



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

**EL TIEMPO HISTÓRICO Y EL TIEMPO DISCURSIVO: LA CRÓNICA  
LITERARIA DE HÉCTOR DE MAULEÓN COMO RELATO DE  
FICCIONALIZACIÓN DE LA CIUDAD DE MÉXICO**

**TESIS**

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE :

**DOCTOR EN LETRAS**

**PRESENTA:**

**JOSÉ ALEJANDRO MONTES VÁZQUEZ**

**TUTOR:**

**DR. VICENTE QUIRARTE**

**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES BIBLIOGRÁFICAS**

**SINODALES:**

**DRA. BLANCA ESTELA TREVIÑO (FFYL)**

**DRA. EUGENIA REVUELTAS (FFYL)**

**DRA. LUZ AMÉRICA VIVEROS (IIF)**

**DRA. ELIZABETH GÓMEZ RODRÍGUEZ (IIB)**

**CIUDAD DE MÉXICO, NOVIEMBRE, DE 2020**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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 esta 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.

Es simple cuestión de método. Cualquiera que sea el personaje, tema u objeto que decidas narrar, has de seguir narrándolo siempre, en todo momento, desde todas sus perspectivas posibles, hasta llegar a sus últimas consecuencias, es decir, hasta que no haya más por decir. Entonces la narrativa adquiere sentido verdadero cuando se agotan todas sus posibilidades entre lo narrado y lo narrable.

## **Agradecimientos:**

Las verdaderas palabras de agradecimiento son palabras de honestidad, pues en ellas se descubre el ser humano con autenticidad. Por ello agradezco de la manera más sincera la gran ayuda que he recibido en todo momento de mi Comité Académico. A las doctoras Eugenia Revueltas, por sus sabios consejos que me ayudaron para tener claro el camino de mi trabajo; a la Dra. Blanca Estela Treviño, por sus brillantes observaciones que me orientaron en la elaboración de una investigación que siempre buscara la excelencia; a la Dra. Luz América Viveros, por sus inteligentes comentarios que me permitieron aquilatar mi investigación de manera plenamente académica; a la Dra. Elizabeth Gómez Rodríguez, por su experiencia como investigadora que me hizo ser más responsable y exigente ante mi proyecto; y a mi maestro, el Dr. Vicente Quirarte, que con su ejemplo académico y, sobre todo, con su oficio de escritor, me ha permitido apreciar a profundidad la gran importancia de narrar a la *Muy Noble, Insigne, Muy Leal e Imperial Ciudad de México*.

## Contenido

Introducción	5
1. La crónica ordena, sistematiza, aprehende el tiempo	10
1.1 Ordenar	12
1.2 Sistematizar	21
1.3 Aprehender el tiempo	34
2. La crónica literaria de Héctor de Mauleón y la Ciudad de México	51
2.1 Una tradición literaria	51
2.2 La crónica de la Ciudad de México: testigo, referente histórico e imaginación	58
2.3 La crónica de la Ciudad de México: conjugación genérica entre literatura, historia y periodismo	68
2.4 El cronista y la ciudad	77
3. La representación urbana en las crónicas de Héctor de Mauleón	98
3.1 Ciudad discurso, ciudad texto	98
3.2 La construcción de imaginarios urbanos	109
3.3 La ilusión de realidad: la ficcionalización de la Ciudad de México	119
4. Conclusiones	143
5. Bibliografía	151

## Introducción

Presento mi trabajo de investigación sobre la crónica de la Ciudad de México. Este proyecto es producto de muchas lecturas y caminatas en torno a una de las urbes más grandes e importantes del mundo. Quien haya leído sobre la fundación y el desarrollo de las diferentes épocas de la capital del país encontrará cierto que su historia aloja interés y encanto. Así mismo, quien haya caminado por las calles del Centro hallará que entre sus edificios coloniales se encierra vida y existencia. Por ello, lectura y caminata han sido los dos ejes que me han movido para conocer y entender el significado de la Ciudad de México.

Ese afán por leer y caminar me llevó a la crónica. Aún recuerdo cuando en un puesto de periódicos, hace muchos años, compré un libro llamado *Páginas sobre la Ciudad de México. 1469-1987*, compilado por Emanuel Carballo y José Luis Martínez, y editado por el Consejo de la Crónica de la Ciudad de México en el año de 1988. En ese libro encontré lecturas imprescindibles no sólo para comprender la evolución histórica del Centro sino para conocer y disfrutar el género de la crónica literaria. Ahí estaban, entre otros muchos más, textos de Bernal Díaz del Castillo, Joaquín García Icazbalceta, Francisco Cervantes de Salazar, Bernardo de Balbuena, Clavijero, Madame Calderón de la Barca, Antonio García Cubas, José María Marroqui, Artemio de Valle Arizpe... (autores que, sin tratar de imponer en ningún momento perspectiva moral sobre las cosas, expresaban de manera abierta cómo había sido la urbe que les tocó vivir). Mi ejercicio personal consistía primero en leer alguna crónica de mi interés y luego caminar por los lugares que se habían mencionado. Según yo, ese ejercicio de leer para luego caminar me haría poner en práctica las cosas que había encontrado en los párrafos de

aquellos relatos. Ahora lo confieso con algo de pena: para realizar con plenitud mi ejercicio de conocimiento sobre la urbe y la crónica, me fugaba de las clases del CCH Naucalpan de los años noventa para perderme toda la mañana por el Centro. Mi rutina iniciaba en la salida del Metro Revolución: caminaba sobre Puente de Alvarado hacia Ponciano Arriaga; luego iba detrás del Museo de San Carlos para leer con toda calma en el parque que está entre Ramos Arizpe e Ignacio Mariscal, en la colonia Tabacalera, alguna de las crónicas que ya había preseleccionado. Después iba hacia el Monumento a la Revolución, pasaba al lado del Frontón México (que en ese entonces parecía más un búnker abandonado de la Segunda guerra mundial que otra cosa), tomaba Avenida de la República para llegar a Reforma. Ahí, con la venia del Caballito de Sebastián y según lo dictado por la crónica que había leído, me dirigía sobre Reforma hacia el Ángel, sin dejar de apreciar la pasarela de ilustres personajes que están apostados sobre la avenida en un bronce cada vez más desvencijado; o me metía hacia Bucareli, siempre viendo el enorme edificio del Excelsior y, detrás de éste, el trajín de los expendios de periódicos de Artículo 123 o pasar con antojo del café molido de La Habana para llegar al Reloj Chino (que rara vez me tocó ver sus manecillas funcionando) y mirar desde ahí el Palacio de Cobián; o tomaba Avenida Juárez para pasar al lado de la Alameda y decidir si me iba derecho por Madero para el Zócalo, luego por Moneda con dirección a la iglesia de la Santísima para apreciar su frontispicio barroco e imaginar cómo habrían sido las acequias o las calles de agua de la “Venecia americana”; o caminar sobre el Eje Central para la dirección de Salto del Agua, o andar por la calle de López para ver los comercios de lámparas e iluminación y meterme por un momento en el mercado de San Juan, luego hacer escala en Las Vizcaínas; o ya de plano seguirme hacia el rumbo del Ex Convento de San Hipólito para llegar por Héroes al panteón de San Fernando y, después, hacer una expedición por las temibles calles de la Guerrero (en donde nunca me pasó nada). Perderme durante esas mañanas por “La Ciudad de los Palacios”, como gustó nombrarla el inglés Charles

Joseph La Trobe en una carta de *The Rambler in Mexico* en 1836, fue un viaje al interior de mí mismo (así como lo hacía Laurence Stern). Obviamente, en esas excursiones ciudadinas, siempre me desviaba del camino trazado de inicio para ir hacia donde mis pasos me llevaran libremente...

Luego llegaría a mis manos el libro *Las calles de México* de Luis González Obregón, en una edición de 1994, de la editorial Porrúa, el cual leí muchas veces. Después, poco a poco y como por casualidad, vendrían *Viaje al centro de México* de Fernando Benítez, un muy viejo y desgastado ejemplar de bolsillo de *México en 1554* de Francisco de Cervantes de Salazar (editado por el sistema de transporte colectivo Metro en la Colección Metropolitana de 1973), *Seis siglos de la Ciudad de México* de Salvador Novo y publicado por el Fondo de Cultura Económica, *Por la vieja calzada de Tlacopan*, de Artemio de Valle-Arizpe. Todos esos libros fueron fundamentales para mí, verdaderos compañeros de andanzas, pues cada uno de ellos me alentó a seguir leyendo y, por supuesto, caminando por la Ciudad de México.

Así fue como me aproximé, en un primer momento, al tema de investigación que ahora presento para exponer cómo han sido mis lecturas y mis reflexiones sobre la capital del país. Al avanzar, tanto en los escritos de los narradores urbanos como en las calles del Centro, encontré que las crónicas no sólo hacían simples descripciones de los lugares u edificios sino que los recreaban literariamente. Ante esto, lo primero que pensé es que había dos urbes: la construida con piedras y la fundada con palabras. Preferí la segunda pues en ella no sólo hay una referencia de la primera sino que, además, consiente una invención que se perfila en ficción. Sin dudarlo acepté que la ficción también permite la existencia de la Ciudad de México.



Ahora tenía tres elementos que rondaban en mi cabeza: leer, caminar e imaginar (pues la ficción -siempre lo he creído- es un ejercicio pleno de la imaginación) a la “La hermosa reina de Anáhuac”. Entonces leía más crónicas, caminaba con mayor acento en la observación y trataba de encontrar los elementos que mostraran la urbe imaginada por los cronistas de otras épocas. Después de muchos vaivenes descubriría el gran valor de la prosa de Guillermo Prieto con “Ojeada al centro de México” o “Memorias de Zapatilla”, Francisco Zarco con “Los transeúntes”, Manuel Payno con “Viaje sentimental a San Ángel”, Ignacio Manuel Altamirano con “Una visita a la Candelaria de los Patos” y “La novela del tranvía” de Manuel Gutiérrez Nájera, quienes mostraban una Ciudad de México plenamente literaria. Aún tengo en mente cuando leí la introducción del libro *El Nuevo Periodismo* que señalaba las características del periodismo narrativo norteamericano de los años sesenta del siglo XX; según Tom Wolfe, los periodistas norteamericanos como Norman Mailer o Rex Reed (y no sé cuántos más) eran autores de vanguardia porque conjugaban literatura con periodismo para provocar un efecto de sentido mayor al noticioso: “El caso es que al comenzar los años sesenta un nuevo y curioso concepto [Nuevo Periodismo], lo bastante vivo como para inflamar los egos, había empezado a invadir los diminutos confines de la esfera profesional del reportaje. Este descubrimiento, modesto al principio, humilde, de hecho respetuoso, podríamos decir, consistía en hacer posible un periodismo que... se leyera igual que una novela.”<sup>1</sup> Dudé de lo afirmado ahí, pues los narradores mexicanos del siglo XIX no sólo mezclaban cuidadosamente valores literarios con periodismo libertario sino que, además de todo ello, forjaban una idea de país. En ese instante fue cuando entendí la gran importancia histórica de nuestras letras nacionales y, por supuesto, el gran valor simbólico de la Ciudad de México.

---

<sup>1</sup> Tom Wolfe, *El Nuevo Periodismo*, Barcelona, Anagrama, 2012, p. 18.

¿Qué podía hacer con todo esto? ¿Seguir en la libre vagancia citadina o intentar sistematizar la información y reflexiones obtenidas de mis lecturas, caminatas y ejercicios de imaginación sobre la gran urbe? En ese momento elegí el trabajo de Héctor de Mauleón como motivo para revisar no sólo a un escritor sino a varios; pues en la prosa del autor de *La ciudad que nos inventa* podía encontrar una narración amable, bien informada, elaborada en los años dos miles, que mira lo antaño desde la actualidad, y trae a cuento a los cronistas que yo ya había conocido por medio de mis “prácticas de ciudad”, como dice Gonzalo Celorio en su novela *Y retiemble en sus centros la tierra*. Así, pues, elaboré una pregunta guía que me sirviera de hipótesis: ¿la crónica puede hacer de la metrópoli mexicana una ficción? A todas luces la respuesta apunta al sí, pero lo importante radica en saber cómo lo hace, qué recursos utiliza, cómo transforma el tiempo histórico en tiempo literario, qué pretende conseguir con ello... El resultado de las anteriores inquietudes es la investigación que expongo en este momento. En las siguientes páginas espero estar a la altura de las circunstancias y de las exigencias académicas que siempre me fueron enseñadas amablemente por mi querido Comité Académico. También reconozco que gracias a esta investigación ahora veo las calles del Centro como si fueran un recuerdo revivido, así cuando, de las manos de mis padres, paseaba por ellas y ahora, junto con Erika, mi compañera de vida, llevo de la mano a mi hija Regina para que también camine por esta Ciudad de México que siempre me ha abrigado con entusiasmo y alegría.

## 1. “La crónica ordena, sistematiza, aprehende el tiempo”

Héctor de Mauleón menciona en el libro de crónicas *El derrumbe de los ídolos* que “La crónica ordena, sistematiza, aprehende el tiempo”.<sup>2</sup> La anterior afirmación me sirve como punto de partida para reflexionar sobre algunos valores de la crónica literaria. Ordenar, sistematizar, aprehender el tiempo, son acciones que encierran rasgos propios de este género narrativo y, en apariencia, se explican por sí mismos. También la Historia, como disciplina de estudio, ordena, sistematiza y aprehende el tiempo, aunque no tenga un afán literario como la crónica moderna. Álvaro Matute explica con sobrada razón la naturaleza y los límites entre el texto histórico y el texto literario, así como sus posibles vínculos, para especificar cada uno:

Ciertamente, hoy en día se han estrechado los límites entre literatura e historia, pero sin que cada una de ellas pierda su identidad como creación. Si el texto histórico puede ser concebido como artificio literario, de acuerdo con White, no por ello debe perder su identidad como texto historiográfico. Los avances actuales en el estudio de la estilística historiográfica, en mi concepto, no deben inducir hacia la confusión disciplinaria, dado que las creaciones historiográfica y literaria tiene fines específicos, aunque puedan llegar a compartir medios; así también debe haber distinción entre sociología e historiografía, cuyo parentesco puede ser estrecho en algunos casos, pero, igual que con la literatura, los fines y algunos de los medios pueden diferir. Cada creación o disciplina tiene muy claros sus alcances y sus límites, aunque los efectos contaminantes de unas en otras propicien ejercicios intelectuales de la magnitud del que emprendió Reyes para deslindar lo literario.

Por lo que toca a los medios, una crónica -no de las más antiguas, sino, pongamos por caso, las indianas- puede tener un entramado épico, cómico, trágico o satírico, pero no por ello es uno de esos géneros que tienen sus reglas de juego canónicas para sí. Pero, ante todo, por los fines que persigue, es una creación historiográfica, a pesar de lo literario que pueda tener implícito.<sup>3</sup>

Las observaciones de Álvaro Matute permiten aclarar que tanto la Historia como la Literatura tienen medios y fines específicos que pueden intercalarse entre sí sin perder

---

<sup>2</sup> Héctor de Mauleón, *El derrumbe de los ídolos. Crónicas de la ciudad*, México, Cal y Arena, 2010, p.13.

<sup>3</sup> Álvaro. Matute, “Crónica: historia o literatura” en *Historia Mexicana*, México, El Colegio de México, 1997, p. 716.

identidad alguna; es más, desde mi punto de vista, ambas se enriquecen al combinarse de manera regulada. Ahora bien, por lo anterior, se puede afirmar que la crónica literaria tiene finalidad histórica y utiliza medios literarios. A raíz de esto, ¿qué crónica literaria no pretende disponer de manera lógica los acontecimientos de algún suceso importante? ¿Acaso la sistematización de la información por medio de una narración no es aspiración central de cualquier crónica? ¿Fijar el paso del tiempo de manera textual se puede considerar una obviedad dentro de los márgenes de este tipo de escritura? En primera instancia, las respuestas de las anteriores interrogantes pareciesen ser obvias, pero más allá de lo elemental, tienen la intención de revelar que el nivel de la superficialidad es frágil cuando existe un interés mayor por profundizar en la naturaleza y en los alcances de la crónica literaria. Ante este panorama, no vale la pena cuestionar por el qué sino por el cómo: ¿Cómo ordena la crónica literaria? ¿Cómo sistematiza? ¿Cómo hace para aprehender el tiempo? En este capítulo inicial pretendo responder de manera cabal estas interrogantes para valorar el sentido general de la crónica y particularizarla en el ejercicio de Héctor de Mauleón como cronista.

También aprovecho este espacio inicial para mencionar el nombre de los libros de Héctor de Mauleón que haré referencia a lo largo de este trabajo. Ellos son: *El derrumbe de los ídolos. Crónicas de la ciudad* (publicado en México por Ediciones Cal y Arena en el año 2010), *Ciudad, sueño y memoria* (publicado en México por Ediciones Cal y Arena en 2013), *La ciudad que nos inventa. Crónicas de seis siglos* (publicado en México por Ediciones Cal y Arena en el año 2015), *El tiempo repentino. Crónicas de la Ciudad de México en el siglo XX* (publicado en México por Ediciones Cal y Arena en el año 2015), *La ciudad oculta. 500 años de historias*, tomo I y II, (publicado en México por la Editorial Planeta en el 2018). En esta última referencia, *La ciudad oculta. 500 años de historias*, cabe mencionar la propuesta editorial pues es interesante ya que hay una

disposición de las crónicas de este autor a partir de los criterios: “calles centrales”, “puntos de encuentro”, “figuras sobresalientes”, “grandes transformaciones”, “muerte en la ciudad” y “la sorpresa de lo cotidiano”. Me parece que en esta publicación hay un cierto homenaje a las guías de forasteros de antaño, pues se mostraba información importante y sintética para aquellos viajeros o paseantes que se adentraran a la capital del país; además de tener una propuesta editorial con imágenes, fotografías de época y un diseño editorial atractivo para hacer una experiencia de lectura más dinámica. Con respecto a los textos en específico que utilizaré en mi investigación son veintiocho crónicas de Héctor de Mauleón y cuarenta y tres crónicas de otros autores. Las crónicas de Héctor de Meuleón provienen en su mayoría de *La ciudad que nos inventa*, algunas más de los otros libros y otras de su columna “En tercera perdona” del diario *El Universal*. Aquí están los títulos del corpus de estudio por orden de aparición: “Los lentes: ojos para una segunda vida”, “La primera crónica urbana”, “Escaleras que llevan a ninguna parte”, “Un coche y una calle”, “La cara oculta de Palacio Nacional”, “La amortajada”, “Mesones de paso”, “La ciudad cambia de muebles”, “La primera casa que hubo en México”, “El cuento de espantos más antiguo”, “Panadería”, “Nostalgia de Bucareli”, “Las primeras fotos de la ciudad”, “Alameda sin álamos”, “México en cinco tragos”, “La derrota de las sombras”, “Zapatos”, “Un cronista que trataron como perro”, “La batalla por nombrar las calles”, “La vieja calle de Seminario”, “Arqueología del asfalto”, “El kilómetro cero”, “En defensa de una ciudad con alzhéimer”, “Los piratas del boulevard”, “Crónica del principio”, “El santo de los secuestrados”, “La agencia de contrataciones” y “La prodigiosa aventura del conquistador Montaña”.

### **1.1 Ordenar**

Ordenar es disponer. La crónica dispone sucesos, acontecimientos y costumbres de manera textual. En esto hay una forma de organización narrativa que proporciona

estructura a hechos, situaciones importantes, hábitos o prácticas sociales. Así como el relato que organiza una historia lo hace con base en un principio, un medio y un final, la crónica relata historias no ficcionales de la misma manera. La tarea de la crónica consiste en ordenar los acontecimientos de la realidad dentro de márgenes textuales y, en ello, surge una reformulación de la propia realidad. ¿Cuál es la razón? En algunas ocasiones la realidad no es tan lineal ni tan coordinada, más bien se asemeja a la construcción de hechos –que si bien pueden ser verificados– en muchos casos son fragmentarios, simultáneos, desconectados. Sara Sefchovich explica la función de la crónica ante la realidad de la siguiente manera: “En otras palabras; lo que llamamos ‘la realidad’, que se compone de la vida diaria y también de los acontecimientos excepcionales, de la historia y también del presente, de las tradiciones y costumbres y también de lo nuevo, de lo superficial y lo profundo, de lo serio y lo frívolo, de lo sencillo y lo sofisticado, pues todo cabe en la crónica y todo puede ser crónica.”<sup>4</sup> Por ello, la crónica dispone los componentes de la realidad para instaurarlos como si fueran un relato y, de esa manera, cada parte tiene conexiones causales, de tiempo y espacio en un marco textual.

La capacidad de disposición de la crónica se encuentra en el texto ya que, como todo relato, elabora un mundo narrado por medio de un discurso. En ello se constata la singularidad de la acción de contar implicada en el relato de la crónica, en el cual comunicar sucesos no ficcionales por medio de una organización textual entraña la cimentación de una estructura narrativa. Por ello, me parece que la disposición de la crónica que plantea Héctor de Mauleón pertenece al discurso narrativo, pues éste tiene como base, en primer lugar, una forma verbal capaz de organizar y construir significados, además de una interacción que puede encontrar resonancia social. Para explicar lo anterior recurre a Teun A. van Dijk quien engloba las propiedades generales del discurso

---

<sup>4</sup> Sara Sefchovich, *Vida y milagros de la crónica en México*, México, Océano, 2017, p. 28.

en tres niveles: “uso del lenguaje, comunicación (cognición) e interacción”<sup>5</sup>; el primero corresponde estrictamente a la lengua; el segundo trata sobre las ideas sustentadas en el discurso; y el último se refiere al contexto social. Según lo anterior, el relato de la crónica es comunicable y referencial, es decir, tiene capacidad de socialización e inteligibilidad.

Entonces, pues, la facultad de disposición de la crónica permite tener una dimensión discursiva del relato que presenta al texto como un discurrir sintáctico capaz de producir sentido, es decir, el texto, como unidad de significado, transcurre de manera organizada para realizar la construcción lingüística de contenido. Paul Ricoeur lo resume bien:

El sentido del texto no es nada que lo refiera a una realidad exterior al lenguaje; consiste en las articulaciones internas del texto y en la subordinación jerárquica de las partes al todo; el sentido es el ligamen interno del texto.<sup>6</sup>

La capacidad de disposición de la crónica comparte los elementos expuestos por Paul Ricoeur ya que ella también refiere, articula y subordina elementos internos al texto. Con esto me parece que la capacidad de disposición de la crónica puede ser entendida como un sistema que se construye por sí mismo dentro de sus propios límites verbales y que sus partes, así como el todo, se vinculan para funcionar correctamente. Resaltan los dos principios expuestos por Paul Ricoeur, según los cuales las “articulaciones internas del texto” y la “subordinación jerárquica de las partes al todo” sirven de soportes estructurales de la ordenación contenida dentro del propio texto, así como de la construcción de significados. En consecuencia la capacidad de disposición de la crónica permite la construcción dinámica del texto y dota la base funcional para que éste sirva significativamente.

---

<sup>5</sup> Teun A. van Dijk (compilador), *El discurso como estructura y proceso*, Barcelona, Gedisa, 2000, p. 27.

<sup>6</sup> Citado por Jorge Lozano, *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, 7ª ed., Madrid, Cátedra, 2004. p. 33.

Ahora bien, la capacidad discursiva de la crónica, permite distinguir dos niveles: el enunciado y lo enunciado, esto es, la forma de narrar y el referente narrado. En esto despunta una diferencia de grado que me ayuda a especificar la naturaleza doble del discurso. La diferencia de grado radica en reconocer un primer nivel en el cual: “el componente textual de la lengua es el conjunto de operaciones merced a las cuales un hablante o un escritor pueden crear textos.”<sup>7</sup> En este “conjunto de operaciones” internas al texto, sitúo específicamente la capacidad de disposición de la crónica que, en consecuencia, permite crear la dimensión discursiva del texto como unidad de significado lingüístico. Para sintetizar este punto considero que la combinación existente entre las frases y las oraciones del texto son producto de la capacidad discursiva de la crónica, esto es, las oraciones son dispuestas entre sí para que sean el medio por el cual se construya el significado de la crónica.

En cuanto al segundo nivel: lo enunciado o referente narrado trata, pues, de la cimentación de significados o realidades textuales. Este tipo de cimentación textual se orienta a la elaboración del significado global como el resultado de la organización del “conjunto de operaciones” enunciativas que provocan un encadenamiento de sentido, es decir, la capacidad de disposición de la forma discursiva del relato modelan la información contenida de la crónica. Me explico mejor: el discurso va de lo parcial (articulación de frases y contenido de éstas) a lo general (construcción de un significado global del texto). Esto me hace reflexionar entre la relación natural de lo particular y lo general implícita en la naturaleza del discurso. En este proceso de concordancia discursiva entre lo particular y lo general, Mijaíl Bajtín apunta no sólo la importancia del

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 35.



enunciado como elemento sustantivo de cualquier discurso (pues junta el contenido temático y el estilo lingüístico)<sup>8</sup> sino el énfasis de la construcción discursiva en la que:

el contenido temático, el estilo y la construcción compositiva, están inseparablemente unidos en la *totalidad* de la expresión y se definen unívocamente por la especificidad de la esfera de comunicación dada. Cada expresión por separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera de uso de la lengua elabora sus *tipos relativamente estables* de tales expresiones a las cuales llamamos *géneros discursivos*.<sup>9</sup>

Aquí encuentro la justificación de entender a la crónica como género discursivo pues también en ella podemos hallar la suma de las partes específicas que construyen el significado general o información contenida textualmente. Este desarrollo discursivo se explica porque:

el significado global de un texto (o si se quiere la información que contiene) resulta superior a la suma de las significaciones de las frases que lo componen; dicho en otras palabras, encontramos un suplemento de significación peculiar del texto en cuanto estructura (y no como suma de frases).<sup>10</sup>

El “suplemento de información” es el producto estructural de la articulación de las frases particulares de la capacidad de disposición de la crónica. En esto importa señalar cómo la capacidad de disposición tiene la facultad de regular el tipo de uso de las frases para evitar ambigüedades o presuposiciones erróneas que impidan la elaboración del significado general. Esto habla del procedimiento de sistematizar y especificar las frases como elementos comunicativos concretos, así como elementos primordiales de la construcción del contenido que se verifican en el texto. En consecuencia, el texto juega una suerte de “gran fijador” o “especificador” que codifica las frases para que se desempeñen de manera correcta en el marco de las exigencias significativas del propio texto.

Resumo, pues, en el marco de la capacidad de disposición de la crónica, así como de la dimensión discursiva, el enunciado y lo enunciado se distinguen a partir de que en

---

<sup>8</sup> Cfr. Mijaíl Bajtín, *Las fronteras del discurso: el problema de los géneros discursivos: el hablante en la novela*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2011, p. 11.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>10</sup> Jorge Lozano, *Obra citada*, p. 36.

el primero se afianzan los procedimientos formales que crean y ordenan el discurso; mientras que en el segundo se verifica el fruto de la significación enunciada. La explicación a todo esto se encuentra en la distinción entre la estructura y el proceso cognitivo. En la estructura se halla la base sintáctica, retórica, estilística; mientras que en el proceso cognitivo están los desarrollos mentales de producción y comprensión.

En este proceso discursivo valdría la pena inquirir cómo es el tipo de enunciación existente en la crónica de Héctor de Mauleón ya que se activan los procedimientos específicos que generan su discurso propio. En *La ciudad que nos inventa* hay una forma característica de disposición de la información narrativa. En ese libro de crónicas que trata de abarcar seis siglos de historia de la Ciudad de México, y que varias de ellas fueron publicadas con anterioridad en el periódico “El Universal”, se puede encontrar la capacidad de disposición de la crónica como un elemento de primera importancia. El trabajo de Héctor de Mauleón me permite recordar el libro *Historia de la Ciudad de México según los relatos de sus cronistas* de Artemio de Valle-Arizpe, pues en la antología de don Artemio se hace un recorrido de autores que van desde Fray Diego Durán y llegan hasta José María Marroqui, pasando por supuesto por Francisco Javier Clavijero o Gemello Carreri, entre muchos más, para disponer en sus páginas las diferentes etapas históricas por las que ha transitado el centro del país. El propio Artemio de Valle-Arizpe menciona al respecto que:

Como el asunto principal de esta antología es la descripción de la ciudad de México, se ha adoptado el orden cronológico del desarrollo del material de ésta, el de la fundación, construcción de sus templos y conventos y edificios civiles que más la ennoblecen, sin tener en cuenta la época en que vivieron los autores de las descripciones que forman este centón de documentos para la historia de la capital de nuestra república.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Artemio de Valle-Arizpe, *Historia de la Ciudad de México según los relatos de sus cronistas*, 5ª edición, México, Editorial JUS, 1977, p.p. 17-18.

El mismo criterio de disposición textual utiliza Héctor de Mauleón en *La ciudad que nos inventa*, pues él sabe que la capacidad de disposición bien organizada en los sucesos o acontecimientos narrados, en las costumbres, los lugares, edificios o calles, en las personas o imaginarios urbanos mencionados, permite que la crónica tenga una planeación textual con mejor organización. Por ejemplo, la manera en cómo dispone los antecedentes históricos de los hechos narrados hace que la crónica adquiera un rasgo estilístico de su escritura. En “Los lentes: ojos para una segunda vida”, desde las primeras líneas hay referentes históricos que ayudan a profundizar en el tema:

Los lentes son un invento del siglo XIII. Surgieron en los talleres de vidrio de Murano, en Venecia, y despertaron con rapidez el asombro de las masas: en la edad de la sombra y las tinieblas, traían de nueva cuenta la luz.<sup>12</sup>

También incluye referentes histórico-literarios:

Los españoles los llamaban antojos. Un estudio de Agustín González-Cano señala que los lentes aparecen por primera vez en la poesía española en el siglo XVI, en unos versos de Alfonso de Villasandino:

*Mal oyo e bien non veo,  
¡Ved señor, qué dos enojos!  
¡Mal pecado! Sin antojos  
Ya non escrivo ni leo.*<sup>13</sup>

A lo largo de la crónica se encuentran diferentes referentes históricos, los cuales hacen que el texto tenga una planificación con una intención estructurada; pues hay ejemplos en el principio, en medio y al final que permiten la construcción de una unidad de significado. La crónica termina haciendo referencia al virrey Luis de Velasco pues éste fue de los primeros en utilizar anteojos en la Nueva España: “Cuando don Luis de Velasco desembarcó con aquel raro instrumento montado sobre su nariz, debió dar la impresión de que se trataba de un funcionario que podía ver con claridad realidades de

---

<sup>12</sup> Héctor de Mauleón, *La ciudad que nos inventa. Crónicas de seis siglos*, México, Ediciones Cal y Arena, 2015, p. 53.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 54.

otro modo ocultas”<sup>14</sup>. La capacidad de disposición de la información histórica y literaria que utiliza Héctor de Mauleón es una constante que permite una construcción textual más amplia y completa. La forma verbal, al organizar la información de manera discursiva, construye significados que permiten hacer de la crónica un texto que describe y profundiza en lo que refiere.

Otro ejemplo se encuentra en “La primera crónica urbana”. En ese texto, Héctor de Mauleón hace una descripción del texto *Diálogos latinos* de Cervantes de Salazar. Ángeles González Gamio se refiere del toledano de la siguiente manera:

En diversas ocasiones hemos hablado de los múltiples cronistas que ha tenido la ciudad de México a lo largo de su historia. Sin embargo el primer cronista con un nombramiento oficial fue Francisco Cervantes de Salazar. Originario de Toledo, España, estudió en Salamanca, en donde conoció a Hernán Cortés, lo que lo motivó a trasladarse a la Nueva España. Llegó a la ciudad de México en 1551, el mismo año en que se expidió la real cédula que creaba la Universidad de México, la primera de América.

Se instaló en casa de su primo, el opulento minero Alfonso de Villaseca, a quien hemos mencionado en crónicas en que hablamos del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, ya que él fue su principal benefactor.

Al iniciarse los cursos en la flamante universidad, en 1553, Cervantes de Salazar se incorporó como maestro de retórica; al paso del tiempo llegaría a ser rector en dos ocasiones. Al año de su ingreso como maestro escribió unos diálogos en latín como ejercicios para sus alumnos, titulados México en 1554.

Esta obra, junto con unos diálogos de Juan Luis Vives, fueron publicados por el famoso Juan Pablos, quien estableció en la ciudad de México la primera imprenta del continente americano.<sup>15</sup>

Y Héctor de Mauleón menciona las peripecias que tuvo ese escrito para ser recuperado a favor de la historia:

La crónica que describió por primera vez las calles, las plazas y los edificios de la Ciudad de México estuvo perdida durante tres siglos. Lucas Alamán consideró, en

---

<sup>14</sup> *Ibíd.*, p. 55.

<sup>15</sup> Ángeles González Gamio, *La ciudad que me habita. Crónicas amorosas de la Ciudad de México*, México, Porrúa, 2016, p. p. 17 –18.

1844, que no quedaba ya posibilidad alguna de localizarla. Sólo se conservaba el registro de su título en algunos antiguos catálogos bibliográficos novohispanos.<sup>16</sup>

En este ejemplo, Héctor de Mauleón utiliza la disposición de la información histórica de manera intercalada. Va mencionando datos y nombres de autores (Lucas Alamán, Joaquín García Icazbalceta, José Fernando Ramírez, José María Andrade, Manuel Orozco y Berra...) para explicar cómo fue el proceso de recuperación del trabajo de Cervantes de Salazar:

El libro, *Diálogos latinos* (hoy se le conoce como *México en 1554*) salió justo ese año de la imprenta del célebre Juan Pablos. Ignoro de cuántos ejemplares constó la edición; lo cierto es que casi todos se perdieron; habían ido a parar a las manos destructoras de los estudiantes, a quienes poco ha importado desde siempre conservar los libros de un texto. Unos años más tarde sólo quedaba la memoria más o menos vaga de que en *México en 1554* había existido.<sup>17</sup>

Con esto consigue generar un efecto de sentido que permite mirar el accidentado camino que el texto de Cervantes de Salazar tuvo que transitar para salir a la luz. Me parece que en este ejemplo, Héctor de Mauleón no sólo escribe una crónica sobre otra crónica sino que hace una recreación literaria del texto de Cervantes de Salazar, pues narra la amenaza constante con la que se enfrentan varios textos para no perderse en el olvido:

En aquel libro se cumplía el destino de la mayor parte de las obras coloniales que, según el bibliófilo Joaquín García Icazbalceta, cuando no se perdían para siempre en los fragores de la vida diaria, llegaban al futuro incompletas, rotas, sucias, manchadas, podridas, apolilladas “y con letrerotes manuscritos”.<sup>18</sup>

La disposición de la información histórica es abordada de manera narrativa, es decir, no sólo se anotan los datos para enumerarlos sino que se articulan dentro de un relato para narrar causas y efectos que acontecieron a la propia crónica de Cervantes de Salazar, así como a quienes participaron en su rescate:

Encontrar la crónica perdida se convirtió en su obsesión. Pero Lucas Alamán había sepultado toda esperanza:

---

<sup>16</sup> Héctor de Mauleón, *La ciudad que nos inventa. Crónicas de seis siglos*, p. 50.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.p. 50–51.

En 1849 –estremece pensar que habían transcurrido 295 años desde que el libro saliera del taller de Juan Pablos–, José María Andrade, quien decía estar enfermo de “bibliofilia acusada”, encontró un ejemplar de México en 1554 en la biblioteca del difunto botánico Vicente Fernández. El libro estaba trunco y muy maltratado. Le faltaban las páginas 289 y 290. No importaba, Andrade brincó de felicidad. Atravesó la ciudad hasta la casa de Joaquín García Icazbalceta, en la Ribera de San Cosme, y le obsequió el volumen con la condición de que lo tradujera.

En esos instantes, la vida de Icazbalceta estaba en vías de convertirse un desastre. Primero perdió a su esposa, luego perdió su fortuna, entró en bancarrota moral y acabó hundido en un letargo que le hizo postergar la traducción durante... 25 años.<sup>19</sup>

Con la capacidad de disposición que tiene la crónica se puede articular de mejor manera todos los componentes que la integran. Tantos elementos de carácter verbal así como elementos históricos o discursivos son ordenados para construir en conjunto una unidad significativa clara y concisa. A partir de lo anterior, la capacidad de disposición de la crónica se establece de manera constante para imprimir una estructura en la organización literaria de sucesos o acontecimientos, costumbres, lugares, edificios, personajes, calles o imaginarios urbanos que se establecen en el trabajo de Héctor de Mauleón.

## **1.2 Sistematizar**

La crónica sistematiza porque ella misma es un sistema narrativo. Como todo sistema, tiene un método de articulación que –como ya lo expliqué en el apartado anterior– organiza de forma textual los temas de la realidad que son abordados por ella. En la crónica interactúan entre sí cada uno de los elementos textuales y no textuales que la conforman. Para cumplir con lo anterior, la crónica observa los elementos de la realidad que le interesa para hacer una representación textual de ellos. Este sistema narrativo tiene como base la intención de conocer y contar. ¿De qué manera la crónica conoce lo que le interesa relatar? En la respuesta de la anterior pregunta utilizo los elementos que menciona Sara Sefchovich para explicar el sentido de la crónica: “De esto deriva que se trata de un género que se ocupa (o sea, que su objetivo es) observar y escuchar (hacer

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 51.

etnografía), averiguar (hacer sociología y sicología), desenterrar (hacer arqueología), recuperar (hacer historia), describir (hacer fisiología) y transmitir (hacer narrativa).”<sup>20</sup> Estos elementos sirven para establecer los parámetros con los cuales la crónica sistematiza la realidad que aborda. Lo explico con otras palabras: la crónica, como género narrativo, necesariamente debe observar, escuchar, averiguar, desenterrar, recuperar, describir y transmitir los acontecimientos de su tiempo, y al hacerlo conoce y relata la realidad que le interesa descubrir. Por ello, en este caso, los anteriores verbos no son sólo acciones sino propósitos de la crónica.

Héctor de Mauleón desarrolla cada uno de los anteriores parámetros en su trabajo como cronista. De manera general se puede decir que *La ciudad que nos inventa* es un ejercicio diacrónico de observación del centro del país en sus diferentes etapas históricas. Desde la crónica “El cuento de espantos más antiguo”, situado en 1509, hasta 2014 con “Un provinciano en Reforma”, la Ciudad de México es observada para ser reconstruida de manera literaria. La urbe no es mirada en todos sus detalles, pues ello sería tarea imposible, sino sólo en aquellos pormenores para encontrar acontecimientos capaces de exponer cómo ha sido el proceso de construcción arquitectónica, social y cultural. En esto descansa la importancia de señalar que el trabajo de Héctor de Mauleón no centra su observación en el exclusivo desarrollo urbano, pues también mira hacia algunos de los acontecimientos de la vida diaria que permitieron el crecimiento social de la capital del país. Por ejemplo, en la crónica “Escaleras que llevan a ninguna parte”, se observa el rastro de una urbe que ya no existe porque se ha transformado:

Resulta difícil imaginar que el desierto de asfalto que hoy llamamos Centro Histórico estuvo alguna vez surcado por siete acequias o canales que corrían en todas direcciones, caracoleando a orilla de las casas. El autor de *Grandeza*

---

<sup>20</sup> Sara Sefchovich, *Obra citada*, p. 28.

*mexicana*, Bernardo de Balbuena, escribió en 1604 que esos canales formaban calles de agua “que cual sierpes cristalinas / dan vuelas y revueltas deleitosas”.<sup>21</sup>

El tema de las acequias importa porque es ejemplo de cómo ha sido el proceso de transformación de la Ciudad de México. En la época virreinal existieron siete acequias; muchas de ellas “quedaron como restos de los antiguos canales o acalotes de los indios [...] ya que las habían cercado como fosos a los templos, a los palacios, a las casas, a los huertos y jardines paralelos a las calzadas y como límite del recinto amurallado.”<sup>22</sup> Ángeles González Gamio presenta una muy buena explicación del origen de las acequias en el texto “Casa de la Acequia”:

Es difícil pensar en una ciudad levantada en medio de las aguas que, aprovechando pequeños islotes y con un ingenioso sistema de relleno, logre construir una urbe poblada de palacios y templos imponentes. Eso es lo que los mexicas hicieron en el corazón de los lagos de la cuenca de México erigiendo la prodigiosa Tenochtitlan.

La audacia que tuvieron los mexicas al fundar su ciudad en la parte más baja de la cuenca, en unos islotes que sobresalían de las aguas de cinco hermosos lagos que la rodeaban, marcó su destino. En los islotes edificaron las grandes construcciones principales y en los alrededores crearon sus barrios, con el original sistema de las chinampas.

La insólita ciudad se conectó a tierra firme con cuatro calzadas y en su interior desarrolló canales conocidos como acequias, que desempeñaban la función que ahora hacen nuestras calles y avenidas, ya que las había de distintas dimensiones e importancia. Muchas de ellas a su vera tenían camino de tierra para los peatones.<sup>23</sup>

Los nombres de las acequias son los siguientes: Real, Merced, Carmen, Chapitel, Tezontale, Santa Ana y Mexicacaltzingo. Recuerdo en este momento el trabajo gráfico de Casimiro Castro llamado “La calle de Roldán y sus desembarcaderos”. En esa litografía de 1855 se permite apreciar cómo eran las aglomeraciones del gentío que se concentraba en torno a las acequias para dar una idea del quehacer cotidiano de ese entonces. Las “calles de agua”, al hendir la Ciudad de México desde la época prehispánica hasta el siglo

---

<sup>21</sup> Héctor de Mauleón, *La ciudad que nos inventa*, p.p. 62–63.

<sup>22</sup> <https://docplayer.es/13876920-Capitulo-4-historia-de-los-diversos-canales-y-acequias.html>

<sup>23</sup> Ángeles González Gamio, *La ciudad que me habita: crónicas amorosas de la Ciudad de México*, México, Miguel Ángel Porrúa, 2016, p. 140.



XIX, establecieron modos de vida, higiene y salud en la población; también trajeron consigo asuntos de:

mantenimiento, problemas de navegación, acequias azolvadas y trabajos de limpieza de las mismas, procesos en la construcción de edificios, pleitos, restos arqueológicos dentro de los canales, además de la reiterada y constante petición durante el periodo colonial, de solicitar indios de otros pueblos para la limpieza de las acequias de la ciudad, básicamente de Coyoacán, Chalco y Texcoco.<sup>24</sup>

Héctor de Mauleón aborda esa misma complicación en la crónica “Un coche y una calle”:

16 de Septiembre es un emblema de lo que esta ciudad le ha hecho al falso valle en que se asienta. Durante los primeros 250 años de vida de la metrópoli que fundó Hernán Cortés, por esa calle corrió una caudalosa acequia: la gente le llamaba “calle del Agua” o “calles de las Canoas”, debido al constante ir y venir de chalupas y trajineras que conducían mercaderías –flores, frutas y hortalizas– a los comercios de la ciudad.

En 1754, sin embargo, la acequia estaba prácticamente seca y los vecinos de las casas cercanas lanzaban en ella “basuras, inmundicias y bestias muertas”. En vez de asearlo y renovarlo, el virrey Revillagigedo ordenó, a fines del siglo XVIII, cegar “ese depósito de suciedad o infección”, lo que nos privó, decía Lucas Alamán, de tener “una ciudad con apariencia holandesa”.<sup>25</sup>

Gracias a esas acequias varias casonas de la época virreinal tenían en la parte trasera escaleras que daban acceso a los “caminos de agua”:

Durante aquellos siglos lejanos, misteriosamente remotos, las casas de la ciudad, contrariando quizá la sentencia de Pedro Calderón de la Barca, tuvieron siempre dos puertas. Una daba a la “calle de tierra”, por la que corrían carruajes y cabalgaduras; la otra, que era siempre la trasera, daba a la “calle de agua” y funcionaba como desembarcadero. Allí guardaban los propietarios sus canoas, por ahí (a la puerta trasera le llamaban “puerta falsa”) entraba a los domicilios el aprovisionamiento de comestibles adquiridos en el pequeño puerto interior que se ubicaba en la calle de Roldán (frutas, legumbres, etcétera).<sup>26</sup>

Otro ejemplo que permite encontrar la capacidad de observación en Héctor de Mauleón es “La cara oculta de Palacio Nacional”, que recuerda la crónica “Los transeúntes” de

---

<sup>24</sup> <https://docplayer.es/13876920-Capitulo-4-historia-de-los-diversos-canales-y-acequias.html>

<sup>25</sup> Héctor de Mauleón, *La ciudad que nos inventa*, p.p. 223–224.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 63.

Francisco Zarco para resaltar la importancia de perderse sin rumbo por las calles citadinas para observar aspectos que por lo regular son ignorados:

Francisco Zarco recomendaba perderse entre las muchedumbres como una forma de combatir el tedio: caminar sin dirección, olvidar la última sensación al recibir otra nueva, observar un rostro que no se volverá a encontrar jamás. “Descubrir pequeñas maravillas que –en las ciudades que conocemos de memoria– por lo general nos han dejado siempre indiferentes”.<sup>27</sup>

Esta referencia la hace para resaltar que la observación de la urbe puede darse gracias a la vagancia por sus calles. En este caso la vagancia se convierte en método de conocimiento. El mismo Zarco plantea en “Los transeúntes” que el *flâneur* baudelariano es de vital importancia para realizar la provechosa tarea:

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 *flâneur*, es sin duda el mejor modo de pasear.

Por algún tiempo se anda sin ver, sin oír; después la atención se fija ya en un objetivo, ya en otro; comienzan a hacerse observaciones que interrumpen el más leve ruido; las ideas ligeras y halagüeñas suelen cruzar por la mente, las más vagas impresiones se suceden con rapidez y pocas dejan huella; se olvida la última sensación, se recibe otra nueva; y como olvidar es una felicidad, agrada esa variedad, esas oleadas de impresiones que pasan sin dejar huellas profundas [...]”<sup>28</sup>

Francisco Zarco está en la misma sintonía de Charles Baudelaire y Edgar Allan Poe ya que en “Los transeúntes” hay un narrador que, desde su interioridad, tiene la precisión de perderse entre la multitud para enunciar la ciudad. Ese narrador *flâneur* es descrito por Walter Benjamin como:

el transeúnte que se infiltraba entre la multitud, pero estaba también el *flâneur* que necesita espacio y no quiere renunciar a su *privacy*. La masa debe atender a sus ocupaciones: el hombre con *privacy*, en el fondo, puede *flâner* sólo cuando, como tal, sale ya del cuadro.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>28</sup> Francisco Zarco, “Los transeúntes” en Jiménez Aguirre, Gustavo (compilador), *Crónica, número 2*, México, UNAM, p. 85.

<sup>29</sup> Walter Benjamin, “Sobre algunos temas de Baudelaire” en *Ensayos escogidos*, México, 3ª reimpresión, Ediciones Coyoacán, 2008, p.p. 31–32.

Caminar y observar son dos aliados que permiten profundizar en los detalles urbanos. Quizá ahí se encuentra una de las características que otorgó personalidad a la Ciudad de México: ser una ciudad diseñada en proporción al hombre para que éste pudiera caminarla. Por ello, Héctor de Mauleón señala que: “Las ciudades requieren de intérpretes que las descifren. Para Manuel Payno, un par de zapatos desgastados por la curiosidad eran las únicas herramientas que los cronistas necesitaban para llevar a buen puerto ese trabajo.”<sup>30</sup> Ahora se ha desplazado el caminar por lo vehicular. Autos, camiones, motonetas, inundan las mismas calles que antes eran de agua. El número de estacionamientos públicos que hay en el Centro es un buen indicador de todo esto. El historiador Serge Gruzinski da cuenta de este proceso de edificación descomunal:

En esos mismos años treinta, la ciudad vieja resistió el paso de las demoledoras o la fantasía devastadora de los arquitectos. La ciudad de México tiene prisa por sacudirse un yugo que le resulta insoportable, arcaico y repelente. En el Zócalo, al Palacio Nacional –antiguo palacio de los virreyes de la época española– se le agrega un piso. Esta operación se efectúa en 1929, junto con una remodelación de la fachada del siglo XVIII. En 1938 el Portal de las Flores se remplaza por el nuevo edificio del Departamento del Distrito Federal. Palacios edificados a finales del siglo ven su vida truncada; por ejemplo, la residencia de la riquísima familia Escandón –a dos pasos del Sanborn´s de los Azulejos–, en cuyo lugar el Estado manda construir el pesado y musoliniano Banco de México. La apertura de la avenida 20 de Noviembre “exigió [...] la destrucción parcial del Portal de las Flores, de la iglesia de San Bernardo, de la Casa de San Felipe y del curato de la parroquia de San Miguel, por no hablar de lo que desapareció por completo”. En 1938, para ampliar la avenida San Juan de Letrán, se arrasa con el convento de Santa Brígida. Años más tarde, en 1947, la fuente del Santo del Agua, obra maestra barroca, es desmontada y reconstruida fuera de la ciudad en los jardines del museo de Tepotzotlán.

La lista de edificios desaparecidos o transformados en cines, almacenes, tiendas, dice mucho de los daños infligidos al patrimonio y de la mutilación causada a la memoria urbana. Pesada será la factura de la modernidad, aunque la ciudad “moderna” no hizo más que rematar el trabajo de depuración emprendido desde mediados del siglo XIX...<sup>31</sup>

Ya he mencionado que la mudanza es medular en la Ciudad de México. En el instante en que la urbe empieza a realizar cambios surge la Historia que ordena los acaecimientos

---

<sup>30</sup> Héctor de Mauleón, *La ciudad que nos inventa*, p. 162.

<sup>31</sup> Serge Gruzinski, *La Ciudad de México: una historia*, 1ª reimpresión, México, FCE, 2014, p.p. 34–35.

para entenderlos y que, con el paso del tiempo, es necesario conservarlos en la memoria. Ahí radica la importancia de la crónica, pues ella observa cómo van cambiando las cosas, los edificios, las costumbres, para dejar testimonio e interpretación de ello, Héctor de Mauleón escribe la crónica “Epitafio de San Juan de Letrán”:

Camino por ese mundo desconocido, por una ciudad que no es como la recuerdo y comprendo: una ciudad que no es la mía. Veo centros de mayoreo, grafitos, sex shops, “Cambio, compra y venta de celulares”. Veo edificios antiguos con letreros “WC”. Hay ruido. El tramo clásico de la calle es un enjambre de gente que grita, que ríe, que tose. Leo: Plaza Central, Plaza Meave, Plaza de la Tecnología.

Decido alejarme. Lo hago con la cabeza baja porque llega el día en que una ciudad nos apabulla, y se nos viene encima.<sup>32</sup>

Ahora bien, escuchar, en el trabajo de Héctor de Mauleón, se convierte en hábito porque las voces agolpadas en las calles y los ruidos urbanos adquieren un significado mayor que es necesario interpretarlo. Escuchar cómo habla la gente importa porque esas voces refieren cómo es la vida en las calles. Por ejemplo, hace más de ciento setenta años, madame Calderón de la Barca tomó nota de algunas de las voces callejeras de ese entonces y las plasmó en sus cartas que dan cuenta sobre todo aquello que le deslumbró en su estancia en estas latitudes.

Hay en México multitud de gritos callejeros que comienzan al amanecer y no concluyen sino por la noche [...] Al amanecer os despierta el penetrante y lamentable grito del carbonero: «¿Carbón, señor?», el cual, según la manera como se le pronuncia, suena más bien: “carbónsiú”. Luego, canta el mantequillero: “Mantequilla, ¡mantequilla a real y medio! –“cocina buena, cocina buena” interrumpe el carnicero con áspera voz. ¿Hay sebo-?o-?o-?o? Esta es la prolongada y melancólica nota de la mujer que compra desperdicios de cocina, y que se para delante de la puerta. En seguida pasa por enfrente la cambista, especie de india comerciante dedicada a los trueques, la cual canta: “¡Tejocotes por venas de chile!”, ofreciendo de esa suerte una fruta pequeña, en cambio de pimientos picantes. Por mí, que se haga. Uno que parece buhonero ambulante entona el agudo tiple del grito indio. Le grita al público, para que le compren agujas, alfileres, dedales, botones de camisa, cintas, bolas de hilo, algodón, espejitos, cuanto hay. Entra a la casa y prestamente le rodean las criadas, jóvenes y viejas, que le ofrecen la décima parte de lo que pide, proposición que acepta después de mucho regateo. Detrás de él aparece otro indio con tentadores canastos llenos de fruta que va enumerando por sus hombres, hasta que la cocinera o el ama de llaves no pueden ya resistir más

---

<sup>32</sup> Héctor de Mauleón, *La ciudad que nos inventa*, p.p. 351–352.

tiempo y asomando la cabeza por la baranda, le dicen que suba con los plátanos, las naranjas, las granaditas, y el resto de su malotaje. [...] “Gorditas de horno, calientes!” Esto suena en un tono afeminado, agudo y penetrante. [...] “¡Pasteles de miel, queso y miel. Requesón y buena miel!”<sup>33</sup>

Gracias a esta descripción elaborada por Madame Calderón de la Barca hay un rescate de hábitos y costumbres de mediados del siglo XIX. La crónica puede dejar registro del mundo auditivo de antaño y recrear un paisaje sonoro. Todo esto importa porque poner atención en las voces de las gentes y en los sonidos urbanos ayuda a entender de mejor manera el ajetreo ciudadano ya que permite identificar cómo se marca el ritmo interno del centro del país. Los sonidos también son signos y, por lo tanto, pueden ser interpretados. La crónica de Héctor de Mauleón es sensible a todo esto; ella hace de la escucha un rasgo propio en “El siglo de los ruidos”:

En 1938, los oídos sajones de Evelyn Waugh calificaron a la Ciudad de México como la más estridente y ensordecedora del mundo. “El ruido es la frustrante bienvenida inaugural para el forastero, el acompañante tenaz y diario”, escribió. Hoy imaginamos como un remanso auditivo el México de la expropiación petrolera, cimbrado solo por los discursos de Cárdenas y Lombardo Toledano, y uncido por los siglos de los siglos a las modulaciones melódicas del Trío Garnica, Ascencio, del dueto Lara-Alcaraz. ¿Qué hubiera escrito Waugh si le fuera dado caminar, setenta años más tarde, por nuestro Eje Central? Que respondan los tráileres, los trascabos, los micros, los camiones, los aviones, los estéreos a todo volumen, las alarmas, la música de las tiendas, las ofertas de los vendedores de tecnología, las sirenas de las patrullas, los altavoces de los manifestantes, las potencias del volumen en una ciudad -cito de nuevo a Monsiváis- que desborda trampas acústicas, y retumba y gime, y puebla sus esquinas con basura auditiva que ya ningún barrendero recoge.<sup>34</sup>

Saber escuchar la urbe implica educar el oído: compromete distinguir los tipos de sonidos que se generan en el vaivén de lo cotidiano. Por ello, la crónica amplía su capacidad de registro cuando utiliza los sentidos humanos del gusto, tacto, vista, olfato y escucha. Lo narrado pasa por el filtro de la percepción humana y los cinco sentidos ayudan a comprender de mejor manera la parte de mundo que se quiere interpretar. La

---

<sup>33</sup> Calderón de la Barca, Madame, *La vida en México 1839 – 1842*, (colección “Sepan Cuantos...”, tomo 74), México, Porrúa, 1967, pp. 98 y 99.

<sup>34</sup> Héctor de Mauleón, *La ciudad oculta* (Tomo I), México, Editorial Planeta, 2018, p.p. 108–109.

crónica tiene muy presente el anterior principio porque sabe que esa manera de percepción ayuda a plasmar un sentido humano en la lectura de las cosas.

Averiguar, según la cita de Sara Sefchovich, también es uno de los elementos centrales de la crónica. El verbo averiguar tiene como sinónimo indagar, el cual implica investigar. La crónica también investiga y, por ello, no se reduce a la simple escritura de lo percibido por parte del cronista, pues podría alentar un texto que excluya reflexiones fundadas en el estudio. Ante esto puedo afirmar que en el espíritu de la crónica habita la naturaleza de la investigación. Sea de campo o en archivos, la crónica hace de la averiguación una actividad necesaria. En el caso de Héctor de Mauleón, el averiguar, es decir, el investigar, se revela cuando en sus crónicas se mencionan los trabajos de otros cronistas que también han abordado el mismo tema. En el libro *La ciudad que nos inventa* hay textos referidos de Bernal Díaz del Castillo, Bernardo de Balbuena, Ángel de Campo, Ciro B. Ceballos, José Juan Tablada, Salvador Novo, entre otros muchos más que también han explorado la Ciudad de México por medio de la escritura. Vale la pena transcribir un ejemplo para apreciar cómo se va indagando sobre el tema de los primeros mesones de la urbe que hace Héctor de Mauleón en “Mesones de paso”:

En 1526, un vecino de la Ciudad de México, Pedro Hernández Paniagua, solicitó licencia para abrir un mesón en la capital de la Nueva España. Además de alojamiento para los viajeros, “dándoles cama e ropa limpia”, Hernández se proponía ofrecerles “de comer o cenar dándole(s) asado e cocido e pan e agua”, la calle donde instaló su negocio, hacia lo que entonces era el sur de la capital, se habrá poblado rápidamente –según los usos la ciudad gremial– con esa clase de establecimientos que durante cinco siglos han servido para identificarla: Mesones. Hernández se convirtió en padre de la hotelería nacional; a los establecimientos de que fue precursor, Luis González Obregón los describió de este modo:

Los viejos mesones fueron el lugar de descanso de nuestros abuelos en sus penosos viajes; ahí encontraron siempre techo protector, aunque muchas veces dura cama y mala cena; en esos mesones hacían posta los hoy legendarios arrieros con sus recuas, los dueños de carros, de bombés y de guayines, los que conducían las

tradicionales conductas de Manila y del interior del país, y los que llevaban las platas a S. M. el Rey.<sup>35</sup>

Héctor de Mauleón indaga sobre los pasos de Luis González Obregón y retoma la crónica “Los mesones” del autor del libro *México viejo* para escribir en el siglo XXI su propia versión. Luis González Obregón explica cómo va creciendo la población y, por consecuencia, surge la necesidad de habilitar un espacio para alojar a los viajeros que llegan a la Ciudad de México. El aspecto del alojamiento de viajeros permite comprender cómo la urbe va creciendo cada vez más para dejar de ser una pequeña localidad y así convertirse en un lugar con servicios de ese tipo. Las palabras de González Obregón sobre este punto son muy oportunas:

En aquellos primeros años en que la ciudad renacía; en que los conquistadores, sacudiendo el polvo del combate, envainaban la espada del guerrero para empuñar los instrumentos de labranza, y en que abandonado su carácter aventurero, se tornaban en fundadores de la capital colonial, México tenía reducido número de habitantes; pero las casas eran amplias, cómodas y estaban provistas de grandes piezas y anchos patios.

Así, pues, cualquiera de los primitivos pobladores, podía alojar con toda holgura, a su familia, a su servidumbre y a sus esclavos, lo mismo que a los forasteros que de tarde en tarde llegaban a la ciudad, en pos de nuevas conquistas, en busca de parientes que ha mucho no veían o simplemente con el objeto de avecindarse en la nueva puebla.

No hubo necesidad de edificar en esos primeros años, ni casas de vecindad, ni casa de huéspedes.

Pero pronto aquel estado de cosas cambió con rapidez.

La capital comenzaba a poblarse más cada día; las peticiones de los solares llovían en las juntas de Cabildo; las casas se levantaban por todas partes; el comercio empezaba a establecerse; los templos cristianos a edificarse, y como consecuencia inmediata, crecía la inmigración.<sup>36</sup>

Este ejemplo me hace pensar que la indagación sobre el proceso de crecimiento del centro del país es uno de los temas más sensibles en el trabajo de Héctor de Mauleón. La indagación se muestra como apoyo de objetividad dentro de un género que tiene como vocación central significar el paso del tiempo, así como los acontecimientos de mayor

---

<sup>35</sup> Héctor de Mauleón, *La ciudad que nos inventa*, p. 35.

<sup>36</sup> Luis González Obregón, *México Viejo*, México, Editorial Promexa, 1979, p. 43.

importancia o los personajes de clara notabilidad. Aquí cabe entender la Ciudad de México como un ser lleno de vida y, como tal, señalar sus cambios es tarea de la crónica urbana. Si la anterior afirmación tiene fundamento, entonces cabe el símil que Georgina Cebey elabora en *Arquitectura del fracaso*:

Al igual que los seres humanos, las construcciones crecen y envejecen. Como una piel que pierde su brío juvenil, la pintura se deslava con los años. En lugar de que le salgan arrugas, las fachadas se agrietan y resquebrajan. Los edificios tienen órganos: tuberías que son como sistema circulatorio, cableado eléctrico que asemeja un sistema nervioso. Las partes de un edificio son las de un cuerpo: las ventanas funcionan como narices, los techos como cabezas, los drenajes como intestinos y las cocinas como corazones (¿tienen pelo las casas?). Cuando una construcción pierde un ladrillo, queda incompleta, como una boca que perdió un diente. Algunas se someten a cirugías de reconstrucción y logran rejuvenecer. Sin embargo, casi todas mueren, tarde o temprano. Y cuando lo hacen, en lugar de convertirse en huesos y polvo, se reducen a escombros.<sup>37</sup>

Indagar sobre los cambios de la urbe, así como si ésta fuera un órgano vivo que nace, crece y muere, obliga a entender el suceder histórico como un recorrido sensible de una metrópoli proyectada en el tiempo que transcurre sin parar. Por ello, las crónicas de Héctor de Mauleón oscilan entre la visión subjetiva del narrador y la base de la información investigada del devenir de la urbe estudiada para dar cuenta de su eterna mudanza. Dentro de este proceso, la indagación del cronista es herramienta imprescindible de comprensión del inmutable proceso de cambio y transformación. En “La ciudad cambia de muebles” se ilustra como la indagación del cronista se balancea entre la subjetividad del narrador y la objetividad del dato indagado:

Hay un relato que afirma que la campana más antigua de la Catedral fue fundida con uno de los cañones con que Cortés tomó Tenochtitlan. Ya se sabe: las leyendas son amasijos, artefactos que funden lo histórico y lo maravilloso. A mí me gusta pensar, sin embargo, que gracias a aquella campana, en la Ciudad de México se pudo escuchar el fragor de la Conquista convertido en música.

Ítalo Calvino escribe que todas las ciudades del mundo han sido construidas con remiendos de otras: con los mármoles de Ravena, algún día se engalanó Aquintrán. En un tiempo muy lejano, de la lava de los volcanes surgió el tezontle con que se hicieron los templos de la ciudad azteca. Con esa misma piedra los conquistadores

---

<sup>37</sup> Georgina Cebey, *Arquitectura del fracaso*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2017, p. 9.



españoles levantaron otra ciudad, una ciudad de lava petrificada: la capital de la Nueva España. El templo de Huitzilopochtli se transformó de ese modo en hospital o en colegio; con los bloques extraídos del Calmecac se construyó la antigua Catedral.<sup>38</sup>

La interpretación del cronista otorga al texto un sello de visión particular de los acontecimientos investigados. Señalo la manera en cómo se aborda el proceso de cambio de la Ciudad de México pues ahí radica una de las características más importantes del estilo narrativo de este cronista. Con esta manera de indagación se puede encontrar alguna de las características primordiales del trabajo de Héctor de Mauléon.

Otro aspecto que también sirve para comprender la naturaleza de la crónica urbana se halla en su capacidad de desenterrar acontecimientos significativos para poder narrarlos. La crónica de Héctor de Mauleón mira hacia atrás en la historia y, por consecuencia, pone atención en aquellos sucesos que pudieran servir para entender mejor el presente. A diferencia de otros cronistas que miran su presente histórico, la crónica de Héctor de Mauleón trata de un repaso constante del pasado para traerlo a cuento en la actualidad. Un ejemplo se encuentra en “La primera casa que hubo en México”:

Hace unos años, el Centro Cultural España, en Guatemala número 18, intentó ampliar sus instalaciones. Al reventar el piso de un antiguo estacionamiento, en un predio que había pasado el siglo XX sin sufrir apenas modificación alguna, salieron a la luz los restos de una construcción prehispánica, una banqueta pequeña, el arranque de una escalinata, varias pilastras demolidas, las ruinas de una habitación de estuco y el eco de lo que fue alguna vez un patio con piso de lajas. Acababa de aparecer, después de casi 500 años sepultado en el lodo, lo poco que queda del Calmécac, la escuela donde se entrenaban para gobernar los hijos de los nobles mexicanos.

Qué extraño mirar esas piedras que en 1521 quedaron sumergidas en la oscuridad, en medio de un silencio que nada rompió nunca. Mientras caminaba por el recinto tuve la impresión de que la Ciudad de México acababa de abrir el baúl de sus recuerdos: yo miraba exactamente lo mismo que un día vieron Cortés, Sandoval, Alderete, Alvarado. Lo mismo que vio Bernal la tarde del siglo XVI en que

---

<sup>38</sup> Héctor de Mauleón, *La ciudad que nos inventa*, p. 149.

cayeron los últimos vestigios de un esplendor irrepetible; el día en que la antigua soberana de los lagos, calle por calle, casa por casa, al fin fue demolida.<sup>39</sup>

Mirar lo mismo que en tiempos pasados otros miraron. Caminar por las mismas calles en donde, muchos años atrás, otros también lo habían hecho. En todo esto hay una recursividad histórica que ayuda a re significar los hechos, las cosas, los sucesos. Dentro de estos márgenes, desenterrar implica excavar en la historia de la urbe para reflexionarla una y otra vez como si fuera una espiral en constante descubrimiento. Por ello, para desenterrar profundamente se necesita de una “ventana arqueológica”, así como se menciona en “El cuento de espantos más antiguo”:

En muchos edificios antiguos del Centro Histórico existen fosos rectangulares, cubiertos por una capa de cristal o bien rodeados de barandales, a los que los arqueólogos han llamado “ventanas arqueológicas”. Esas ventanas permiten asomarse a los primeros días de la ciudad: son elevadores en cuyos botones hay siglos en lugar de plantas: conducen a muros y fuentes que quedaron sepultados, a fragmentos de azulejos y restos de pinturas murales que sobrevivieron el andar del tiempo.

Esas “ventanas” se vislumbran en el atrio de la Catedral, en el Palacio del Arzobispado, en el Museo de la Caricatura, en la casa del Marqués del Apartado. En algunas de ellas se vislumbran entierros, osamentas, pisos que pertenecieron a la otra ciudad, México-Tenochtitlan, la ciudad prehispánica.<sup>40</sup>

Una “ventana arqueológica”, en este caso, sirve para mirar cómo fue el pasado desde el presente. Es un instrumento de conocimiento que, como puente del tiempo, puede conectar épocas remotas entre sí solo con apreciar lo que en ella hay. Esto no deja de sorprender porque permite vivir desde el día de hoy cómo fue el día de ayer. La crónica también se convierte, de cierta manera, en una “ventana arqueológica” que ayuda a desenterrar el pasado para que salga a la luz y se le pueda entender con los ojos de la actualidad. Quizá la crónica de Héctor de Mauleón sea un pretexto para reflexionar sobre el destino de la Ciudad de México por permanecer a lo largo de la historia gracias al constante redescubrimiento por quienes han encontrado en ella un motivo de

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 13.

constante reflexión, pues: “Cuando todo se haya ido, cuando lo que vemos se haya convertido en polvo, alguien hallará las imágenes animadas de un mundo desaparecido: aparecerán coches, ciudades perdidas, torres en construcción. La sola idea estruja, roba el aliento. Desde los cimientos de los edificios, hombres de distintos siglos no dejan de gritarse algo”<sup>41</sup>.

Cierro este apartado señalando que la crónica de este autor comparte los elementos que Sara Sefchovich apunta para comprender la naturaleza de este género. Observar, escuchar, averiguar y desenterrar son comprendidos dentro del propósito general que tiene este tipo de narración citadina por recuperar acontecimientos significativos de la urbe que, sumados entre sí, otorgan una identidad histórica del centro del país. Recuperar información de anales hemerográficos, datos curiosos, nombres de calles o edificios que se han transformado a lo largo de generaciones, anécdotas de personajes sobresalientes, tiene como finalidad comprender cómo ha sido el proceso de desarrollo múltiple de la Ciudad de México; lo histórico, lo social, lo cultural, lo político y lo económico son conjugados entre sí para construir ese mosaico urbano que dentro de poco cumplirá 500 años de vida.

### **1.3 Aprender el tiempo**

La cuestión del tiempo es de vital importancia para mi objeto de estudio. El nombre propio de este género literario plantea como central el tiempo abordado desde la narrativa. En consecuencia, como ya apunté líneas anteriores, Héctor de Mauleón, señala que “La crónica ordena, sistematiza, aprehende el tiempo”<sup>42</sup>. Esta idea permite comprender cómo se relaciona la crónica con el tiempo desde los puntos de vista histórico y discursivo. El tiempo histórico existe previamente al tiempo discursivo.

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>42</sup> Héctor de Mauleón, *El derrumbe de los ídolos. Crónicas de la ciudad*, México, Cal y Arena, 2010, p.13.

Primero fue lo acontecido, luego lo narrado. Esto genera una conexión referencial entre lo sucedido y lo escrito que provoca una articulación para que el tiempo histórico se estructure dentro del tiempo discursivo. El resultado de lo anterior ocasiona que la crónica atrape y entreteja narrativamente los acontecimientos testimoniales referidos para provocar un tiempo figurado con sentido literario. A partir de lo planteado hasta el momento inicio este apartado con la siguiente premisa: La capacidad del tiempo narrativo de la crónica puede expresar diferentes temporalidades (históricas, imaginarias, factuales, lingüísticas) por medio de la escritura y en ello germina su capacidad de ficcionalización.

La temporalidad histórica se funda en el periodo de los acontecimientos. Hay congruencia entre la época referida en el discurso con lo acontecido en la historia. Para distinguir con mayor claridad las características propias de la Historia y la Literatura, así como de la filosofía y la ciencia, Alfonso Reyes señala con sobrada razón que:

Sumariamente definidas las principales actividades del espíritu, la filosofía se ocupa del ser; la historia y la ciencia, del suceder real, percedero en aquella, permanente en ésta; la literatura, de un suceder imaginario, aunque integrado –claro es– por los elementos de la realidad, único material de que disponemos para nuestras creaciones. Ejemplos: 1. Proposición filosófica, que se ocupa del ser: «El mundo es voluntad y representación.» 2. Proposición histórica: «Napoleón murió tal día en Santa Elena»; el suceder es real y percedero, fenece al tiempo que acontece, y nunca puede repetirse. 3. Proposición científica: «El calor dilata los cuerpos», suceder real y permanente. 4. Proposición poética: «Como un rey oriental el sol expira.» No nos importa la realidad del crepúsculo que contempla el poeta, sino el hecho de que se le ocurra proponerlo a nuestra atención, y la manera de aludirlo.<sup>43</sup>

A partir de lo subrayado por Alfonso Reyes, puedo mencionar que la temporalidad histórica, además de ser lineal, es transitoria y fugaz. Los acontecimientos sólo pasan una vez (linealidad) y no se vuelven a repetir (transitoriedad). Los estudios historiográficos tienen muy presente lo anterior y, por ello, aceptan el análisis histórico como un entendimiento de la linealidad y la transitoriedad de los acontecimientos; por ello es necesidad de primer orden la intención de mencionar y colegir cómo sucedieron

---

<sup>43</sup> Alfonso Reyes, *La experiencia literaria*, 1ª reimpresión, México, FCE, 1983, p. 82.

realmente las cosas, cuáles fueron las causas y las consecuencias. Por ello, la construcción de significados históricos tiene que ver, como menciona Miguel León-Portilla, con “que el significado de un acontecer histórico es objeto de una construcción mental y no de un descubrimiento”<sup>44</sup>. La fundamentación de Miguel León-Portilla implica reflexionar sobre el papel de la narración en la elaboración de contenidos históricos, pues “hablar de construcción de significado lleva a suponer que el historiador, con los recursos testimoniales a su alcance, fabrica, por así decirlo, la significación que ha de atribuirse al acontecer en cuestión”<sup>45</sup>. Entonces la narración se convierte en instrumento para alcanzar tal fin, pues ayuda a elaborar un relato que se convierte en una manera de representación histórica y, a la par, también es una manera de atrapar el tiempo histórico en un tiempo discursivo.

En el caso de la crónica de Héctor de Mauleón, la temporalidad histórica es aprehendida y construida de manera literaria, pues si bien se respetan las fechas y los lugares de los acontecimientos, así como los nombres de sus participantes, siempre hay cierta enunciación literaria que, en palabras de Alfonso Reyes, atrae la atención y tiene manera de alusión narrativa:

Un día, una esquina olió a pan. Era 1522 y había llegado a la ciudad el más entrañable de los aromas urbanos. Puede ser que aquella mañana, en aquel preciso instante, con un conjunto de hombres barbados aspirando en calles como espejos el santo olor de la panadería, la Ciudad de México quedó debida, definitivamente fundada.

El hombre al que debemos el olor a pan, esa forma de epifanía, era un conquistador negro: “a un negro y esclavo se debe tanto bien”, escribió Francisco López de Gómara. Su nombre era Juan Garrido. Nadie lo recuerda ya, aunque - prosigue Gómara- obsequió a esta ciudad “muchas y regaladas cosas”.<sup>46</sup>

La anterior cita de la crónica “Panadería” sirve para ilustrar cómo la temporalidad

---

<sup>44</sup> Miguel León-Portilla, “La construcción de significado en la Historia” en Pablo Rudomín (coordinador), *El concepto de realidad. Verdad y mitos en la ciencia, la filosofía, el arte y la historia*, México, El Colegio Nacional, 2010, p. 181.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>46</sup> Héctor de Mauleón, *La Ciudad que nos inventa*, p. 34.

histórica es aprehendida narrativamente por la crónica de Héctor de Mauleón. El acontecimiento del surgimiento del pan en México es narrado no sólo de forma histórica sino de manera literaria pues el relato rememora (“Era 1522 y había llegado a la ciudad el más entrañable de los aromas urbanos”), reflexiona (“el olor a pan, esa forma de epifanía”) y embellece el acontecimiento (“Un día, una esquina olió a pan”). Encuentro clara diferencia entre la Historia y la crónica a partir del sentido literario de la segunda sobre la primera. Un ejemplo de lo anterior se encuentra en la no linealidad de la temporalidad narrativa, pues si bien la crónica inicia en el año 1522, después dice cómo “En 1502 Garrido embarcó hacia el Nuevo Mundo en la flota de Nicolás de Ovando. Recorrió Santo Domingo, Puerto Rico, la Florida. Tras una experiencia de dieciséis años en viajes de exploración y guerras de conquista, apareció en 1520 entre los hombres de Cortés.”<sup>47</sup> Estos brincos temporales, que son analépsis literarias, generan en la narración de la crónica una profundidad literaria puesto que elaboran un tiempo figurado o construcción imaginaria, es decir, la sucesión de los acontecimientos no necesariamente es lineal sino discursiva. El encadenamiento de las acciones que construyen el relato no se da por orden de sucesión cronológica sino textual, pues las secuencias narrativas pueden ser modificadas en su disposición.

La aprensión del tiempo histórico en la crónica “Panadería” no es indiferente a la leyenda, pues las articula dentro del propio texto:

Cuenta López de Gómara que en los días que siguieron a la toma de la capital mexicana, cuando la destruida ciudad indígena aún hedía y humeaba, Cortés recibió del puerto de Veracruz un cargamento de arroz y encomendó a Juan Garrido la tarea de limpiar los granos. Garrido halló en uno de los sacos tres pequeños granos de trigo, y los sembró.

La leyenda afirma que de aquellos granos se perdieron dos. Del tercero surgieron, sin embargo, cuarenta y siete espigas doradas. Había llegado el pan. Un día de 1522, Cortés y sus soldados pudieron comer al fin «pan como el de Europa».<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p.p. 32–33.

La crónica acepta al tiempo figurado para provocar movimientos narrativos que pueden ir hacia el pasado o el futuro de la historia misma:

El conquistador negro murió en 1530. Años antes, Nuño de Guzmán -a quien Vicente Riva Palacio llamó «el aborrecible gobernador de Pánuco y quizá el hombre más perverso de cuantos pisaron la Nueva España»- había establecido en las cercanías del río Tacubaya el primer molino de trigo, llamado Molino de Abajo o de los Delfines. Una ordenanza expedida por Cortés exigía que el pan, bien cocido y seco para que no se descompusiera, fuera vendido únicamente en la Plaza Mayor: nuestro Zócalo fue la primera, gigantesca panadería.<sup>49</sup>

Es curioso pensar que cincuenta años después de la muerte de Juan Garrido, la producción y la venta del pan en la Nueva España se hubieran institucionalizadas al grado de dictar normas para su regulación. Salvador Novo, en su breve ensayo “Antología del pan”, rescata una anécdota que sirve para contextualizar mejor la crónica de Héctor de Mauleón:

En la *Ordenanza del pan* de 5 de febrero de 1580, dada por el Virrey Martín Henríquez, se manda que ninguno sea osado de vender pan en su casa ni pública ni secretamente, sino en plazas y partes públicas donde se lleve luego que se saque del horno, pena de perdido de pan, y diez pesos aplicados por cuartas partes, por la segunda doblada, por la tercera privación y destierro de un año. (Así las penas. Si español, multa. Si negro o indio, azotes y pública vergüenza.) De estas ordenanzas resultó: I. Que los españoles se hayan especializado en las panaderías, por privilegios legales y por gusto racial, y II. El refrán “Se vende como pan caliente”, ya que el pan se vendía caliente.<sup>50</sup>

De vuelta a la crónica de Héctor de Mauleón, señalo que en ella cabe la posibilidad de que las secuencias narrativas sean expresadas dentro del relato de manera no cronológica sino a partir de “figuras” de discordancia narrativa. Aquí la literatura apunta su influencia en la crónica gracias a su facultad de poder configurar el tiempo de manera imaginaria. Una perspectiva tradicional señala que el tiempo lingüístico observa el orden temporal de sucesión de acciones consecutivas que, si bien pueden ser conjugados en presente, pasado o futuro, su traza tiende hacia una linealidad narrativa. A diferencia de dicho camino unidireccional, el tiempo figurado puede narrar los acontecimientos de la trama

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>50</sup> Salvador Novo, “Antología del pan” en José Luis Martínez, *El ensayo mexicano moderno II*, 3 ed., México, FCE, 2001, p. 128.

de manera no exclusivamente lineal. Formalmente la organización de los hechos sigue una secuencia recta: el principio, el desarrollo y la conclusión son presentados de manera continua. Aquí lo episódico equivale a llevar el orden cronológico de los sucesos; pero por el tiempo figurado la trama puede exponerse no sucesivamente y, por ejemplo, el comienzo del relato sea la conclusión de la historia. La linealidad se trastoca y construye un tiempo narrativo con capacidad de romper con la cronología de los acontecimientos. El resultado de este proceso meramente literario permite que sea efectuado un orden no secuencial sino imaginativo. En esto radica la trayectoria del tiempo figurado: en implementar una disposición de los acontecimientos de manera no secuencial que proporciona mayor sentido y profundidad a la crónica:

Desde que rayaba el alba, los panaderos acercaban sus productos a la plaza. En su trayecto cotidiano fijaron una imagen proverbial: la del vendedor del pan que lleva en la cabeza un cesto incrustado de piezas. Muchos siglos después, yo lo contemplé de niño. Esa imagen ya no existe.

Se la ha llevado el tiempo -como ocurre, a ciertas horas, con el santo olor del pan.<sup>51</sup>

Otro ejemplo para apreciar la manera en cómo el tiempo histórico es aprehendido por medios narrativos es en la crónica “Nostalgia de Bucareli”. En ese texto hay un juego entre imagen y voz narrativa. La imagen gráfica de una fotografía colgada en la pared de una cantina sirve para reflexionar cómo ha sido el paso del tiempo por la avenida Bucareli:

En uno de los muros de la cantina La Reforma, pende uno de los pocos retratos que quedan de lo que algún día -un día de mediados del siglo XX- fue la avenida Bucareli. El imponente edificio del periódico *Excelsior*, diseñado por Silvio Contri en 1923, imprime a la calle un aspecto neoyorquino que desmienten los puestos de tortas, los atestados camiones urbanos, las nubes de *papeleros* que aguardan, a las puertas de la rotativa, los ejemplares del día.<sup>52</sup>

Una fotografía es un registro gráfico que da cuenta cómo ha sido el paso del tiempo sobre algo o alguien. La fotografía no sólo ayuda a dar testimonio sino que también es una

---

<sup>51</sup> Héctor de Mauleón, *La Ciudad que nos inventa*, p. 33.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 106.



manera de atrapar el tiempo sobre una imagen impresa en un papel. En este caso, Héctor de Mauleón hace énfasis sobre la fotografía urbana. Quizá ella sea una manera de representar el tiempo, pues la imagen fotográfica de la urbe se desenvuelve siempre en el espacio pero sin dejar de lado el tiempo apresado en la imagen. ¿Qué retrata la fotografía urbana? Un instante de la vida citadina que puede expresar un acontecimiento mayor. Instante y acontecimiento; el primero es la parte y el segundo, el todo. El instante es parte del acontecimiento que siempre va a ser mayor pues él mismo necesita comprender más elementos que en conjunto se desarrollan para poder existir. En cambio, el instante sólo es un momento que sintetiza los elementos que forman al acontecimiento. La fotografía urbana expresa instantes, momentos, que pertenecen a acontecimientos mayores como el desarrollo arquitectónico o las costumbres sociales. Jacques Aumont explica con claridad el instante fotografiado:

El modo normal de aprehensión del tiempo es el de la duración, aunque sea corta. Si se imagina acortar esta duración a los límites de lo sensible, se convertirá en lo que se llama, con un término difícil de decidir exactamente, pero comprensible, un instante. La imagen fija ha tenido, evidentemente, una relación privilegiada con la noción de instante, en cuanto que ésta persigue precisamente extraer imaginariamente, del flujo temporal, un «punto» singular [...] <sup>53</sup>

En este caso, la fotografía de la vieja avenida Bucareli sintetiza un instante para conjugar tiempo y espacio. El propio Héctor de Mauleón menciona en otra de sus crónicas, “Las primeras fotos de la ciudad”, que: “Las colecciones fotográficas que han llegado a nuestro tiempo reconstruyen década a década, lustro a lustro, algunas veces año con año, la historia de la Ciudad de México: en ellas yace el relato completo de una ciudad sumergida en sus transformaciones.”<sup>54</sup> En consecuencia, la fotografía de la Ciudad de México como relato urbano equivale a entender la capacidad de significación que puede tener lo visual en relación con el transcurrir del tiempo. La dimensión de relato que tiene la fotografía urbana se sustenta en la representación de un espacio y un tiempo, pues el

---

<sup>53</sup> Jaques Aumont, *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 243.

<sup>54</sup> Héctor de Mauleón, *La Ciudad que nos inventa*, p.160.

conjunto organizado de los elementos fotografiados constituye una historia. Así, pues, la fotografía urbana muestra por medio de imágenes instantes ciudadanos que relatan cómo fue la Ciudad de México en otras épocas y, en ello, hay una capacidad de significación narrativa. De la misma manera ocurre en “Nostalgia de Bucareli”, pues a partir de la imagen fotográfica la voz narrativa expresa su punto de vista sobre la avenida Bucareli no sólo para describirla sino para significarla:

La imagen cautiva. Hay tiendas que venden de todo, y esbeltos postes de luz, y hombres que se cubren del sol con elegantes sombreros de fieltro. Será horrible salir de La Reforma y encontrar una calle a la que el regente Hank González y el terremoto del 85 convirtieron en la triste avenida de nuestros tiempos. Un eje vial chimuelo, sembrado de terrenos baldíos y paredes grafitadas, en el que brotan a cada paso edificios cuarteados, abandonados, en ruinas. El polo contrario del paseo ilustrado que a fines del siglo XVIII el virrey Antonio María de Bucareli y Ursúa otorgó a la Ciudad de México.<sup>55</sup>

La perspectiva de la voz narrativa de esta crónica también hace un breve repaso histórico de la avenida Bucareli. Ello enfatiza la idea de tiempo atrapado en la imagen fotográfica pues relata de manera general los antecedentes de dicha vialidad: (“Bucareli mandó hacer aquel paseo en los confines de la ciudad, en una zona pantanosa que los primeros colonos españoles le habían ganado al lago”, “En 1778 se le bautizó como Paseo Nuevo”, “El público, sin embargo, le impuso el nombre de su creador, el cual persiste hasta la fecha”, “El Paseo de Bucareli poseía tres carriles -uno para coches, otro para jinetes, el último para caminantes- y se hallaba adornado con tres hermosas fuentes [...]”, “La belleza de aquella avenida impelía a la apoteosis: la eligió el Ejército Trigarante para entrar a la ciudad [...]”, “Juárez llegó triunfante por ese mismo medio siglo después”). Guillermo Prieto hace una magnífica recreación literaria de la vida de Bucareli en una de sus primeras crónicas del año de 1840, llamada “Un domingo”; la cual sirve para contextualizar de mejor manera lo mencionado por Héctor de Mauleón:

Esto es hermoso: por lo que mira al paseo, es un paseo de *fantasía*, de disfraz. Ve usted por ejemplo: una ramera disfrazada de señora; un miserable, de hombre

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 106.

decente; aquel aspirante, de diputado; al rico, de simple particular.

-¿Quién es ese señor que va en este coche?

-¡Ah! ese diablo no tenía que comer hace dos días.

-Y este animal que viene disfrazado de gente ¿quién es?

-Pregúntalo... no se lo preguntes a nadie: porque es fuerza que le conozcas en cuanto se acerque.

-Con que ¿quién era ese que no tenía que comer hace dos días?

-Era el único que entraba a todas horas a hablar con el ministro D.

-¡Cáscaras!, con razón.

-Esa señorita que viene en el coche amarillo dicen que ha vendido no sé qué cosa para el baile de fantasía.

-¡Bribona!

-¡Qué alaraca! ha llegado lo mejor, esos que vienen mortificando a sus caballos; estos otros que aturden a la concurrencia: ese es nuestro tono.

-Mira a J. trae amarrada la mano que se lastimó en el coleadero esta mañana. Este otro joven es de las mejores familiar; y es un hombre notable.

-¿Qué hace de bueno?

-¡Como qué! no hay quien coma en México como él.

-¿Es posible?

-Sí señor, se desayuna con cinco tortas de pan, come medio ternero; y sin respirar, apura tres botellas de Champaña [...]

Empolvado y lleno de fatiga, vuelvo del paseo: ha faltado su luz a la linterna mágica que daba vueltas a mi vista, y solo quedan impresas en la memoria, las vidas y milagros de cuantos han paseado aquella tarde en el delicioso Bucareli.<sup>56</sup>

De vuelta a Héctor de Mauleón, ha servido todo este repaso histórico porque, además de promover la idea del tiempo atrapado en la fotografía que es motivo de la crónica, resalta los valores culturales y explica la función social de los paseos urbanos:

La Ilustración introdujo en las ciudades un discurso paisajista que desconocía la ciudad vieja, «con su caserío estrecho y apiñado». En ese discurso, los *paseos* cumplían una función central: entregaban por primera vez avenidas anchas y regulares, «importantes para la salud pública», que ejercían la función, ya no de transportar a la gente de un sitio a otro, ya no de ser el escenario recurrente de las tradicionales fiestas y funciones religiosas, sino de convertirse en marco de una sociabilidad urbana: la de deambular sin rumbo, sin otro fin que el de ver y ser visto.<sup>57</sup>

El paseo urbano no es asunto menor en la vida de la Ciudad de México. Además de ser lugar construido para la recreación social, también ha sido espacio que muestra el paso del tiempo y la mentalidad de la época que ha transitado por él. Habitar la Ciudad de México no sólo implica la construcción de casas y edificios sino vivirla en todos sus

<sup>56</sup> <https://es.scribd.com/document/391765039/Un-Domingo-Guillermo-Prieto2>

<sup>57</sup> Héctor de Mauleón, *La Ciudad que nos inventa*, p.p.106–107.

sentidos y, por tal razón, padecerla o disfrutarla. El paseo tiene la intención de ofrecer un espacio de disfrute para el desahogo de los habitantes urbanos. Siguiendo a Salvador Novo, encuentro que el paseo es el lugar que la urbe reserva para caminar, “porque pasear es dar pasos, caminar, «andar a pie», como con redundancia decimos”.<sup>58</sup> Y en ese andar recreativo se expone cómo es la sociedad del momento:

Nuestros antepasados supieron pasear, disfrutar de un paseo: no sólo al reunirse en las plazas (como hasta en la fecha ocurre en provincia) a tomar el fresco en la tarde y saludar a los amigos: ni sólo a la salida de misa de los domingos, o en el «flaneo» tradicional de Plateros inmortalizado por el Duque Job; paseo que perduró más allá de los veinte, hasta que los automóviles acabaron por darle muerte y extinción; sino muchísimo antes: desde que el buen virrey don Luis de Velasco el segundo consideró oportuno dotar a la encerrada-y-en-construcción ciudad de México Temistitlán [sic], allá por 1590, del primer paseo de la historia.<sup>59</sup>

Por ejemplo la Alameda, paseo que desde 1592 fue proyectado para que la Ciudad contara con un espacio en donde la distracción tuviera presencia, y que don Artemio de Valle-Arizpe lo ha relatado con claridad: “El virrey don Luis de Velasco el II, solicitó del Ayuntamiento que se formara un paseo para darle belleza a la ciudad y que, a la vez, fuera lugar de recreo de sus habitantes, una “Alameda delante del tianguis de San Hipólito[...]”.<sup>60</sup> La historiadora Ramona I. Pérez Bertruy sintetiza muy bien la historia de la Alameda en su magnífico libro *Planos de la Alameda de la Ciudad de México. Siglos XVIII-XX*:

La Alameda de la Ciudad de México es el paseo público más antiguo del continente americano y reviste gran importancia para los capitalinos, pues ha sido testigo de múltiples transformaciones que han caracterizado a la metrópoli del país a lo largo de los siglos. Este sitio tuvo su origen en la ordenanza del 11 de enero de 1592, dictada por el virrey Luis de Velasco (hijo), quien pretendió cubrir la necesidad de un espacio que contribuyera al embellecimiento de la ciudad y al recreo de sus habitantes.

Previo diseño de Cristóbal Carballo, alarife de la ciudad, en 1593 comenzó la

---

<sup>58</sup> Salvador Novo, *Los paseos de la Ciudad de México*, 2ª ed., México, FCE, 2005, p. 9.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>60</sup> Artemio de Valle-Arizpe, *Por la vieja calzada de Tlacopan*, 2ª ed., México, Editorial Diana, 1980, p. 150.

construcción el obrero mayor Baltasar Mejía. El nombre del sitio proviene de los álamos blancos que se sembraron ese mismo año en el lugar elegido: un terreno levantado hacía no más de tres décadas, tras la desecación del lado sur de la laguna con motivo de la aplicación de una estrategia militar defensiva, por lo que se prolongó la Calzada de Tacuba hasta la tierra firme; más tarde se establecería en ese lugar, durante un tiempo, el tianguis de San Hipólito, justo enfrente de la iglesia y hospital de la Cofradía de la Santa Veracruz, a extramuros por el lado poniente de la sede del poder político.

De acuerdo con un plano levantado por el maestro arquitecto Juan Gómez de Trasmonte en 1628, la traza original de la Alameda era cuadrada, con calles de tierra apisonada que se cruzaban al centro y una fuente o pila de agua elaborada con cantería labrada, que dividía los cuatro prados de que constaba el sitio. Esta composición respondía al damero renacentista, el cual se difundía en la América hispánica para los principales centros urbanos a finales del siglo XVI, caracterizado por su diseño rectilíneo y ortogonal.<sup>61</sup>

En 1856, Niceto de Zamacois hace una descripción de primer orden en “Interior de la Alameda” que, además de servir de manera sobrada para tener una idea más clara y colorida de dicho lugar, muestra su talante arquitectónico:

El delicioso paseo que nos ocupa es de figura cuadrilonga, tiene 540 varas de largo y 260 de ancho, y en sus cuatro lados ostenta larguísimos y sólidos asientos de piedra, a los que sirve de respaldo una pared que lo cerca por todas partes. Entre estos asientos, que están sombreados por copados árboles colocados frente a ellos a distancia de vara y media, y entre otros álamos que se encuentran a diez varas de distancia de los segundos, formando con éstos una paralela, están las cuatro calles destinadas al paseo de los carruajes y de la gente que concurre a caballo.

Las otras calles que, en número de treinta, embellecen la deliciosa Alameda, tienen cada una siete varas de ancho y están cercadas todas ellas, por una y otra parte, de espaciosos jardines con balaustradas de madera pintadas de azul, y de frondosos árboles; siendo el número de éstos en toda la Alameda 2 054, y el de jardines 24.

Colocadas simétricamente y en distintos puntos del paseo, se descubren siete fuentes de exquisito gusto, incluso la que se ostenta en el centro de la Alameda [...]. Cada una de estas siete fuentes está colocada en una espaciosa glorieta, primorosamente enlosada y rodeada de cuatro elegantes bancas de piedra sombreadas por espesos y elevados árboles, que impiden que los ardientes rayos del sol hieran a las personas que se sientan a gozar del fresco ambiente que en las hermosas mañanas y tardes de la primavera se disfruta en tan ameno cuanto pintoresco sitio.

---

<sup>61</sup> Ramona I. Pérez, *Planos de la Alameda de la Ciudad de México. Siglos XVIII–XX: planes y proyectos en el acervo del Archivo Histórico de la Ciudad de México*, México, UNAM –Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2018, p.p. 13–14.

Estas elegantes y sólidas bancas, cuyo número total asciende a 46, y que están colocadas en los principales puntos de la Alameda, además de la gran comodidad que prestan, sirven para realzar más y más los encantos de tan delicioso paseo.

De la glorieta en que se encuentra la fuente principal parten, formando estrella, ocho calles, que conducen: una, a la puerta que da a Corpus Christi; otra, a la que se halla frente a San Juan de Dios; dos, a las puertas que miran, a San Diego una y la otra al Mirador, atravesando por dos glorietas en que no hay fuentes y que se comunican con cuatro calles cada una; y las restantes que conducen a las puertas principales de la Mariscal, Puente de San Francisco, Portillo de San Diego y la Acordada, las cuales atraviesan por las cuatro glorietas con sus respectivas fuentes, formando cada una de aquellas una estrella de seis espaciosa calles.

La lindísima glorieta en que está colocada la hermosa fuente principal, está cuidadosamente enlosada, cercada de largos y sólidos asientos de piedra, defendidos por elevados y copados fresnos, y de preciosos jardines cubiertos algunos de delicadas flores: la circunferencia de tan admirable glorieta es de 116 varas, y la traza principal de la fuente, que está llena de preciosos juegos hidráulicos y de sorprendentes surtidores, pasa de 58 varas.

La fuente propiamente dicha es de fierro colado, de sumo gusto, a cuyo pie se ven cuatro tritones tocando el terrible caracol a cuyo sonido obedecen las aguas: sobre la cabeza de estos fabulosos tritones, mitad hombres y mitad pescados, se deja ver otra elegante taza que recibe el transparente líquido que vierte una hermosa estatua hecha de fierro colado, desnuda hasta medio cuerpo, en cuya cabeza se ostenta un gran racimo de uvas que le bajan hasta la cintura, y que representa a una de las Bacantes de la mitología.<sup>62</sup>

Con base en su gracia, la Alameda ha sido un gran centro social que, entre otras cosas, ha fomentado el galanteo. Héctor de Mauleón hace mención de ello al recordar a Thomas de Gage en “Alameda sin álamos”:

En 1629, la Alameda se había convertido en lo que iba a ser durante los cuatro siglos siguientes: acaso el mayor centro de ligue, de coqueteo y cortejo que ha habido en la ciudad. «Los galanes se lucen todos los días como a las cuatro de la tarde» -escribía Thomas de Gage-; «a la Alameda van alrededor de dos mil coches llenos de mancebos, damas y ciudadanos que quieren ver y ser vistos, cortejar y ser cortejados».<sup>63</sup>

Y don Artemio de Valle-Arispe también lo menciona de manera extensa en su ya citada crónica “La Alameda”:

Ese paseo era famoso y el viajero irlandés Tomás Gage -quien, como queda dicho antes, estuvo en México en 1625- habla de él en su curioso libro:

---

<sup>62</sup> Niceto de Zamacois, “Interior de la Alameda”, en *México y sus alrededores*, México, Conaculta, 2000, p.p. 105-107.

<sup>63</sup> Hector de Mauleón, *La ciudad que nos inventa*. p. 61.

“Los grandes de la Ciudad se van a divertir todos los días sobre las cuatro de la tarde, unos a caballo y otros en coche, a un paseo delicioso que llaman *La Alameda*, donde hay muchas calles de árboles que no penetran los rayos del sol. Véanse ordinariamente cerca de dos mil coches llenos de hidalgos, de damas y de gente acomodada del pueblo. Los hidalgos acuden por ver a las damas [...]

Pero acontece a menudo que esas juntas sazonadas al principio con dulces y confites, acaban con una salsa harto agria; porque los amantes celosos de sus queridas, no pueden sufrir que otros las alaben, ni aun que se arrimen a ellas en su presencia, suelen echar mano a la espalda o al puñal y se arrojan a los que creen sus rivales. Al instante brillan mil espadas desnudas, unos quieren vengar al muerto o al herido y otros se ponen de parte del que ha dado el golpe y lo llevan, sin envainar la espada, a la primera iglesia, en cuyo sagrado recinto está con tanta seguridad, que el Virrey con todo su poder no podría sacarlo de allí para hacerle causa.<sup>64</sup>

Ha valido la pena recordar la Alameda para entender mejor la importancia de los paseos ciudadanos ya que son espacios que reflejan costumbres y acontecimientos históricos. De regreso al paseo de Bucareli, en la crónica de Héctor de Mauleón también hay un breve recuento cronológico como si fuese parte de anales históricos. Los anales tienen como propósito recuperar una selección de acontecimientos para “el recuerdo de su naturaleza liminal.”<sup>65</sup> En la manera de anotar acontecimientos importantes, año por año, los anales permiten una aprehensión del tiempo además de ser una manera particular de registro histórico. Hayden White dice al respecto: “considero los anales y la representación histórica de las crónicas no como las historias imperfectas que convencionalmente se considera que son, sino más bien como productos particulares de posibles concepciones de la realidad histórica, concepciones que constituyen alternativas, más que anticipaciones fallidas del discurso histórico consumado que supuestamente encarna la historia moderna”.<sup>66</sup> En “Nostalgia de Bucareli” también hay presencia de escritura tipo anales para traer a cuenta acontecimientos sobresalientes que han importado mucho en la conformación de Bucareli. En esto parecería que los acontecimientos de cada año son

---

<sup>64</sup> Artemio de Valle-Arizpe, *Obra citada*, p.p. 153–154.

<sup>65</sup> Hayden White, “El valor de la narrativa en la representación de la realidad” en Alberto Vital (editor), *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*, 1ª reimpresión, México, UNAM, 2001, p. 82.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 81.

una historia en espera de ser relatada con mayor profundidad, además de construir una síntesis narrativa del tiempo de aquel lugar en “Nostalgia de Bucareli”.

1903: el algodonero español Feliciano Cobián encarga al arquitecto Emilio Dondé la construcción del palacio que aún lleva su nombre y es la sede actual de la Secretaría de Gobernación. 1912: Miguel Ángel de Quevedo construye, para trabajadores de la cigarrera El Buen Tono, por órdenes del empresario Ernesto Pugibet, un edificio de ladrillo rojizo avituallado con privadas melancólicas cuyo nombre recuerda antiguas marcas de cigarrillos: Ideal, Gardenia, Mascota. 1921: *El universal* inaugura sus suntuosas oficinas en el edificio conocido como «La Catedral de la Prensa». 1923 Es inaugurado el edificio *Excelsior* (periódico cuyo nombre fue sugerido por un periodista olvidado: José de Jesús Núñez y Domínguez). 1923: El torero Rodolfo Gaona hace construir, bajo los dictados del neocolonialismo, un edificio de azulejos y tezontle que será el telón de fondo inevitable en las fotografías del Reloj Chino. 1924: Por fin se inaugura el señorial y afrancesado Edificio Vizcaya, pensado para albergar a diplomáticos extranjeros y funcionarios –y cuya construcción dejó en suspenso por varios lustros el estallido de la Revolución.<sup>67</sup>

En “Nostalgia de Bucareli” se aprecia la manera cómo la crónica apresa el tiempo. La intención de todo esto radica en fundir en uno solo al tiempo histórico y al tiempo del relato. Esa doble temporalidad, la de los hechos y la del discurso, en la crónica de Héctor de Mauleón, parecer ser una constante que proporciona estilo literario. Jugar narrativamente con el tiempo de los acontecimientos provoca profundidad literaria pues hace que el texto construya un relato en donde el orden temporal se aleja de la linealidad cronológica. Héctor de Mauleón conoce bien los efectos literarios que puede provocar ese juego narrativo y, por ello, lo integra en su labor como cronista. En el caso de “Nostalgia de Bucareli”, el tiempo histórico se convierte plenamente en un tiempo literario, pues se realiza un recuento de la historia de ese lugar por medio de una fotografía. Quizá por lo anterior, Héctor de Mauleón hace un homenaje no sólo al paseo de Bucareli sino a los cronistas que han escrito sobre él: “Bucareli es la obsesión de los cronistas del XIX: todos pasan por ahí alguna vez; Guillermo Prieto lo lleva a sus artículos con frecuencia (como en el caso de López Velarde y la calle de Madero, no hay

---

<sup>67</sup> Héctor de Mauleón, *La ciudad que nos inventa*, p.p. 108–109.



una sola de las veinticuatro horas del día en que esta avenida no conozca su pisada)”<sup>68</sup>.

Tan importante ha sido Bucareli para la historia de la Ciudad de México que el propio Guillermo Prieto escribe sobre ella en “Un domingo” las siguientes líneas:

El Sol descende con blancura al ocaso: su luz moribunda alumbraba 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 le enajena la contemplación de la fértil y extensa llanura que está en el primer término de este cuadro magnífico: se presenta a los ojos dicha llanura con su apacibilidad melancólica, con el dócil rebaño que parece esparcido, y con el humo espeso que en el éter purísimo y sereno, sube y se extiende de la humilde chozuela del cuidador pacífico de los rebaños.<sup>69</sup>

Otro importante cronista que también ha escrito sobre el Paseo de Bucareli en 1856 ha sido José Tomás de Cuéllar. Él publicó una crónica magnífica llamada “El paseo de Bucareli”, que se encuentra en el libro *México y sus alrededores. Colección de monumentos, trajes y paisajes*, ahí resalta los valores del “Paseo Nuevo” como si fueran la imagen salida de un lienzo viviente:

Hay ciertos lugares en México que a la manera de un diorama que cambia sus vistas de hora en hora, van mudando de aspecto a los ojos del observador curioso: el Paseo Nuevo es el teatro de mudanzas consecutivas, porque a cada instante que se le visite presenta un cuadro diverso. A los primeros albos de la mañana, cuando gorjean los pájaros sobre las ramas salpicadas de rocío, uno que otro transeúnte soñoliento de la clase baja del pueblo, algún pordiosero que desdeñó vivir en la casa de asilo, algunos jinetes que cabalgan a la inglesa, consortes felices que abandonaron el lecho para respirar las brisas matinales, franceses que extrañan sus bulevares e ingleses que se alegran de no verse envueltos en la bruma de Londres, son los primeros transeúntes del Paseo Nuevo; siguen luego conductores de carbón, de madera, de comestibles, las vacas de regreso de la ciudad, las diligencias para Toluca y el interminable cordón de carruajes que van a Tacubaya.<sup>70</sup>

José Tomás de Cuéllar destaca aquellos aspectos que le otorgan vida al Paseo de Bucareli ya que su pluma transita a lo largo del día: “Al mediodía, cuando los árboles de la calzada, desnudos unos y tiernos aún los otros...”, “La tarde, ¡ah!, la tarde es la hora

---

<sup>68</sup> Héctor de Mauleón, *La ciudad que nos inventa*, p. 107.

<sup>69</sup> <https://es.scribd.com/document/391765039/Un-Domingo-Guillermo-Prieto2>

<sup>70</sup> José Tomás de Cuéllar, “El paseo de Bucareli” en Gustavo Jiménez Aguirre (compilador), *Crónica # 2*, México, UNAM, 2017, p. 110.

solemne del Paseo Nuevo [...]”, “Así pasa la tarde, y al declinar el sol entre celajes vaporosos, ¡qué paisajes tan bellos!, ¡qué perspectivas tan halagüeñas!, ¡cuánta poesía derrama el crepúsculo en el alma.”<sup>71</sup> Lo hace para ilustrar cómo transcurre el tiempo en ese lugar, cómo son las costumbres y los modos de habitar la urbe; así, pues, como escritor consciente de la importancia de la aprehensión del tiempo en el lenguaje, remata su crónica de manera elegante:

Un momento después el paseo queda sumergido en las tinieblas, todo yace en silencio, se restañó la sangre de las víctimas de la corrida, calló la música, abandonó la concurrencia los lugares de su recreo, para buscar en la ciudad nuevos placeres. El diorama guardó sus vistas y el narrador su pluma.<sup>72</sup>

Ahora, en la actualidad, el Paseo de Bucareli ha tenido cambios profundos que contrastan con la grandeza descrita en las crónicas aquí abordadas. La mudanza constante en cualquier urbe es inevitable. El permanecer cambiando es axioma de franca claridad en la comprensión del tiempo urbano. Héctor de Mauleón escribe del presente de los años dos miles hacia el pasado histórico para hacer una reconstrucción literaria de Bucareli. Mientras que J. M. Servín, en “Mis esquinas y las de la ciudad”, publicado en el diario *La Razón*, el 2 de agosto del 2019, escribe desde la actualidad sobre aquel paseo colonial. En esto se puede apreciar cómo ha permutado Bucareli para dejar de ser un lugar de brillo y belleza y ser, ahora, un sitio que revela algunos de los grandes problemas de la Ciudad de México:

El mentado cuadrante agrupa trece manzanas a ambos lados de Bucareli, Colonia Juárez y Centro. Calles sórdidas sobre todo de noche, donde señorean los campamentos de indigentes. Hiede a orines, basura y excremento humano. En la mustia Ciudadela, la gente pasea sus perros y usa como atajo el gran pasillo central de la Biblioteca México; hay grupos de baile, en su mayoría de viejos con pensiones miserables, otros que dependen del apoyo para *adultos mayores* y vagabundos en busca de una banca para dormir *la mona*. De noche, sobre Enrico Martínez hay actividad prostibularia masculina y en una de las calles adyacentes está un bar *swinger*. Antes de su época de esplendor en el siglo XVIII, Bucareli estaba rodeada de potreros, charcos y lagunas. Hoy parecería que la avenida y sus alrededores quisieran regresar a sus orígenes, antes de convertirse en el Mazarik

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p.p. 111–114.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p.p. 115.

de su época. Lotes baldíos, edificios en litigio o abandonados, negocios decaídos, las ruinas del cabaret El Patio repelen la gentrificación en marcha.<sup>73</sup>

&

---

<sup>73</sup> <https://www.razon.com.mx/ediciones-el-cultural/el-cultural-no-211/>

## 2. La crónica literaria de Héctor de Mauleón y la Ciudad de México

### 2.1 Una tradición literaria

#### *La crónica de la Ciudad de México como narración diacrónica*

La crónica sobre la Ciudad de México de Héctor de Mauleón se inscribe en una tradición literaria plenamente asentada. Como indica Alfonso Reyes en *Letras de la Nueva España*:

Nuestra literatura es hecha en casa. Sus géneros nacientes son la Crónica y el Teatro Misionario o de evangelización [...] La crónica primitiva no corresponde por sus fines a las bellas letras, pero las inaugura y hasta cierto punto las acompaña. Fue empeño de conquistadores, deseosos de perpetuar su fama; de misioneros que, en contacto con el alma indígena y desdeñosos de la notoriedad, ni siquiera se apresuraron muchas veces a publicar sus libros, y a quienes debemos cuanto nos ha llegado de la antigua poesía autóctona; y en fin, de los primeros escritores indígenas que, incorporados ya en la nueva civilización, y aún torturados entre dos lenguas, no se resignaban a dejar morir el recuerdo de sus mayores. Pronto aparecen tal o cual encomendero reciente que distraía, escribiendo, los ocios de su bienestar, o algún catedrático universitario comisionado para juntar noticias.<sup>74</sup>

Por ello, en ese mismo sentido, Rosa Beltrán también afirma: “Junto con el teatro de evangelización, la crónica es el origen de nuestra literatura. Desde su llegada al Nuevo Mundo, soldados y misioneros observan y registran las “cosas nunca antes vistas ni oídas” con un doble interés: dar testimonio de los hechos al tiempo de fincar el gusto por narrar la subjetividad.”<sup>75</sup> Tanto las palabras de Rosa Beltrán como las de Alfonso Reyes sirven para mostrar la trayectoria histórica, social y cultural que habita en esta forma de narrativa. En consecuencia, esta misma trayectoria traza la formación genérica de elementos propios de este tipo de escritura. Por ello considero que la crónica sobre la Ciudad de México es un tipo de narración diacrónica porque, además de practicarse sin cesar en los diferentes estadios urbanos, ha avanzado junto con la capital del país.

---

<sup>74</sup> Alfonso Reyes, *Obras completas. Tomo XII*, (2da reimpresión), México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. p. 313–314.

<sup>75</sup> Rosa Beltrán (presentación a la edición de 2016), en *Crónica* por Felipe Restrepo Pombo (compilador), México, UNAM, 2016, p.7.

El trabajo narrativo de Héctor de Mauleón es el resultado natural de dicha reconfiguración genérica. Su obra corresponde a la progresión gradual de esta manera de relatar la urbe. En sus libros *El tiempo repentino*, *El derrumbe de los ídolos* y *La ciudad que nos inventa* se practica, al menos, un elemento propio del género: dar cuenta de la progresión de los diferentes periodos ciudadanos. Hay autores que, al escribir sobre México-Tenochtitlán, la época virreinal, los siglos XVIII, XIX y XX, permiten obtener una perspectiva progresiva de aspectos sociales, culturales, históricos y urbanos de la capital del país. Por ejemplo, Manuel Orozco y Berra destaca la visión diacrónica que he propuesto al anotar en 1854 la importancia de los lazos entre distintos periodos que permiten apreciar el progreso de la urbe:

Seguir paso a paso el crecimiento de la ciudad, no es para un artículo de diccionario, y faltando los principales elementos, espacio y tiempo. Mas para conocer, aunque sea aproximadamente, cómo se fue formando lo que hoy existe, veremos algunas relaciones escritas en diferentes épocas, y así los vacíos que queden podrán suplirse fácilmente por el lector.<sup>76</sup>

La intención de citar a Manuel Orozco y Berra tiene el propósito de concebir la importancia de la diacronía narrativa para poder abordar el tema de mi proyecto de investigación. Antes de avanzar es muy importante señalar que la diacronía puede ser utilizada en diversos tipos discursivos como el sociológico, histórico, periodístico, y que en el caso específico de la crónica puede ser utilizado como un elemento que ayuda a la conformación de la dimensión literaria pues permite la articulación de diversos planos. Ernesto de la Torre Villar lo subraya con claridad:

Varios siglos de existencia de la ciudad de México, han dejado largo expediente, una enorme traza de su desarrollo, amplia hoja de servicios en los que se puede advertir la variedad inmensa de facetas que ella presenta. Desde las primeras representaciones jeroglíficas que muestran el lugar rodeado de tules y en el cual sobre un nopal, un águila que aprisiona una serpiente se apresta a devorarla, hasta las más recientes representaciones tanto pictóricas como cartográficas, los testimonios de la ciudad de México son abundantísimos.<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> Manuel Orozco y Berra, *La Ciudad de México*, México, 3ª ed., Porrúa, 2014, p.p.39-40.

<sup>77</sup> Ernesto de la Torre y Villar (prólogo), *La Ciudad de México* por José María Lafragua y Manuel Orozco y Berra, México, 3ª ed., Porrúa, 2014, p. IX.

La diacronía narrativa de la crónica, como elemento de ayuda en la conformación de la dimensión literaria, también se verifica en los libros *México viejo* de Luis González Obregón, la *Historia de la Ciudad de México según los relatos de sus cronistas* de Artemio de Valle-Arizpe o *Seis siglos de la ciudad de México* de Salvador Novo que, entre otros textos, son obras que permiten apreciar la marcha incesante de esta metrópoli. Por ello, además de rescatar autores y textos de periodos pasados para revitalizarlos a partir del presente, Héctor de Mauleón también da cuenta de dichos aspectos desde el movimiento diacrónico propio de este tipo de narración. En la organización interna de *La ciudad que nos inventa*, que comprende crónicas que van del año 1509 y llegan al 2014, se recrean literariamente seis siglos de historia de la capital, así también en sus otros libros existe la intención de narrar por periodos históricos. Un ejemplo para ilustrar lo anterior se localiza en la crónica “México en cinco tragos”, contenido en *El derrumbe de los ídolos*, en ese texto se hace un recorrido general de la historia de México a partir del vino de Castilla que emborrachó a Cortés y a sus hombres al festejar su victoria sobre los aztecas; el pulque que en la colonia alentó a la “plebe” a quemar edificios y hacer desmanes gritando: “¡Viva el santísimo sacramento! ¡Viva el pulque!”<sup>78</sup>; la cava de Maximiliano rematada por “22 mil 836 pesos”<sup>79</sup> a un hombre apellidado Wondracek que después pondría una taberna con su mismo nombre; la agresión de Arnulfo Arroyo a Porfirio Díaz cuando el primero, en estado de ebriedad, golpeó al General Díaz después de una ceremonia cívica en 1897, lo cual desató una serie de teorías de conspiraciones en contra del dictador; y la afición al alcohol de Victoriano Huerta, así como sus delirios de grandeza. Aquí encontramos cómo el dinamismo de la narrativa diacrónica se visualiza de manera clara y hace que el tipo de crónica de Héctor

---

<sup>78</sup> Héctor de Mauleón, *El derrumbe de los ídolos. Crónicas de la ciudad*, México, Cal y Arena, 2010, p. 178.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 181.

de Mauleón se incluya de manera particular dentro de la práctica general de este modo de escribir sobre la capital del país para producir un relato apuntado en el tiempo histórico. Ello pertenece a la clase de narración diacrónica que encuentro como elemento sustantivo de esta tradición literaria.

Ahora bien, la anterior presentación permite concebir la diacronía como uno de los rasgos propios de la tradición de la crónica sobre la Ciudad de México, además de ayudar en la configuración literaria, pues tiene el encargo de mostrar las diferentes edades de la urbe. Desde este enfoque, la crónica no se limita a describir sólo acontecimientos simultáneos sino que orienta su objeto de escritura a hechos sucesivos inscritos en el tiempo, ayuda a actualizar el pasado, a refuncionalizar los hechos y los personajes dentro de un nuevo contexto escritural. Es lógica la naturaleza de la diacronía en la aplicación que he propuesto ya que no concibe a la urbe como algo inmóvil o invariable sino, más bien, como una entidad regida por los cambios constantes. En los distintos periodos de la Ciudad de México habitan niveles de evolución social, cultural, arquitectónica, que en conjunto indican la progresión urbana. Es en este dinamismo la diacronía narrativa compromete la intención de exponer cómo ha sido el transcurso del acontecer social y cultural, histórico y urbano, del centro del país, además de encontrar su razón de ser para caracterizar a la crónica sobre la Ciudad de México. Por consiguiente, en este relato evolutivo resalta la noción de narrar a través de distintos espacios temporales. En suma, la tradición literaria de este tipo textual tiene como soporte la diacronía narrativa, la cual proporciona una dimensión dinámica de la apreciación del tiempo histórico de la principal metrópoli mexicana.

Me parece que plantear la diacronía narrativa como uno de los fundamentos de la tradición literaria de la crónica de la Ciudad de México es un punto fundamental por lo mencionado en líneas pasadas. Ahora también importa señalar otros rasgos capitales en el entendimiento de dicho género literario. Cualquier costumbre presenta características

específicas que, al ser constantes, permiten puntualizarla como tal. Por ejemplo, el cuento mexicano ofrece, según Luis Leal, “una perfección comparable a la poesía”<sup>80</sup>, es decir, propone elementos propios del género que son constantes como: la brevedad en la estructura, la caracterización física y psicológica en los personajes, la conjugación imaginativa del tiempo y el espacio narrativos, la secularización en los temas expuestos... La asiduidad de estos elementos en diferentes épocas y con distintos autores, así como la suma de ellos, dan como resultado la idea genérica de cuento mexicano. Así, pues, como el pasado ejemplo, la crónica sobre la Ciudad de México abarca elementos específicos que de ser constantes se han vuelto inherentes y, por consecuencia, la determinan como un discurso con valores característicos. Por ello, tradición literaria implica aceptar rasgos propios del discurso en cuestión que de tan frecuentes se convierten esenciales.

El anterior planteamiento me ayuda a entender que la tradición literaria de la crónica sobre la Ciudad de México responde a un modelo de narración con valores intrínsecos. En consecuencia entiendo este tipo de narración como modelo de escritura con alcances específicos porque supone una manera delimitada de relatar y de entender esa forma de relato. Obviamente no sólo existe un modelo narrativo único sino que hay múltiples y, en su contraste, se entiende mejor la idea de identidad y variedad en dicha multiplicidad que genera las riquezas propias de la diferencia y la heterogeneidad que nutren a la tradición literaria. Gracias a la heterogeneidad de modelos literarios nos hallamos inmersos en tradiciones de diferentes tipos y alcances.

Por todo lo dicho hasta ahora se manifiesta la importancia de valorar el modelo narrativo de la crónica sobre la Ciudad de México a partir del contenido temático, el estilo y la construcción compositiva. Gracias a estos tres elementos se puede fijar con mayor claridad la idea de tradición literaria que enmarca el tema de mi investigación. El

---

<sup>80</sup> Luis Leal, *Breve historia del cuento mexicano*, 3ª ed., México, UNAM, 2009, p. 11.



contenido temático, además de ser el tipo de referente abordado, plantea la finalidad narrativa, es decir, el objeto de narración abordado por el modelo narrativo de la crónica. La prosa descriptiva tiende a cubrir el carácter de estilo porque en la descripción se encuentra el recurso narrativo capaz de dibujar con palabras las distintas edades de la capital de la república. La construcción compositiva, como ya expliqué en el capítulo anterior al anotar sobre el carácter discursivo de la crónica, tiene una estructura interna que le permite construir una distribución verbal propia que comunica un mensaje con claridad.

Para explicar lo anterior retomo la antología de Artemio de Valle-Arizpe y encuentro entre sus páginas la selección de varias crónicas que imprimen un orden sucesivo del desarrollo de la capital de la república. En ese gran libro se inicia a partir de “La Ciudad Antigua” de Fray Diego Durán y llega a “Calle del Cinco de Mayo” de José María Marroqui. Esta antología llamada en 1918 con el título de “La gran ciudad de México-Tenustitlán [sic], perla de la Nueva España, según relatos de antaño y de hogaño” y luego, en 1937, titulada “La Muy Noble y Leal ciudad de México, según relatos de antaño y de hogaño” tiene la intención de conjugar el pasado con el presente. En esa correlación entre lo anterior con lo actual, en donde lo último se sitúan en la época de Artemio de Valle-Arizpe, se reúnen cuarenta y tres crónicas de varios autores cuyo contenido temático es innato a la tradición literaria que he argumentado.

El contenido temático, el estilo y la construcción compositiva enmarcan flexiblemente los textos ahí reunidos. Pero es importante señalar que estos tres elementos no son normativos ni guardan franquicia de aplicación estricta. Por el contrario, son tipos de guías que permiten conocer de mejor manera la naturaleza del modelo narrativo de la crónica sobre la Ciudad de México. Hago estas precisiones para impedir que la pluralidad narrativa de este modelo narrativo sea valorada desde una sola lectura que sólo

ciña el texto dentro de márgenes preceptivos. Con base en lo anterior mi postura de investigación entiende que cada crónica es diferente y tiene valores propios que deben ser analizados con pautas como las que he planteado para destacar sus características propias sin tratar de uniformarlos normativamente.

Ahora bien, la presencia del contenido temático, el estilo y la construcción compositiva como marcos que bordean la obra de Héctor de Mauleón también se encuentra de manera plena. Esto permite que la pertenencia del trabajo de Héctor de Mauleón a la tradición literaria de la crónica sobre la Ciudad de México sea de manera profunda. Como resultado surge una correspondencia genérica entre los textos del autor de *La ciudad que nos inventa* con escritores de otros siglos, pues el contenido temático emprende el abordaje narrativo de la capital del país desde un lugar común: el cronista que escribe lo que mira y, en esa mirada, construye a la urbe desde la naturaleza del lenguaje. También el estilo breve y la construcción compositiva de relato especifican la tendencia narrativa en *El tiempo repentino* y *El derrumbe de los ídolos*.

Más adelante analizaré con mayor cuidado la prosa de Héctor de Mauleón desde el contenido temático, el estilo y la construcción compositiva, pues importa mucho para los fines de mi investigación determinar los rasgos propios de este tipo de escritura urbana. Ahora sólo las he apuntado para fundamentar que la crónica sobre la Ciudad de México tiene una tradición literaria robusta que la narrativa diacrónica la ha configurado por completo. Termino este apartado diciendo que me parece valioso argumentar a favor de este género literario pues ello implica legitimar el lugar y la procedencia de la crónica dentro de nuestra literatura nacional.

## **2.2 La crónica de la Ciudad de México: testigo, referente histórico e imaginación**

La crónica sobre la Ciudad de México puede ser abordada a partir de los siguientes tres elementos constitutivos: testigo, referente histórico o forma de la imaginación. Estos tres elementos permiten comprender mejor la importancia del valor narrativo de este modelo de escritura. Como testigo se distingue la capacidad de presencia de los hechos relatados; como referente histórico se atiende no sólo al recuerdo, al almacenamiento y procesamiento de información sino a la capacidad de rescatar y generar conocimiento; mientras que como forma de la imaginación se plantea un medio reconstructivo, esto es, la recreación del pasado a partir de la imaginación. Estos tres elementos constitutivos del relato cronístico no son excluyentes el uno del otro y pueden estar juntos o predominar uno solo sin desaprobar a los otros dos. Las observaciones de la Dra. Luz América Viveros me ayudan a puntualizar que estos tres elementos constitutivos de la crónica sobre la Ciudad de México implican un pacto de lectura que genera la expectativa de que el texto sea testimonial, documental e incluya una fruición de la invención literaria. Por lo anterior se podría asegurar que la construcción discursiva es el principal artífice en la elaboración de estos tres aspectos.

Ahora bien, me parece que la crónica urbana de la capital del país, desde sus inicios hasta la actualidad, puede ser valorada con ayuda de estos elementos constitutivos. Sin afán de marcar división alguna o diferencia de tipos de cronistas a partir de estos tres elementos constitutivos, se podría identificar cierta propensión que enfatice lo testimonial, lo histórico o lo imaginativo. El cronista que está en el lugar de los hechos y los describe con la prerrogativa del “haber estado ahí”; el cronista que hace referencias históricas de otras fuentes o autores y, en ello, es capaz de recordar lo acontecido, pues no sólo trae el pasado al presente sino que en ello estructura un conocimiento sobre la

urbe; y el cronista que con su labor narrativa imagina la ciudad y relata cómo pudieron haber sido los acontecimientos sin caer en excesos o falsedades.

Estos tres elementos constitutivos pueden servir como criterios de análisis para comprender las distintas crónicas urbanas que han sido elaboradas con el paso de los siglos. En el caso de Héctor de Mauleón estos elementos, en mayor o menor medida, se pueden encontrar en sus escritos. Aunque, y en esto radica el sentido mayor de mi tesis de investigación, la forma de la imaginación y la referencia histórica predominan más en la obra del también periodista. Ahora explicaré con mayor detalle cada uno de los elementos constitutivos para comprender mejor sus alcances.

La crónica de la Ciudad de México como testigo implica entender la capacidad de observación que pudiese tener el escritor. En él habita un claro propósito de referir lo narrado con un sustento histórico y, por ello, gira su trabajo en torno a un espectro de datos e información histórica que sirven como dispositivos de acreditación. Por ello, en el cronista testigo de los hechos acontecidos parece surgir el narrador observador que cuenta desde la distancia de la tercera persona gramatical o el narrador reportero en primera persona autobiográfico. Ya sea en uno u otro caso, el cronista testigo estará en el sitio de los acontecimientos para dar cuenta fidedigna de las cosas. Aquí se avala la veracidad por la presencia de quien escribe pues éste tiene la responsabilidad de narrar no desde la imaginación sino desde el reporte de los hechos sin distorsiones o exageraciones. La neutralidad del relato se establece como compromiso constante.

El papel del cronista testigo se asemeja al del periodista que, con base en la observación directa, acumula información o datos útiles para establecer la forma del relato. Por ello, la crónica sobre la Ciudad de México como testigo guarda primordialmente un modo informativo de presenciar la urbe. Aunque el testimonio del

cronista testigo no sólo se limita a la enumeración informativa, pues también expone ideas y sentimientos que en conjunto ofrecen un mayor sentido. Por ejemplo, el escritor y geógrafo Antonio García Cubas, en su obra *El libro de mis recuerdos*, ilustra esta postura de narración:

Durante las horas de la noche, horas menguadas para las calles por falta de la luna, como dijo el famoso don Luis Vélez Guevara, la debilona luz que producían en el centro de la ciudad 750 aparatos, de líquido de trementina, que dieron en llamar gas líquido, y la más escasa, todavía, que emitían otros mil de aceite en los suburbios, en vano pugnaban por disipar la oscuridad. La colocación de los faroles a prudentes distancias, en pies de gallo de fierro, fijos en las paredes de los edificios y alternados, producían, a pesar de sus débiles destellos, un hermoso efecto de perspectiva, a causa de la rectitud y grande extensión de las calles, alumbrado al cual prestaban ayuda con sus reflejos, hasta ciertas horas de la noche, algunos quinqués y aparatos de Bagally o de Green, pertenecientes a boticas, pulperías, estanquillos, tendejones y otros establecimientos comerciales de ínfima importancia.

No existiendo por las noches el Paseo de la Alameda, a causa de estar privada de alumbrado, de hallarse rodeada de inmundas acequias y de tener sus puertas de hierro cerradas, y no siendo, por otra parte, esas noches de luna, que disponían el ánimo para gozar instantes de esparcimiento en el Paseo de las Cadenas, forzoso era prescindir de todo ejercicio higiénico y apelar a otras distracciones, como las que voy a proporcionarte, lector amigo, dignándote favorecerme con tu agradable compañía, permitiendo que nos transportemos a aquéllos, si no para tu persona, sí para la mía, felices tiempos.<sup>81</sup>

Antonio García Cubas describe de manera puntual cómo era el sistema de iluminación citadina en el siglo XIX. En este fragmento destaca el inventario que de manera general refiere el tipo de instrumental técnico utilizado por aquellos años. No es difícil identificar que el cronista testigo se encuentra en el lugar y, por ello, lo describe con amplitud.

Ahora bien, la crónica con referencia histórica pone en correspondencia información que sirve para relatar la Ciudad de México. La referencia histórica tiene como principal sentido agrupar datos que, con base en la autoridad de otros autores, permiten que la crónica tenga validez, pues el contenido narrativo ya ha sido acreditado

---

<sup>81</sup> Antonio García Cubas, *El libro de mis recuerdos. Narraciones históricas, anecdóticas y de costumbres mexicanas anteriores al actual estado social, ilustradas con más de trescientos fotograbados*, México, Imprenta de Arturo García Cubas, 1904, p. 154.

previamente. El citar a otro cronista se convierte en un recurso narrativo que cumple la finalidad de establecer una base de demostración cabal porque se integra información ya establecida a la nueva crónica. Todo esto enriquece la profundidad del sentido pues éste se construye con múltiples miradas y lecturas urbanas. Por ejemplo, José María Lafragua, en su texto “Ciudad Antigua de México”, utiliza la referencia histórica para estructurar su discurso:

Según la narración de Clavijero, que sigue el barón de Humboldt y que parece ser la más exacta, los aztecas vivieron hasta 1160 en Aztlán, país situado al N. del golfo de California. Veytia fija la salida de Aztlán en 1164. Después de una larga y difícil peregrinación, en la que atravesaron los que hoy son departamentos de Sonora, Jalisco, Zacatecas y Michoacán, llegaron en 1196 a la ya entonces célebre ciudad de Tula. Todos los autores convienen en que los aztecas, además de ser valientes, eran muy instruidos; y de lo cual dejaron notables señales en los monumentos que erigían en su tránsito; porque como no tenían un punto determinado adonde encaminarse, hacían mansión donde mejor les parecía, estableciéndose a su manera, por más o menos años, según les convenía. Dejaban así por donde pasaban las huellas de una civilización verdaderamente adelantada, y sin disputa muy superior a la de las demás naciones que sucesivamente habían venido a habitar esta gran parte del mundo. Curiosa es y no menos interesante la crónica de esos tiempos, si bien envuelta en no pocas dudas y desfigurada por multitud de fábulas. Pero como mi objeto debe limitarse a la ciudad de México, dando por terminada la peregrinación, consideramos a los aztecas establecidos ya en Chapultepec; lo cual, según Clavijero, sucedió en 1245, y según Veytia en 1298.<sup>82</sup>

En el anterior ejemplo también sobresale cómo la referencia histórica juega una suerte de rescate de autores para que el olvido no los extravíe. Esto evita que se pierda la aportación de autores de otras épocas. También la referencia histórica se acopla a la tradición literaria –que ya hemos abordado en líneas pasadas–, pues muestra uno de sus perfiles al reunir autores de diferentes épocas en una misma crónica.

Por último, la crónica de la Ciudad de México como forma de la imaginación trata de relatar aspectos de la urbe no desde un plano de mera fantasía sino, más bien, como una reconstrucción intelectual del pasado. Pero antes de seguir con esta explicación

---

<sup>82</sup> José María Lafragua, “Ciudad antigua de México” en José María Lafragua y Manuel Orozco y Berra, *La ciudad de México*, México, Editorial Porrúa, 2014, p. 3.

me parece importante vislumbrar mejor el alcance de este término ya que es necesario distinguir que la palabra imaginación es polivalente: puede tener equivalentes como creación o creativo, también apunta a lo irreal, a lo inexistente, a lo soñado... El tipo de imaginación que me sirve para utilizarla con la crónica es la que María Noel Lapoujade define con claridad: “En sentido amplio, la imaginación es la capacidad de crear imágenes. Esta primera aproximación definatoria no puede perderse de vista, en cuanto señala precisamente su actividad primordial: creación de imágenes”.<sup>83</sup> La crónica de carácter imaginativo produce imágenes sobre la capital del país. Esto no significa que la fantasía sea la mirada predominante sobre la evolución social, cultural o arquitectónica de la urbe. Por el contrario, este tipo de escritura hace un serio ejercicio del uso de la imaginación porque, en primer lugar, el cronista no estuvo en el lugar ni en el tiempo de los acontecimientos y, en segundo, debió documentarse e investigar a profundidad para poder relatar desde la imaginación sin caer en la llana falsificación. Marco Aurelio Larios lo menciona de manera clara: “Imaginar el pasado es mucho menos un ejercicio de fantasía que una reconstrucción intelectual. Es suponer lo no atestiguado, lo no visto con la fuerza de la evocación. Evocar es reconstruir”.<sup>84</sup>

Un claro ejemplo de este tipo lo encontramos con Artemio de Valle-Arizpe cuando inicia la crónica sobre “La Acordada, sepultura de vivos”:

Era un edificio pesado, sombrío, adusto, sin gracia de líneas que alegraran los ojos. Los muros de tezontle parece que trasminaban la tristeza que se asentó en sus vastos patios, la tiniebla y humedad de los calabozos, las penas y terrores de los presos. Efluía de todo él algo invisible y fatal. Se presentían los desesperados de dolor de los puestos a cuestión de tormento; sus canciones tétricas, gemebundas; sus rezos angustiosos; el ruido de las cadenas que arrastraban; el rostro ceñudo de los jueces; las cruentas azotadoras y golpes que repartían los carceleros, forzudos tagarotes. Se tenía la seguridad que una corriente de sangre se estuvo filtrando lentamente, año tras año, por entre esos sillares y les dio su encendido color. De esas piedras rojas brotaban los rigores de las viejas leyes españolas. “Dime (ya que

---

<sup>83</sup> María Noel Lapoujade, *Filosofía de la imaginación*, México, Siglo XX, 1988, p. 15.

<sup>84</sup> Marco Aurelio Larios, *Utilización de la historia en la narrativa*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2010, p. 31.

eres tan sensible a los efectos de la Arquitectura), ¿no has observado –dice Paul Valéry en *Eupalinos o el arquitecto*– al pasearte por esta ciudad, que entre los edificios que la componen algunos son mudos, otros hablan y otros, en fin, los más raros, cantan?” El tenebroso caserón de la Acordada era de los que a voces altas hablaban de angustiosos tormentos de terrores sin fin, de misterios. Nada suave y delicado podía decir esta casa siniestra. Hay algunas que tienen una fuerza de simpatía irresistible a nuestra voluntad, nos atraen como el rostro de un antepasado viejecito, y hay otras que no están, como muchos rostros, acordes con los movimientos puros de nuestro afecto”.<sup>85</sup>

Artemio de Valle-Arizpe produce una imagen general de aquel lugar de tormento. Con la escritura logra formar una idea de cómo pudo ser ese edificio utilizado como cárcel durante el periodo colonial. Artemio de Valle-Arizpe nació en 1884, es decir, 22 años después de la clausura del edificio de la Acordada. Luis González Obregón subraya 1862 como el año de conclusión de dicha prisión:

Entonces se destinó el edificio para cárcel nacional, y con este carácter, y el mismo nombre de Acordada continuó sirviendo hasta el año de 1862 en que se trasladó la prisión á Belén. Después sirvió de cárcel política, y por último, de cuartel. Hace pocos años fue vendida por el Ayuntamiento, y en su lugar se construyeron casas particulares.<sup>86</sup>

Artemio de Valle Arizpe no tuvo oportunidad de atestiguar cómo era La Acordada, por lo tanto realiza una reconstrucción literaria del sitio. Con este ejemplo encuentro cómo el uso de la imaginación en la crónica urbana enriquece no sólo a la propia escritura sino a la misma Ciudad de México, pues se edifica una imagen de ésta: la palabra es el lápiz que dibuja la figura de la urbe.

Artemio de Valle-Arizpe, así como Héctor de Mauleón, recrean el pasado en su propia mente gracias a la crónica como forma de la imaginación. Si el cronista no nació en la época no puede recordar nada de ésta, entonces tiende a imaginar cómo fue aquella región con base en información y documentación suficientes que le permitan hacer dicho ejercicio imaginativo. Dentro de este proceso, la crónica de la Ciudad de México

---

<sup>85</sup> Artemio de Valle-Arizpe, *Historia de la Ciudad de México según los relatos de sus cronistas*, México, Editorial Jus, 1977, p. 465.

<sup>86</sup> Luis González Obregón, *México viejo*, México, Editorial Promexa, 1979, p. 466.



adquiere la capacidad de construir realidades simbólicas. La imagen de la urbe alcanza sentido simbólico porque la intención del texto sugiere un mundo representado por la narración. Y dentro de esta representación hay una significación que es diferente a la histórica o testimonial, pues perfila un sentido evocativo de la metrópoli. Considero que este sentido evocativo tiene como base preservar y proyectar la pluralidad de significados surgidos gracias a la imaginación.

En términos generales, las perspectivas planteadas hasta este momento muestran el dinamismo de este tipo de escritura. Así como la urbe se encuentra en constante cambio, también la crónica se modifica con el paso del tiempo. Como testimonio, como referente histórico o ejercicio de la imaginación, la crónica urbana de la capital del país ha sabido forjarse de manera propia: ha encontrado su cauce y distinción de entre otros tipos de crónica. En el caso de Héctor de Mauleón, dichas perspectivas se han entrecruzado de manera activa para producir un mosaico de imágenes de la Ciudad de México que se le puede abordar desde diferentes encuadres. Por ejemplo, en “La derrota de las sombras”, confluye lo testimonial, lo histórico y lo imaginario de manera entrelazada. En esta crónica habla de las diferentes clases de alumbrados públicos e inicia con la recreación de la primera prueba de iluminación con electricidad realizada en “la Ribera de San Cosme, una noche de 1881”<sup>87</sup> y menciona las palabras de un reportero del periódico *El nacional* escribió sobre tal acontecimiento:

Aquella luz, intensa y clara, alumbró campos y caseríos. Los pájaros despertaban asombrados y aleteaban en los árboles, algunos insectos nocturnos revoloteaban sobre el aparato e iban a incrustarse en el cristal que cubre el reflector, los transeúntes se agrupaban en la calle y los vecinos salían a los balcones y las ventanas a contemplarlo.<sup>88</sup>

La anterior cita permite mostrar al periodista como cronista testigo del suceso narrado. Él está presente en el lugar y en el momento de la acción referida. En consecuencia tiene la

---

<sup>87</sup> Héctor de Mauleón, *El derrumbe de los ídolos*, México, Ediciones Cal y Arena, 2010, p. 11.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 11.

capacidad de ser un narrador que refiere el acto de manera directa porque lo presencié sin intermediación alguna.

De la misma manera, Héctor de Mauleón añade el referente histórico al citar a otros cronistas para establecer información ya acreditada que apoya el valor fidedigno del relato:

Luis González Obregón sostiene que el primer intento por alumbrar las calles se dio en 1762, cuando se previno que en cada balcón, en cada puerta y a costa de los ocupantes de las casas, fueran colocados faroles de aceite con luz que durara hasta las once de la noche. La ordenanza exceptuaba a los pobres que, “para cumplir con el mandato, tuvieran que quitar el mantenimiento de sus familias”: como era previsible, numerosos vecinos se sintieron dispensados y la ciudad quedó tan oscura como la noche en la que Hernán Cortés llegó a dormir en ésta.<sup>89</sup>

Al atraer la información de otro cronista, también se fortalece la memoria histórica y literaria. Cuestión importante para los propósitos de la dimensión histórica aunque también permite una forma de intertextualidad porque la crónica se convierte en el espacio de circulación e intercambio de ideas de quien cita y de quien es citado. Es importante señalar la pertinencia de la cita con respecto a la intertextualidad pues:

Veamos el caso de la cita, forma emblemática de la intertextualidad por cuanto constituye a la visualización de un texto insertado en otro mediante unos códigos tipográficos claros [...] Al mismo tiempo, la cita exige otro tipo de atención a quien la usa como apoyo a su propio discurso: su identificación, sus límites, su modo de inserción, su interpretación. La cita es maniobra más o menos exitosa de integración–instalación de un texto por otro. En consecuencia, al lograr técnicamente la inserción de un texto en otro, la crítica, como cuestionamiento de la autoridad y/o búsqueda de fundamentos, se convierte en materia argumentativa genuinamente moderna.<sup>90</sup>

Dentro de este margen hay confluencia de crónicas escritas en diferentes épocas pero con un mismo objetivo narrativo. Es una manera de transferencia de materiales textuales en el interior del cuerpo de la narración urbana elaborada por Héctor de Mauleón. En

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>90</sup> Elizabeth Valencia, “El placer de la intertextualidad” en Lydia Elizalde (coordinadora), *Intertextualidades. Teoría y crítica en el arte y la literatura*, México, Editorial Ítaca –Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2014, p. 22.

consecuencia, la importancia de la intertextualidad en este caso alcanza relieves mayores porque se convierte en punto de encuentro. Roland Barthes lo argumenta bien:

El texto es un intertexto, otros textos están presentes en él, en niveles variables, bajo formas más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y los de la cultura contemporánea o del entorno, todo texto es un tejido nuevo de citas. Pasan al texto, redistribuidos en él trozos de códigos, de fórmulas, de modelos rítmicos, fragmento de usos sociales, etcétera. Porque siempre hay lenguaje antes del texto, sea el que sea, no se reduce evidentemente a un problema de fuentes o de influencias; el intertexto es un campo general de fórmulas anónimas, en cuyo origen raramente se repara, de citas inconscientes o automáticas, dadas sin comillas.<sup>91</sup>

Por ello, toda cita o referencia pueden leerse como la confluencia textual pues surgen relaciones de un texto con otro. Lo anterior enriquece el sentido general del relato sobre la Ciudad de México. En “La derrota de las sombras” hay más ejemplos de lo que he planteado hasta el momento:

Una nota de *El Imparcial* recordaba cómo era la urbe en los días previos a la irrupción de la electricidad: las calles semejaban las de las viejas leyendas coloniales, tortuosas, solas, tristes, pobladas por flacos perros espectrales y el efímero fulgor de algún farol adormecido:

De cuando en cuando se oía el rechinado de las botas y los tacones de algún vecino retardado que daba vuelta por las calles [...]. Todo quedaba después en silencio, que era solamente interrumpido por el monótono ruido del chorro de la fuente del mercado y el maullido de los muchos gatos que andaban en sus amorosas excursiones por los tejados de las tiendas.<sup>92</sup>

Aquí otro ejemplo:

La historiadora Lilián Briseño relata que, en tanto disfrutaban de este nuevo cuadro de costumbres, los habitantes de México procuraban habituarse a una amplia batería de términos desconocidos: *switch*, *socket*, *watt*. *El Monitor Republicano* reprodujo de manera explícita el azoro que la invasión de la electricidad causó en el ciudadano común:

Un conductor pasaba frente al Portal de las Flores y un alambre tocó su cachucha; con la mano quiso separar el estorbo y cayó privado de sentido. Un cargador, que ve caer a aquel caballero de un modo tan instantáneo, se acerca a verlo y a su vez es herido en la frente y en el cuello por el rayo. El gendarme número 11 ocurrió a levantar a aquellos desgraciados, pero cayó también herido de mucha gravedad;

---

<sup>91</sup> Citado en Antonio Mendoza, *Texto entre textos. Las conexiones textuales en la formación del lector*, Barcelona, Horsori, 2008, pp. 12–13.

<sup>92</sup> Héctor de Mauleón, *El derrumbe de los ídolos*, México, Ediciones Cal y Arena, 2010, p. 12.

toque a su vez un peladito y también cayó redondo... El gendarme número 106 corrió despavorido a dar cuenta al inspector Barroso de que cerca del Portal de las Flores había un lugar que al pasar se moría la gente.<sup>93</sup>

Así, pues, con la cita como referencia histórica, surge una conversación no sólo entre el autor y el lector sino entre la crónica con otras crónicas de distintos autores y épocas. Lo cual implica el reconocimiento del carácter dialógico de este tipo de escritura sobre la Ciudad de México, pues con la conversación intertextual se generan, por medio del discurso, puentes de confluencia con el fin de construir una visión más amplia de la capital del país. Lo importante de este tipo de intertextualidad no es sólo la simple referencia o citación sino la capacidad del lector para dar sentido y desarrollar los posibles vínculos temáticos que pueden relacionar una crónica con varias más.

La crónica como forma de la imaginación es abordada de lleno por Héctor de Mauleón. De hecho, el propósito central de la obra de este autor radica en la elaboración de imágenes literarias por medio de la reconstrucción intelectual del pasado de la urbe. Él es un narrador urbano de los años dos miles que escribe como periodista, historiador y novelista. Hay consonancia entre el testimonio, el referente histórico y lo imaginario. En la manera de integrar esas formas de escritura existe el rasgo característico de la labor narrativa de Héctor de Mauleón: enfatizar la producción de imágenes sobre la capital para hacer prevalecer de manera constante la figuración literaria. Entonces, pues, como resultado de dicha representación literaria aparece la capacidad de mirar de manera imaginaria la capital del país:

En 1789, México figuraba como una de las ciudades más peligrosas del Nuevo Mundo. Los robos se cometían a mansalva y los crímenes se sucedían casi sin interrupción. La noche confirmaba un territorio amenazante: los vecinos no podían aventurarse en sus dominios sin sentir que habían penetrado los círculos ominosos. A la inseguridad, producto de la delincuencia, se añadía el peligro de una plaga de perros que por ese tiempo infestaba las calles y ponía en riesgo continuo el recorrido nocturno de los caminantes.

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. p. 12-13.

Querétaro se había estremecido con el nacimiento de un niño que poseía cuatro nalgas, dos miembros viriles y veintitrés dedos en los pies. Oaxaca acababa de ser sacudida por un temblor. Texcoco lloraba la muerte del habitante más viejo de la Nueva España, el indio Juan Cayetano, de ciento treinta años de edad, y la Ciudad de México se aterrorizaba con la aparición en el cielo de “unos rayos blanquizcos en forma de escoba” (una aurora boreal).<sup>94</sup>

En las anteriores líneas se aprecia como la suma de datos de carácter histórico y referencial produce una figuración literaria de la urbe en donde pareciese que la nota roja impera o algún cuento de terror es introducido. En esta imagen literaria elaborada en el texto “La derrota de las sombras” también se representa el espacio y el tiempo a partir de sucesos narrados. Como ya lo he señalado anteriormente, el tiempo y el espacio se vinculan de manera constante en la escritura de la crónica. En el trabajo de Héctor de Mauleón surgen con mucha frecuencia imágenes narrativas que transmiten acontecimientos capaces de desarrollar el tiempo y el espacio de la Ciudad de México. Todo esto tiene como finalidad hacer una recreación narrativa de dichos acontecimientos y, por lo tanto, una figuración literaria.

### **2.3 La crónica de la Ciudad de México: conjugación genérica entre literatura, historia y periodismo**

Surge un asunto de género literario, pues, como discurso fronterizo, a la crónica sobre la Ciudad de México se le ha asociado con el periodismo narrativo –en concreto con el reportaje– para fusionarlo con él. También se le ha ligado con la literatura y la historia. En ello radica su carácter fronterizo. La crónica es un relato que se construye con elementos de la literatura, del periodismo y de la historia. De ahí su carácter ecléctico pues tiene la capacidad de sumar recursos de discursos diferentes para integrarlos entre sí. Por ejemplo, de la literatura, la voz narrativa; del periodismo, la información; de la historia, los acontecimientos sobresalientes. A esta conjunción discursiva se le ha llamado eclecticismo estético o hibridación genérica. Me parece importante reflexionar sobre la conjugación genérica que habita en la crónica sobre la Ciudad de México pues en el

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p.p. 14–15.

trabajo de Héctor de Mauleón hay un propósito de referir historias sobre la urbe pero a partir de un amplio espectro de elementos narrativos para que la literatura y el periodismo concuerden. Para abordar esta conexión genérica se podría decir de manera sencilla que la crónica relata historias no ficcionales con herramientas literarias, es decir, con el uso de medios literarios cuenta una historia verídica como si fuera ficción y, en ello, se distingue del periodismo. Lo propuesto hasta este momento apunta hacia el replanteamiento de la crónica como género literario, pues su carácter mixto se sobrepone a la lógica de un arte puro. La capacidad de entrelazar elementos discursivos de la historia y el periodismo dentro de un marco literario señala la funcionalidad de este tipo de escritura. Funcionalidad que sirve para asociar categorías de uno u otro género discursivo. En la actualidad esto se acepta sin mayor problema, pues los debates que enfatizaban la literatura pura distinta de la literatura fronteriza han sido desplazados por la idea de la no separación o aislamiento de la producción literaria del contexto social y cultural de la época. Quizá esto tenga antecedentes en el trabajo periodístico de varios escritores del siglo XIX mexicano, pues el espacio de publicación de las crónicas de esos tiempos fue en la prensa (más que en el libro). Al respecto, Carlos Monsiváis señala en el prólogo de *Las herencias ocultas* que se busca la singularidad narrativa a partir de:

- Consignar el repertorio de hábitos y personajes.
- Practicar la ironía que “nacionaliza” el temperamento crítico del liberalismo europeo y se opone a la puerilidad de los conservadores.
- Certificar el hallazgo de identidades. La sociedad se reconoce a sí misma en un doble juego: descubre entre sus vecinos, familiares, amigos y enemigos, a personajes ya entrevistados en relatos y crónicas, y acepta códigos de conducta que “combinan” el gusto por los relatos con el sueño educativo. “Fíjate que me di cuenta de lo mal que se portaron conmigo al leer esa crónica.”
- Elaborar utopías sentimentales al amparo de la cultura cristiana y los hombres de buena voluntad.<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> Cfr. Carlos Monsiváis, *Las herencias ocultas de la Reforma liberal del siglo XIX*, 1era reimpresión, México, Random House Mondadori, 2009, p.p. 32–33.

Los señalamientos de Carlos Monsiváis precisan una idea más clara de la intención social de la crónica decimonónica. Me parece importante que, por el sólo hecho de utilizar a la prensa como canal de comunicación, el trabajo de varios cronistas del siglo antepasado tenía una función social sobresaliente: abonar la secularización en la opinión pública de aquellos años. Considero que mucha de la crónica publicada en la prensa de este periodo histórico se dirigía al planteamiento de temas para enfatizar con mayor claridad el quehacer urbano y la vida cotidiana. Por ejemplo, los trabajos de Guillermo Prieto, “Un domingo”, y de Francisco Zarco, “Los transeúntes”, son textos que hablan de la vida en exteriores, en la vía pública, en la calle. La narración urbana y, en consecuencia, el narrador urbano ocupan lugar central en la producción literaria con el fin de permitir la cimentación de un cauce temático y así especificar personajes, costumbres, formas de habla de una nación ya no virreinal. El siglo XIX albergó una urbe que abandonó lo virreinal para configurarse en moderna dentro del margen de la política, la lucha armada y la secularización.<sup>96</sup> Enrique Espinosa lo describe de esta manera: “La ciudad, entre inundaciones, pestes, problemas de abastecimiento de agua potable, de limpieza de sus calles, etc., seguía un crecimiento lento, pero siempre con tendencia a su mayor embellecimiento.”<sup>97</sup>

Esta evolución urbana se dio en un contexto social difícil, pues las constantes del siglo XIX fueron los cuartelazos, los pronunciamientos, las guerras, las pugnas políticas... En 1849 un autor anónimo resume el espíritu de ese tiempo:

El siglo XIX ha sido el siglo de las conquistas, el de la oscuridad y tinieblas, el de las apariciones divinas, y también, aunque parezca contradictorio, el de las luces y la civilización. Es el siglo de oro, y el de fierro, el siglo de amor y el siglo de sangre; es

---

<sup>96</sup> Es importante tener presente que el 18 de noviembre de 1824 se expidió el decreto de creación del Distrito Federal y que en 1899 se decretó la división del D.F. que actualmente se conoce como forma de gota. Entre 1824 y 1899 hay 75 años de transformación urbana de la Ciudad de México que ayudaron a cambiar tanto su semblante arquitectónico, su colindancia territorial, así como su densidad poblacional.

<sup>97</sup> Enrique Espinosa, *Ciudad de México. Compendio cronológico de su desarrollo urbano (1521-2000)*, México, IPN, 2003, p. 103.

un siglo que participa de los caracteres de todos los siglos; es, en fin, el siglo monstruo.<sup>98</sup>

Ahora, desde la escritura, hallamos que los narradores de esa centuria adquieren oficio confirmado en el periodismo de ese entonces. Es importante señalar al periódico como ariete necesario para la construcción de un espacio público de expresión de ideas y configuración social. Laura Suárez de la Torre resume de forma concreta este aspecto: “La nueva vida independiente favoreció la manifestación de ideas y la experimentación de otras maneras de expresión, gracias a la libertad de imprenta que permitía la manifestación del pensamiento sin cortapisas.”<sup>99</sup> En consecuencia, la naciente prensa mexicana abre en sus páginas la publicación de notas no sólo religiosas ni la sola reproducción de bandos o normas de las autoridades en turno, también alojaron temas de discusión ciudadana. La investigadora Blanca Estela Treviño lo aquilata con total claridad:

Para nuestros escritores del siglo XIX, el periódico era el espacio primordial de publicación. Hijo de la modernidad, el diario será la tribuna desde la cual los hombres de *armas* y *letras* mostrarán su ideario político y artístico. Tiempo después, será el espacio en el cual los modernistas plasmarán algunos de sus relatos y poemas más logrados, acompañados de profundas reflexiones sobre arte y literatura.<sup>100</sup>

El periódico jugó importancia doble: fue magnífico canal de difusión de ideas sociales, políticas o literarias, y alentó la evolución genérica de la crónica urbana. Con el periódico se conquista el medio de reflexión necesario para que la sociedad obtenga de manera pública mayor información de carácter laico. Ahí, entre las páginas de la prensa, en el día a día, se profesionaliza el oficio del escritor y, con el paso del siglo, se apuntalará una identidad literaria. El propio Guillermo Prieto, consciente del valor periodístico en sus

---

<sup>98</sup> “El Siglo XIX” en Blanca Estela Treviño (prólogo y selección), *La vida en México (1849–1909)*, México, Editorial Jus, 2010, p. 38.

<sup>99</sup> Laura Suárez de la Torre, *Obra citada*, p. 9.

<sup>100</sup> Blanca Estela Treviño, *Obra citada*, p. 7.



días, nos describe su “manía” por la escritura periodística dentro del marco de la fundación del *El Siglo XIX*:

Como esto de escribir para el público es una especie de manía, como la de comer tierra o inyectarse morfina; y yo había sucumbido de lleno a esa manía, buscaba arrimo en imprentas y redacciones, teniendo para mí irresistible atractivo la angosta y desbarajustada mesa de redacción, los papeles regados en el suelo, los periódicos colgados contra las paredes con sus alambres [...]

En aquel tiempo acababa de aparecer con desusado brillo *El Siglo XIX*, dando cierta entonación conveniente a la política, nutriendo con sana erudición las discusiones, y adunando la energía y la dignidad con elevadas miras patrióticas...

De ese modo llegó a figurar en la redacción del *Siglo* una verdadera pléyade de hombres eminentes, entre los que figuraron Morales, Otero y Pedraza, Joaquín Cardoso y Luis de la Rosa, Agustín Franco y Carrasquedo, Payno y Castera, José María Iglesias y Zarco, el Conde de la Cortina, Lafragua, Orozco y Berra, sin contarme yo en la crónica porque no lo merezco, pero que trabajé arduamente en *El Siglo*, y tuve la honra de llamar mis compañeros a hombres tan distinguidos.<sup>101</sup>

En todo esto surgen dos espacios importantes: el de la propia urbe y el del periódico; los cuales servirán de manera importante a la crónica urbana porque el primero sirve para recorrerlo y el segundo para escribir en él. Quizá el espíritu de esta manera de escritura sobre la ciudad suponga reconocer la calle y la escritura para integrarlas. En consecuencia, la idea de observador se agudiza, así como el sentido de paseante consciente y anónimo. La crónica urbana de Guillermo Prieto, “Un domingo”, publicada en la Revista Universal en 1840, refleja los valores del paseante urbano que David Le Breton reconoce como centrales:

El paseante es un sociólogo diletante, pero es también, en potencia, un novelista, un periodista, un político, un cazador de anécdotas con la mente siempre alerta, aunque negligente; el sabor y la fineza de sus consideraciones se pierden a menudo inmediatamente en el olvido, a menos que un alto en el café le permita tomar algunas notas y profesionalizar sus observaciones, o bien que un oído cómplice acepte oír sus comentarios.<sup>102</sup>

En “Un domingo” encontramos varios de los rasgos de este paseante urbano propuesto por Le Breton. Esa crónica trata sobre el paseo dominical del autor por la Ciudad de

---

<sup>101</sup> Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos*, México, Porrúa, 2011, p.p. 200–201.

<sup>102</sup> David Le Breton, *Caminar: un elogio*, México, La Cifra editorial, 2011, p. 125.

México de mediados de siglo XIX. Va de un lugar a otro y en su andar encontramos la voz del “sociólogo diletante” atento a su entorno social: “Esto es hermoso: por lo que mira al paseo, es un paseo de fantasía, de disfraz. Vea Usted por ejemplo: una ramera disfrazada de señora: un miserable, de hombre decente: aquel aspirante, de diputado: al rico, de simple particular [...]”; del periodista avisado en su oficio: “[...], recuerdo que soy periodista, y que debo ser conciso antes de todo [...]”; del novelista capaz de literaturizar en cualquier momento: “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 [...]”; del cazador de anécdotas dispuesto a toda hora: “A que la señora te parte el alma diciéndote que no pagan en la comisaría: que su marido era el dedo chiquito del emperador: a que las niñas la interrumpen, haciendo ver que si tuvieran zapatos irían aquella tarde a la casa de su primo Melesio que está enfermo [...]”; y la voz con plena consciencia de la importancia de la memoria ante el olvido: “Empolvado y lleno de fatiga, vuelvo del paseo: ha faltado su luz a la linterna mágica que daba vueltas a mi vista, y sólo quedan impresas en la memoria, las vidas y milagros de cuantos han paseado aquella tarde en el delicioso Bucareli.” En esto último destaca la consciencia histórica de Guillermo Prieto, pues él, mejor que ningún otro de sus contemporáneos, tiene pleno conocimiento del valor de la escritura ante el futuro: sabe de antemano que escribir equivale a fijar ideas en el tiempo para posibilitar el pasado en el futuro mientras haya quien lo escriba:

[...] Pero esto no debe desmayar el escritor de costumbres; sus cuadros algún día serán como las medallas que recuerdan una época lejana; serán como las señales que haya ido dejando la sociedad al internarse en el laberinto de las revueltas políticas, y que marcaron un día su punto de partida; serán como el tesoro guardado bajo la primera piedra de una columna, que recuerda a las edades futuras el nombre de la generación que ya no existe.<sup>103</sup>

---

<sup>103</sup> Guillermo Prieto, *Cuadros de costumbres*, México, Conaculta, 1996, p.p. 20–21.

El trabajo de Guillermo Prieto sirve para perfilar la relación que ha guardado la crónica urbana con la literatura, el periodismo y la historia. Conexión que se ha producido a lo largo de varias generaciones. Por ello, Belem Clark de Lara menciona el vínculo entre literatura, periodismo y crónica registrada desde el siglo XIX:

Tradicionalmente, la crónica ha sido considerada un género híbrido encabalgado entre dos disciplinas, la historia y la literatura. Con la crónica decimonónica surge, sobre todo en el último tercio del siglo, además de la necesidad de deslindar si es historia o literatura, la de definir si es literatura o periodismo.<sup>104</sup>

Ahora bien, me parece importante haber señalado algunos de los elementos más sobresalientes de la relación genérica que hasta ahora he planteado pues implica encontrar antecedentes de cómo la crónica sobre la Ciudad de México se ha venido gestando, al menos, desde el siglo XIX. En este punto aclaro que tomar como referencia la producción de crónicas decimonónicas no significa que en siglos anteriores no existan ejemplos de esta manera de escribir sobre la capital del país, pues hay varios autores que, con su obra, podrían afirmar la actividad narrativa en este sentido. He tomado como ejemplo la producción literaria de esos años, y por ello he mencionado el trabajo de Guillermo Prieto, porque los escritores de esa época tuvieron una clara consciencia sobre la relación entre literatura, historia y periodismo, además de tener una práctica incesante en publicaciones periódicas.

Considero que en el caso de Héctor de Mauleón, la relación literatura, historia y periodismo tiene como antecedente el trabajo de los cronistas del siglo XIX. El autor de *La ciudad que nos inventa* tiene plena consciencia de sus antecesores literarios y, por ello, en algunas de sus crónicas los trae a cuenta para honrarlos. Por ejemplo en la crónica “Zapatos”, que se enmarca en 1842, inicia con una idea central: “Las ciudades requieren

---

<sup>104</sup> Belem Clark de Lara, “La crónica en el siglo XIX”, en *La República de las Letras. Asomos a la cultura del México decimonónico. Ambientes, asociaciones y grupos, movimientos, temas y géneros literarios*. vol. 1. México, UNAM, 2005, p. 325.

de intérpretes que las descifren.”<sup>105</sup> El cronista es el principal intérprete de la urbe y, según Héctor de Mauleón al recordar a Manuel Payno, indica el instrumento de trabajo del narrador urbano: “un par de zapatos desgastados por la curiosidad eran las únicas herramientas que los cronistas necesitaban para llevar a buen puerto ese trabajo”.<sup>106</sup> El calzado aquí no sólo sirve para advertir la personalidad de cada cronista (desgastados los de Manuel Payno, rotos por el uso los de Guillermo Prieto, brillosos y finos los de Manuel Gutiérrez Nájera y blancos que terminaron oscuros de tanto polvo del camino fueron los de Salvador Novo) sino como accesorio necesario para reconocer las calles y los caminos. En esto recuerdo lo sugerido por Eusebio Ruvalcaba cuando escribe sobre el zapato: “Es difícil cambiar de zapatos. Sobra quien se resiste a entrar a una zapatería y comprar un par de zapatos. Se siente tan cómodo con los que usa. Como si fueran sus propios pies. Le da pereza -y cierto sin sabor- desprenderse de sus zapatos. Se han hecho como un molde. Y todo molde es insustituible.”<sup>107</sup> Por ello, el cronista hace de sus zapatos un molde de sus propios pasos y el llamado quizá sea aceptar que los pasos del cronista tienen el sentido de vivir las calles por medio del caminar.

Otro ejemplo es el texto “Un cronista que trataron como perro”. En ese texto Héctor de Mauleón describe el trabajo incansable de José María Marroqui quien:

[...] había dedicado los últimos veinte años de su vida a la escritura de un extraño libro, único. Desde 1878 pasaba el día entero jadeando en las calles (Artemio de Valle-Arrizpe afirma que era un hombre muy gordo, aunque una foto que se conserva por ahí lo desmiente) a la caza de noticias sobre la historia de la Ciudad de México.

Su método de trabajo habría alentado a cualquiera. Marroqui llamaba a la puerta de las casas y rogaba que le dejaran examinar títulos de propiedad y escrituras antiguas. Don Artemio asegura que en no pocas ocasiones el cronista fue echado “enhoramala”, y que los vecinos le azuzaban, a veces, a los perros.<sup>108</sup>

---

<sup>105</sup> Héctor de Mauleón, *La ciudad que nos inventa*, México, Cal y Arena, 2015, p. 162.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>107</sup> Eusebio Ruvalcaba, *Diccionario inofensivo. Ensayo sobre las cosas*, México, Lectorum, 2001, p. 32.

<sup>108</sup> Héctor de Mauleón, *La ciudad que nos inventa*, México, Cal y Arena, 2015, p. 230.

Trabajo complejo el de Marroqui porque era la investigación de campo de su libro de crónica urbana *La Ciudad de México* que una primera versión se extinguió en el incendio de la imprenta La Europea, del 2 de septiembre de 1899, pero fue recuperado gracias al propio Marroqui que antes de morir por culpa del cáncer:

[...] entregó un manuscrito al padre Vicente de P. Andrade. De aquellas hojas tachonadas, a veces incompletas, surgió uno de los libros más prodigiosos, y a trechos, farragosos, sobre la ciudad. Como quería Bernardo de Balbuena, “todo en este discurso está cifrado”: calles, personas, paisajes, edificios.<sup>109</sup>

Marroqui también fue caminante inagotable de la Ciudad de México, así como los cronistas del siglo XIX o como el inglés William Hazlitt que, en su bello ensayo “Dar un paseo”, menciona:

El alma de una caminata es la libertad, la libertad perfecta de pensar, sentir y hacer exactamente lo que uno quiera. Caminamos principalmente para sentirnos libres de todos los impedimentos y de todos los inconvenientes; para dejarnos atrás a nosotros mismos, mucho más que para librarnos de otros. Salgo de paseo porque anhelo un poco de espacio para respirar y para meditar sobre cosas indiferentes, donde la contemplación:

    pueda arreglarse las plumas y dejarse crecer

    las alas,

    que en el ajetreo del balneario

    estaban unas veces desplumadas, otras rotas,

y por eso me ausento por un tiempo de la ciudad, sin sentirme extraviado en el momento mismo en que me quedo solo. En lugar de un amigo en una silla de posta o en un tálbury, con quien intercambiar ideas y barajar una vez más los mismos temas ya trillados, por una vez denme una tregua con la impertinencia; denme el claro cielo azul sobre la cabeza y el prado verde bajo los pies, un camino sinuoso y una caminata de tres horas antes de cenar [...] ¡y luego a pensar!<sup>110</sup>

Quizá como Hazlitt y sus reflexiones, o los cronistas del siglo XIX que hallaron en la caminata de aquella Ciudad de México una razón de ser, así como los ejemplos de *La ciudad que nos inventa*, andar por la urbe conlleva cierta nostalgia al mostrar por medio

---

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>110</sup> William Hazlitt, “Dar un paseo” en *El arte de caminar*, (colección Pequeños Grandes Ensayos), México, UNAM, 2004, p.p. 15–16.

de la narración una capital que se podía recorrer a pie y bastaba con salir a caminar para conocerla. Ahora esa tarea es difícil porque la urbe ha crecido, se ha desparramado; ya no la habitan miles sino millones de personas y las calles se extienden en avenidas y las fronteras urbanas cada vez se desdibujan más. Por esta razón imagino que Héctor de Mauleón valora una de las facetas del trabajo del cronista: estar en el lugar de los sucesos. La otra fase es la escritura. El cronista integra las acciones del caminar y el escribir como actividades complementarias. Así también lo literario, lo histórico y lo periodístico se conectan entre sí para enriquecer al texto. Por ello, en estos mínimos ejemplos de Héctor de Mauleón se observa que la crónica narra una historia como si los personajes tuvieran una construcción literaria dentro de elementos históricos que permiten aceptar su verosimilitud y se imprime bajo los patrones generales del periodismo, pues se informa al lector de acontecimientos de carácter importante.

#### **2.4 El cronista y la ciudad**

##### *La calle proyectada en la escritura de Héctor de Mauleón*

Luis González Obregón escribe en su ya célebre libro, *Las calles de México*, que: “La historia de la ciudad de México, como la historia de todas las ciudades, tiene mucha relación con los nombres de sus calles, históricos unos y legendarios otros”.<sup>111</sup> Al referir de esta manera la relación del nombre de las calles con su entorno social e histórico urbano, Luis González Obregón concatena lo particular con lo general para establecer una forma global de entendimiento ciudadano. La calle, como parte básica del rompecabezas, y la ciudad, como la integración ordenada de las piezas que juntas diagraman la urbe, son coevo necesario para que la traza particular de las vialidades estructure la forma general de la metrópoli.

---

<sup>111</sup> Luis González Obregón, *Las calles de México*, México, Porrúa, 1994, p. 1.

La calle es el espacio natural de la urbe. En ella se proyecta la personalidad de la ciudad. No sólo se reduce a ser geografía urbana que sirve para disponer vialidades sino es lugar de cruce y convivencia entre los habitantes. Sobre ella se disponen edificios, parques, monumentos. Cuando se habla de la calle, en realidad, se está mencionando un sistema de distribución que estructura circuitos de conexión que equivalen a ser una red. En sí misma la calle expone la lógica de planeación y desarrollo ciudadanos. En ella se alojan el horizonte de identidades sociales, culturales, económicas, históricas; en su terreno también se debaten dilemas de integración, cohesión social y patrones de vida que se convierten en ejercicios de ciudadanía. Ahí rueda la vida cotidiana, pues es la caja de resonancia de la urbe. La calle se asemeja a las líneas de las manos y, por tanto, deben ser recorridas para entender el destino de la ciudad. La calle aloja un nido de experiencias humanas; los transeúntes, por el sólo hecho de transitarla, la viven a su manera. En consecuencia, la calle necesita un narrador urbano que exprese su acontecer cotidiano como las experiencias cruzadas de quienes por ella caminan.

Quizá, por dichas razones, Héctor de Mauleón es un narrador urbano que plantea en su crónica “La batalla por nombrar las calles” cuatro momentos en que se percibe cómo han evolucionado desde su nombre los caminos internos de la Ciudad de México: la Colonia, la Reforma, la modernidad y la actualidad. Esos momentos permiten hallar épocas históricas que se reflejan por medio del nombre de las calles. Héctor de Mauleón, como narrador urbano, necesariamente resalta la dimensión social que habita en la calle:

Esta ciudad ha caminado desde siempre dos pasos delante de sus gobernantes. Primero se pueblan los espacios y luego –a veces muchos años después– surge el problema de nombrarlos. En 1884, cuando la colonia Guerrero militaba en toda regla como parte activa del horizonte urbano, un vecino de aquel rumbo, Antonio Torres, exigió al Ayuntamiento, según un documento que se encuentra en el Archivo Histórico del Distrito Federal, que “se le señale qué nombre ha de tener la calle en la que se construyó su casa”.<sup>112</sup>

---

<sup>112</sup> Héctor de Mauleón, *La ciudad que nos inventa*, p. 138.

Un ejemplo ineludible sobre las calles de la metrópoli es el realizado hace más de cuatrocientos sesenta años por Francisco Cervantes de Salazar en sus *Diálogos latinos o México en 1554*. En esa crónica urbana: “[...] que describió por primera vez las calles, las plazas y los edificios de la Ciudad de México estuvo perdida durante tres siglos”<sup>113</sup> y que:

En 1849 –estremece pensar que habían trascurrido 295 años desde que el libro saliera del taller de Juan Pablos–, José María Andrade, quien decía estar enfermo de “bibliofilia acusada”, encontró un ejemplar de *México en 1554* en la biblioteca de un difunto, el botánico Vicente Fernández. El libro estaba trunco y muy maltratado. Le faltaban las páginas 289 y 290. No importaba, Andrade brincó de felicidad. Atravesó la ciudad hasta la casa de Joaquín García Icazbalceta, en la Ribera de San Cosme, y le obsequió el volumen con la condición de que lo tradujera.

En esos instantes, la vida de Icazbalceta estaba en vías de convertirse en un desastre. Primero perdió a su esposa, luego perdió su fortuna, entró en bancarrota moral y acabó hundido en un letargo que le hizo postergar la traducción durante... 25 años.<sup>114</sup>

En ese ejercicio latinista se puede leer una descripción de la primera calle de la ciudad de México que ya perfila el talante ciudadano:

Zuazo

¿Qué calle tomaremos?

Zamora

La de Tacuba, que es una de las principales, y nos lleva en derechura a la plaza.

Alfaro

¡Como se regocija el ánimo y recrea a la vista con el aspecto de la calle! ¡Cuán larga y ancha!, ¡qué recta!, ¡qué plana!, y toda empedrada, para que en tiempo de aguas no se hagan lodos y esté sucia. Por en medio de la calle, sirviendo a ésta de adorno y al mismo tiempo de comodidad a los vecinos, corre descubierta el agua, por su canal, para que sea más agradable.

Zamora

¿Qué te parecen las casas que tiene a ambos lados, puestas con tanto orden y tan alineadas, que no se desvían ni un ápice?

Alfaro

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 51.



Todas son magníficas y hechas a gran costa, cual corresponde a vecinos nobles y opulentos. Según su solidez, cualquiera diría que no eran casas, sino fortalezas.

#### Zuazo

Así convino hacerlas al principio, cuando eran muchos los enemigos, ya que no se podía resguardar la ciudad, ciñéndola de torres y murallas.

#### Alfaro

Prudente determinación; y para que en todo sean perfectas, tampoco exceden de la altura debida, con el fin, si no me engaño, de que la demasiada elevación no les sea causa de ruina, con los terremotos que, según oigo decir, suele haber en esta tierra; y también para que todas reciban el sol por igual, sin hacerse sombra unas a otras.

#### Zuazo

Por las mismas razones convino, no solamente que las calles fuesen anchas y desahogadas, como ves, sino también que las casas no se hicieran muy altas, según discurriste muy bien; es decir, para que la ciudad fuese más salubre, no teniendo edificios elevadísimos que impidieran los diversos vientos que con ayuda del sol disipan y alejan los miasmas pestíferos de la laguna vecina.<sup>115</sup>

Nombrar no es tarea fácil pues implica dotar de identidad lo que se quiere designar por medio de las palabras. El narrador urbano sabe que el nombre de una calle no sólo sirve de punto de orientación y traslado de un lugar a otro al peatón o al automovilista sino que entraña distinción otorgada por las costumbres sociales del momento. Por ello, Héctor de Mauleón considera a José Joaquín Fernández de Lizardi ejemplo de la visión social de finales de la Colonia en su ya célebre “México por dentro o sea Guía de forasteros” del año 1812. En ese texto la personalidad de las calles se muestra a partir de sus nombres que reflejan el tipo de gremios u oficios característicos de la época.

José Joaquín Fernández de Lizardi también fue narrador urbano que supo distinguir el pliegue en el detalle, la mueca detrás del gesto, el escondrijo dentro del rincón, que se empalman en la Ciudad de México como red de relaciones sociales. Héctor de Mauleón menciona que: “el periodista y escritor José Joaquín Fernández de Lizardi se divirtió a rabiarse asociando los nombres de las calles con los males sociales más

---

<sup>115</sup> Francisco Cervantes de Salazar, *México en 1554*, México, Colección Metropolitana, 1973, p.p. 44–46.

característicos de su tiempo.”<sup>116</sup> En esos versos se encuentran agrupados patrones urbanos como búsqueda de mujeres (Esto supuesto, si buscas / mujeres, que no es extraño / en *la calle de las Damas* / manéjate con cuidado [...]), (contraste de enamorados con casados) En *la calle de Cadena* / viven los enamorados; / pero otros suelen vivir / en *la calle del Esclavo*), advertencia sobre tipos supuestamente rudos ( En *la calle del Vinagre* / verás valentones varios, / y éstos dicen que han vivido / en *la calle de los Gallos*), apostadores ( Si buscares jugadores / (se entiende que están ganando), / regularmente en *la calle /del Monte Alegre* hallaráslos. / Los jugadores perdidos / que se han quedado arrancados, / en *la de la Machincuepa* / viven, y de éstos hay varios.<sup>117</sup>). Como todo documento de esta índole, la “Guía de forasteros” se dirige a un receptor que no es ciudadano o, al menos, desconoce la información básica que puede servirle en su andar por las calles. *El Pensador mexicano* no escatima en incluir “marcas de oralidad” que permitan hacer lúdico el texto. Quizá esto se deba a la intención de generar una comunicación afable con el lector que enuncia y descifra las calles de la vieja Ciudad de México a partir de las usanzas de esa época. Por ello, los hábitos urbanos proyectan la identidad de la calle que debe ser valorada por sus propios moradores. Así se empieza a crear el lado entrañable de la urbe pues en las calles residen leyendas, historias, personajes, vocablos. En consecuencia, en la “Guía de forasteros”, se destaca la correspondencia entre el nombre de la calle y la costumbre social a partir de la enunciación literaria de lugares y hábitos. Se enmarca la relación entre lo social y lo literario como vínculos de clase, jerarquías o formas de organización; y así se ficcionalizan por medio de la construcción del discurso.

Hay un ejercicio de contraposición de palabra e imagen que produce resultados interesantes, cuando se comparan la “Guía de forasteros” de José Joaquín Fernández de

---

<sup>116</sup> Héctor de Mauleón, *La ciudad que nos inventa*, p. 140.

<sup>117</sup> José Fernández de Lizardi, “México por dentro o sea Guía de forasteros” en Marco Antonio Campos (compilador), *Fue en aquella Ciudad de México. Episodios y crónicas del siglo XIX*, México, UNAM, 2011, p.63.

Lizardi con el Plano General de la Ciudad de México levantado en 1793 por el teniente coronel de dragones Diego García Conde. No olvido considerar que el mapa tiene como función principal hacer una representación gráfica de algún lugar, pues siempre ha sido un instrumento de orientación para quien quiere situarse tanto en tierra, como mar o aire. Ante los constantes cambios y necesidades de la sociedad, el mapa se ha diversificado de diferentes maneras. Hay mapas políticos, económicos, geológicos, climáticos, que expresan capacidad de representación y medición del aspecto graficado. Menciono todo esto porque pienso que también hay mapas literarios que pueden hacer un dibujo verbal de algún lugar. El mapa literario no es visual (aunque permite al lector una visualización imaginaria de las cosas), ni vertical (porque su punto de vista no sólo ve desde arriba como los pájaros), va más allá de lo bidimensional (porque no se limita sobre los ejes de lo ancho y lo largo como se hace al graficar tradicionalmente), más bien, es de carácter lingüístico (está construido con palabras, no trazos en escala), tiene un punto de vista múltiple (su voz narrativa puede abordar perspectivas desde diferentes ángulos de enunciación), logra profundizar en lo que representa (porque narra lo que describe y, al hacerlo, hace un trazo literario). Por todo ello, la representación verbal, imaginativa y estética, le corresponde al mapa literario que hace de José Joaquín Fernández de Lizardi.

Ahora bien, la Ciudad de México, ha sido cartografiada desde sus inicios. Un ejemplo de lo anterior es el “Mapa de México Tenochtitlan hacia 1550” (también llamado “Mapa de Uppsala” o “Mapa de Santa Cruz”), del cual afirman Miguel León-Portilla y Carmen Aguilera que:

es espejo de formas de vida en las que perduran, y a veces se amestizan ya, realidades de dos mundos culturales. Lo indígena mesoamericano y lo hispánico se hacen aquí presentes en el consumado acercamiento de su existir en un escenario henchido de luz. Para los mexicanos de hoy el mapa es algo así como un antiguo retrato familiar. Para las gentes de otros rumbos del mundo hay aquí

un microcosmos abundante en sorpresas. Mapa-paisaje, concebido como otros de clara influencia renacentista, en él late también la vida de la Mesoamérica indígena.<sup>118</sup>

En la época indígena, en la Conquista, en el Virreinato, en los siglos XVIII, XIX, XX... hasta llegar al presente, “La hermosa reina de Anahuac”<sup>119</sup>, como la llama Antonio García Cubas, ha sido representada gráficamente. De hecho, el propio García Cubas muestra su formación como geógrafo en su *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*<sup>120</sup>, pues ahí ejemplifica la importancia de la cartografía y los diferentes tipos que había en los finales del siglo XIX. En dicho *Atlas pintoresco* se expone una gran variedad temática: Carta política, Carta etnográfica, Carta eclesiástica, Carta orográfica, Carta hidrográfica, Carta agrícola, Carta minera, Carta histórica, La Ciudad de México y sus cercanías, que son acompañadas por litografías de la época. Esto sirve para puntualizar que la intención de representar a la Ciudad de México y sus múltiples aspectos han sido una constante. Por ello, la Ciudad de México también ha sido geografía literaria por *El pensador mexicano*; pues al ser también un lugar hecho por palabras, necesita de un mapa poético que dé cuenta de ella, sus lugares y sus gentes. Y si a esto se le agrega la comparación entre el plano de Diego García Conde con los versos de la “Guía de forasteros”, los resultados serán una suerte de ejercicio imaginario pues se construye una idea de urbe por medio de las cartografías visual y textual. Así la representación de la Ciudad de México adquiere una mayor profundidad y sentido estético porque la descripción de sus rasgos se hace como si las palabras fuesen

---

<sup>118</sup> Miguel León-Portilla y Carmen Aguilera, *Mapa de México–Tenochtitlan y sus contornos hacia 1550*, México, Ediciones Era–Secretaría de Cultura–El Colegio Nacional, 2016, p. 14.

<sup>119</sup> Antonio García Cubas, “México de noche” en Salvador Novo (compilador), *Seis siglos de la Ciudad de México* (3ª reimpresión), México, FCE, 2006, p. 101.

<sup>120</sup> *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*. Divisiones política, etnográfica y eclesiástica, vías de comunicación, instrucción pública, orografía, hidrografía, agricultura, minería, topografía del Valle de México y de las cercanías de la capital; arqueología e historia. Obra adornada con los retratos de los descubridores, conquistadores, misioneros y gobernantes de México, héroes de la Independencia y personas prominentes, así como con dibujos cromolitográficos de los principales tipos de familiar etnográficas y vistas de los lugares más pintorescos del país, templos, palacios, edificios, monumentos públicos y objetos arqueológicos, como armas y divisas de los antiguos mexicanos, instrumentos musicales, utensilios, divinidades y ruinas célebres.

pinceladas. Para completar el cuadro, en el “Directorio Telefónico de la Ciudad de México. Año de 1891”, editado en versión facsimilar por el Centro de Estudios de Historia de México, en el año de 1979, se encuentra un texto de vital importancia que contiene la nomenclatura actual y nomenclatura antiguas de las calles. Ahí se pueden encontrar los nombres pretéritos de calles con su maridaje vigente: calle de las Mil Maravillas (ahora Márquez Sterling), calle Betlemitas (ahora Filomeno Mata), calle del Garrote (ahora Pensador Mexicano), calle Puerta Falsa de Santo Domingo (ahora Perú), calle Coliseo Viejo, calle del Refugio y calle Tlapaleros (todas ahora se llaman 16 de septiembre), etcétera.

Otro ejemplo importante de articulación entre significado y significante a partir de la calle y su nombre lo realiza el vizcaíno Niceto de Zamacois. En su *Última guía de forasteros* está destinada en apariencia más al fuereño que al oriundo de la ciudad, pero en realidad éste último es quien puede interpretar a cabalidad las finalidades lúdica e irónica del texto. Aquí las conductas sociales se pueden identificar en plenitud con los nombres de las calles (Las viudas de militares, en la calle del Hospicio / Los políticos, en la calle de la Maroma / La libertad, en las Cadenas / Los tramposos, en la calle del Montón). Niceto de Zamacois, quien también participó en la escritura del libro *Los mexicanos pintados por sí mismos*, demuestra capacidad para personificar las calles de la Ciudad de México y así dotarlas de cierta identidad (La fortuna, en la calle del Águila / La pobreza, en el callejón del Monstruo / Los elegantes sin dinero y el lujo, callejón de los Misterios). Con esta forma de escritura urbana se expresan imaginarios urbanos en pleno contextos ciudadanos (Los *pollos* elegantes de corsé y lente, a la calle de las Damas / Los viejos verdes, al callejón de la Polilla / Los usureros, en la calle de la Joya). Niceto de Zamacois realiza una cierta interpretación de la urbe por medio de la asociación de los nombres de las calles con conductas, defectos, excesos o vicios de carácter (La esperanza,

en el Niño Perdido / Los envidiosos, en el callejón del Basilisco / La desfachatez, en la calle de Santa Clara / Las vinaterías, en el callejón del Agua Escondida), y con ello logra revelar lo cotidiano de manera literaria. El trabajo de Niceto de Zamacois, más allá de ser juego de palabras, articula el significado o conducta urbana con el significante o el nombre de la calle para exponer un paralelismo (Los literatos, en la Buena Muerte / La fortuna, en la calle del Águila / La pobreza, en el callejón del Monstruo / La caridad, en el callejón del Muerto<sup>121</sup>).

Los textos de Lizardi y Zamacois hacen una construcción literaria de la Ciudad de México a partir de la enunciación de las prácticas o usanzas ocurridas en las calles de esa época histórica. Aquí lo urbano se distingue en plenitud de lo provinciano gracias a la personificación de las calles. Los nombres se empatan con los usos sociales y apuntan hacia lo aseverado por Manuel Orozco y Berra:

Los nombres de las calles han cambiado con los tiempos. En esos cambios pocas veces ha intervenido la autoridad; los han hecho las costumbres, las circunstancias, el capricho de los habitantes; un acontecimiento notable, algún edificio, alguna institución han intervenido también, resultando de aquí que muchas veces el nombre de una calle despierta recuerdos más o menos agradables.<sup>122</sup>

Nombrar las calles implica significarlas. Esto no es asunto fácil pues compromete marcarlas desde la huella que dejan sus habitantes. Tanto Fernández de Lizardi como Zamacois demuestran que la calle no sólo es el pedazo de asfalto entre una esquina y otra sino la cimentación de formas de vida y, por ello, espacio propicio para la memoria. Por ello, doscientos años después, Rafael Pérez Gay enmarca que: “Los nombres de las calles son mucho más que una forma de ubicarnos en el tiempo y el espacio, esos nombres son

---

<sup>121</sup>[https://books.google.com.mx/books?id=MQXXAwAAQBAJ&pg=PA205&lpg=PA205&dq=Niceto+de+Zamacois.+En+su+%C3%9Altima+gu%C3%ADa+de+forasteros&source=bl&ots=UGbkon3Zqb&sig=ACfU3U05T7Hf\\_5rNnuro2\\_u-rPG6eQu3-A&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKewjPzbfopXpAhVFIKwKHRh1AI8Q6AEwAHoECAkQAQ#v=onepage&q=Niceto%20de%20Zamacois.%20En%20su%20%C3%9Altima%20gu%C3%ADa%20de%20forasteros&f=false](https://books.google.com.mx/books?id=MQXXAwAAQBAJ&pg=PA205&lpg=PA205&dq=Niceto+de+Zamacois.+En+su+%C3%9Altima+gu%C3%ADa+de+forasteros&source=bl&ots=UGbkon3Zqb&sig=ACfU3U05T7Hf_5rNnuro2_u-rPG6eQu3-A&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKewjPzbfopXpAhVFIKwKHRh1AI8Q6AEwAHoECAkQAQ#v=onepage&q=Niceto%20de%20Zamacois.%20En%20su%20%C3%9Altima%20gu%C3%ADa%20de%20forasteros&f=false)

<sup>122</sup> Manuel Orozco y Berra, *La Ciudad de México*, 3ª reimpresión, México, Porrúa, 2014, p. 77.

la más profunda memoria de la ciudad.”<sup>123</sup> Recordar el nombre de una calle no sólo entraña conocer su lugar físico sino tener conciencia para fijar identidad y proyección que perduren no sólo en la mente de uno sino en la de toda la colectividad. Por estas razones, Héctor de Mauleón menciona al virrey Revillagigedo en su importante tarea por nombrar las calles desde la memoria colectiva para que permanezca en la historia de la Ciudad de México en “Las batallas por nombrar las calles”:

En 1792, el virrey Revillagigedo intentó enmendar el caos que desde hacía casi tres siglos privaba en la nomenclatura urbana. A él se debe el levantamiento del primer “padrón general para numerar las casas y rotular con azulejos los nombres de las calles”. Hasta antes de su llegada, los callejones, las calles, los paseos, las calzadas, habían sido nombrados, prácticamente sin intervención gubernamental, a partir de experiencias grabadas en la memoria colectiva. Las calles eran nombres de acuerdo con los edificios significativos que había en ellas (La Profesa, las Cárceles Secretas); según los personajes ilustres que las habitaban (los Donceles, Las Gayas, Las Damas, Los Migueles), o los “sucedidos” que los vecinos transmitían de una generación a otra (las calles de don Juan Manuel, la Quemada, el Indio Triste).

Un pasado compartido vinculaba la memoria con la nomenclatura. Cuando Revillagigedo respetó esa mecánica, y oficializó nombres surgidos según las vertientes tradicionales, lo que hizo en realidad fue enviar al futuro una ciudad poblada de calles que, al cambiar la sensibilidad, el signo político e ideológico de los tiempos, solían avergonzar a sus moradores. Chiribitos, Tompeate, Pipis y Cochino fueron algunas de ellas.<sup>124</sup>

Nombre y memoria son articulados en este momento porque la antigüedad de las calles ofrece un carácter doble: el fardo de lo vivido y lo transmitido por otras vidas. En las calles se vive el ritmo de la urbanidad, el cual se comunica por medio de la escritura que deja testimonio. Es certero Héctor de Mauleón cuando narra en “La vieja calle de Seminario” que:

Seminario es una de las calles más breves del Centro. Como a Guatemala, el hallazgo de la Coyolxauhqui le arrebató un largo tramo, bajo el que aparecieron las ruinas desvaídas de Tenochtitlan. La piqueta sacrificó construcciones de los siglos XVII y XVIII e hizo Seminario, no una calle, sino una especie de antigua litografía compuesta por cinco o seis casonas en donde la Historia sobrevive en condiciones de hacinamiento.

---

<sup>123</sup> Rafael Pérez Gay, et al., *Ciudad, sueño y memoria*, México, Ediciones Cal y Arena, 2013, p. 156.

<sup>124</sup> Héctor de Mauleón, *La ciudad que nos inventa*, p. p. 138–139.

Prolongación de la vieja calzada de Iztapalapa, por la que entraron los conquistadores; a un tiro de ballesta de la Catedral y a sólo unos pasos del antiguo palacio de los virreyes, Seminario fue una calle codiciada por los primeros pobladores. En una ciudad estratificada en la que la posición social se diluía a medida que las casas se alejaban del centro, esta calle estuvo reservada para los personajes que habían ocupado lugar relevante en la guerra de conquista...

Situada sobre los restos del templo de Huizilopochtli, la calle ofrecía a sus moradores gran abundancia de materiales de construcción: muchas de las casas de Seminario aún conservan en sus muros bloques de piedra procedentes de la legendaria ciudad azteca (poner la mano en ellas es una experiencia perturbadora).

A pesar de sus continuas destrucciones, México posee una memoria portentosa. El historiador Salvador Ávila logró averiguar los nombres de los habitantes de la calle del Seminario desde el siglo XVI hasta la fecha. Averiguó también que los primeros colonos de la calle no lograron disfrutarla mucho tiempo. Pedro González Trujillo fue ahorcado por Nuño Guzmán en 1527, a consecuencia de una “disputa de indios”. A Hernando de Alonso lo quemó la Inquisición en el auto de fe de 1528, después de llevarlo a proceso “por judaizante”: el primer herrero de la urbe se convirtió, así, en el primer mártir religioso del México colonial.

En el sitio donde estuvo la casa de Pedro González Trujillo se fundó la Real y Pontificia Universidad de México, que el doctor Francisco Cervantes de Salazar describe en sus deliciosos *Diálogos latinos*. En ese mismo predio abrió sus puertas, toda una vida más tarde, la cantina El Nivel (1872) que fue hasta su desaparición la más antigua de la capital.

Un informe del Ayuntamiento señala que en 1790 algunas de las casas que formaban la calle se hallaban “vacías, y sin ninguna cosa ni gente” –¿en la Nueva España habría casas habitadas por cosas?-. Desde que los dueños originales fueron ahorcados y quemados, dichos predios sirvieron como vecindades. A lo largo del siglo XX habrían de convertirse en reposterías, restaurantes, tiendas de anteojos, librerías, nuevas vecindades y casas de huéspedes. En fotos y litografías estas casas aparecen, una y otra vez, como mudando de traje, pintadas de diversos colores [...]

Si la ciudad cabe en una calle, México está en Seminario, esa calle tan breve y tan vieja y tan deshecha.<sup>125</sup>

Lo vivido y lo transmitido se empatan en la crónica del narrador urbano quien, consciente de la importancia implicada en el nombre de las calles, decide habitarlas por medio de su caminar. Esto conlleva un planteamiento mayor que acepta como válido extraviarse en medio de la metrópoli para hallar en las calles no sólo el camino que conduzca al lugar esperado sino a la apropiación personal de la ciudad. Quien hace

---

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. p. 38–40.



caminatas callejeras sin el afán de buscar nada específico pero con la mentalidad de saber encontrar en el detalle el corazón de la urbe, debe alertar sus sentidos para aprehender la ciudad y hacerla suya. Héctor de Mauleón es avisado de ello; él sabe bien que caminar por las calles de la Ciudad de México implica no sólo esfuerzo físico sino una tarea de reconstrucción histórica, así como una valoración personal del trecho recorrido. Por ejemplo, un cronista mayor como Salvador Novo relata en *Nueva Grandeza Mexicana* muy bien la importancia del nombre de las calles:

El insondable problema de la nomenclatura de las calles de la ciudad tiene seguramente su origen en el modo acromegálico e imprevisible con que ella se ha desparramado al crecer. Cuando “la traza” contenía a los españoles, era fácil que un convento, o que un incidente recordado, o que aun un objeto (como el Relox), dieran sencillo nombre a una calle; o un oficio –tabaqueros, plateros. Pero más tarde, al desbordarse la “traza”, empezaron las dificultades y el Vía Crucis, quizá precisamente con el Calvario. La historia porfiriana, híbridamente positivista, mocha, científica, europeizante, patronímica, romántica, expresaba sus estados anímicos al bautizar las nuevas calles de las nuevas “colonias”. La fe en la medicina propiciaba la de los Doctores; Soto, Zarco, Guerrero, Mina, se miraban perfumados por Tulipanes, Magnolias, Mosquetas, decorados por estrellas y Lunas; la botánica forestal alternaba en Santa María la Ribera con la floricultura –Chopos, Cedros, Naranjos, Pinos, Nogales; San Rafael honraba con la inmortalidad de sus calles a los románticos y a los positivistas –Guillermo Prieto, Rosas Moreno, Manuel María Contreras, Icazbalceta, Altamirano, Gabino Barreda, Alfonso Herrera. Los que habían ido a las Europas, lo subrayan con residir en una flamante colonia Juárez llena de Hamburgos, Vianas, Liverpooles, Londres y Nápoles; y sólo una tardía ola de compensador nacionalismo geográfico dio a una colonia Roma (pero Roma) nombres de ciudades mexicanas para sus Pueblas, Chihuahuas, Zacatecas, Guanajuatos, Tabascos...

Pero el “problema” de la nomenclatura, para volver a él: ¿es realmente un problema –y no una no muy especial solución de la ciudad? ¿Urge tan perentoriamente resolverlo con, por ejemplo, numerar las calles y cruzarlas con avenidas numeradas también? ¿no es esta confusión, ese romántico “fausticismo” una de las formas cautivadoras y legítimas en que la ciudad escatima su rendición a extraños, y sólo al precio de conquistarla poco a poco, de cortejarla, de amarla mucho, entrega al fin su rico secreto –recatado y difícil– a quienes la adoramos tal como es?<sup>126</sup>

Luis González Obregón también simpatiza con la postura de Salvador Novo con respecto a la enumeración que en algún momento tuvieron las calles:

---

<sup>126</sup> Salvador Novo, *Nueva Grandeza Mexicana*, (primera reimpresión), México, Conaculta, 2001, p.p. 69–71.

¡Y cuánto renegué de las peregrinas nomenclaturas, que primero un sabio matemático redujo a ininteligibles fórmulas algebraicas, y que andando el tiempo, se sustituyó con otra nomenclatura en la que las tradiciones y las leyendas de esta ciudad de México fueron sacrificadas, con la mejor buena fe, para imponer un solo nombre a toda una avenida.<sup>127</sup>

El andar sobre el asfalto es actividad óptima no sólo para la vagancia sino para la articulación de lo afectivo y lo corporal. Caminar por las calles de la urbe entraña poner en alerta la percepción de los sentidos para hacer de esos caminos de asfalto el lugar de encuentro con uno mismo. La experiencia de andar como transeúnte anónimo por el centro de la Ciudad de México compromete una experiencia de vagabundeo que exige la intervención del cuerpo, es decir, los sentidos focalizan la atención en la apropiación de la calle. Francisco Zarco entendió muy bien al acto de caminar como vía de autoconocimiento y el vagar como forma de liberación. En consecuencia, Fortún plantea como antídoto contra el tedio y el hastío el perderse entre la multitud para ser un extraño con capacidad de observador:

En las ciudades populosas suele probar bien para disipar esa pesadez del espíritu y del corazón, perderse entre la multitud, dejarse llevar de esas corrientes animadas de hombres y mujeres que se oprimen, se tropiezan, se miran, se observan y se olvidan en un instante [...] 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 *flaner* es sin duda el mejor modo de pasear.<sup>128</sup>

En “Los transeúntes” se encuentra un buen ejemplo de hibridación de crónica urbana con ensayo literario. Fortún no sólo describe cómo es aquel que anda por las calles de la ciudad, ni de única manera enlista los tipos de individuos -algunos alegres, otros acongojados-: “Entre los paseantes se descubren de diversas categorías. Aquél va perfectamente vestido; no hay arruga en su casaca [...] Este otro no hace caso del traje; mira hacia arriba, hacia abajo [...] Aquí viene otro hombre que pasea por necesidad, por

---

<sup>127</sup> Luis González Obregón, *Las calles de México*, p. 209.

<sup>128</sup> Francisco Zarco, “Los transeúntes” en *Escritos literarios*, México, Porrúa, 1968, p. 162.

descanso; por distracción [...]”<sup>129</sup> El ejercicio de narración urbana de Francisco Zarco expone la capacidad de la crónica para contener reflexiones que aborden el espíritu humano desde la óptica de quien lo sabe observar. “Los transeúntes” bien podría pasar no sólo como texto sociológico sino como tratado filosófico al semejar al transeúnte como caminante existencial: “Gloria, poder, riqueza, honores, celebridad, amor, fuegos fatuos que deslumbran y extravían. No se necesita tanto para tan rápido camino; no es menester tanto afán para saber vivir y para saber morir. La vida no es más que el camino entre la cuna y la tumba. Transeúnte por este sendero, la humanidad no puede variar su destino [...]”<sup>130</sup>

Con esto se demuestra que la crónica tiene una facultad primordial: reflexionar a profundidad sobre aquello que es narrado. El escritor Vicente Quirarte explica de mejor manera el alcance temático del trabajo de Francisco Zarco en “La invención del Dandy”:

Los lectores de “Los transeúntes” apreciaron nuevamente la agilidad de la pluma de Zarco y sonrieron complacidos cuando, casi al final del texto, quien lo escribe afirma ser un escritor de costumbres que no puede profundizar en el asunto que trata, cuando a lo largo de sus sustanciosas páginas, sin desperdicio, ha logrado un análisis tan brillante y lúcido como sus exposiciones en el Congreso. Al hacernos ese guiño elegante, Zarco realiza un *tour de force* estilístico, porque nos habla sobre el texto futuro que en realidad ya ha escrito. “Los transeúntes” es un ensayo en forma sobre la ocupación de la ciudad por parte del *flaneur*, ese vago cuyo oficio consiste en sistematizar la multitud.<sup>131</sup>

La observación reflexiva sobre Zarco es consecuencia del paseo ciudadano anidado en la capacidad de auto conocimiento de quien significa el caminar urbano como si trazara su mapa personal de lugares, espacios favoritos, barrios, recorridos particulares. Quizá, además de la capacidad de observación, el cronista urbano debe tener fortaleza física para poder caminar sin perder el aliento. Pasear por la Ciudad de México implica necesariamente caminar por ella. Ir sin prisa por sus calles, dar un paso tras otro con el

---

<sup>129</sup> *Ibid.*, p.p. 164–165.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>131</sup> Vicente Quirarte, *Amor de ciudad grande*, México, FCE–Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, 2011, p. 70.

ritmo propio de la respiración, partir de un lugar para llegar a otro con el firme propósito de disfrutar los detalles del camino, son acciones propias de quien ha decidido andar por la urbe sin buscarla, sólo encontrándola. Caminar por la Ciudad de México para perderse y levantar la vista y distinguir calles, construcciones, monumentos, caminos cruzados, el ir y venir de la gente, de los desconocidos; oír sus ruidos, ecos de historia, entraña una suerte de diálogo con la propia ciudad. Dice bien David Le Breton: “El caminar es una apertura con el mundo [...] El caminar es a menudo un rodeo para reencontrarse con uno mismo.”<sup>132</sup> De ahí la importancia del paseo, de la caminata, por la Ciudad de México, pues no sólo involucra conocerla sino conocerse uno en ella. No es inútil señalar que el ejercicio de narrar la ciudad semeja una forma de caminar en ella. Salvador Novo atinó en el blanco al señalar que “pasear es dar pasos, caminar, “andar a pie”, como con redundancia decimos”,<sup>133</sup> porque andar en auto, en estricto sentido, no es pasear sino su carencia:

El absurdo y la negación del paseo: la abdicación de sus placeres: la renuncia a embonar paso a paso nuestros ritmos internos –circulación, respiración– en los pausados ritmos universales que nos rodean, arrullan, mecen, uncen, sobreviene cuando a bordo de un automóvil nos lanzamos con velocidad insensata a simplemente anular distancias, mudar de sitios “tragar leguas”; caer –como del cielo al aterrizar los aviones– en una ciudad o país cuya extrañeza, y la tardanza en avenirnos a los cuales, dimanen de nuestro súbito arribo, privado de la gradual asimilación, conquista, incorporación, entendimiento, acercamiento y final mutua entrega, que lo haría biológico y fecundo.<sup>134</sup>

Por su parte, Héctor de Mauleón pasea por la Ciudad de México gracias a su escritura. De manera literaria recorre las calles de Mesones, Seminario, Avenida Juárez, Perú, Monte de Piedad, Bucareli, Reforma..., para trazarlas como si fueran el escenario de un paseo sin ruta ni destinos fijos. Él mismo destaca la importancia social y cultural del paseo ciudadano en “Nostalgia de Bucareli”:

---

<sup>132</sup> David Le Breton, *Obra citada*, p. 11.

<sup>133</sup> Salvador Novo, *Los paseos de la Ciudad de México*, 2ª edición, México, FCE, 2005, p. 9.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. p. 9 –10.

La Ilustración introdujo en las ciudades un discurso paisajista que desconocía la ciudad vieja, “con su caserío estrecho y apiñado”. En ese discurso, los *paseos* cumplían una función central: entregaban por primera vez avenidas anchas y regulares, “importantes para la salud pública”, que ejercían la función, ya no de transportar a la gente de un sitio a otro, ya no de ser el escenario recurrente de las tradicionales fiestas y funciones religiosas, sino de convertirse en marco de una nueva sociabilidad urbana: la de deambular sin rumbo, sin otro fin que el de ver y ser visto.<sup>135</sup>

Semejante al transitar del vago que jamás se subordina a itinerario alguno, el cronista urbano encuentran en el marchar la verdadera materia prima de su vocación: caminar como sinónimo de paseo y éste como equivalente de conocimiento.

El conocimiento urbano entraña la experiencia física de andar y la experiencia sensorial de percibir. Pero dicho saber sería incompleto sin el ejercicio propio de la crónica. Narrar la urbe también es una forma metafórica de caminar en ella. En este caso las palabras son los pasos que hacen el trecho recorrido. La crónica de Héctor de Mauleón no sólo trata de descripciones de espacios o rememoraciones de sucesos acaecidos en otros tiempos sino que es una narrativa recreativa y cognitiva. Recreativa porque abre la puerta de la diversificación literaria. Cognitiva porque atribuye un significado a la Ciudad de México: Por ello, así como Guillermo Prieto, Francisco Zarco, José María Marroqui, Manuel Gutiérrez Nájera, entre otros narradores urbanos, que conjugaron el binomio recreación-cognición en sus crónicas urbanas, el trabajo de Héctor de Mauleón también es ejemplo de ese estilo en “Epitafio de San Juan de Letrán”:

Ya no existe “la viva y venenosa calle de San Juan de Letrán”. Camino de La Nacional al mercado de San Juan, intentando encontrarla. Voy del Hotel Virreyes a la Torre Latino, del templo de la Purísima a la plaza de las Vizcaínas, del Edificio Rule a la Casa Rosalía; de ahí a la churrería El Moro.

Pero esa calle murió sin que nos diéramos cuenta. Se fueron las escuelas comerciales, las academias de danza, los escaparates que exhibían dentaduras postizas. Ya no están los vendedores de billetes de lotería, toques eléctricos, huevos duros, charales y chupamirtos para la suerte en el amor, que una tarde

---

<sup>135</sup> Héctor de Mauleón, *La ciudad que nos inventa*, p. p. 106–107.

encontró José Emilio Pacheco. Ya no está la librería Zaplana, ni los alquiladores de cuentos de *La Familia Burrón*, gracias a los cuales se volvió escritor Vicente Quirarte. Se fue el cine Teresa, se fue el Club Social, se fue el pasaje subterráneo que alguna vez estuvo a la altura de 16 de Septiembre, en el que vendían corbatas, calcetines, cinturones y tirantes.<sup>136</sup>

Ahora bien, el cronista urbano, explorador insaciable de calles, tiene un punto de partida elemental: el asfalto. Pero antes de profundizar en éste como principal soporte callejero, antes de llegar a las calles de piedra y cemento, es importante entender que el proceso de transformación ha sido amplio en varias dimensiones. Las calles de la Ciudad de México han tenido una metamorfosis inagotable que va desde el agua y llega hasta ejes viales, distribuidores y segundos pisos. Por ejemplo, Francisco Javier Clavijero regala una magnífica descripción de los canales que han estado engarzados en los alrededores de 1779:

Eran tantos los canales de la ciudad, que a cualquier barrio se podía ir por agua; lo cual contribuía a la hermosura de la población, al más fácil transporte de los víveres y demás cosas necesarias a la vida, y a la defensa de los ciudadanos. Las calles principales eran anchas y rectas; de las demás unas eran meros canales, otras eran de tierra sola y otras tenían un estrecho canal en medio de dos terraplenes, que o servían a la comodidad de los viandantes y al descargue de las canoas, o sustentaban árboles frondosos y flores. En todos los canales había puentes bastante elevados para no impedir el paso de las canoas, y en los canales mayores tenían diques y compuertas para disminuir el agua cuando les parecía.<sup>137</sup>

Desde los caminos de agua de la “Venecia americana” hasta los de concreto hidráulico de la CDMX, el asfalto de las calles ha sido fiel cimiento de nuestra querida capital nacional. Fernando Benítez apunta en *Viaje al centro de México* el tránsito de los caminos de agua a los de suelo firme:

Los españoles, sin saber historia, se asentaron también en el valle que les recordaba su patria. Desde el primer momento, rechazaron la vida anfibia de los aztecas. Extremeños, andaluces, castellanos -hombres de pies bien puestos sobre la tierra-, traían consigo su patrón urbano: un tablero de ajedrez en cuyo centro se

---

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 349.

<sup>137</sup> Francisco Javier Clavijero, “Descripción de la ciudad de México” en Emanuel Carballo y José Luis Martínez (compiladores), *Páginas sobre la Ciudad de México. 1469–1987*, México, Consejo de la Crónica de la Ciudad de México, 1988, p. 108.

abría la plaza mayor con su catedral, su palacio, sus casas consistoriales y desde luego, la horca y la picota, símbolos elocuentes del poder real. Amaban los caballos y no las barcas, las casas de cal y canto y no las cabañas, ni los canales, ni los jardines floridos de los indios.<sup>138</sup>

Canoas, herraduras de caballos, pies descalzos, zapatos abiertos o cerrados con suelas de cuero o sintéticas, ruedas de madera de carretas o metálicas de trolebuses, llantas de camiones, automóviles compactos o de lujo, han circulado permanentemente por nuestras vialidades. Ese pavimento que juega una suerte de alfombra grisácea tiene una inseparable compañera: la coladera. El maridaje entre el asfalto y la coladera es indestructible pues implica no sólo la funcionalidad urbana del desagüe de las calles sino complicidad solidaria. Quizá por ello, Guillermo Samperio les rinde homenaje en “Para escoger”, texto dedicado a Rubén Bonifaz Nuño:

Las coladeras son bocas con sonrisas chimuelas. Las coladeras han perdido los dientes de tanto que las pisamos. Sin coladeras la vida sería demasiado hermética. Las coladeras están a nuestros pies. Las coladeras son las bocas de fierro de la ciudad, las pobres coladeras están ciegas. Las coladeras son pura boca. Las coladeras se ríen de los nocturnos solitarios. De coladera en coladera se llega a la colonia Roma. Las coladeras son amigas de los borrachos. Por las coladeras se entra al otro Distrito Federal. Las coladeras envidian las ventanas. Las ventanas nunca miran a las coladeras. Las coladeras son simpáticas, aunque eructen muy feo.<sup>139</sup>

Dentro de esta carpeta asfáltica, Héctor de Mauleón emplaza en “Arqueología del asfalto”, el proceso histórico de este betún de color plomo y hecho de arenilla en las vialidades de principios del siglo XX:

En 1905, Micrós reportó en su columna de *El Imparcial* el arribo a la ciudad del asfalto laminado. Según él, los autos rodaban con gran facilidad, aunque el nuevo pavimento tenía el inconveniente de privar al peatón de piedras, útiles antiguamente en caso de riña o ataque de perro.<sup>140</sup>

Ahora cualquiera identifica la conexión entre calle y asfalto sin problema alguno. La cifra de kilómetros de asfalto se utiliza como nivel de avance económico y productividad

---

<sup>138</sup> Fernando Benítez, *Viaje al centro de México*, 7ª reimpresión, México, FCE, 2009, p. p. 32–33.

<sup>139</sup> Guillermo Samperio, *Cuando el tacto toma la palabra. Cuentos, 1974–1999*, México, FCE, 1999, p. 373.

<sup>140</sup> Héctor de Mauleón, *La ciudad que nos inventa*, p. 97.

mercantil del gobierno en turno, pues optimiza la transportación de personas y mercancías de un lugar a otro. También se puede utilizar como lugar común de refrán: “dime cómo es el asfalto de tu calle y te diré en qué colonia vives [...]” Con frecuencia se descubre la distinción entre barrios o zonas habitacionales abastecidos de servicios y otros aún con problemas de carencias básicas, bien sea por su mala distribución poblacional o por los bajos ingresos de sus habitantes, el asfalto se convierte en testigo tácito de las calles. Ya Guillermo Prieto, en “Plano de la ciudad”, daba cuenta de esta situación desde el siglo XIX:

En lo general las calles centrales eran como hoy, amplias, con buen empedrado algunas, con atarjetas y banquetas, aunque estrechas, cómodas; pero en los barrios eran el lodazal y el caño inmundo, la ausencia de alumbrado y las miserias humanas, entregadas a la más cínica publicidad.<sup>141</sup>

Pero para el narrador urbano el pavimento no sólo se sintetiza en el simple suelo sino que entraña su propia historia a partir de dos versiones: el asfalto introducido por Miguel Ángel de Quevedo como recurso de resarcimiento después de la lluvia sobre tarugos de madera cubiertos de chapopote que, en el Porfiriato, sustituyeron los adoquines coloniales. Así lo menciona en “Arqueología del asfalto”:

Se afirma que Miguel Ángel de Quevedo remedió aquello, y trajo al país el asfalto. La fecha: 1901. Miguel Ángel de Quevedo era entonces regidor de Obras Públicas. Gracias a él, la “jungla de asfalto” de la que habla el cliché nació en las calles de Coliseo, Refugio y Tlapaleros. Hoy las tres tiene el mismo nombre, 16 de Septiembre.<sup>142</sup>

Y la inyección de asfalto en las calles capitalinas como producto del negocio gubernamental del levantamiento de obras públicas. Según el cronista urbano, el Jefe Máximo sería el artífice del jugoso negocio de la instalación de asfalto que perdura hoy en día:

---

<sup>141</sup> Guillermo Prieto, “Plano de la ciudad” en Salvador Novo, *Cocina mexicana*, México, Porrúa, 1997, p. 293.

<sup>142</sup> Héctor de Mauleón, *La ciudad que nos inventa*, p. p. 96–97.



Calles fomentó el que sería el gran negocio de los gobiernos postrevolucionarios: la concesión y construcción de obras públicas. En 1924 se hizo socio de las compañías cementeras Anáhuac y FYUSA, a las que entregó contratos para que asfaltaran calles y caminos de México. Un ex secretario de Comunicaciones, Juan Andrew Almazán, confesó alguna vez que por órdenes de Calles visitó a representantes de la Standard Oil.

-¿A ustedes les conviene que se gaste mucha gasolina, verdad? -les preguntó.

-Pues claro.

-Bueno, pues para que se gaste mucha gasolina, necesitamos hacer muchos caminos.

Almazán salió de la reunión con un crédito de varios millones para la construcción de calles y carreteras [...]<sup>143</sup>

Sea como remedio de males o proyección económica, el asfalto atañe al cubrimiento de las calles y es signo propio de urbanidad. Por ello, a lo largo de su propia historia, la Ciudad de México ha conservado la huella de sus habitantes y de sus calles que cimentaron formas de vida, costumbres sociales o sucesos históricos. La construcción del espacio urbano articula variantes topográficas, económicas, culturales, que fijan una concepción de sociedad y territorio definidos. Las crónicas de Héctor de Mauleón permiten entender cómo las calles de la Ciudad de México no son escenarios simples sino frutos del modelo urbano en forma de damero renacentista europeo que establece en el centro el ayuntamiento, la Catedral y la plaza pública.<sup>144</sup> Por ello, a partir de la traza realizada por Alonso García Bravo, el *Jumétrico*, se ubicó el centro de la nueva urbanidad entre las calles de Argentina y Guatemala para delinear “el *decumanus maximus*, de oriente a poniente, y el *cardo maximus*, de norte a sur”. José Luis Martínez recuerda en “Evolución de la ciudad de México” que:

Poco después de consumada la conquista de México-Tenochtitlán, Cortés ordenó que sobre las ruinas de la ciudad arrasada se construyera la nueva ciudad a la usanza española. El alarife Alonso García Bravo realizó el encargo de realizar la “traza”, tarea a la que fue ayudado por Bernardino Vázquez de Tapia y por dos indígenas. En principio conservando la plaza mayor y el emplazamiento de los

---

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>144</sup> Cfr. Mario Bassols Ricardez, “México: la marca de sus ciudades”, en Enrique Cabrero Mendoza (coordinador), *Ciudades mexicanas. Desafíos en concierto*, México, FCE-Conaculta, 2011, p. 26.

palacios que al rodeaban, y redujeron considerablemente el espacio que ocupaba el conjunto ceremonial de los templos, reservando para la iglesia cerca de una cuarta parte, que hoy ocupa la Catedral.<sup>145</sup>

Y Héctor de Mauleón complementa en *Ciudad, sueño y memoria*:

[...] en 1523 dibujó [Alonso García Bravo] en una hoja de papel la traza de la Ciudad de México: el primer gran centro urbano del Nuevo Mundo... No se ha concedido crédito alguno al personaje que fijó para siempre las dimensiones del Zócalo, el sitio que debía ocupar la Catedral, el punto donde iba a levantarse el palacio de los virreyes, la longitud y anchura de las calles que en los cuatrocientos años siguientes provocarían el azoro de los caminantes y viajeros.<sup>146</sup>

La proyección de Alonso García Bravo, quien tiene una escultura en las calles de Manzanares y Talavera, no respetó el orden barrial indígena sino el pensamiento estructurador de España. Al respecto Manuel Orozco y Berra señala en el libro *La Ciudad de México*, que se empezó a significar la urbe a partir de los primeros menesteres de ese entonces:

En consecuencia, el ayuntamiento procedió a formar lo que se llamó la *traza*, es decir, el plano de la ciudad en la forma que debería construirse, señalando las calles y plazas, el terreno para que los vecinos edificaran sus habitaciones, y el lugar de las casas de cabildo, la fundición, la carnicería, la horca, la picota, que eran las primeras cosas que se procuraban establecer, conforme a las pocas exigencias de aquella naciente sociedad.<sup>147</sup>

Así la calle inició a proyectar hábitos sociales pues, a lo largo de más de cinco siglos, se han revelado rasgos de identidad colectiva que forjarán la naturaleza de nuestra querida urbe. Por ello, Bernardo de Balbuena atina una de las descripciones poéticas en *La Grandeza mexicana*:

De sus soberbias calles la realiza,  
a las del ajedrez bien comparadas,  
cuadra a cuadra, y aun cuadra pieza a pieza.<sup>148</sup>

&

---

<sup>145</sup> José Luis Martínez, “Evolución de la ciudad de México”, en Emanuel Carballo y José Luis Martínez (compiladores), *Páginas sobre la Ciudad de México. 1469–1987*, México, Consejo de la Crónica de la Ciudad de México, 1988, p. 16.

<sup>146</sup> Héctor de Mauleón, *Ciudad, sueño y memoria*, México, Cal y Arena, 2013, p. p. 22–25.

<sup>147</sup> Manuel Orozco y Berra, *La Ciudad de México*, México, 3ª ed., Porrúa, 2014, p. 32.

<sup>148</sup> Bernardo de Balbuena, *La Grandeza mexicana*, México, Porrúa, 1997, p. 30.

### 3. La representación urbana en las crónicas de Héctor de Mauleón

#### 3.1 Ciudad discurso, ciudad texto

En este apartado inicio con una idea principal: la Ciudad de México, al ser una construcción humana, expresa vida social y perfiles culturales múltiples. Dicha capacidad expresiva aloja una lectura de la urbe como si fuera texto descifrable. En consecuencia se encuentran distintos tipos de códigos urbanos (el tráfico, el transporte colectivo, la traza de calles y avenidas, zonas empresariales, habitacionales, laborales) que en conjunto conforman distintos tipos de lenguajes ya que articulan sistemas de significación que posibilitan diversos aspectos comunicativos. No olvido mencionar que la naturaleza de cualquier sistema de comunicación consiste en agrupar e interrelacionar elementos múltiples o, al menos, de varias categorías para obtener algún tipo de funcionamiento. Felipe Garrido expone de manera adecuada la anterior idea:

Vivimos, a la vez, en un mundo propio, interior, y otro ajeno, exterior, que ya existía milenios antes de que nacióramos. El objeto de nuestra vida es explorar, conocer, comprender y, hasta donde cada quien pueda, mejorar esos dos mundos.

El primer instrumento para lograrlo son los lenguajes: sistemas de signos que nos permiten aprehender lo que nos llega de fuera, expresarnos y comunicarnos. Las matemáticas, la música, los códigos de señales, la clave Morse son lenguajes. Hay un lenguaje de los colores y otro gráfico. Sobre todo, porque es el más amplio y preciso, hay el lenguaje por el cual llamamos *lenguajes* a todos los demás: el de las palabras, que se dicen y escriben.

Hay también un lenguaje del cuerpo. Somos mundo interior, imaginación, recuerdos, proyectos, pensamientos... y también el cuerpo donde cada quien vive, como dice José Gorostiza, “Preso de mí, sitiado en mi epidermis / por un dios inasible que me ahoga [...]”. Vivimos encerrados en nuestra piel. El pensamiento nos permite trascender esa frontera.<sup>149</sup>

En la comunicación escrita es clara la relación existente entre tipos de palabras, frases, oraciones, párrafos... para construir significados. Por ello menciono que la capital del país contiene estructuras funcionales, las cuales comunican formas de interacción e identidad

---

<sup>149</sup> Felipe Garrido, *Inteligencia, lenguaje y literatura*, México, UNAM, Plantel Naucalpan, Academia Mexicana de la Lengua, 2017, p.p. 40–41.

humanas que permiten abordarla como si fuera un texto legible que construye sus propios signos. Ya Roland Barthes da luz al respecto: “la ciudad es un discurso, y este discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes”.<sup>150</sup>

Si la ciudad es discurso, entonces también es texto. Perfil, pues, la Ciudad de México como si fuese la metáfora de un texto escrito. La urbe es un texto que agrupa al escritor y al lector. Al mencionar metáfora encuentro una forma de representación para que la urbe se aprecie como red de signos entrelazados entre sí; lo cual produce un código elaborado (escrito) por alguien e interpretado (leído) por otro. Quien escribe puede ser autor colectivo o individual pero en esa escritura se representa la sociedad en su conjunto. Procesos históricos, huellas del tiempo, cambios del crecimiento urbano, manifestaciones artísticas, transformaciones en el espacio del Centro Histórico, lenguaje coloquial como mecanismo de interacción urbana son algunos de los tópicos de la ciudad texto. Ello implica una escritura metafórica de la vida de la capital del país, pues la ciudad como texto implica un reconocimiento mutuo entre la urbe y el lector. Como consecuencia surgen diferentes maneras de leer la ciudad texto pues ésta no sólo se constituye de poesía o ficción sino de un sinfín de formas. De esto surge la única pretensión válida: leer la ciudad texto en su complejidad o estratificación significativa, es decir, la ciudad texto codifica un sistema de signos que configuran la información. Lo anterior responde a la capacidad de estructuración de contenidos. La configuración y expresión de la información se construyen dentro del andamiaje de función y comunicación urbanas. Dentro de este margen, Vicente Quirarte señala con especial énfasis en *Amor de ciudad grande* la importancia de saber leer la urbe:

Leer una ciudad, particularmente aquella en que nacimos, es acto de amor y conocimiento. Criatura cambiante e imprevista, letal y dadivosa, al descifrar sus signos no sabemos si luego de semejante atrevimiento llegaremos a saberla,

---

<sup>150</sup> Roland Barthes, *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 260.

cuestionarla, rechazarla. O amarla contra todo. Leemos la ciudad al caminarla, al descubrir su rostro inédito, al trazar el mapa de nuestro tránsito por ella, una vez que nos concede volver a casa para soñar con reincidir en el diario combate: ganar y defender nuestro sitio en su incesante representación. La ciudad como gran casa; la casa como pequeña ciudad, según el precepto de Leone Battista Alberti.<sup>151</sup>

Escritor, texto y lector se empatan de manera grata porque en conjunto pertenecen a un sistema de significación social. Héctor de Mauleón, en su columna del diario *El Universal*, expone en una crónica llama “En defensa de una ciudad con alzhéimer” la urbe como texto base de una lectura social:

Hasta mediados del siglo XIX la gente sabía leer las ciudades que habitaba porque las ciudades tenían a flor de piel su memoria. Luis González Obregón afirma que en las voces Mixcalco y Tlaxcoaque quedaban ecos de Tenochtitlan; que la memoria de los misioneros franciscanos y agustinos se conservó indeleble en calles que se llamaron San Francisco y San Agustín; que los colegios fundados en épocas remotas legaron sus nombres a San Juan de Letrán y San Idelfonso; que las calles Chavarría y López perpetuaron la memoria de hombres ilustres por su virtud, su riqueza o su virtud.

A principios del siglo XX, sin embargo, las calles perdieron su nombre original y se les impuso uno nuevo: el de las repúblicas latinoamericanas que habían festejado el centenario de la Consumación de la Independencia. Desde esa fecha dejamos de leer la Ciudad y los viejos edificios se volvieron sólo eso: edificios arrumbados en esquinas como ancianos que una familia tolera, y en el fondo desprecia.<sup>152</sup>

La forma de expresión es elemento de primer orden en la ciudad texto, pues atiende la tarea de cómo se presenta la información. Por ello, la capacidad comunicativa de la ciudad texto radica en su facultad expresiva ya que ésta conforma la información dentro de los márgenes textuales requeridos. Los planteamientos básicos de Yuri Lotman en “El concepto del texto” me ayudan a demarcar de mejor manera que la capacidad expresiva del texto compromete que éste se “haya fijado en unos signos determinados y [...] obliga a

---

<sup>151</sup> Vicente Quirarte, *Amor de ciudad grande*, México, FCE–Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, 2011, p. 15.

<sup>152</sup> <http://www.eluniversal.com.mx/columna/hector-de-mauleon/nacion/en-defensa-de-la-memoria-en-una-ciudad-con-alzheimer>

considerar el texto como la realización de un cierto sistema”.<sup>153</sup> La ciudad texto, pues, se basa en el uso de signos lingüísticos que, armonizados entre sí, proyectan una imagen sistémica de la Ciudad de México.

Este enfoque comunicativo–lingüístico robustece la capacidad de representación de la ciudad texto desde aspectos sociales, políticos, económicos o urbanos para fraguar una imagen múltiple de la Ciudad de México. El resultado de lo anterior proyecta una imagen que considera a la propia ciudad texto como producto de las diversas formas de socialización: el ser y el hacer de la urbe son constructores de identidades. Georgina Cebey expone con claridad la naturaleza de la socialización citadina en su artículo “Construir la nada”:

La unidad de organización básica en una ciudad es la colonia o barrio. Y más que un conjunto de casas, un barrio es una identidad cultural: memoria colectiva, arraigo generacional y un sentido de pertenencia, entre otras. Cada uno tiene su lógica, pero, al estar conectado con la ciudad y con otros barrios, funciona porque se relaciona con el resto de las partes de la ciudad y participa en sus actividades sociales, económicas y culturales. En los conjuntos de vivienda social de mediados del siglo pasado había un elemento clave: eran ciudades que a su vez formaban parte del tejido urbano. Su cercanía con el centro, con las zonas donde estaba el trabajo, la educación y el intercambio, ofrecía a sus habitantes mayores oportunidades de movilidad social.<sup>154</sup>

Héctor de Mauleón plasma la idea de identidad cultural de la siguiente manera “En defensa de una ciudad con alzhéimer”:

En la esquina de Palma y 16 de septiembre vivió el primer propietario de un automóvil que hubo en México: Fernando de Teresa. En 16 de Septiembre estuvo el cine Olimpia, en donde se estrenó la primera película sonora: El cantante de jazz. En 1525 abrió en una calle de la Ciudad de México un mesón que ofrecía a los forasteros cama, pan y vino: desde entonces esa calle recibe el nombre de Mesones.

En Uruguay e Isabel la Católica, un primo de Hernán Cortés abrió una de las tabernas más antiguas de que hay noticias. En República de El Salvador y Aldaco estuvo la casa en que nació el cronista al que debemos las primeras crónicas sobre la llegada del auto, la luz eléctrica y el tranvía (se llamaba Ángel de Campo).

---

<sup>153</sup> Yuri Lotman, “El concepto de texto”, en Nara Araújo y Teresa Delgado (selección y apuntes introductorios), *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, España, Anthropos–UAM Iztapalapa, 2010, p. p. 252–253.

<sup>154</sup> <http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/construir-la-nada/>

En Venustiano Carranza 37 se halla la que hoy es la cantina más antigua de la ciudad, El Gallo de Oro, abierta en 1874 -en la que oficiaba el poeta español Pedro Garfias. En el siglo XVIII se abrieron en 5 de Febrero las primeras boticas que hubo en la Ciudad -y ahí siguen, sólo que ahora se llaman París, Central Médica, Similares...

La cárcel más temible del siglo XIX, la de Belén, es hoy una escuela: el Centro Escolar Revolución; de ahí escapó el famoso Chucho El Roto. En Correo Mayor 119, la primera Miss México de la historia asesinó a su marido de seis tiros. En Manzanares 25 está la que se considera la casa más antigua de existe en la Ciudad.

En Guatemala 31 estuvo la casa del médico Cristóbal de Ojeda, que atendió a Cuahémoc de las quemaduras sufridas durante su célebre tormento. En Mesones y 20 de Noviembre hubo una capilla a la que sólo podía asistir la población negra de la capital, en un tiempo en que a esta población no se le permitía “reunirse en número mayor de tres, ni de día ni de noche, so pena de cien azotes”.

En una vecindad de la calle de Moneda nació Gabriel García Vargas, el autor entrañable de La Familia Burrón. En la esquina de Emiliano Zapata y Santísima estuvo la casa donde Francisco Cervantes de Salazar escribió la primera crónica dedicada a la Ciudad de México. En Isabel la Católica 7 estuvo la imprenta donde Luis G. Inclán imprimió, en 1865, una novela inolvidable: Astucia.

En Tacuba 65 vivió la última virreina de la Nueva España, a la que Carlos María de Bustamante vio morir en la indigencia: María Josefa Sánchez de O´Donojú.<sup>155</sup>

En los anteriores párrafos citados se puede encontrar cómo la ciudad texto de Héctor de Mauleón proyecta muchos tipos de representaciones que resaltan una identidad cultural, la cual se convierte en imágenes urbanas. Automóvil, cine, posadas, cantinas antiguas, casas viejas y cronistas se reúnen en la ciudad texto para generar un sistema de comunicación para que el puente entre escritor y lector sea la forma literaria. Entonces, pues, en este caso, representar equivale a proyectar imágenes que, además de dar cuenta de la metrópoli, sirven para interpretarse de manera literaria.

Me parece importante resaltar que, como consecuencia de los anteriores planteamientos, Héctor de Mauleón construye contenidos literarios a partir del desarrollo de la representación citadina por medio de la palabra. Entonces, pues, la Ciudad de México se convierte al mismo tiempo en medio y en objeto de narración. Como medio

---

<sup>155</sup> [www.eluniversal.com.mx/columna/hector-de-mauleon/nacion/en-defensa-de-la-memoria-en-una-ciudad-con-alzheimer](http://www.eluniversal.com.mx/columna/hector-de-mauleon/nacion/en-defensa-de-la-memoria-en-una-ciudad-con-alzheimer)

de narración expresa sus propios sistemas de signos no sólo verbales sino extralingüísticos (sociales, urbanos, comerciales). La Ciudad de México también tiene la capacidad de referirse por medio de procesos significativos diferentes al lenguaje verbal, pues emplea otros recursos semánticos, retóricos y lógicos como en el caso de la arquitectura. La forma de la edificación urbana significa no sólo el tipo de disposición espacial sino una manera de entendimiento del trazo ciudadano en damero ya que se entraman dinero, poder, orden, gobierno y estratificación. Por ejemplo, en el año de 1852, Francisco Zarco lo describe bien en su texto tan vigente llamado “Palacio Nacional”:

Los franceses tienen su Eliseo, los ingleses su Whitehall, los prusianos su San-Souci, los americanos su Capitolio, y nosotros nuestro Palacio Nacional, que no es más que la gran caja en que guardamos la sorprendente máquina que se llama gobierno.

Mirad ese edificio pesado, uniforme, monótono, lleno de balcones y ventanas, aislado, que se levanta entre el Arzobispado y el mercado, como si nuestro gobierno siempre vacilara entre solideos y verduleras. Mirado, por fin ¿y qué veis? Nada. Una fachada sin gracia, color de lodo, muchas ventanas cerradas, un reloj que no anda, un asta-bandera en que hace poco flameaba un pabellón extranjero.<sup>156</sup>

En las líneas de Francisco Zarco se puede apreciar cómo el edificio del Palacio Nacional significa por sí mismo el poder gubernamental, así como ocurre con otras ciudades que también tienen su propio edificio de gobierno. Dentro de este ámbito, la capacidad expresiva de la Ciudad de México se basa en el valor simbólico que impera en sus edificaciones como estructura de significación. El medio de expresión no se da por lo verbal sino por la construcción propia de la urbe. Como resultado, la Ciudad de México funciona como sistema urbano y comunica la vida social de sus habitantes. Desde esta perspectiva la urbe no sólo se limita al conjunto de edificios y vialidades sino proyecta tipos de relaciones funcionales que surgen entre todas sus partes, además de construir un sentido significativo que puede ser descifrado. Explico lo anterior con otras palabras: para

---

<sup>156</sup> Francisco Zarco, “Palacio Nacional”, en Marco Antonio Campos, *Fue en aquella ciudad de México. Episodios y crónicas del siglo XIX*, México, UNAM, 2011, p. 225.



que la ciudad funcione como tal deben operar diversos servicios como drenaje, electricidad o seguridad, entre otros más, que en conjunto interactúan entre sí para que la ciudad marche de manera correcta. En esta sistematización urbana también se encuentran estructuras de significación pues hay una construcción social de sentido que perfila signos ciudadanos. Por ejemplo: las expresiones históricas en edificios, así como costumbres sociales o espacios tradicionales desarrollan significados propios que pueden ser descodificados de manera cabal. El Palacio de las Bellas Artes, un domingo en la Alameda y el barrio de la Guerrero, por ejemplo, son signos propios de la Ciudad de México, pues, en el primer caso, conlleva la expresión de avance cultural; en el segundo, hábitos sociales; y en el último, la asociación de peligrosidad con una zona específica. Todo lo que he planteado hasta este momento se puede encontrar en la crónica “Los piratas del boulevard” que trata sobre la calle de Madero como un lugar glamoroso y de pasarela callejera de vanidades:

Con la apertura, hace unos años, del corredor peatonal Madero, las autoridades capitalinas devolvieron a la ciudad una tradición centenaria, “boulevardear” por Plateros: una costumbre que según Carlos González Peña a partir de los años treinta el uso del automóvil había desterrado “para siempre”. Los habitantes de la capital institucionalizaron el paseo a lo largo de esa calle desde el siglo XVII. Esa forma de habitar la ciudad era sólo un recuerdo que poblaba ciertas crónicas. En 2010, la instalación de bancas, luminarias, bolardos, macetones y árboles de sombra permitió la recuperación de uno de los espacios más significativos de esta metrópoli: el kilómetro lineal que durante doscientos años fue conocido como “el paseo de Plateros”.

Los nobles del virreinato eligieron el conjunto de edificios señoriales que se extendía entre la Plaza Mayor y el convento de San Francisco para recrearse con el espectáculo de sí mismos. Todos los días, como a las cuatro de la tarde, iniciaba el desfile de hombres a caballo y coches “llenos de mancebos, damas y ciudadanos, para ve y ser vistos, cortejar y ser cortejados”. Encajes de oro y plata, medias de seda, “rosas en los pies y espada a un lado”.

En el tiempo que siguió, de José Joaquín Fernández de Lizardi a José Juan Tablada, pasando por Manuel Payno, Guillermo Prieto, Manuel Gutiérrez Nájera, Amado Nervo, Luis G. Urbina y Ciro B. Ceballos, no hubo cronista que se resistiera a narrar el escaparate, el muestrario, el teatro mayor de la representación social que era la calle de Plateros: una sucesión de tiendas de moda, bares, restaurantes y cines, en donde los habitantes de la urbe se hallaban, mezclaban, confundían: un punto de encuentro legendariamente auspiciado por

instituciones como el Salón Rojo, el restaurante Gambrinus, la joyería La Esmeralda, la pastelería El Globo, el lujoso Hotel Guardiola y el café de La Concordia, entre otros.

[...] Convertido hoy en corredor peatonal, democratizado por los caminantes, nuevos piratas del boulevard que sin las pretensiones parisinas de antaño “escaparatean” en las tiendas, este antiguo paseo ha trazado el cuadro de costumbres más vivo, más reciente, más inédito de la urbe.<sup>157</sup>

Ahora bien, la ciudad texto provoca una lectura no lineal sino interpretativa. La lectura lineal es inerte y mecánica, sin gran construcción de contenidos. Su naturaleza radica en lo evidente y lo plano: está limitada para funcionar como puente de información instructiva. Noé Jitrik la define como:

una lectura que se lleva a cabo más allá de una voluntad y cuyos resultados no necesitan ser elaborados: es la lectura de palabras o signos que se atraviesan ante la mirada y que la mirada recoge, apropiándose de su significado como algo en sí y, correlativamente, sin que ese significado sea trascendente en ningún sentido: lectura de avisos, de indicaciones genéricas, de precios, de marcas, basta con saber leer para realizarla [...]<sup>158</sup>

Muy por el contrario, la lectura producida por la ciudad texto es plena en interpretación. No se limita a la linealidad informativa sino que alcanza diferentes índoles de comprensión. Aquí encuentro una característica de importancia sustantiva: la capacidad de interpretación multívoca de contenidos, es decir:

Este tipo de comprensión es lo que da sentido a la existencia social, es la que hace que una lectura sirva para producir y no tan sólo para reproducirla en sus conceptos o presuntos valores.<sup>159</sup>

Héctor de Mauleón se inscribe en esta última perspectiva lectora, pues la ciudad texto que narra en sus crónicas permite entrever una urbanidad estratificada de significados que, por separados, tienen un valor propio y, en conjunto, construyen un entramado significativo más amplio y complejo. En este caso, la ciudad texto parecería un palimpsesto que, en vez de escribir palabra sobre palabra, la propia urbe se rescribe a sí misma para conservar las huellas de otros tiempos. La investigadora María José Rodilla

---

<sup>157</sup> Héctor de Mauleón, *La ciudad que nos inventa*, p. p. 378–380.

<sup>158</sup> Noé Jitrik, *Lectura y cultura*, México, UNAM, 2008, p. 34.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 31.

León dilucida bien la arquitectura palimsésica en su investigación *“Aquestas son de México las señas”*. *La capital de la Nueva España según los cronistas, poetas y viajeros (siglos XVI y XVIII)*:

una ciudad que aprovecha los cimientos, el material de construcción como si se tratara de una arquitectura palimsésica, en la que el pasado histórico mexicano permanece escrito en los cimientos de las nuevas iglesias, como las primeras letras de un pergamino que ha sido reutilizado, pero adaptando las nuevas construcciones a nuevas normas y no quedando de la ciudad pasada más que sus ruinas enterradas [...] Surge entonces una nueva ciudad que necesita la “resemantización de los antiguos lugares asociados a lo indígena”. De estas planificaciones y construcciones, que podríamos llamar palimsésicas, porque prevalecen los elementos indígenas soterrados bajo la nueva traza, destacan la catedral y las casas arzobispales, situadas en el mismo sitio que el antiguo templo de Huitzilopochtli; sobre los otros templos menores y aposentos de las casas reales están edificadas otras tantas iglesias; el convento de San Francisco, por ejemplo quedó sobre la casa de recreación y el estanque de las aves de volatería que poseía Moctezuma. Las piedras son reutilizadas, como viejas palabras que sobresalieran entre las nuevas, compartiendo un nuevo fragmento, una nueva lectura de las piedras labradas de la iglesia de San Francisco que fuera otrora los viejos peldaños “del templo del demonio; y las que antes de escalones para subir al altar de Satanás, ahora fueron sentadas por techo hermoso de la casa de Dios”.<sup>160</sup>

Y Luis González Obregón también manifiesta de manera clara el proceso de sobreposición de construcciones encima de otras construcciones, de una cultura arriba de otra cultura en su bello libro *Las calles de México*:

Mucho se discutió entre Cortés y sus capitanes el sitio donde había de fundarse de nuevo la ciudad, pues unos proponían que fuese en Coyoacán, quiénes que en Tezcoco y otros que en Tacuba, pero prevaleció la opinión de don Hernando: “que había de ser donde había vencido y donde se había asentado la antigua México”.

La ciudad colonial se levantó sobre las ruinas de la ciudad indígena, removiendo los escombros de los derrumbados palacios y templos, edificando los nuevos sobre sus cimientos, y aprovechando aun los mismos materiales.

Se hizo la *traza*, es decir, la ciudad española quedó limitada a un espacio reducido que comprendía las principales manzanas que hoy rodean a la plaza principal, y dentro de este perímetro repartió don Hernando a sus capitanes y a su gente, los

---

<sup>160</sup> María José Rodilla León, *“Aquestas son de México las señas”*. *La capital de la Nueva España según los cronistas, poetas y viajeros (siglos XVI y XVIII)*, España, España, Iberoamericana–Vervuet–UAM Iztapalapa, 2014, p.p. 57–59.

mejores solares y edificios que quedaban en pie, adjudicándose él los palacios de Motecuhzoma.<sup>161</sup>

Héctor de Mauleón, en “Crónica del principio”, aborda la Ciudad de México como palimpsesto:

En abril de 2019 fue desocupado un predio de la calle Justo Sierra que alguna organización social mantuvo invadido durante años. Se trataba de una elegante mansión decimonónica construida en 1874.

El edificio, suntuoso en otro siglo, había seguido el destino de muchos otros ubicados en el viejo centro. Pasó de mano en mano y terminó por albergar, en la parte baja, una papelería que durante años estuvo destinada a atender las necesidades de los alumnos de las preparatoria 1 y 3 (la Casa Moreno).

La papelería cerró hace algunos años. Para entonces, la residencia del XIX se había convertido en una sórdida vecindad en la que se hacinaban, de manera inverosímil, 36 familias.

Cuando el INAH entró a analizar el edificio recién desocupado, los arqueólogos del Programa de Arqueología Urbana advirtieron que este presentaba una serie de hundimientos. Dichos hundimientos confirmaban lo evidente: que bajo los pisos de la casona corrían algún basamento que había formado parte del recinto ceremonial sagrado de México-Tenochtitlan.

El predio, ubicado en Justo Sierra 17, está a las espaldas del Templo Mayor y colinda, pared de por medio, con los restos de una estructura desenterrada en 1981: la Casa de las Águilas: un sitio en el que se efectuaban ceremonias de iniciación, y en el que, entre otras cosas, fueron halladas pinturas de guerreros en procesión, así como una vasija con el rostro de Tláloc llorando.

Los arqueólogos abrieron varios pozos, de 2.40 metros de profundidad, para explorar el predio. No encontraron Tenochtitlan, como lo esperaban. Lo que apareció [...] fueron los restos de una de las primeras casas virreinales: los vestigios de la primera residencia española que -hacia 1530 cuando mucho- se construyó sobre esa parte del Templo Mayor.

“Creímos que habíamos dado con un muro y una escalera prehispánica -me explica el arqueólogo Raúl Barrera, director del Programa de Arqueología Urbana-. Pero nos llamó la atención la manera en que el muro había sido trabajado: era muy ancho y tenía las esquinas chatas, ochavadas. Las esquinas de los templos mexicas nunca fueron trabajadas de este modo: lo que veíamos era un patrón arquitectónico europeo, no prehispánico”.

En los años inmediatos a la Conquista, uno de los hombres cercanos a Cortés recibió un solar junto a la Casa de las Águilas, sobre la calle que luego se llamó Donceles. No se sabe aún su nombre, ni el papel que desempeñó en la caída de México-Tenochtitlan.

---

<sup>161</sup> Luis González Obregón, *Las calles de México*, p. 125.

De todo lo que fue suyo solo quedan los restos de un corredor de piedra; solo quedan los peldaños de una escalera recubierta con argamasa (que conducía a la parte alta de su residencia), y solo queda un muro grueso y roto. Uno de esos muros que los españoles construyeron cuando aún temían el estallido de una insurrección indígena –y que según el cronista Arturo Sotomayor imprimían a la ciudad un aire gris y desconfiado de fortaleza militar.

Cuenta Fray Toribio de Benavente que, tras la derrota de 1521, miles de indígenas fueron obligados a derruir con sus propias manos la antigua ciudad. Los viejos edificios, a los que Motolinía llamó “los principales templos del demonio”, fueron arrancados de cepa.

Con las mismas piedras se construyeron las primeras casas de la nueva ciudad. El proceso fue tan lento y tan arduo que, tres lustros después de la Conquista, aún continuaba en pie el Templo Mayor.

La casa virreinal de Justo Sierra 17 fue erigida con esos materiales. Un siglo más tarde la demolieron para construir un segundo edificio, que a su vez fue demolido en el último tercio del siglo XIX [...]<sup>162</sup>

La ciudad texto ha elaborado una escritura que ha sido un hecho humano capaz de significar la principal urbe del país, pues el acto de representar su pasado y presente, por medio de sus edificios, calles y costumbres sociales, es inherente al pensamiento humano. La crónica de Héctor de Mauleón da cuenta del proceso de reescritura constante que hay en la ciudad texto porque habita un afán por comprender las ideas que conforman y desarrollan la naturaleza de la Ciudad de México. La ciudad texto, al escribirse cotidianamente, se honra a sí misma ya que advierte las infinitas relaciones entre las cosas y los fenómenos. Gracias a ello, la ciudad texto ingresa al mundo de la creación que permite caminar sobre el terreno del reconocimiento. Con la escritura se descubre cómo se ha trazado la vida de la Ciudad de México; se toma consciencia de los hechos ya que se reflexiona sobre ellos y, por tal motivo, se viven. La ciudad texto aclara su pasado, lo cual genera conocimiento que puede proyectar el futuro.

Me parece que, gracias a la crónica de Héctor de Mauleón y demás cronistas de diferentes siglos como Fray Bernardino de Sahagún, Francisco Javier Clavijero, Francisco Cervantes de Salazar, Joaquín García Icazbalceta, Antonio García Cubas, Manuel Orozco

---

<sup>162</sup> <https://www.eluniversal.com.mx/opinion/hector-de-mauleon/cronica-del-principio>

y Berra, Luis González Obregón, José María Marroqui, Salvador Novo, entre otros más, la Ciudad de México se ha convertido en una ciudad texto que permite el entrecruzamiento de manera fundamental entre lectura y escritura. Se podría decir que la ciudad texto promueve una continuidad entre la escritura y la lectura para prolongarse la una en la otra. Escribir y leer son dos actos engarzados de manera inextricable pues la articulación de sentido por medio de signos que entraña la escritura, implica necesariamente la interpretación de estos. La ciudad texto permite leer la escritura de la urbe para conocerla y vivirla. La ciudad texto escribe por medio de los edificios, de las calles, de las costumbres de los habitantes, para significarlos y, al mismo tiempo, para que sean leídos e interpretados.

### **3.2 La construcción de imaginarios urbanos**

Los imaginarios urbanos tienen que ver con la manera en cómo son construidos los tipos de creencias y habitantes ciudadanos. Por encima de cualquier intento de catalogar o jerarquizar mecánicamente las conductas y las características de los tipos de habitantes urbanos, los imaginarios urbanos muestran las condiciones de vida, los roles de interacción, los hábitos o las costumbres, pero principalmente la manera en que son vistos por la sociedad aquellos personajes que, por su manera de ser o hacer, simbolizan aspectos propios de la vida urbana. Por ello considero que la calle y la representación urbana -que he abordado en los incisos anteriores- estarían incompletos si no se contempla a sus habitantes, pues en ellos radica la razón de existencia de la propia Ciudad de México.

Cualquier ciudad del mundo no puede ser entendida sólo como un contenedor de concreto, guarnecedor de calles y edificios, pues su función principal radica en albergar seres humanos que puedan vivir bajo la estructura ciudadana que le es propia. Por esa simple razón considero que los imaginarios urbanos son la savia de la Ciudad de

México; pues provocan la proyección imaginaria de los habitantes citadinos, los cuales no sólo existen en la metrópoli sino que, con sus hábitos, creencias o maneras de ser, hacen que ésta viva. Al mencionar lo anterior pienso en las litografías de Casimiro Castro, en especial en “la Calle de Roldán y su desembarcadero”, pues ahí la gente se arremolina para realizar sus faenas diarias que resaltan el comercio cotidiano, el ajetreo de las calles, los vestidos de la época. También leo el relato de Salvador Elizondo, “La teoría del candingas”, que, más allá de presentar seres fantasmales, expone imaginarios urbanos (El Coco, el Leproso, el Robachicos y el Cándingas), los cuales muestran las creencias de la gente:

Las ciudades guardan en sus resquicios la posibilidad de toda suerte de mitos estrafalarios. Los callejones olorosos a orina conservan a veces algo de la presencia de antiguos personajes inquietantes que nunca han existido. Esa mitología astrosa se define en los nombres de sus héroes por boca de las sibilas secretas que profetizan en el oráculo de las azoteas o en la atmósfera olorosa a ropa mojada, en los cuartos de criados, después de la lluvia. Allí, en esos cubículos de japon, de *flit* y de humo de rajas de ocote para prender el boiler, nacen y mueren los pequeños mitos urbanos, extraídos, tal vez, de las páginas alucinantes del *Policía* [...] El coco es una abstracción mediterránea. El niño mexicano aspira a ogros más característicos dentro de su ambigüedad. Aspiramos a ser aterrorizados por demonios-evento cuya existencia discurre fuera de una de las dos grandes dimensiones del espíritu: el espacio y el tiempo [...] El Leproso es el dios de la higiene y de la profilaxis. El Robachicos es el dios de los perímetros y el Candingas, duende tectónico de la época del general Cárdenas, era el dios intermitente de las azoteas crepusculares.<sup>163</sup>

Salvador Elizondo conjuga en el imaginario urbano una carga de subjetividad siniestra que permite la construcción y creencia social del personaje en cuestión:

El Leproso ha sido desterrado del progreso. En aquella época merodeaba por las calles del centro de la capital. Esto lo infiero del hecho de que cuando salíamos de Cinelandia (universo equívoco al que siempre penetrábamos en compañía de alguna persona mayor, pues en ese mundo reinaban las divinidades maléficas: el Degenerado y el Trailaraila, que poco después también fue conocido como el Cuarenta y uno), se nos prevenía contra tocar el tubo del barandal del pasaje subterráneo de la calle 16 de Septiembre [...] porque hace un rato pasó el Leproso por allí y lo tocó. El Leproso era el que investía los objetos banales con

---

<sup>163</sup> Salvador Elizondo, “La teoría del Cándingas” en Bernardo Esquinca y Vicente Quirarte (compiladores), *Ciudad fantasma. Relato fantástico de la Ciudad de México (XIX-XX)*, Tomo I, México, Almadía, 2013, p.p. 59-60.

un significado turbador. Yo lo imagino lampiño, con la piel negra como tinta, con el tacto dotado de vagas propiedades eléctricas, como si su roce irradiara una sensación agria y dolorosa como la de una descarga, pero sufrida en los niveles en que se experimenta, como sensación, la putrefacción de la carne, algo que hubiera recordado el contacto de la piel de los reptiles; lo imagino el habitante de ese hipogeo oloroso a fruta descompuesta, restañando sus llagas lentísimas entre los montones de pantaletas y tobilleras elásticas, socavando la estructura rectilínea de la luz con su mirada de león, mascando los bagazos de una naranja podrida.<sup>164</sup>

El ejemplo anterior permite entender que los imaginarios urbanos son parte de la subjetividad individual y colectiva de la sociedad mexicana; la cual conformará un carácter intersubjetivo pues los imaginarios urbanos tienen presencia en diferentes esferas de la vida social. De aquí surge un punto de reflexión: ¿cuáles son las circunstancias en las cuales son utilizados los imaginarios urbanos? La literatura ayuda a producir imaginarios urbanos que cristalizan cierto tipo de personajes, los cuales adquieren una imagen llena de connotaciones que puede pintar de cuerpo completo las creencias de la sociedad en su conjunto. Como una manera de construcción intangible porque en estricto sentido no hay materiabilidad sino pleno uso de la imaginación. Fernando Zamora Águila lo explica de la siguiente manera en su libro *Filosofía de la imagen*:

Se puede iniciar esta exploración entendiendo simplemente que la imaginación se realiza cuando [las imágenes no sensibles o imaginaria] son *pensadas* no sensibles. Pero no sucede sólo eso: además de pensarlas, imaginar es pensar *con* ellas. También se debe tener presente que hay una importante diferencia entre *ver* e *imaginar*. El primero es un acto relacionado con las imágenes materiales visuales; el segundo está relacionado con las imágenes imaginarias, *que no son visuales*.<sup>165</sup>

Los imaginarios urbanos, al perfilarse más al carácter intangible que palpable, ayudan en la edificación de la vida cultural de la Ciudad de México y, por ello, en ese mismo sentido, Néstor Canclini señala en *Imaginarios urbanos* que:

Ante todo, debemos pensar en la ciudad a la vez como lugar para habitar y para ser imaginado. Las ciudades se construyen con casas y parques, calles, autopistas y señales de tránsito. Pero las ciudades se configuran también con imágenes. Pueden ser las de los planos que las inventan y ordenan. Pero también imaginan

---

<sup>164</sup> *Ibid.*, p.p. 60.

<sup>165</sup> Fernando Zamora Águila, *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*, México, UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2007, p. 148.



el sentido de la vida urbana las novelas, canciones y películas, los relatos de la prensa, la radio y la televisión. La ciudad se vuelve densa al cargarse de fantasías heterogéneas. La urbe programada para funcionar, diseñada en cuadrícula, se desborda y se multiplica en ficciones individuales y colectivas.<sup>166</sup>

Imaginar el sentido de la vida urbana es una manera de idear cómo viven los demás en escenarios y situaciones ciudadinas, las cuales configuran simbolismos que imprimen tipos de identidades urbanas. Por ello pienso que si los imaginarios urbanos estampan identidades urbanas, entonces también provocan roles propios de la metrópoli. Dichos roles plantean relaciones e interacciones que contribuyen a percibir de cierta manera la forma de ser de los demás y del entorno. Por ejemplo, la visión del extranjero que mira desde otros códigos culturales, ayuda a comprender de mejor manera cómo son los imaginarios y los roles urbanos. Brantz Mayer, diplomático estadounidense de los años cuarenta del siglo XIX, permite tener un acercamiento de cómo han sido las costumbres ciudadinas del México decimonónico para así obtener una idea más clara del tipo de costumbres que desemboca en un imaginario social que se aprecia en su crónica “La Ciudad de México”:

El ceremonial de las despedidas tiene muchas formalidades. Os despedís de cada uno de los miembros de la familia con un abrazo o, si no sois de tanta confianza, con una inclinación; al llegar a la puerta del salón, os volvéis y hacéis una nueva inclinación; el amo de la casa os acompaña hasta el comienzo de la escalera, donde le daréis la mano, haciendo otra inclinación; desde el primer rellano de la escalera, levantaréis la vista hacia él y lo hallaréis pronto para haceros otra inclinación; y al pasar por el patio de abajo (si os estima o sois personaje de consideración), lo veréis asomado entre las flores encima de la baranda y saludándoos de nuevo con graciosa señas de adiós. Antes de este final no sería bueno que os pusieseis el sombrero.<sup>167</sup>

Las normas de civilidad muestran costumbres y maneras de ser que configuran a los individuos de cualquier sociedad. Brantz Mayer recrea el hábito de despedida que en esa época imperaba entre los habitantes ciudadanos. La deferencia excesiva muestra la

---

<sup>166</sup> Néstor García Canclini, *Imaginarios urbanos*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1997, p. 109.

<sup>167</sup> Brantz Mayer, “La Ciudad de México” en Salvador Novo (compilador), *Seis siglos de la Ciudad de México*, 3ª reimpresión, México, FCE, 2006, p.p. 97–98.

distinción entre la ciudad y lo rural; en la primera hay normas específicas de civilidad mientras que en lo segundo se asocia lo rústico como manera de ser. De ahí los rasgos de una sociedad basada en costumbres bien definidas, las cuales, a la larga, generan conductas sociales o hábitos urbanos. El propio Brantz Mayer hace hincapié en ello:

Pero en México hay algo más que meros saludos *nonchalants* de bienvenida y despedida. Si uno entra a una casa mexicana, nadie se dará tregua ni reposo hasta que los de la familia se den cuenta de que os halláis enteramente a gusto, y os hayan tomado el sombrero y el bastón. No se sentará la señora en el sofá, como indicando que le sería molesto agacharse o levantarse, ni os hablará del tiempo como si vuestro reumatismo os convirtiera en una especie de barómetro ambulante, ni se quedará luego esperando que saludéis de nuevo para librarse de vos como una carga. Nada de eso: no bien os presentéis, se pondrá en todo el aspecto de la casa cierta franqueza y calor. Ya pueden estar impedidos u ocupados, no importa; al punto se olvida todo y se ponen enteramente a vuestra disposición [...] <sup>168</sup>

En todo esto, la tarea del escritor es de vital importancia pues en él se encuentra la responsabilidad de recrear la manera de ser y habitar la Ciudad de México. En este caso, la escritura de la crónica implica una forma de aprehensión de los imaginarios y los roles urbanos. La escritura de la crónica captura ideas para que sean comprendidas y aprehendidas. En ello existe un intercambio de conceptos y emociones que permiten su identificación y distinción, así como la definición del imaginario urbano en el espacio y el tiempo. Quizá, en realidad, los imaginarios urbanos sean invenciones verbales que devinieron en roles sociales, pues las palabras aseveran la manera del ser y el hacer, la situación y la acción, la existencia y las relaciones con los demás y el mundo. En este sentido, los imaginarios urbanos son creaciones de la escritura de la crónica porque los nombra. En el libro *Los mexicanos pintados por sí mismos* se encuentra el texto “El aguador” de Hilarión Frías y Soto que puede ayudar a reconocer los rasgos mencionados:

-Ven acá, Trinidad.

-Mándeme su *mercé*.

---

<sup>168</sup> *Ibid.*, p.p. 96-97.

-Siéntate en esta silla y cuéntame la vida que llevas.

-Imposible, amo: son las siete de la mañana y mis patroncitas se enojan. Hoy es día de correr y no parar de la fuente a la calle y de la calle a la fuente. Además, amito, que eso de decir mi vida, no se *pa* qué le pueda servir a su *mercé*.

-De mucho, Trinidad. Calcula, hijo, que los mexicanos hemos dado en pintarnos a nosotros mismos: ¿comprendes?

-No señor.

-Pues ni lo comprendas. Lo que te atañe saber es que tú, como mexicano, tienes que dar al público tus costumbres, tus hábitos, tus vicios, tus cualidades, todo, en fin, lo que te es peculiar o propio, tienes que contárselo al mundo entero: hasta una estampa se ha hecho adonde estás pintiparado, tal como eres, para que todos te conozcan. Ahora bien; como tú no puedes escribir o hacer tu retrato, yo me he apropiado esa obligación; pero necesito que me des datos, que me informes de todo lo que te concierna, para poder escribir tu artículo e imprimirle.<sup>169</sup>

El cronista tiene la tarea de dar cuenta de las características que encierran a los habitantes ciudadanos. Con la escritura de la crónica, no sólo se preserva quiénes fueron las gentes de la urbe sino cómo fueron sus maneras de interacción. Por ello, escribir desde la crónica sobre los imaginarios urbanos, es una manera de hacer una biografía en constante transformación. Obviamente, en la construcción de estos relatos, caben impresiones subjetivas que, desde mi punto de vista, no distorsionan los imaginarios urbanos sino, más bien, ayudan a establecer una identificación cultural con las tramas elaboradas. Así, pues, con los imaginarios urbanos se elabora una historia con doble sentido: la invención que parece historia verdadera y la historia verdadera que parece ficción. En esto no hay ningún quiasmo, pues la crónica no sólo se limita a recuperar sucesos o personajes como si fueran inalterables sino que, en mayor o menor medida, son transformados por la subjetividad del cronista que los observa. Tampoco se trata de aseverar que el cronista distorsiona las cosas por el sólo hecho de escribir de ellas desde su punto de vista particular, sin atender a ningún rigor metodológico o histórico. Más bien, me parece, que el cronista integra a la realidad una carga de imaginación para recrear fechas,

---

<sup>169</sup> Hilarión Frías y Soto, "El Aguador" en *Los mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres nacionales*, México, Porrúa, 2011, p. 8.

acontecimientos, anécdotas, personajes, y así reflexionar sobre ellos. En todo esto hay un pacto de lectura que permite aceptar como verosímil, más que veraz, lo anotado en la crónica. Susana Rotker lo explica con claridad:

La estrategia de de la escritura periodística establece, desde ese entonces, un pacto de lectura: aunque parezca increíble lo que se cuenta, es un acontecimiento totalmente real, lo opuesto de lo que se supone literario. Lo que se cuenta puede o no parecer real, pero jamás ocurrió como tal fuera de la imaginación del autor. En la literatura, en cambio, es irrelevante si lo que se cuenta ocurrió en realidad; importa menos lo que se cuenta que el *modo* como se lo cuenta, el peso poético de las palabras, el valor autónomo de lo escrito. Lo real se reduce a un pacto de lectura opuesto: basta que lo narrado resulte verosímil para el lector, respetando la lógica y las leyes de la imaginación establecidas por el propio texto.<sup>170</sup>

Ahora bien, si la crónica se caracteriza por representar la realidad, entonces se puede aceptar que los imaginarios urbanos son parte de la realidad que constituye la identidad de la Ciudad de México. ¿Cuál es el tipo de realidad de los imaginarios urbanos si estos no son palpables ni tangibles como un edificio o una calle? Me parece que el estatus de realidad de los imaginarios urbanos no es de carácter físico sino subjetivo e intersubjetivo y, por ello, su horizonte es el de la abstracción e imaginación creativa. Por ello mi consideración acepta que la realidad subjetiva producida por los imaginarios urbanos, aún sin tener una estricta presencia material, opera en la vida afectiva de los habitantes de la Ciudad de México. En todo esto, la crónica se convierte en una ventana literaria que construye mundos autónomos, ficticios y verosímiles; el universo construido por medio del lenguaje es parte del mundo de los lectores. Por ello, el fenomenólogo de la percepción, Aron Gurvitsch, sostiene que: “Ningún mundo de la fantasía es un suborden de la realidad. [...] Se sigue que es menester considerar todo mundo de la fantasía en cuanto orden de la existencia por derecho propio”.<sup>171</sup>

---

<sup>170</sup> Susana Rotker, *La invención de la crónica*, México, FCE –Fundación para un –nuevo Periodismo Iberoamericano, 2005, p.p.225–226.

<sup>171</sup> Aron Gurvitsch, *El campo de la conciencia: Un análisis fenomenológico*, Madrid, Alianza Editorial, 1962, p. 454.

Por ello, la crónica, además de dar cuenta de los hechos imaginarios, de su naturaleza y su manera de interacción social, hace un testimonio de la mentalidad social. A partir de lo anterior, parto del siguiente punto: los imaginarios urbanos son reflejo de las creencias sociales y, por lo tanto, una proyección de la mentalidad de los habitantes de la capital mexicana. El aspecto referencial, en los imaginarios urbanos, revela parte de la mentalidad de la gente y, por eso, se proyectan valores culturales que fortalecen la identidad social. Costumbres, hábitos, lugares y personajes, que pueden ser reales o ficticios, son aceptados socialmente como verdades, las cuales otorgan afinidades comunitarias. En este punto el razonamiento es claro: si los imaginarios urbanos reflejan el tipo de mentalidad social, entonces dicha mentalidad se constituye a partir de creencias aceptadas por toda la comunidad.

En el caso de la Ciudad de México, los imaginarios urbanos han mostrado la mentalidad social que concibe la manera de pensar sobre temas como vida urbana, religión, lugares tradicionales o personajes sobresalientes. La crónica de Héctor de Mauleón da cuenta de dichos imaginarios urbanos y va descubriendo la mentalidad social de los habitantes de la Ciudad de México. Así surge una recreación por parte de la crónica que conjuga lo referencial con elementos periodísticos y literarios. Un ejemplo es la crónica “El santo de los secuestrados”; en ese texto se manifiesta no sólo el culto religioso hacia el Santo Niño Cautivo sino las creencias que en torno a él se han generado:

En la Capilla de Nuestra Señora de la Antigua, en la Catedral Metropolitana, hay una escultura misteriosa alrededor de la cual suelen congregarse hombres y mujeres que lloran. Es un Santo Niño que tiene las manos esposadas. Llegó a la Catedral hace cuatro siglos, pero su culto creció recientemente, a consecuencia de la inseguridad. Le llaman el Santo Niño Cautivo. Sus fieles son personas que tienen familiares secuestrados o que purgan sentencias injustas. En los últimos años, su devoción ha crecido al punto de desplazar a la figura principal de la capilla, Nuestra Señora de la Antigua. [...]

El Santo Niño Cautivo es una pequeña escultura de madera realizada en España en 1620, que se atribuye al artista sevillano Juan Martínez Montañés. Su dueño, Francisco Sandoval de Zapata, se embarcó con ella dos años más tarde, luego de ser nombrado racionero de la Catedral de México.

Ni Sandoval de Zapata ni la escultura lograron llegar a la Nueva España. Los piratas berberiscos que asolaban el Mediterráneo se apoderaron del barco y lo llevaron a Argel. Pidieron por el racionero un rescate de dos mil pesos.

La burocracia española era un laberinto semejante al del poema de Borges: “No habrá nunca una puerta [...] / No existe. Nada esperes”. El rescate tardó siete años en llegar, y para entonces Sandoval de Zapata había muerto. Los piratas entregaron sus huesos, y también la escultura que traía en su equipaje. [...]

Entre 1653 y 1660 los músicos de la Catedral, encabezados por el primer organista, lograron que se construyera una capilla para ellos, y colocaron en el altar principal la imagen de Nuestra Señora de la Antigua, una deslumbrante y dorada pintura bizantina. Bajo esa virgen, los músicos colocaron la escultura del Santo Niño. En recuerdo de su cautiverio en Argel, le colocaron unas esposas de plata en las manos. [...]

El Santo Niño Cautivo no logró rivalizar con el culto de Nuestra Señora, pero a lo largo del virreinato se fue imponiendo como protector de los niños a los que la enfermedad había hecho presos. Las madres novohispanas solían acudir a él cuando algún pequeño tardaba en empezar a hablar. Al paso del tiempo se le empezó a rogar también para que liberara a las personas a la que el alcohol o la droga mantenían en cautiverio.

Según el sacristán mayor de la Catedral, el auge del secuestro imprimió un culto giro inesperado. A partir del año 2000, el Santo Niño Cautivo se convirtió en patrón de los secuestrados.

Es domingo y la Catedral parece hervir con la misa de once. Frente a la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, doce o quince fieles oran. Tienen la cabeza inclinada, los ojos cerrados. Algunos están de rodillas. No deben llevar en las espaldas historias tranquilizadoras. Una mujer llora en silencio y una oración colocada en la alcancía de las limosnas invita a rogar por los que “son presa de la enfermedad, del miedo, de la violencia, del odio”.<sup>172</sup>

Esa reflexión surgida gracias a los imaginarios urbanos permite la construcción de significados que producen interpretaciones de posibles realidades. Ahora bien, significar los imaginarios urbanos también invita a interpretar el ayer con ideas de hoy. De hecho, Héctor de Mauleón es un cronista que escribe no desde su época sino desde el pasado, es decir, mira desde lo hogaño hacia lo antaño. Esto provoca un conflicto de carácter de autenticidad: ¿se pueden relatar los acontecimientos o, en este caso, los imaginarios

---

<sup>172</sup> Héctor de Mauleón, *La ciudad que nos inventa*, p.p. 68–70.

urbanos como realmente han sido? Es evidente que el exceso de información puede abrumar; la cercanía con la realidad, distrae; y la sensibilidad, distorsiona. Entonces surge un desafío por vencer: ¿hasta dónde llega como auténtico lo que se puede afirmar? Ante esto, me parece que la crónica de Héctor de Mauleón hace una aproximación de algunos imaginarios urbanos para perfilar una significación de éstos en “La agencia de contrataciones”:

El atrio de la Catedral es, como se sabe, la agencia de contrataciones de la urbe: herreros, plomeros, albañiles y pintores –los he visto casi siempre con un aire descorazonado– aguardan de sol a sol la llegada de improbables clientelas. Más allá, nubes de turistas gringos retratan el Sagrario –hermano deforme de la Catedral, lo llamaba Novo–, mientras un chamán azteca realiza “limpias” que se pronuncian en náhuatl, o mejor dicho, en chilango náhuatl.

Un habitante del siglo XVI que pasara frente a la portada del que entonces era la Catedral, en lugar de herreros, plomeros, albañiles y pintores, hallaría un conjunto más o menos lóbrego de tumbas; ahí se alzó el primer cementerio que existió en la ciudad. A dicho sitio iban a parar, desde 1535, los huesos de los conquistadores y de sus descendientes, los primeros habitantes de la urbe. Un caminante de nuestros días sólo encuentra elotes, sopes, billetes de lotería, música de organillo y –vaya usted a saber por qué– un puesto en el que se expenden ejemplares del Manifiesto del Partido Comunista: convertimos el atrio de la Catedral en uno de los sitios más inhóspitos y aburridos de la metrópoli.<sup>173</sup>

Héctor de Mauleón muestra un imaginario urbano de lugar y de oficios que se convierte en un instrumento no sólo de comunicación sino de reflexión. Si en este caso se acepta a la crónica como instrumento de conocimiento, entonces ésta permite comprender cómo se forja y desarrolla la mentalidad social de los habitantes de la Ciudad de México; también deja ver cómo se adquieren valores culturales que dotan de identidad creencias y costumbres para que sean aceptadas como verdaderas partes constitutivas de la sociedad. Con esto, la crónica de Héctor de Mauleón no sólo tiene como referentes acontecimientos, personajes o lugares históricos sino también referentes imaginarios. Esto permite demostrar la capacidad de significación que tiene la crónica, pues no sólo se

---

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 44.

limita a dar cuenta de temas específicos sino permite una apertura referencial, pues hechos verídicos o imaginarios pueden ser cronicados.

Por ello, gracias a la apertura referencial que tiene la crónica de Héctor de Mauleón, se puede aceptar que su escritura, con rasgos periodísticos y literarios, construye a la Ciudad de México como si fuera ella, en sí misma, un referente imaginario. Me parece que en este proceso se aloja la capacidad de ficcionalización de la capital del país que tiene el trabajo de Héctor de Mauleón, pues no sólo se limita a ser crónica de hechos verídicos sino también imaginarios y, gracias a la escritura, se construye una dimensión ficcional de la Ciudad de México.

Para concluir este apartado retomo lo dicho por Darío Jaramillo con respecto a la tarea del cronista: “hacer arte sin necesidad de inventar nada, simplemente contando en primera persona las realidades [...] sin la urgencia de producir noticias”.<sup>174</sup> La crónica de Héctor de Mauleón no inventa nada en la medida del tema de los imaginarios urbanos: sólo cuenta los tipos de realidades con las que se encuentra en la Ciudad de México para dar testimonio de ellas por medio de la escritura. Pero esto no excluye la capacidad imaginativa de este autor pues al narrar los imaginarios urbanos se perfila una reconstrucción intelectual de referentes abstractos que, en el fondo, ayudan a hacer una evocación literaria.

### **3.3 La ilusión de realidad: la ficcionalización de la Ciudad de México**

Héctor de Mauleón no es, en muchas de sus crónicas, testigo presencial sino narrador indirecto, es decir, cronista que, por medio de la investigación y reconstrucción imaginativa, narra la Ciudad de México en otras épocas y con la mención de otros narradores. En consecuencia, la imaginación se convierte en instrumento de la crónica

---

<sup>174</sup> Jaramillo, Darío, *Antología de la crónica latinoamericana actual*, México, Alfaguara, 2012, p. 11.



para ficcionalizar el Centro de la Ciudad. En este caso, la imaginación no equivale a la fantasía sin límites sino en la capacidad de registrar el pasado y se basa en los siguientes incisos: a) Es una reconstrucción intelectual más que un “mero ejercicio de la fantasía”, b) “Es suponer lo no atestiguado... por medio de la evocación” y, c) “La evocación como reconstrucción imaginaria” que produce una ficcionalización verosímil de la Ciudad de México.

Ahora bien, aceptar la capacidad imaginativa de la crónica de Héctor de Mauleón, implica consentir que no necesariamente pertenece a ninguna tradición historiográfica rígida; la cual se caracteriza por referir sucesos basados en hechos reales que pueden ser verificables porque pertenecen a un universo concreto, perceptible y comprobable. Concreto porque está delimitado en el tiempo y en el espacio (tal cosa ocurrió tal día en tal parte); perceptible porque se puede distinguir por nuestros sentidos (lo podemos percibir de manera propia); comprobable porque se puede demostrar evidentemente a partir de datos, de información verídica, de hechos efectivos... Aunque esto ha sido llevado a debates quisquillosos que plantean si auténticamente hay “hechos reales” o sólo son un cúmulo de interpretaciones. La mayoría de las veces se ha coligado a “la realidad” con “la verdad” como equivalentes e inmutables. Es más, desde la lógica formal, se han ponderando tres leyes fundamentales (identidad, contradicción y tercero excluido) en donde descansan las proposiciones de los razonamientos juiciosos. Por lo anterior, si algo es real, entonces es verdadero. Esto marca una relación lógica (si *a*, entonces *b*) que filósofos como Hegel categorizaron en un totalitarismo racional: todo lo real es racional y todo lo racional es real. Pero no necesariamente tiene que ser así, pues la realidad y la verdad son mudables, frágiles. Por ello, Fernando Vallejo, en su ensayo “La verdad y los géneros narrativos”, afirma que:

¡El amor a la verdad! ¡Pero a cuál de todas se refiere, si las verdades son muchas! La verdad cambia según las épocas, los idiomas, las religiones, las personas, y no bien basan los hechos, éstos se embrollan en las memorias, y las palabras que dijimos o que dijeron otros se las lleva el viento. La verdad no existe; existen muchas verdades, cambiantes, una para cada quien y según el momento. De todas formas, la preocupación por la verdad era cosa nueva en los tiempos de Herodoto, pues Homero nunca la tuvo.<sup>175</sup>

No podía evitar señalar este conflicto, pues la crónica clásica (aquella que se inscribe a los principios de historiografía tradicional) tiene como naturaleza principal la referencialidad directa de lo sucedido. Lo que pasó y lo que se dice que pasó o, en otras palabras, lo dicho y lo sucedido, albergan una relación entre lo objetivo y lo subjetivo. Es objetivo lo sucedido y subjetivo lo dicho. Un cronista, aunque no quiera, escribe desde su particular punto de vista sobre lo que pasa. En “su particular punto de vista” cabe la subjetividad de quien escribe si tal cosa pasó de tal manera; trata de ser lo más objetivo posible para no traicionar lo sucedido y, principalmente, no traicionarse a sí mismo como narrador. Luis Villoro, en su ensayo “La significación del silencio”, plantea el conflicto de alterar las cosas desde que son enunciadas por el lenguaje discursivo:

Dirijamos primero nuestra atención a la palabra discursiva. Como todo lenguaje, la palabra discursiva intenta designar el mundo circundante. ¿En qué medida, al designarlo, lo altera?<sup>176</sup>

Es muy difícil tomar distancia de los hechos sin que intervenga la propia apreciación personal que juzgue o interprete lo que acontece. Cada cronista dirá, desde su propia perspectiva, lo que vio y vivió. En ese “ver y vivir” se aloja la subjetividad innata del narrador. Antes de ser cronista u observador del mundo y sus cosas, o tener mente analítica y científica, es, ante todo, un ser humano que se hace de su propia experiencia. Desde el significado de la palabra *experiencia*, “enseñanza que se adquiere con la práctica”, ya se plantea un problema: ¿cuál experiencia es legítima para decir qué cosa es

---

<sup>175</sup> Fernando Vallejo, “La verdad y los géneros narrativos” en Vital, Alberto (editor) *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*, México, UNAM, 2001, p. 471.

<sup>176</sup> Luis Villoro, *La significación del silencio y otros ensayos*, México, UAM, 2008, p. 49.

verdadera y objetiva y qué cosa no? Michell Montaigne, desde el siglo XVI ya configura la cuestión que ahora abordo:

Ningún deseo más natural que el deseo de conocer. Todos los medios que a él pueden conducirnos los ensayamos, y, cuando la razón nos falta, echamos manos de la experiencia. Nace el arte de la experiencia, por varios modos mostrando el camino por el ejemplo, que es un medio mucho más débil y más vil; pero la verdad es cosa tan grande que no debemos desdeñar ninguna senda que a ella nos conduzca.<sup>177</sup>

Visto de forma simple, el asunto radica en que el cronista escribe sobre algo que pasó, y en esa acción resalta su subjetividad y su experiencia innata. Por ello, cuestiono la objetividad de la crónica de corte historiográfico cerrado, pues ¿qué garantiza que lo ahí escrito corresponda con la realidad, esto es, que la subjetividad y la experiencia del cronista no modifiquen aquello que pasó? En todo esto se debe considerar la credibilidad de la información que se aloja en este tipo de crónica que tiene como propósito central narrar hechos o acontecimientos verídicos, así como ideas no ficticias o que impliquen grados de fantasía o tipos de ilusión. Es un hecho que jamás se encontrará objetividad plena que se ciña con la realidad (de entrada porque no hay una sola realidad sino muchas realidades, ergo, muchas objetividades). El ser humano es un devenir constante que se deja influir por creencias: lo que creemos que somos y son las cosas, lo que creemos que los demás creen de nosotros y de las cosas, lo que creemos cierto o falso según sea el caso y la conveniencia del momento. ¿Qué queda entonces? ¿Relativizar el mundo? ¿Reafirmar a Gorgias que, en una de sus aseveraciones nihilistas, apuntaba la incapacidad de comunicación veraz entre los hombres: “nada existe; pero si algo existiese, no sería cognoscible; y si de todos modos fuese cognoscible, no sería comunicable”,<sup>178</sup> pues en realidad, ¿no hay comunicación objetiva? Me parece que sería prudente ser

---

<sup>177</sup> Michell Montaigne, *De la experiencia*, México, Axial, 2010, p. 15.

<sup>178</sup> Franco Volpi, *El nihilismo*, Argentina, Biblos, 2011, p. 16-17.

humilde y atender el lado ético de la cuestión a partir de la honestidad de las propias palabras.

Me parece importante considerar que si la crónica de Héctor de Mauleón es una narrativa que imagina la Ciudad de México, entonces se aparta de la cientificidad histórica; la cual se basa en la memoria o anales (aunque muchos textos de Héctor de Mauleón tienen como referente directo textos periodísticos o cronistas pasados), es objetiva y comprobable. En el caso de Héctor de Mauleón, la imaginación constituye un medio de reconstrucción de la capital del país. También hace énfasis en la mirada con la que el cronista aborda la ciudad, sus temas y aspectos; por ello, no se puede alejar de la subjetividad. En esto cabe la ficcionalización de la Ciudad de México porque se sustenta en la reconstrucción imaginaria de los hechos, sin limitar la mirada subjetiva del narrador que propone su lectura e interpretación particulares de la urbe. “El silencio de Tenochtitlan” sirve de ejemplo:

Estremece imaginarlo. Hace 500 años, el 8 de noviembre de 1519, los españoles y sus aliados indígenas salieron de Iztapalapa e iniciaron su avance hacia México-Tenochtitlan, a dos leguas de distancia. Hernán Cortés pretendía llegar a la capital del imperio antes del mediodía, a fin de tener tiempo suficiente “para reconocer y fortificar su cuartel”.

Probablemente llevaba en la cabeza lo que repetidas veces le habían dicho a lo largo del camino: que en aquella ciudad había zoológicos con fieras capaces de devorar a sus hombres; que estos podrían quedar aislados a mitad del agua, para luego ser sacrificado en los templos.

Los hombres de Cortés avanzaron por una calzada que se internaba en la laguna. Era una calzada ancha en la que, escribió luego el capitán extremeño, cabían ocho jinetes de lado a lado. A ambos lados de la calzada, sobre las ondas del agua, flotaba una cantidad inmensa de canoas, cuyos tripulantes los miraban boquiabiertos. Miles de personas que deseaban ver con sus propios ojos a los recién llegados, saturaba el camino.

La marcha se hizo lenta y Cortés pidió a sus aliados indígenas que desalojaran el camino. Cuando esto ocurrió, cuenta Antonio de Solís, apareció “de más de cerca la gran ciudad de México, que se levantaba con exceso entre las demás, y al parecer se le conocía el predominio hasta en la soberbia de sus edificios”.

A medida que Cortés se aproximaba, se aclaraban los contornos. ¿Qué veían los españoles? Los grandes templos, la ciudad flotando sobre el lago, el fondo azul de los cerros, “cosas tan admirables que no sabíamos decir si era verdad lo que por delante parecía”, según escribió Bernal Díaz del Castillo treinta años más tarde, cuando todo aquello estaba destruido.

Aquella imagen de México provocó la frase de Bernal que ha pervivido, sin perder sus poderes, a lo largo de cinco siglos: “Nos quedamos admirados y decíamos que parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís (...) y alguno de nuestros soldados decían que si aquello que veían si era entre sueños, y no es de maravillar que yo escriba aquí de esta manera, porque hay mucho qué ponderar en ello. No sé cómo lo cuento, ver cosas nunca oídas, ni aún soñadas como veíamos”.

A media legua (unos 2.5 kilómetros) se unían las calzadas que venían de Iztapalapa y Coyoacán. Ahí se hallaba el fuerte de Xólotl (sobre la actual calzada de Tlalpan) que custodiaba la entrada de la ciudad. Una comitiva de señores principales aguardaba a los recién llegados para darles la bienvenida. “Sus cumplimientos detuvieron largo rato la marcha”, narra el cronista Solís. Finalmente, el primer comité de recepción se arrimó a las paredes y los españoles siguieron avanzando. Entonces sucedió.

No se sabe exactamente en dónde: la tradición ha convenido que ocurrió en un lugar llamado Huitzilán, que corresponde hoy a un tramo de avenida Pino Suárez; ciertos historiadores suponen que debió ocurrir en rumbos de San Antonio Abad.

“Nunca sabremos la verdad, solo nos queda la literatura”, escribió José Emilio Pacheco. Se acercó de pronto un cortejo de personas mejor vestidas: nobles ricamente ataviados con grandes penachos y finas ropas de algodón. Caminaban en silencio, descalzos, sin levantar la vista de la tierra, con ojos “que no miraban a español ni a persona nacida”, según relata Francisco de Aguilar en su breve relación.

Los españoles vieron entonces, en el centro de la calzada, un palio hecho de plumas verdes, entretejidas “y dispuestas de manera que formaban una tela, con adornos de argentería”. Adentro iba el Huey Tlatoani, Moctezuma Xocoyotzin.

El sol refulgía en la laguna. De un extremo a otro de la calzada se hizo el silencio: un silencio absoluto. Desde lo alto de las construcciones, la gente que miraba desde los terrados bajó la vista. Qué extraño, muchos meses después, un silencio como este anunció que la ciudad había caído. El silencio de Tenochtitlan marcó el principio y el fin.

Moctezuma descendió de la litera. Algunos principales tendieron alfombras para que no pisara el suelo “pues la tierra era indigna de sus huellas”. Moctezuma dio algunos pasos. Cortés se arrojó del caballo. En la vestimenta del tlatoani había oro, pedrerías, finos paños, “mucho que mirar en ello”, recordó luego Bernal.

En el Códice Florentino hay una crónica del encuentro:

-¿Eres tú, eres tú ya? ¿Entonces tú, tú eres Moctezuma?

-Sí, en efecto, soy yo, respondió Moctezuma.

-Ambos se miraron a los ojos. Se irguieron rápidamente, “para encontrar su mirada bien de frente”.

Las cartas estaban echadas. Mañana se cumplen 500 años. Valdría la pena caminar por ahí, a ver qué nos encontramos, a ver si nos encontramos.<sup>179</sup>

En la pasada crónica se encuentran varios de los elementos que he mencionado en este apartado. El más claro: el autor no es testigo presencial de los hechos sino narrador indirecto. Entonces, ¿qué le queda por hacer? Pues realizar una investigación y reconstrucción imaginativa del suceso histórico. Desde la entrada textual, “Estremece imaginarlo”, ya hay un llamado a la reconstrucción imaginaria de lo acontecido hace quinientos años para que el lector también participe en aceptar la crónica como verdadera a partir de los datos históricos y la verosimilitud literaria. En este punto hago un breve paréntesis para resaltar la importancia de la sorpresa que habrán tenido los conquistadores ante la urbe de México-Tenochtitlán pues, como menciona Serge Gruzinski:

Penetrar en la ciudad prehispánica es, en gran medida, un espejismo. México-Tenochtitlan pertenece a otro universo -Mesoamérica-, a una región del mundo que nunca había tenido la más mínima relación con Europa. Todo era diferente: las creencias, los dioses, los comportamientos, la concepción del tiempo, la percepción del espacio. Pero también la manera de recordar, de pensar y escribir el pasado. Incluso la vida urbana y la noción misma de ciudad. La palabra náhuatl *altepetl*, que generalmente se traduce como ciudad-estado, significa literalmente “el agua, la montaña”. Designa una realidad doble, que se compone de un territorio y de un núcleo urbanizado. En lugar de oponer -como hacemos nosotros- la ciudad al campo, los antiguos mexicanos concebían su entorno como una unidad más o menos vasta que combinaba lo urbano y lo campestre. Así, a la llegada de los españoles, México-Tenochtitlan constaba de cuatro grandes unidades, cada una constituida por cuatro subdivisiones (o *calpulli*) donde pueblo y campo coexistían. “La noción de una ciudad independiente del *altepetl* no entraba en el vocabulario como una palabra específica”.<sup>180</sup>

¿Cómo habrá sido la admiración de los españoles que vieron con ojos de una Europa medieval la ciudad indígena que se plantaba ante ellos? ¿Qué pudieron pensar aquellos hombres que sólo conocían ciudades cristianas, judías o musulmanas ante la grandeza de

---

<sup>179</sup> <https://www.eluniversal.com.mx/opinion/hector-de-mauleon/el-silencio-de-tenochtitlan>

<sup>180</sup> Serge Gruzinski, *Obra citada*, p. 264.

México-Tenochtitlan? ¿Quizá por ello utilizaron como referente más cercano los libros de caballería como *Las Sergas de Esplandián* de Garci Ordóñez de Montalvo para poderse explicar aquello que brillaba ante su incredulidad? La crónica trata de responder con medios literarios estas incógnitas históricas. Cierro el paréntesis y continuo con el orden de la aparición de la información histórica del texto de Héctor de Mauleón (fecha, año, personajes verídicos, datos geográficos, lugares específicos como Iztapalapa, Tlalpan, San Antonio Abad o Pino Suárez [...]), así como el sustento de investigación histórica basado en las crónicas de Antonio de Solís, Bernal Días del Castillo, Francisco de Aguilar y el Códice Florentino, o la construcción de la subjetividad del personaje (“Probablemente llevaba en la cabeza lo que repetidas veces le habían dicho...”, “Miles de personas que deseaban ver con sus propios ojos a los recién llegados [...]), ayudan en el establecimiento de la verosimilitud literaria. En la crónica “La calle de Tacuba en los tiempos precortesianos y de la conquista” de Don Artemio de Valle-Arizpe también se puede encontrar a un narrado indirecto que reconstruye imaginariamente el mismo suceso histórico:

La calzada de Iztapalapan -ahora calles de José María Pino Suárez, hasta salir a San Antonio Abad-, fue por la que en el mes de Quecholli de la cronología azteca, o sea el 8 de noviembre de 1519, entraron en Tenochtitlán los soldados conquistadores. El famoso encuentro fue en la actual bocacalle que forman Pino Suárez con Chimalpopoca. Allí estuvo el asustadizo Moctezuma entre un cortejo esplendoroso de grandes señores a recibir a las huestes castellanas, “polvo, sudor y hierro”, más sudor hediondo que hierro, que era lo que traían; en cambio, en la comitiva del Emperador abundaban los colores vistosos en penachos de plumas y en las anchas cenefas bordadas de los vestidos, y, sobre todo, se veía preciosa abundancia de cosas de oro que treme lucían. Moctezuma en esa ocasión y en otras, tuvo que alzarse el vestido para que se convenciera Cortés de que no era de oro, sino de carne mortal.

Éste lo quiso abrazar, pues con ello quería hacerle una cordial manifestación de simpatía, pero se lo interpusieron varios señores para que no cometiese semejante desacato; en cambio a él y a sus conmlitones los llenaban de incensación continua. En torno de ellos no dejaban de remecer los áureos braseros en que les ministraban el humo del anime copal. Sí, los mexicanos los creían seres divinos, pero no por esta razón los sahumaban de manera continua con aquella fragancia, sino simplemente para tratar de cubrir con ella las pestíferas tufaradas

que difundían aquellos cuerpos sagrados, inficionando el aire con su fuerte hedor.<sup>181</sup>

¿Cómo hacen las crónicas de Héctor de Mauleón y de Artemio Valle-Arizpe para que la reconstrucción imaginaria no se desplome y, en consecuencia, los elementos de la ficción sean aceptados plenamente por el lector? Es preciso señalar que la verosimilitud en la narrativa ficcional es producto del campo de referencia interno al propio texto. La narrativa ficcional tiene un mecanismo textual y semántico que parte de la organización e integración interna de cada una de las palabras, frases, oraciones, párrafos, capítulos, ideas, temas o disertaciones del texto en cuestión, además de construir una referencia armónica con la realidad. No hay contradicción alguna de lo que ahí se dice, pues todo se corresponde entre sí. La historia, los personajes, las acciones, el tiempo, el espacio, la voz narrativa, el estilo, absolutamente todo, se interrelacionan coherentemente como si fuera una máquina y cada una de sus piezas funciona en conjunto para cumplir su propósito: generar una historia supuesta, verosímil. Este punto invita a reflexionar sobre las redes significativas que habitan dentro de la crónica de Héctor de Mauleón, pues constituyen referentes internos que han sido contruidos, *ex profeso*, por el propio autor. Sergio Ramírez, novelista nicaragüense, reflexiona sobre este tema en su libro *El viejo arte de mentir*:

El escritor de ficciones, que es un relator de realidades fingidas o imaginadas, debe atenerse a una regla sagrada que es la verosimilitud. Así nos propongamos contar lo que ocurrió, como lo que no ocurrió, hechos verdaderos o hechos imaginarios, los datos que ofrezcamos para revestir la historia deben ser veraces bajo todo punto, de modo que el lector, al compararlos con su propia experiencia, concluya que son reales. Es lo que en literatura llamaremos realismo, que es cuando la imaginación surge como una emanación o transformación del material de la realidad.<sup>182</sup>

Con esto, el lector admite la convención literaria que otorga validez al texto porque lo narrado tiene verosimilitud con la realidad. Entonces la reconstrucción imaginaria se

---

<sup>181</sup> Artemio de Valle-Arizpe, *Por la vieja calzada de Tlacopan*, p. 10.

<sup>182</sup> Sergio Ramírez, *El viejo arte de mentir*, México, FCE-ITESM, 2004, pp. 19-20.



establece y cobran fuerza las palabras de José Emilio Pacheco: “Nunca sabremos la verdad, solo nos queda la literatura.”

Ahora bien, el sustento argumentativo de la capacidad imaginativa y subjetiva de la crónica de Héctor de Mauleón se puede encontrar en Giambattista Vico, “*verum et factum convertuntur*”, es decir, se fabrica lo que se quiere conocer. Héctor de Mauleón construye la urbe que quiere por medio de la escritura. La metrópoli del texto no necesariamente es igual a la metrópoli de la realidad. Quizá esto sea una forma particular de apropiación ficcional del Centro del país por medio de las palabras. En esto hay un planteamiento conflictivo entre la realidad y la ficción: ¿Qué es mejor: lo que se califica estrictamente histórico o lo que se entiende como imaginario?, ¿vale más lo que se cuenta como algo visto en el marco de la más sobria realidad o la exaltación literaria? Vuelvo a traer las palabras de José Emilio Pacheco, “Nunca sabremos la verdad, solo nos queda la literatura”, y dentro de esa imposibilidad de no poder conocer en su totalidad la verdad sólo resta utilizar la ficción como constructor de lo que se quiere ver y esto va más allá que la propia Historia. En consecuencia, la crónica de Héctor de Mauleón, como narración que se fabrica por medio de la imaginación, es el punto de partida del carácter de ficcionalización de la Ciudad de México. ¿Por qué? Porque por medio de la imaginación se realiza una reconstrucción del pasado y la objetividad histórica se hace de lado para que la subjetividad de la imaginación proponga un mundo posible de la Ciudad de México.

Entonces, pues, la imaginación narrativa de la crónica de Héctor de Mauleón permite un registro flexible del pasado, además de otorgar al narrador un carácter de autor. La razón: Tuvo que utilizar recursos narrativos, estrategias textuales, técnicas discursivas, que en conjunto permiten la aceptación de un principio organizativo e interpretativo. Por ello, la imaginación narrativa de Héctor de Mauleón pone de

manifiesto sus estrategias autorales: puede utilizar los acontecimientos históricos con pretendida exactitud o, por el contrario, puede permitirse modificaciones literarias a favor de la evocación histórica. Obviamente esta última es subsanada por la ficción cualquier contradicción sin atarse obligatoriamente a los hechos reales.

Con base en todo lo anterior, la imaginación narrativa de la crónica se realiza mediante un doble procedimiento de intercalación. Primero, el cronista intercala su narración histórica con datos previamente elegidos que tengan plena veracidad aceptada; así puede generar un marco histórico de referencia que le ayude a proceder con voluntad propia y libertad imaginativa. Segundo, cuando falta información porque los datos no son suficientes, o son sólo indicios parciales para la coherencia de la propia narración, Héctor de Mauleón llena los huecos a partir de la imaginación narrativa que deduce los vacíos de información como hechos posibles, con base en el proceder con una lógica literaria. La crónica “La prodigiosa aventura del conquistador Montaña” sirve de ejemplo:

En 1519, Hernán Cortés pasó entre las cimas que resguardan el valle de México. A él se debe el primer relato español sobre la existencia de los volcanes. El Popocatepetl se hallaba entonces en un periodo de actividad febril. Según Cortés, del cráter salía a toda hora un “gran bulto de humo” que llegaba “hasta las nubes tan derecho como una vira”. “Es tanta la fuerza con que sale” –escribió, admirado, el conquistador–, “que aunque arriba en la sierra anda siempre muy recio viento, no lo puede torcer”.

Cortés eligió a diez hombres y los envió al volcán con la orden de averiguar “el secreto de aquel humo, de dónde y cómo salía”. Diego Ordaz quedó al frente de la expedición. Cortés escribe que el grupo no pudo llegar al cráter “a causa de la mucha nieve que en la sierra hay, y de los muchos torbellinos que de las cenizas que de ahí salen andan por la sierra, y también porque no pudieron subir por la gran frialdad que arriba hacía”.

La expedición vio desde aquella altura la gran Ciudad de México “y toda la laguna y todos los pueblos de carámbanos y nieve, para que sus compañeros los vieran”.

En el siglo XIX, el barón de Humboldt describió científicamente aquellos volcanes. Los artistas viajeros Daniel Thomas Egerton, Carl Nebel y Johan Moritz rugendas iniciaron con ellos el registro visual de la naturaleza mexicana –e inauguraron acaso “lo pintoresco”. Las cúpulas heladas del popocatepetl y el Iztaccíhuatl habitaron los cuadros de José María Velasco, Eugenio Landesio, Saturnino Herrán, Adolfo Best Maugard, Joaquín Clausell, Diego Rivera, Luis

Nishizawa y Jesús Helguera. El fantástico Doctor Atl, quien dedicó su vida a pintarlo, tuvo en una cueva del Popo su “habitación habitual”.

Los volcanes están en las fotos de Hugo Brehme, Michael Calderwood, Manuel Ramos y Charles B. White; es posible hallarlos en los poemas de José María Heredia y José Santos Chocano... Están incluso en el telón de vidrio opalescente que la casa Tiffany hizo para el Palacio de Bellas Artes.

Y sin embargo, cuando los miro, solo puedo pensar en la inaudita audacia del conquistador Francisco Montaña.

Acababa de caer Tenochtitlan y el ejército de Cortés se había quedado sin pólvora. Cortés se volvió a mirar el gran bulto de humo que salía del Popo como una vira, y ordenó a algunos soldados -el padre Andrés Cavo los identifica como Montaña, Larios y Mesa -“que subieran al volcán por piedra azufre”. A fin de que se hiciera público el arrojó de los españoles (era obvio que los indios le temían al volcán: el recuerdo de bestiales erupciones seguía ardiendo en la figura ubicua de dios viejo del fuego), el capitán hizo que un ejército indígena los acompañara.

En 1519, la expedición de Diego de Ordaz se las había visto negras. El volcán arrojó piedras quemadas y mucha ceniza; luego comenzó a temblar de tal modo que los soldados “estuvieron quedos sin dar más paso adelante hasta de allí a una hora”. No era fácil la encomienda que Cortés hacía a Mesa, Larios y Montaña.

Los soldados salieron de madrugada. Al anochecer, no habían logrado aún alcanzar la cumbre. El padre Calvo cuenta que tuvieron que subir a gatas, afianzándose con unos clavos que llevaban en las manos. Uno de los soldados resbaló y cayó varios metros; “de no haberse atajado entre los carámbanos duros como acero, se hubiera despeñado”.

El frío les picaba como el diablo. Abrieron en la nieve unas cuevas para guarecerse, pero entonces el hedor a azufre y el humo que salía por los poros de la tierra les impidieron ya no digamos conciliar el sueño, incluso respirar.

Bien entrada la mañana, pisaron al fin la boca del volcán. El espectáculo de aunque caldero ardiente debió estremecerlos. Dejaron que la suerte resolviera quién iba a bajar. Perdió Francisco Montaña. El soldado se despidió con una apretón de manos y se descolgó, con ayuda de una cuerda, llevando un costal ceñido a la espalda. Según Calvo, bajó “catorce estados” -Cortés escribe que bajó “setenta u ochenta brazos”-, llenó el costal con fino azufre y volvió a la superficie. Para juntar ocho arrobas, tuvo que bajar siete veces más. Larios bajó seis veces y extrajo un quintal.

Cavo afirma que “alegres los españoles, por camino menos fragoso, volvieron a Coyoacán”. Los mexicanos los seguían, mirándolos con estupor: sólo quien lo ha hecho sabe lo que significa alcanzar una cumbre. Cortés salió eufórico a recibirlos y prometió premiarlos.

Después del Pop, Montaña conquistó otras cosas. Participó en las expediciones de Michoacán, Pánuco y las Hibueras, y recibió encomiendas en el obispado de Tlaxcala -que luego Cortés le quitó “sin causa alguna”, y también sin remuneración alguna.

Cuando una masa de viento extrae del smog la cúpula helada del Popo, la caravana de nieve del Iztaccíhuatl, pienso en Montaña. En la sencilla y prodigiosa aventura del conquistador Montaña.<sup>183</sup>

En el anterior ejemplo se puede apreciar cómo la intercalación de datos veraces y el llenado de vacíos por medio de la imaginación narrativa hacen de la crónica un texto que pretende ser verdadero, sin caer en la escrupulosidad histórica ni en la plena apertura de la fantasía. En todo esto surgen, pues, dos posturas para reconstruir el pasado: la historicista y la imaginaria. Quizá un lugar común sea la siguiente afirmación: la reconstrucción historicista y la reconstrucción imaginaria se excluyen entre sí porque la primera peca de ceñirse exclusivamente al dato y la otra de abrirse de éste. Pero sin caer en el exceso historicista de la medición milimétrica ni de la extralimitación fantástica, la crónica de Héctor de Mauleón hace justo balance entre los datos verídicos y la imaginación narrativa para realizar una imagen coherente, con pleno sentido, sobre la Ciudad de México. En consecuencia, para la construcción de la ficción literaria de la Ciudad de México es fundamental la coherencia en la crónica literaria.

La reconstrucción imaginaria es la apuesta de Héctor de Mauleón. Él lo hace a partir de la clara utilización de los hechos históricos que funcionan como referentes de la narración textual: conjuga sucesos históricos con la recreación imaginaria en un discurso narrativo que tiene no sólo una intención histórica sino literaria. Por ello, este autor distingue el suceso histórico del supuesto literario a partir de la configuración narrativa. Con base en todo lo anterior también se puede encontrar un ejemplo de la imaginación narrativa en los personajes mencionados dentro de la crónica. Los personajes son históricos, no ficticios, pero el tratamiento que se les da los asemeja a seres literarios. Para comprender en su totalidad lo anterior es necesario recordar que al personaje de ficción se lo ha dotado de tres aspectos centrales: 1. Sociológico, 2. Fisiológico y, 3. Psicológico.

---

<sup>183</sup> Héctor de Mauleón, *La ciudad que nos inventa*, p.p. 21–24.

Estos tres ángulos promueven que sea una construcción integral para hacer coincidir elementos que puedan acercarlo lo más posible a un carácter humano. La causa: la narrativa ficcional trabaja con material humano que es transpuesto, desde una concepción literaria, a una expresión estética. Por ello, Lajos Egri, dramaturgo polaco, nos dice *El arte de la escritura dramática*:

Todo objeto es tridimensional; tiene: profundidad, altura y ancho. Los seres humanos poseen tres dimensiones más: fisiología, sociología y psicología. Sin el conocimiento de estas tres dimensiones adicionales no podemos comprender la complejidad de un ser humano.<sup>184</sup>

Al hacer esta distinción planteo que el personaje de ficción tiene una personalidad propia, la cual otorga una profundidad que le permite actuar de manera compleja. El personaje literario tiene una vida interior que, si bien, no se menciona explícitamente, sí se expresa implícitamente a lo largo del relato. Es evidente que el personaje de la narrativa ficcional, al dimensionársele desde lo fisiológico, sociológico y psicológico, tiene su propio lado humano, su propia vida interna que se construye dentro de la historia que el relato plantea. En la actualidad se sabe de sobra que la narrativa ficcional sólo narra fragmentos de vida, pues sería imposible abarcar todas las caras de la existencia humana en una sola obra de arte. Por ello, el personaje literario, al ser construido desde los tres aspectos arriba planteados, intenta reflejar algún talante de la naturaleza humana que esté en conflicto, en contradicción, y que pueda ser concebido desde la literatura. La estrategia utilizada para tal fin se basa en hacer pasar al personaje como un “verosímil ser humano”<sup>185</sup> ya que, lo que interesa en literatura, es la relación entre el personaje y la acción o conflicto dramático.

Por ello, la narrativa ficcional trabaja una relación entre el personaje y la acción para obtener un resultado: la reacción, inusitada o no, del personaje ante la fuerza de la

---

<sup>184</sup> Lajos Egri, *El arte de la escritura dramática*, México, CUEC-UNAM, 2009, p. 65.

<sup>185</sup> Eric Bentley, *La vida del drama*, México, Paidós, 1998, p.49.

acción o conflicto dramático. Como lectores interesa saber cómo se comportará el personaje *humanizado* ante la acción propuesta. Lo sobresaliente en esto es cómo la crónica configura al personaje histórico como si fuese literario. Una crónica mayor que comparte cabal cuenta de lo anterior es “Blas Botello, astrólogo judicial” de Vicente Quirarte:

Lo que el astrólogo descubre en la inmanencia del cielo, ha de callarlo el soldado en las mutaciones de la tierra. Entre las alturas y el polvo del sendero, todo está por decirse. Bajo la lluvia fina, el estruendo de armas, arneses, humanas voluntades se concentran en el patio de Axayácatl; bajo estrellas cuyo augurio es entorpecido por las nubes, se dispone la masa de metales, sudores y maderos. Al tiempo que vigila personalmente el orden de la marcha, el capitán Cortés mira, de cuando en cuando, mi semblante; intenta traducir mis gestos, confirmar las palabras que apenas hace unas horas lo decidieron dejar la ciudad durante la noche. Y yo, Blas Botello, astrólogo judicial, obediente a los signos trazados en el cielo que regulan los actos de los hombres, me mantengo imperturbable. No moví un músculo del rostro cuando nuestro capitán, creyente en el poder probado de su acero mas temeroso de las fuerzas intangibles, me preguntó por el número ocho. Le dije: “Es propicio, capitán, libraremos las ocho zanjas que nos separan del pueblo de Tacuba; llegaremos auxiliados por el cielo y los hombres de Magarino, encargados de transportar el puente con ayuda del cual abandonaremos esta ciudad que no nos quiere”. No he dicho, no digo, no diré que en la alforja llevo la tabla adivinatoria, donde todo está escrito: “Morirás. No morirás”, repito en voz baja, ignorando y sabiendo el desenlace. “Esta ciudad caerá.” Lo dijeron los astros, y se consumará su ardiente profecía. Pero ese futuro, primero de sangre y fuego, más tarde de ambiciones nunca satisfechas, no lo verán mis ojos. Consuelo será morir llevándose en los ojos la mañana en que cruzamos por vez primera las puertas de esta ciudad espléndida, nuestras armaduras resplandecientes como el sol de Anáhuac.

Los doscientos infantes de Gonzalo de Sandoval se disponen a romper la marcha. Escucho los cascos de los caballos, las ruedas de artillería, el roce de los pies descalzos de nuestros aliados tlaxcaltecas. Ya vislumbro el futuro inmediato que en unos momentos hará resucitar a la ciudad dormida. Ya mi sexto sentido tortura a los otros cinco para armar el mapa irrevocable de la muerte. Toco uno de los muros encañados del palacio no en busca de apoyo, sino para despedirme de todo cuanto aún es doméstico, entrañable, conocido. Más allá de esta puerta comienza el hoyo negro. El resto de la tropa mira el despliegue de la gran calzada Tlacopan. Ya estoy condenado a mirar lo que, sin ser aún, ya es historia. Escucho a la ciudad resucitar como una hembra herida, excitada por el ulular profundo de los caracoles. Miro el cielo oscurecido por la lluvia de las flechas que comienza a diezmarlos. Oigo el choque de los metales nuestros contra las armas de piedra de los otros. Me invade el olor helado del desastre, el sálvese quien pueda que clausura el honor militar, la disciplina, el temor a Dios, para dejar sitio a la criatura de carne y hueso, estúpida, cobarde, más que frágil. Y miro por última vez tus ojos abiertos, Blas Botello, ante el grito del caballero águila que te desgarró del pecho

con su obsidiana, negra y brillante como las aguas de la ciudad que reciben tu cuerpo.<sup>186</sup>

Después de leer las anteriores líneas se antoja a Blas Botello más como personaje de ficción que histórico. La voz narrativa en primera persona, la psicología del personaje, los diálogos, las descripciones, el libro de las profecías, todos los elementos encajan para ser ingredientes de una ficción fantástica pero son parte de la historia de la Conquista de México. “Blas Botello, astrólogo judiciario” es un relato de crónica, no de novela. En este caso, el personaje ha sido revelado como si fuese producto de la invención literaria. Por ello, entiendo al personaje desde una perspectiva dramática como sujeto en búsqueda de un objeto de deseo: su vida misma.

Ante lo planteado hasta el momento es importante señalar que el personaje tiene, además del grado de conexión con la acción dramática, tres relaciones implícitas: i) La relación con él mismo, ii) La relación con los demás personajes y, iii) La relación con la propia historia. Estas tres relaciones están presentes, tácitamente, en la narrativa ficcional, así como en la narrativa de la crónica, y generan una dimensión mayor en el personaje para hacerlo complejo, intenso, profundo. Aquí la razón: El personaje de ficción se relaciona consigo mismo porque, al haber un impulso que lo lleva a obtener o no el objeto deseado, necesariamente se produce un cambio en su interior. Su trayectoria dramática puede ser plena, exitosa, o, por el contrario, un fracaso, lleno de despropósitos, pero en ambos casos el personaje va realizando acciones que lo modifican interiormente. ¿Consiguió o no lo que quería?, es una pregunta que constantemente habita en la mente de los lectores, pero más bien, creo, se debería preguntar: ¿Cómo fue su transformación interior: evidente u oculta? Hay relatos que sorprenden por lo contradictorio de sus personajes, por sus acciones cambiantes e indecisas o, por el contrario, personajes que no hacen nada, parecen planos, pero aún ahí, surge una

---

<sup>186</sup> Vicente Quirarte, *México, ciudad que es un país*, España, Pre-Textos, 2018, p.p. 39–40.

transformación en el interior del personaje que lo obliga a tomar consciencia de ello.

El personaje literario puede tener un proceso de reconocimiento consigo mismo, con otro personaje, con un objeto o algún suceso. Desde mi punto de vista, el reconocimiento más complejo se da cuando el personaje toma consciencia de sus actos y las consecuencias de éstos, de sus decisiones o indecisiones con respecto al conflicto dramático, de los hechos sucedidos que le favorezcan o no, de un objeto que le ayude o lo fastidie, de su propia identidad que puede ser, como he señalado líneas arriba, contradictoria o cambiante. En cualquiera de los casos, al existir algún tipo de reconocimiento por parte del personaje, se puede encontrar su grado de complejidad interior, así como su visión del mundo. Blas Botello toma consciencia por medio de sus notas adivinatorias y, por ello, sabe cuál será su destino. En esa complejidad interior del “astrólogo judicial” se halla el modo que tiene el personaje de relacionarse consigo mismo. La razón: El personaje encarna algún aspecto humano que, a lo largo del relato, lo va transformando hasta que toma consciencia de éste. Desde esta concepción considero que ésa es la manera más clara de ver cómo el personaje hace reconocimiento con su propia individualidad y, en la crónica, también se va dando. Aquí surge, pues, el principio de que el personaje tiene una idea propia de sí mismo, de lo que es y no es. Por su parte, Héctor de Mauleón también aborda literariamente al personaje español para particularizarlo por medio de recursos literarios en “La noche de Blas Botello”:

En la lista de libros perdidos en la noche de la Historia –el arqueólogo Eduardo Matos sostiene que Hernán Cortés extravió durante la Noche Triste el diario en el que consignaba minuciosos pormenores de la expedición de conquista –acaso el más inquietante es el del nigromante Blas Botello.

Botello era el astrólogo de Cortés. De acuerdo con Torquemada, varias veces le anticipó al conquistador cosas que, efectivamente, más tarde ocurrieron. Bernal Díaz del Castillo lo describe como “muy hombre de bien y latino”. “Decían que era nigromántico, otros decían que tenía “familiar” (tratos con un espíritu) y



algunos le llamaban astrólogo”, apunta Bernal.

Según Francisco Cervantes de Salazar, este nigromante indicó a Cortés la hora en que debía atacar a Pánfilo de Narváez, “para quedar señor del campo”. Francisco de Aguilar dice que Botello anunció también que Pedro de Alvarado se hallaba cercado, y a punto de morir, en la batalla de Cempoala. Gonzalo Fernández de Oviedo recuerda que el astrólogo “echaba conjuros y presumía de pronosticar algunas cosas futuras”.

El 30 de junio de 1520, sitiados los conquistadores en las casas viejas de Moctezuma, el capitán Alonso de Ávila se retiró a descansar al aposento que compartía con Botello. Encontró al astrólogo tumbado en una estera, llorando en silencio. Botello le dijo: “Sabed que esta noche no quedará hombre de nosotros vivo, si no se tiene algún medio para poder salir”.

Alonso de Ávila le habló de esa profecía a Pedro de Alvarado. La noticia cundió rápidamente entre las tropas. Cortés no quería abandonar Tenochtitlan. “No caigan en agujeros” -decía- “que será lo que Dios quisiere”. Él mismo recordó: “De todos los que mi compañía fui requerido muchas veces que me saliese, y porque todos o los más estaban heridos y tan mal que no podían pelear, acordé hacerlo esa noche”.

Había granizado en Tenochtitlan. Caía sobre la ciudad una lluvia fuerte y persistente. Bajo esa lluvia comenzó la Noche Triste, la huida en que la mitad de las tropas españolas pereció, y en la que se perdieron “en las puentes” las monturas, las armas, el quinto que pertenecía al Rey, y el tesoro saqueado en las cámaras de Moctezuma.

Cortés logró alcanzar tierra firme, más allá del que luego sería conocido como Puente de Alvarado. Al comprobar que eran muchos los soldados que faltaban, volvió grupas y fue a buscarlos. Unos doscientos españoles no habían logrado cruzar los canales: regresaron al palacio de Moctezuma y se encerraron a piedra y lodo. Los días de todos ellos terminaron en el Gran Teocalli, frente a la piedra de los sacrificios.

Blas Botello fue uno de los que murieron en el camino. Uno de sus compañeros localizó su petaca. Contenía un talismán -un falo de cuero- y “unos papeles como libro, con cifras y rayas y apuntamientos”. El astrólogo había trazado ahí esta pregunta: “¿Si me he de morir aquí en esta triste guerra en poder de estos perros indios?”.

Relata Bernal: “Más adelante decía en otras rayas y cifras: “No morirás”. Y tornaba a decir otras cifras y rayas y apuntamientos: “Sí morirás”. Y decía en otra parte: “¿Si me han de matar también a mi caballo?” Decía adelante: “Sí matarán”. Y de esta manera tenía unas como cifras a maneras de suertes que hablaban unas

letras contra otras, en aquellos papeles que eran como libro chico”. Al menos siete cronistas narran las angustiosas predicciones de Botello. Ninguno explica cuál fue el destino de su libro. Resulta interesante ese silencio. En un ejercicio que creía en lo sobrenatural, con soldados que caían en agujeros y juraban ver “visiones y cosas que ponían espanto”, ¿no habría querido alguno conservar para sí aquel libro prodigioso?

La Historia no vuelve a mencionar el libro mágico de Botello. A pesar del oscuro silencio, el libro merecía seguir rodando, pasar de mano en mano a lo largo de los siglos, alumbrando a las generaciones –a todas las generaciones que nos separan de la Conquista, el fatal augurio de su destino.<sup>187</sup>

Con base en lo mencionado hasta ahora me parece que una de las mayores apuestas de la crónica radica en construir una individualidad en sus personajes y, por ello, utiliza herramientas literarias. Con lo anterior se consigue que el personaje disponga “de una historia de su [propia] vida que lo respalda”<sup>188</sup> en las decisiones, en los actos, que toma a lo largo de la historia. En consecuencia no es extraño el efecto de vida que se provoca, pues dada la individualidad en el personaje se articula un movimiento que se asemeja al de la vida en alguna de sus múltiples dimensiones.

En algunos relatos, aparentemente, no ocurre que el personaje principal tome ningún tipo de consciencia de nada, pues no se revela ningún tipo de verdad oculta. O, por el contrario, todo se sitúa exclusivamente en lo que el personaje pueda pensar. A esto, algunos teóricos, lo han llamado “drama psicológico”, pues todo se proyecta desde la individualidad del personaje. Considero que, si bien es necesario fijar al personaje desde su individualidad, no todo es psicología, interioridad en sus deseos, sino que es fundamental la coordinación con la acción, con la situación del suceso, en un plano que permita tanto la evolución interior del personaje, así como la resolución de la trama de la historia. Por ejemplo, Todorov juzga como:

*...intolerable* la reducción del personaje a psicología. Según él, lo psicológico no se

---

<sup>187</sup> Héctor de Mauleón, *La ciudad que nos inventa*, p.27.

<sup>188</sup> Eric Bentley, *Obra citada*, p. 65.

encuentra ni en los personajes ni en sus cualidades ni acciones; se trata más bien de una impresión que el lector extrae a partir del reconocimiento de ciertas relaciones entre las proposiciones del texto. El lector tiende a interpretar dichas relaciones a la luz del principio de causalidad: alguien hace algo respecto de otra persona - agresión, trampa, seducción, etc.- porque está dominado por un determinado *pathos*.<sup>189</sup>

La segunda relación que he calificado para el personaje se da con los demás personajes ya que, en la identidad de éste, podemos valorar que en su actuar, en su comportamiento, en su conducta, se hacen los vínculos con otros personajes presentes en la crónica. Sería imposible la narración de cualquier historia sin que hubiera relaciones entre los personajes sin resaltar algún tipo de vínculo humano: amor, odio, solidaridad, desprecio, honestidad, hipocresía, amistad, hostilidad, interés, indiferencia...

Desde mi punto de vista, la narrativa ficcional aplicada en la crónica no sólo se centra en la resolución de la acción, del conflicto del suceso relatado, sino que también construye conexiones humanas entre los personajes como parte de su propuesta literaria. Quizá, en otros casos, cuando el relato sólo se basaba en la sorpresa de la anécdota o se centraba en el suceso cronicado, podría exceptuarse si los personajes tenían algún tipo de relación. Pero ahora es distinto, pues una de las dimensiones que más se trabaja en la narrativa contemporánea es la manera de cómo los personajes se orquestan entre sí, cómo se vinculan por lo que hacen o dicen y el tipo de consecuencias.

Se sabe con certeza que el personaje tiene varias esferas (física, psicológica, social, individualidad, tipo de carácter...), pero en su discurso surgen más claramente sus formas de relacionarse con los demás. Por ello, es importante señalar, aunque sea de manera muy amplia, que el discurso del personaje no es un hecho separado del discurso general del relato ya que pertenece integralmente a toda la estructura narrativa que la crónica plantea. Por ello, el discurso en el personaje es un hecho verbal, un discurrir lingüístico

---

<sup>189</sup> Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 2007, p. 72.

que denota lo que piensa, lo que cree, lo que quiere. El discurso cristaliza el pensamiento del personaje con una estructura gramatical a partir del sentido general de la historia. El discurso del personaje también está ceñido a la intención del relato de la crónica por narrar la historia en cuestión. En fin, el discurso del personaje lo particulariza poniéndolo al descubierto.

Con base en lo mencionado hasta el momento, puedo aseverar que la crónica de Héctor de Mauleón hace de la Ciudad de México un personaje literario. No sólo es razón de tema o escenario de la acción sino que cumple con un rol narrativo: mostrar la condición humana de una de las urbes más grandes del planeta. La Ciudad de México como personaje literario no es cliché alguno sino la apuesta de sondear el lado humano de la capital del país para comprender sus motivos internos, es decir, las intenciones que buscan conseguir algo. En esto valdría preguntar: ¿Cuáles son los motivos internos o las intenciones de la Ciudad de México? Octavio Paz responde la anterior pregunta de manera poética en “Hablo de la ciudad”:

novedad de hoy y ruina de pasado mañana, enterrada y resucitada cada día,  
convivida en calles, plazas, autobuses, taxis, cines, teatros, bares, hoteles,  
palomares, catacumbas,  
la ciudad enorme que cabe en un cuarto de tres metros cuadrados inacabable  
como una galaxia,  
la ciudad que nos sueña a todos y que todos hacemos y deshacemos y  
rehacemos mientras soñamos,  
la ciudad que todos soñamos y que cambia sin cesar mientras la soñamos,  
la ciudad que despierta cada cien años y se mira en el espejo de una palabra y  
no se reconoce y otra vez se echa adormir,

la ciudad que brota de los párpados de la mujer que duerme a mi lado y se  
convierte,  
con sus monumentos y sus estatuas, sus historias y sus leyendas,  
en un manantial hecho de muchos ojos y cada ojo refleja el mismo paisaje  
detenido,  
antes de las escuelas y las prisiones, los alfabetos y los números, el altar y la  
ley:  
el río que es cuatro ríos, el huerto, el árbol, la Varona y el Varón vestidos de  
viento  
-volver, volver, ser otra vez arcilla, bañarse en esa luz, dormir bajo esas  
luminarias,  
flotar sobre las aguas del tiempo como la hoja llameante del arce que arrastra  
la corriente,  
volver, ¿estamos dormidos o despiertos?, estamos, nada más estamos,  
amanece, es temprano,  
estamos en la ciudad, no podemos salir de ella sin caer en otra, idéntica  
aunque sea distinta,  
hablo de la ciudad inmensa, realidad diaria hecha de dos palabras: *los otros*,  
y en cada uno de ellos hay un yo cercenado de un nosotros, un yo a la deriva,  
hablo de la ciudad construida por los muertos, habitada por sus tercios  
fantasmas, regida por su despótica memoria,  
la ciudad con la que hablo cuando no hablo con nadie y que ahora me dicta  
estas palabras insomnes, [...]<sup>190</sup>

Octavio Paz ayuda a distinguir los motivos internos de la Ciudad de México que la

---

<sup>190</sup> [https://www.letraslibres.com/sites/default/files/files6/files/pdfs\\_articulos/VueltaVol10\\_118\\_01HbCdOPz.pdf](https://www.letraslibres.com/sites/default/files/files6/files/pdfs_articulos/VueltaVol10_118_01HbCdOPz.pdf)

crónica de Héctor de Mauleón también busca narrar. Por tal causa, la construcción literaria del Centro del país también alienta la propia elaboración de la identidad del personaje. Conceder identidad literaria a la Ciudad de México se lleva a cabo por medio de la narración de la crónica que no deja de mirar cómo se ha desarrollado la urbe desde dentro y desde fuera, es decir, desde sus hábitos humanos insertados en las distintas épocas históricas y desde la configuración arquitectónica que ha cambiado constantemente. Entonces, pues, la identidad literaria de la Ciudad de México no sólo se resume a la caracterización o personalización urbanas sino en su propia conducta como personaje que tiene razón de ser. Quizá se pueda asentar la identidad literaria de la Ciudad de México en los signos de ser (vivir) y hacer (formar). La gran metrópoli vive porque todos la habitamos de cierta forma y, al hacerlo, la llenamos de vida. Y en este proceso de vida también forma a sus habitantes y se forma a ella misma como ser fantástico que se crea a sí mismo de pies a cabeza. En esto hay transmisión de pulso vital, pues la Ciudad de México es uno de los seres más puros y llenos de vigor que la literatura nacional haya abordado desde siempre. No exagero al afirmar que en ella, en esta gran urbe, como personaje literario, se guarda la humanidad, pues permite comprender lo mejor y lo peor del espíritu humano. En esto se origina la savia de conformación de quienes han sido y quienes seguirán siendo gracias a ella. En sus edificios y calles, en sus fiestas o días nublados, se marca la necesidad de escribir sobre lo que uno es y, por consecuencia, al narrar la urbe, no sólo se le construye como ser vivo sino que uno mismo se erige. Se sabe bien que el personaje muestra una máscara: la máscara de lo humano, es decir, de uno mismo. El personaje literario de la Ciudad de México muestra la máscara del rostro humano en perpetuo movimiento que sostiene el espejo en donde cada habitante se mira para ver su propio rostro. Por ello, encontrar la vida en uno mismo para después trasladarla al personaje literario por medio de la ficción implica crear una analogía emocional. La Ciudad de México corresponde a las emociones no

sólo de quien escribe de ella sino, simplemente, de quien la padece. Cierro este trabajo con algunos de los versos del poema “Declaración de odio” de Efraín Huerta porque la poesía ha sabido entender el sentido humano de nuestra muy *Muy Noble, Insigne, Muy Leal e Imperial Ciudad de México*:

Ciudad tan complicada, hervidero de envidias,  
criadero de virtudes desechas al cabo de una hora,  
páramo sofocante, nido blando en que somos  
como palabra ardiente desoída,  
superficie en que vamos como un tránsito oscuro,  
desierto en que latimos y respiramos vicios,  
ancho bosque regado por dolorosas y punzantes lágrimas,  
lágrimas de desprecio, lágrimas insultantes.

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

Te declaramos nuestro odio perfeccionado a fuerza de sentirte  
cada día más inmensa,  
cada hora más blanda, cada línea más brusca.  
Y si te odiamos, linda, primorosa ciudad sin esqueleto,  
no lo hacemos por chiste refinado, nunca por neurastenia,  
sino por tu candor de virgen desvestida,  
por tu mes de diciembre y tus pupilas secas,  
por tu pequeña burguesía, por tus poetas publicistas,  
¡por tus poetas, grandísima ciudad!, por ellos y su enfadosa  
categoría de descastados,  
por sus flojas virtudes de ocho sonetos diarios,  
por sus lamentos al crepúsculo y a la soledad interminable,  
por sus retorcimientos históricos de prometeos sin sexo  
o estatuas del sollozo, por su ritmo de asnos en busca de una  
flauta.<sup>191</sup>

&

---

<sup>191</sup> <https://poesia-espanola.com/declaracion-de-odio/>

#### 4. Conclusiones

Después de terminar de investigar y escribir los rasgos principales que caracterizan la crónica de Héctor de Mauleón, encuentro algunas conclusiones que permiten realizar una valoración derivada del análisis de las ideas principales que a lo largo de mi tesis he tratado de abordar de manera profunda. Si bien el trabajo de Héctor de Mauleón dista de ser considerado un ejemplo canónico de la crónica urbana, al menos es un referente actual que permite conocer a otros autores que, mucho tiempo antes, también han construido de forma literaria a la Ciudad de México. La anterior aseveración no es reproche de ningún tipo o sugerencia de intertextualidades ilimitadas sino la afirmación de que la propuesta escritural de Héctor de Mauleón pertenece a una tradición literaria mayor: la narrativa urbana ha sido pilar sólido en el modo de imaginar esta querida urbe desde la literatura.

Ahora, pues, presento las conclusiones de mi trabajo con el fin de aceptar que la crónica de Héctor de Mauleón ha sido capaz de ficcionalizar la Ciudad de México con los recursos que he expuesto en los anteriores capítulos. El orden de organización de los resultados los he dividido en dos categorías: a) conclusiones de carácter general (las cuales abordan los aspectos más globales de la crónica como ciertos fundamentos teóricos, algunas características genéricas...), y b) conclusiones de carácter particular (que atienden las características específicas del tipo de crónica de Héctor de Mauleón). Dividir de esta manera las resoluciones de mi trabajo de investigación, me ha permitido valorar de la manera más veraz posible los siguientes puntos:

1. La crónica literaria es un sistema narrativo que articula recursos históricos, periodísticos y literarios para generar un discurso híbrido:
  - a. La crónica es una unidad de significado que encierra diversos valores estéticos, lingüísticos y sociales, y se distingue de la Historia porque



tiene un afán literario y no sólo “ordena, sistematiza y aprehende el tiempo” sino que construye un mundo ficcional.

- b. La crónica dispone de dos niveles discursivos: 1) procedimientos formales que crean y ordenan el discurso y, 2) verifica el fruto de la significación enunciada. Por ello se le puede considerar como sistema narrativo pues tiene una manera específica de organización textual que observa elementos de la realidad para hacer una representación textual de ellos.
- c. La crónica tiene una intención informativa, histórica y periodística que predominan, pero también aloja una intención literaria que busca generar un efecto de sentido de carácter literario, es decir, la crónica no se limita a utilizar recursos literarios para enunciar sucesos o personajes reales sino que tiene una clara intención estética de recrear literariamente la realidad narrada.
- d. A partir de lo anterior, la crónica exhibe un discurso fronterizo pues tiene periodismo narrativo –en concreto con el reportaje–, que se fusiona con el carácter literario y el carácter histórico (en ello radica su atributo fronterizo). Por ello, al ser relato elaborado con elementos de la literatura, del periodismo y de la historia, surge su carácter ecléctico pues tiene la capacidad de sumar recursos de discursos diferentes para integrarlos entre sí.
- e. La crónica está atenta al recorrido sensible de los cambios de la metrópoli que se proyectan en el tiempo, pues una urbe como la Ciudad de México es una construcción humana que expresa vida social y perfiles culturales múltiples. Por ello, la crónica alberga una lectura de la urbe como si fuera texto descifrable que entiende distintos tipos de códigos urbanos (el tráfico, el transporte colectivo, la traza de calles y avenidas, zonas empresariales, habitacionales, laborales...) que articulan sistemas de significación para posibilitar diversos aspectos comunicativos.
- f. Si la ciudad es discurso, entonces también es texto. En este margen se acepta la metáfora de la Ciudad de México como si fuese un texto escrito. Por ello la urbe es un texto que agrupa al escritor y al lector para hacer una representación donde la urbe se aprecia como red de signos entreteljidos entre sí para producir un código elaborado (escrito) por alguien e interpretado (leído) por otro. En consecuencia leer la ciudad texto implica entender una estratificación significativa, es decir, la ciudad texto codifica un sistema de signos que configura la información. Esto se explica porque la urbe no sólo se circunscribe al conjunto de edificios y vialidades sino proyecta tipos de relaciones funcionales que surgen entre todas sus partes, además de construir un sentido significativo que puede ser descifrado.
- g. La ciudad como texto provoca una lectura no lineal sino interpretativa, pues no se confina a la linealidad informativa sino que alcanza diferentes índoles de comprensión. Aquí se halla una característica de

importancia sustantiva: la capacidad de interpretación multívoca de contenidos pues la ciudad como texto ha fabricado una escritura que ha sido un hecho humano capaz de significar lo urbano, pues el acto de representar su pasado y presente, por medio de sus edificios, calles y costumbres sociales, es inherente al pensamiento humano, y todo esto da cuenta la crónica.

2. La crónica de la Ciudad de México ha generado una tradición literaria que, por un lado, ha definido y enriquecido su discurso gracias a las aportaciones narrativas de escritores como Fray Bernardino de Sahagún, Francisco Javier Clavijero, Francisco Cervantes de Salazar, Joaquín García Icazbalceta, Antonio García Cubas, Manuel Orozco y Berra, Guillermo Prieto, Francisco Zarco, Luis González Obregón, José María Marroqui, Salvador Novo, entre otros más y, por otro lado, ha sido fiel compañera de la evolución de la Ciudad de México porque ha dado cuenta de cómo la urbe ha vivido durante sus primeros quinientos años de existencia:
  - a. El método de la crónica urbana es la vagancia. Por ello, la calle requiere de un narrador urbano que manifieste su acontecer cotidiano como experiencias cruzadas de quienes por ella caminan. A partir de lo anterior, se considera a Héctor de Mauleón como narrador urbano.
  - b. El narrador urbano no sólo camina físicamente por la urbe sino también lo hace metafóricamente, pues narrar la Ciudad de México es una forma metafórica de caminar sobre ella; las palabras son los pasos que hacen el trecho recorrido. Dentro de este margen, la crónica de Héctor de Mauleón no sólo trata de descripciones de espacios o rememoraciones de sucesos acaecidos en otros tiempos sino que es una narrativa recreativa y cognitiva para manifestar la narración urbana.
  - c. El modelo narrativo de la crónica sobre la Ciudad de México tiene como base contenido temático, el estilo narrativo y la construcción compositiva que ayudan a fijar la idea de tradición literaria que tiene la crónica urbana de la Ciudad de México.
  - d. La crónica urbana posee las siguientes dimensiones: testigo, referente histórico o forma de la imaginación, la cuales permiten comprender mejor la importancia del valor narrativo de este modelo de escritura. Al ser testigo clarifica la capacidad de presencia de los hechos relatados; como referente histórico no sólo considera al recuerdo, al almacenamiento y procesamiento de información sino que enfatiza la capacidad de rescatar y generar conocimiento; como forma de la imaginación forja un medio reconstructivo literario por medio de la recreación del pasado a partir de la imaginación.
  - e. La crónica urbana entiende que los imaginarios urbanos son la savia de la Ciudad de México; pues provocan la proyección imaginaria de los habitantes ciudadanos, los cuales no sólo existen en la metrópoli sino que, con sus hábitos, creencias o maneras de ser, hacen que ésta viva.

Los imaginarios urbanos son parte de la subjetividad individual y colectiva de la sociedad mexicana; la cual conformará un carácter intersubjetivo pues los imaginarios urbanos tienen presencia en diferentes esferas de la vida social. La crónica urbana no sólo hace testimonio de los imaginarios urbanos sino que ayuda a producirlos con cierto tipo de personajes, los cuales adquieren una imagen llena de connotaciones que puede pintar de cuerpo completo las creencias de la sociedad en su conjunto.

- f. Con base en el inciso anterior, los imaginarios urbanos son creaciones de la escritura de la crónica porque los nombra. En esto cabe la idea de que los imaginarios urbanos sean invenciones verbales que después llegaron a ser roles sociales ya que las palabras confirman la manera del ser y el hacer, la situación y la acción, la existencia y las relaciones con los demás y el mundo. Y, como la crónica representa la realidad, se acepta que los imaginarios urbanos son parte de la realidad de la Ciudad de México; pues la realidad de los imaginarios urbanos no es de carácter físico sino subjetivo e intersubjetivo y, por ello, su horizonte es el de la abstracción e imaginación creativa.
  - g. La crónica urbana, además de dar cuenta de los imaginarios urbanos, también hace un testimonio de la mentalidad social; pues los imaginarios urbanos son reflejo de las creencias sociales y proyectan la mentalidad de los habitantes de la capital mexicana. Si los imaginarios urbanos reflejan el tipo de mentalidad social, entonces dicha mentalidad se constituye a partir de creencias aceptadas por toda la comunidad. Por ello, la crónica es un instrumento de conocimiento que deja comprender cómo se concibe y desarrolla la mentalidad social de los habitantes de la Ciudad de México, así como valores culturales que destinan identidad para que creencias y costumbres sean aceptadas como verdaderas partes constitutivas de la sociedad.
  - h. El trabajo de Héctor de Mauleón da cuenta de dichos imaginarios urbanos y también expone la mentalidad social de los habitantes de la Ciudad de México. Con esto se plantea una recreación por parte de la crónica que conjuga lo referencial con elementos periodísticos y literarios.
  - i. La tarea de la crónica urbana encuentra como responsabilidad el recrear la manera de ser y habitar la Ciudad de México. En este caso, la escritura de la crónica urbana implica una forma de aprehensión de los imaginarios y los roles urbanos. La escritura de la crónica captura ideas para que sean comprendidas y aprehendidas. En ello existe un intercambio de conceptos y emociones que permiten su identificación y distinción, así como la definición del imaginario urbano en el espacio y el tiempo.
3. La crónica de Héctor de Mauleón se inscribe en la tradición de cronistas de la Ciudad de México y, por tal motivo, su trabajo contribuye a la ficcionalización del centro del país:

- a. Pertenece a una tradición literaria que, en consecuencia, es un tipo de narración diacrónica porque, además de practicarse sin cesar en los diferentes estadios urbanos, ha evolucionado junto con la capital del país. Por ello, Héctor de Mauleón añade a la realidad una carga de imaginación para recrear fechas, acontecimientos, anécdotas, personajes, y así discurrir sobre ellos. Lo anterior no implica que el cronista deforme las cosas para escribirlas desde su particular punto de vista particular, sin respetar valores metodológicos o históricos. Por el contrario, existe un pacto de lectura que admite como verosímil, más que veraz, lo anotado en la crónica.
- b. La crónica clásica (aquella que se inscribe a los principios de historiografía tradicional) tiene como naturaleza principal la referencialidad directa de lo sucedido, es decir, lo que pasó y lo que se dice que pasó o, en otras palabras, lo dicho y lo sucedido, albergan una relación entre lo objetivo y lo subjetivo. Es objetivo lo sucedido y subjetivo lo dicho. Héctor de Mauleón, aunque no quiera, escribe desde su particular punto de vista sobre lo que pasa. En “su particular punto de vista” se anota la subjetividad de quien escribe si tal cosa pasó de tal manera; trata de ser lo más objetivo posible para no traicionar lo sucedido y, principalmente, no traicionarse a sí mismo como narrador. Por ello, la crónica de Héctor de Mauleón oscila entre la visión subjetiva del narrador y la base de la información investigada.
- c. Como testimonio, como referente histórico o ejercicio de la imaginación, la crónica urbana de la capital del país ha sabido forjarse de manera propia: ha encontrado su cauce y distinción de entre otros tipos de crónica. En el caso de Héctor de Mauleón, dichas perspectivas se han entrecruzado de manera activa para producir un mosaico de imágenes de la Ciudad de México y, por ello, se le puede abordar desde diferentes encuadres: no sólo mira lo urbano-arquitectónico sino también las costumbres y hechos sociales e históricos para dejar testimonio de cómo han cambiado las cosas y las costumbres.
- d. En la manera de integrar esas tres maneras de escritura (testimonio, referente histórico y ejercicio de la imaginación) surge el rasgo característico de la labor narrativa: destacar la producción de imágenes sobre la capital para que la figuración literaria prevalezca de manera constante.
- e. Construye contenidos literarios por medio de la representación citadina que utiliza la palabra. Por ello, la Ciudad de México es al mismo tiempo medio y objeto de narración. Como medio de narración expresa sus propios sistemas de signos no sólo verbales sino extralingüísticos (sociales, urbanos, comerciales...); y como objeto de narración es finalidad temática.
- f. No sólo tiene como referentes acontecimientos, personajes o lugares históricos sino también referentes imaginarios; lo cual demuestra la capacidad de significación que tiene la crónica, pues no sólo se limita a

tratar temas específicos sino permite una apertura referencial para poder cronocar hechos verídicos o imaginarios.

- g. Aborda el tiempo de manera narrativa y, en ello, hay una capacidad de ficcionalización; pues utiliza figuras temporales que juegan con el tiempo del relato y otorgan un sentido literario al texto.
4. La crónica de Héctor de Mauleón es una forma de escritura con una clara característica: el narrador urbano escribe desde el presente hacia el pasado y, por lo tanto, hace una reconstrucción literaria de los sucesos ya finados en el tiempo:
- a. Desentierra hechos del pasado para traerlos al presente, lo cual puede ser una ventana arqueológica hecha de palabras. Lo anterior produce una ciudad texto que deja entrever una urbanidad estratificada de significados que, por separados, tienen un valor propio y, en conjunto, construyen un entramado significativo más amplio y complejo. Entonces, la ciudad texto parecería un palimpsesto porque en vez de escribir palabra sobre palabra, la propia urbe se rescribe a sí misma, edificio sobre edificio, para conservar las huellas de otros tiempos.
  - b. En muchas de sus crónicas, Héctor de Mauleón no es testigo presencial sino narrador indirecto, es decir, cronista que, gracias a la investigación y reconstrucción imaginativa, narra la Ciudad de México en otras épocas y con la mención de otros narradores. Por ello, la imaginación es instrumento de la crónica que sirve para ficcionalizar el Centro de la Ciudad. Si se acepta la capacidad imaginativa de la crónica de Héctor de Mauleón, entonces se admite que ésta no necesariamente es fiel a ninguna tradición historiográfica rígida (la cual se caracteriza por referir sucesos basados en hechos reales que pueden ser verificables porque pertenecen a un universo concreto, perceptible y comprobable).
  - c. La crónica de Héctor de Mauleón es una narrativa que imagina la Ciudad de México; ella se aparta de la cientificidad histórica, la cual se basa en la memoria o anales para ser objetiva y comprobable, (aunque muchos textos de Héctor de Mauleón tienen como referente directo textos periodísticos o cronistas pasados). Por ello, la imaginación establece un medio de reconstrucción de la capital del país para hacer énfasis en la mirada con la que el cronista aborda la Ciudad, sus temas y aspectos; por tal motivo, no se puede alejar de la subjetividad. Aquí también se encuentra gran parte de la ficcionalización de la Ciudad de México porque se sostiene en la reconstrucción imaginaria de los hechos, sin limitar la mirada subjetiva del narrador que propone su lectura e interpretación particulares de la urbe.
  - d. La reconstrucción imaginaria evita desplomarse gracias a la verosimilitud de la narrativa ficcional; la cual tiene un mecanismo textual y semántico que organiza e integra internamente cada una de

las palabras, frases, oraciones, párrafos, capítulos, ideas, temas o disertaciones del texto en cuestión, para construir una referencia armónica con la realidad. No hay contradicción alguna de lo que ahí se dice, pues todo se corresponde entre sí. La historia, los personajes, las acciones, el tiempo, el espacio, la voz narrativa, el estilo, se interrelacionan coherentemente entre sí como si fuera un sistema narrativo ya que cada una de sus piezas se relacionan para funcionar en conjunto y cumplir su propósito: generar una historia supuesta, verosímil.

- e. Construye a la Ciudad de México como si ella misma fuera un referente imaginario; lo cual atiende la capacidad de ficcionalización de la capital del país, pues no sólo se limita a cronicar hechos verídicos sino también imaginarios y, gracias a la escritura, se elabora una dimensión ficcional de la Ciudad de México.
  - f. Narra una historia como si los personajes tuvieran una construcción literaria dentro de elementos históricos, los cuales permiten aceptar su verosimilitud y se imprime bajo los patrones generales del periodismo para informar al lector de acontecimientos de carácter importante.
  - g. Existe una planificación textual que permite una mejor organización tanto del relato propio como de los hechos cronicados; lo cual permite capacidad de disposición de la información histórica y recursos literarios que hacen que el texto adquiera mayor profundidad.
5. La crónica de Héctor de Mauleón hace un homenaje a los cronistas que lo ha antecedido:
- a. Escribe una crónica que trata sobre otras crónicas y, en ello, hace una recreación literaria, pues se genera una relación entre literatura, historia y periodismo que tiene como antecedente el trabajo de cronistas del siglo XIX.
  - b. Confecciona la urbe por medio de la escritura y, en consecuencia, la metrópoli del texto no necesariamente es igual a la metrópoli de la realidad. Esto es una forma particular de apropiación literaria del Centro del país que ya ha sido hecho por cronistas de siglos pasados; por ello surge un conflicto entre la realidad y la ficción: ¿Qué vale más: lo estrictamente histórico o lo imaginario? Ante la anterior interrogante, la crónica de Héctor de Mauleón, por medio de la imaginación narrativa, permite un registro flexible del pasado, además de conceder al narrador un carácter de autor; pues utiliza recursos narrativos, estrategias textuales, técnicas discursivas, que en conjunto permiten la aceptación de un principio organizativo e interpretativo. Así se pone de manifiesto sus estrategias autorales y los acontecimientos históricos se pueden mostrar con pretendida

exactitud o, por el contrario, puede permitirse modificaciones literarias a favor de la evocación histórica.

- c. Así como varios cronistas de otras épocas, Héctor de Mauleón apuesta a la reconstrucción imaginaria. Este narrador urbano lo hace con base en el uso de los hechos históricos para que funcionen como referentes de la narración textual y conjugar los sucesos históricos con la recreación imaginaria en un discurso narrativo que tiene una doble intención: histórica y literaria.

Con estas conclusiones termino mi trabajo de investigación, no sin antes mencionar que la crónica de Héctor de Mauleón convierte a la Ciudad de México en personaje literario. La urbe no sólo se reduce a ser tema o escenario de la acción sino que cumple con un rol narrativo importante: exponer la condición humana de una de las aglomeraciones citadinas más grandes del planeta; como personaje literario, no es simple lugar común sino la postura de inquirir en el lado humano de la capital del país. En fin, valga todo este trabajo de investigación como un sincero homenaje a esta bella y querida Ciudad de México, así como a sus cronistas que, por medio de sus narraciones, han hecho de ella un imponente relato de vida e historia.

&

## 5. Bibliografía

- Aumont, Jaques, *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992.
- Bajtín, Mijaíl, *Las fronteras del discurso: el problema de los géneros discursivos: el hablante en la novela*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2011.
- Balbuena, Bernardo de, *La Grandeza mexicana*, 6ª ed., México, Porrúa, 1997.
- Bassols Ricardez, Mario, “México: la marca de sus ciudades”, en Enrique Cabrero Mendoza (coordinador), *Ciudades mexicanas. Desafíos en concierto*, México, FCE-Conaculta, 2011.
- Barthes, Roland, *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1990.
- Benítez, Fernando, *Viaje al centro de México*, 7ª reimpresión, México, FCE, 2009.
- Benjamin, Walter, “Sobre algunos temas de Baudelaire” en *Ensayos escogidos*, México, 3ª reimpresión, Ediciones Coyoacán, 2008.
- Beltrán, Rosa (presentación a la edición de 2016), en *Crónica* por Felipe Restrepo Pombo (compilador), México, UNAM, 2016.
- Bentley, Eric, *La vida del drama*, México, Paidós, 1998.
- Calderón de la Barca, Madame, *La vida en México 1839 - 1842*, (colección Sepan Cuántos, tomo 74), México, Porrúa, 1967.
- Cebey, Georgina, *Arquitectura del fracaso*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2017.
- Cervantes de Salazar, Francisco, *México en 1554*, México, Colección Metropolitana, 1973.
- Clark de Lara, Belem, “La crónica en el siglo XIX”, en *La República de las Letras. Asomos a la cultura del México decimonónico. Ambientes, asociaciones y grupos, movimientos, temas y géneros literarios*. vol. 1. México, UNAM, 2005.
- Clavijero, Francisco Javier, “Descripción de la ciudad de México” en Emanuel Carballo y José Luis Martínez (compiladores), *Páginas sobre la Ciudad de México. 1469-1987*, México, Consejo de la Crónica de la Ciudad de México, 1988.
- Cuellar, José Tomás de, “El paseo de Bucareli” en Gustavo Jiménez Aguirre (compilador), *Crónica # 2*, México, UNAM, 2017.
- Dick, Teun A. van (compilador), *El discurso como estructura y proceso*, Barcelona, Gedisa, 2000.
- “Directorio Telefónico de la Ciudad de México. Año de 1891”, (versión facsimilar), México, Centro de Estudios de Historia de México (Condumex), 1979.
- Egri, Lajos, *El arte de la escritura dramática*, México, CUEC-UNAM, 2009.



- Elizondo, Salvador, “La teoría del Cándingas” en Bernardo Esquinca y Vicente Quirarte (compiladores), *Ciudad fantasma. Relato fantástico de la Ciudad de México (XIX-XX)*, Tomo I, México, Almadía, 2013
- Espinosa, Enrique, *Ciudad de México. Compendio cronológico de su desarrollo urbano (1521-2000)*, México, IPN, 2003.
- Fernández de Lizardi, José, “México por dentro o sea Guía de forasteros” en Marco Antonio Campos (compilador), *Fue en aquella Ciudad de México. Episodios y crónicas del siglo XIX*, México, UNAM, 2011.
- Frías y Soto, Hilarión, “El Aguador” en *Los mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres nacionales*, México, Porrúa, 2011.
- García Canclini, Néstor, *Imaginario urbano*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1997,
- García Cubas, Antonio, *El libro de mis recuerdos. Narraciones históricas, anecdóticas y de costumbres mexicanas anteriores al actual estado social, ilustradas con más de trescientos fotograbados*, México, Imprenta de Arturo García Cubas, 1904.
- , “México de noche” en Salvador Novo (compilador), *Seis siglos de la ciudad de México*, México, FCE, 2006.
- Garrido, Felipe, *Inteligencia, lenguaje y literatura*, México, UNAM, Plantel Naucalpan, Academia Mexicana de la Lengua, 2017.
- González Gamio, Ángeles, *La ciudad que me habita: crónicas amorosas de la Ciudad de México*, México, Miguel Ángel Porrúa, 2016.
- González Obregón, Luis, *México viejo*, México, Editorial Promexa, 1979.
- , *Las calles de México*, México, Porrúa, 1994.
- Gruzinski, Serge, *La Ciudad de México: una historia*, 1ª reimpresión, México, FCE, 2004.
- Gurvitsch, Aron, *El campo de la conciencia: Un análisis fenomenológico*, Madrid, Alianza Editorial, 1962.
- Hazlitt, William, “Dar un paseo” en *El arte de caminar*, (colección Pequeños Grandes Ensayos), México, UNAM, 2004.
- Huerta, Efraín, *Los hijos del alba. Poesía 1935-1968*, México, Joaquín Mortiz, 1968.
- Jaramillo, Darío, *Antología de la crónica latinoamericana actual*, México, Alfaguara, 2012.
- Jitrik, Noé, *Lectura y cultura*, México, UNAM, 2008.
- Lafragua, José María, “Ciudad antigua de México” en José María Lafragua y Manuel Orozco y Berra, *La ciudad de México*, México, Editorial Porrúa, 2014.

- Larios, Marco Aurelio, *Utilización de la historia en la narrativa*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2010.
- Le Breton, David, *Caminar: un elogio*, México, La Cifra editorial, 2011
- Leal, Luis, *Breve historia del cuento mexicano*, 3ª ed., México, UNAM, 2009.
- León-Portilla, Miguel, “La construcción de significado en la Historia” en Pablo Rudomín (coordinador), *El concepto de realidad. Verdad y mitos en la ciencia, la filosofía, el arte y la historia*, México, El Colegio Nacional, 2010.
- León-Portilla, Miguel y Carmen Aguilera, *Mapa de México-Tenochtitlan y sus contornos hacia 1550*, México, Ediciones Era-Secretaría de Cultura-El Colegio Nacional, 2016.
- Lotman, Yuri, “El concepto de texto”, en Nara Araújo y Teresa Delgado (selección y apuntes introductorios), *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, España, Anthropos-UAM Iztapalapa, 2010.
- Lozano, Jorge, *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, 7ª ed., Madrid, Cátedra, 2004.
- Martínez, José Luis, “Evolución de la ciudad de México”, en Emanuel Carballo y José Luis Martínez (compiladores), *Páginas sobre la Ciudad de México. 1469-1987*, México, Consejo de la Crónica de la Ciudad de México, 1988.
- Matute, Álvaro, “Crónica: historia o literatura” en *Historia Mexicana*, México, El Colegio de México, 1997.
- Mauleón, Héctor de, *El derrumbe de los ídolos. Crónicas de la ciudad*, México, Cal y Arena, 2010.
- , *La ciudad que nos inventa. Crónicas de seis siglos*, México, Ediciones Cal y Arena, 2015.
- , *El tiempo repentino. Crónicas de la Ciudad de México en el siglo XX*, (3ª reimpresión), México, Ediciones Cal y Arena, 2015.
- , *La ciudad oculta* (Tomo I), México, Editorial Planeta, 2018.
- , *Ciudad, sueño y memoria*, México, Cal y Arena, 2013.
- Mayer, Brantz, “La Ciudad de México” en Salvador Novo (compilador), *Seis siglos de la Ciudad de México*, 3ª reimpresión, México, FCE, 2006.
- Mendoza, Antonio, *Texto entre textos. Las conexiones textuales en la formación del lector*, Barcelona, Horsori, 2008.
- Monsiváis, Carlos, *A ustedes les consta*, 2ª edición, México, ERA, 2006.
- , *Las herencias ocultas de la Reforma liberal del siglo XIX*, 1era reimpresión, México, Random House Mondadori, 2009.

- Montaigne, Michell de, *De la experiencia*, México, Axial, 2010.
- Noel Lapoujade, María, *Filosofía de la imaginación*, México, Siglo XX, 1988.
- Novo, Salvador, “Antología del pan” en José Luis Martínez, *El ensayo mexicano moderno II*, 3 ed., México, FCE, 2001.
- , *Los paseos de la Ciudad de México*, 2ª ed., México, FCE, 2005.
- , *Nueva Grandeza Mexicana*, (primera reimpresión), México, Conaculta, 2001.
- Orozco y Berra, Manuel, *La Ciudad de México*, México, 3ª ed., Porrúa, 2014.
- Pérez Gay, Rafael, et al., *Ciudad, sueño y memoria*, México, Ediciones Cal y Arena, 2013.
- Pérez, Ramona I., *Planos de la Alameda de la Ciudad de México. Siglos XVIII-XX: planes y proyectos en el acervo del Archivo Histórico de la Ciudad de México*, México, UNAM -Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2018.
- Prieto, Guillermo, *Memorias de mis tiempos*, México, Porrúa, 2011.
- , *Cuadros de costumbres*, México, Conaculta, 1996.
- , “Plano de la ciudad” en Salvador Novo, *Cocina mexicana*, México, Porrúa, 1997.
- Quirarte, Vicente, *Amor de ciudad grande*, México, FCE-Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, 2011.
- , *México, ciudad que es un país*, España, Pre-Textos, 2018.
- Ramírez, Sergio, *El viejo arte de mentir*, México, FCE-ITESM, 2004.
- Reyes, Alfonso, *La experiencia literaria*, (1ª reimpresión), México, FCE, 1983.
- Rodilla León, María José, “Aquestas son de México las señar”. *La capital de la Nueva España según los cronistas, poetas y viajeros (siglos XVI al XVIII)*, España, Iberoamericana-Vervuet-UAM Iztapalapa, 2014.
- Rotker, Susana, *La invención de la crónica*, México, FCE -Fundación para un -nuevo Periodismo Iberoamericano, 2005.
- Ruvalcaba, Eusebio, *Diccionario inofensivo. Ensayo sobre las cosas*, México, Lectorum, 2001.
- Samperio, Guillermo, *Cuando el tacto toma la palabra. Cuentos, 1974-1999*, México, FCE, 1999.

- Sefchovich, Sara, *Vida y milagros de la crónica en México*, México, Océano, 2017.
- Torre y Villar, Ernesto de la, (prólogo), *La Ciudad de México* por José María Lafragua y Manuel Orozco y Berra, México, 3ª ed., Porrúa, 2014.
- Treviño, Blanca Estela, (prólogo y selección), *La vida en México (1849-1909)*, México, Editorial Jus, 2010
- Valencia, Elizabeth, “El placer de la intertextualidad” en Lydia Elizalde (coordinadora), *Intertextualidades. Teoría y crítica en el arte y la literatura*, México, Editorial Ítaca - Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2014.
- Valle-Arizpe, Artemio de, *Historia de la Ciudad de México según los relatos de sus cronistas*, 5ª edición, México, Editorial JUS, 1977.
- , *Por la vieja calzada de Tlacopan*, 2ª ed., México, Editorial Diana, 1980.
- Vallejo, Fernando, “La verdad y los géneros narrativos” en Vital, Alberto (editor) *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*, México, UNAM, 2001.
- Villoro, Juan, *Safari accidental*, México, Joaquín Mortíz, 2005.
- Villoro, Luis, *La significación del silencio y otros ensayos*, México, UAM, 2008.
- Volpi, Franco, *El nihilismo*, Argentina, Biblos, 2011.
- White, Hayden, “El valor de la narrativa en la representación de la realidad” en Alberto Vital (editor), *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*, 1ª reimpression, México, UNAM, 2001.
- Wolfe, Tom, *El Nuevo Periodismo*, Barcelona, Anagrama, 2012.
- Zamacois, Niceto de, “Interior de la Alameda”, en *México y sus alrededores*, pról. de Ricardo Pérez Escamilla, México, Conaculta, 2000.
- Zamora Águila, Fernando, *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*, México, UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2007.
- Zarco, Francisco, “Los transeúntes” en Jiménez Aguirre, Gustavo (compilador), *Crónica, número 2*, México, UNAM, 2017.
- , “Palacio Nacional”, en Marco Antonio Campos, *Fue en aquella ciudad de México. Episodios y crónicas del siglo XIX*, México, UNAM, 2011.
- , “Los transeúntes” en *Escritos literarios*, México, Porrúa, 1968.

#### **Hipervínculos:**

<https://www.razon.com.mx/ediciones-el-cultural/el-cultural-no-211/>

<http://www.eluniversal.com.mx/columna/hector-de-mauleon/nacion/en-defensa-de-la-memoria-en-una-ciudad-con-alzheimer>

<http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/construir-la-nada/>

<https://www.eluniversal.com.mx/opinion/hector-de-mauleon/cronica-del-principio>

<https://www.eluniversal.com.mx/opinion/hector-de-mauleon/el-silencio-de-tenochtitlan>

[https://www.letraslibres.com/sites/default/files/files6/files/pdfs\\_articulos/VueltaVol10\\_118\\_01HbCdOPz.pdf](https://www.letraslibres.com/sites/default/files/files6/files/pdfs_articulos/VueltaVol10_118_01HbCdOPz.pdf)

<https://docplayer.es/13876920-Capitulo-4-historia-de-los-diversos-canales-y-acequias.html>

<https://es.scribd.com/document/391765039/Un-Domingo-Guillermo-Prieto2>

<https://poesia-espanola.com/declaracion-de-odio/>

[https://books.google.com.mx/books?id=MQXXAwAAQBAJ&pg=PA205&lpg=PA205&dq=Niceto+de+Zamacois.+En+su+%C3%9Altima+gu%C3%ADa+de+forasteros&source=bl&ots=UGbkon3Zqb&sig=ACfU3U05T7Hf\\_5rNnuro2\\_u-rPG6eQu3-A&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwjPzfbopXpAhVFfKwKHRh1AI8Q6AEwAHoECAkQAQ#v=onepage&q=Niceto%20de%20Zamacois.%20En%20su%20%C3%9Altima%20gu%C3%ADa%20de%20forasteros&f=false](https://books.google.com.mx/books?id=MQXXAwAAQBAJ&pg=PA205&lpg=PA205&dq=Niceto+de+Zamacois.+En+su+%C3%9Altima+gu%C3%ADa+de+forasteros&source=bl&ots=UGbkon3Zqb&sig=ACfU3U05T7Hf_5rNnuro2_u-rPG6eQu3-A&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwjPzfbopXpAhVFfKwKHRh1AI8Q6AEwAHoECAkQAQ#v=onepage&q=Niceto%20de%20Zamacois.%20En%20su%20%C3%9Altima%20gu%C3%ADa%20de%20forasteros&f=false)

&