaría de Educación Pública, 1985. (Lecturas Mexicanas, 76)

Valenzuela, Jesús E. *Almas*. Dibujos de Julio Ruelas. México, Imprenta de Ignacio Escalante, 1904.

_____ *Lira libre*. México, Imprenta Escalante, 1906.

_____ *Manejo de rimas*. México, Talleres Gráficos de Eduardo Aguirre, 1907.

Valle-Arizpe, Artemio de. *Anecdotario de Manuel José Othón*. México, Fondo de Cultura Económica, 1958. (Letras Mexicanas, 44)

_____ *La muy noble y leal Ciudad de México, según relatos de antaño y hogaño*. México, Editorial Cultura, 1924.

_____ *El Palacio Nacional. Monografía histórica y anecdótica*. México, Imprenta de la Secretaría de Relaciones Exteriores, 1936.

_____ *Historias de vivos y muertos. Leyendas, tradiciones y sucesidos del México virreinal*. Presentación de José N. Iturriaga. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995. (Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, 98)

_____ *Por la vieja calzada de Tlacopan*. México, Editorial Cultura, 1937.

Vasconcelos, José. *El Proconsulado*. Tercera edición. México, Ediciones Botas, 1947.

_____ *Ulises criollo. La vida del autor escrita por él mismo*. Octava edición, México, Ediciones Botas, 1937.

Vázquez Mantecón, Alvaro. "La ciudad protagonista de la 'época de oro'. De *Distinto amanecer a Los olvidados*." En *Casa del Tiempo*. México, Vol. 14, número 50, abril de 1996, pp. 22-28.

Vela, Arqueles. *Cuentos del día y de la noche*. México, Ediciones Botas, 1962.

Veladas literarias. México, Santiago White, Editor, 1867.

Villaurrutia, Xavier. *Obras*. Prólogo de Alí Chumacero. Recopilación de Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider. Bibliografía de Luis Mario

Schneider. Segunda edición aumentada, México, Fondo de Cultura Económica, 1966.

Villela Amor, Adelaida. *Fisuras del tezontle*. México, Punto por Punto Editores, 1987.

Villoro, Juan. *El disparo de Argón*. México, Editorial Alfaguara, 1992.

Ward, Henry George. *México en 1827*. Estudio preliminar de Maty F. de Sommer. Traducción de Ricardo Haas. Primera reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

Yáñez, Agustín. *Ojerosa y pintada*. Quinta edición, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1978.

Zahar Vergara, Juana. *Historia de las librerías de la Ciudad de México. Una evocación*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, 1995.

Zapata, Luis. *El vampiro de la Colonia Roma*. México, Editorial Grijalbo, 1996.

_____. *Las cálidas tardes del cine Guerrero*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Ediciones Corunda, 1990. (De cuerpo entero)

Zarco, Francisco. *Escritos literarios*. Selección, prólogo y notas de René Avilés. México, Editorial Porrúa, 1968. (Sepan Cuantos, 90)

_____. "El Spleen". *La Ilustración Mexicana*, 1852, p. 300.

_____. *Las matanzas de Tacubaya*. Edición y prólogo de Daniel Moreno. México, Colección El Siglo XIX, 1958.

Zarco, Francisco. *Obras completas*. Compilación y revisión de Boris Rosen Jélomer. México, Centro de Investigación Científica Jorge L. Tamayo, 20 vols, 1991.

Zarebska, Carla. *Jaime Sabines. Algo sobre su vida*. México, Secretaría de Comunicaciones y Transportes, 1994.

Indice

Introducción.....	5
I. La ciudad se convierte en personaje.....	21
Francisco el memorioso.....	25
Una crónica llamada litografía.....	41
La ciudad como laboratorio social.....	67
La vagancia considerada como una de las bellas artes.....	75
II. La musa militante.....	91
Ciudad de casacas y sotanas.....	95
Los hombres de palabra.....	109
La utopía imperial y la guerrilla de la pluma.....	123
La chinaca triunfante.....	133
III. Un testamento de la ciudad romántica.....	149
El principio de la gloria.....	153
Las razones del corazón.....	167
Una lección de anatomía.....	171
<i>Belle dame sans merci</i>	177
Un arcángel vestido con harapos.....	185
IV. Los pintores de la vida moderna.....	189

Andanzas de la musa callejera.....	193
Los misterios de Manuel Payno.....	211
Usos ciudadanos de José Tomás de Cuéllar.....	219
La novia del Duque Job.....	235
Un día en la vida de la ciudad porfirista.....	253
 V. Dos centenarios y una Revolución.....	 271
Una ciudad para el siglo XX.....	275
Adán y Eva en los paraísos artificiales.....	289
Historia de dos ciudades.....	317
Hondamente plantado en el corazón de la vida.....	337
 VI. Estridentópolis y Contemporánea.....	 355
Escenario y escenografías de los Contemporáneos.....	357
Capital de la vanguardia.....	387
Paréntesis del héroe.....	401
Estridentópolis y Contemporánea.....	411
 VII. De <i>La muchacha ebria</i> a la <i>Ojerosa y pintada</i>	 423
Los hombres del alba.....	427
El honor del peligro.....	449
Trabajos del caballero andante.....	469
 VIII. El monstruo y sus escrituras.....	 481
Obertura.....	485
Arquitectura hechizada.....	497
Sonata para ángel y tinieblas.....	521
Fundación de la memoria.....	541
Penélope no se queda en casa.....	547
 Bibliografía.....	 560