

ISSN 0188-8900

\$80.00

FUENTES HUMANÍSTICAS



HUMANIDADES > AÑO 31, NÚMERO 58, I SEMESTRE 2019, ENERO-JUNIO 2019

PAISAJE, PASEOS Y EL ACTO DE PASEAR

Universidad
Autónoma
Metropolitana
Casa abierta al tiempo



Azcapotzalco

CSH
División
de Ciencias
Sociales y
Humanidades

Fuentes Humanísticas 58 / Año 31 / I semestre 2019 / enero-junio 2019
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco

ISSN 0188-8900

Diseño y producción editorial•nopase. Eugenia Herrera / Israel Ayala
Revisión y traducción de abstracts *Fuentes Humanísticas* 58: Mtra. Vida Valero y Dra. Marlene Vizcarra
Imagen de portada: Rugendas, Juan Moritz. *Baile en el canal de La Viga*. Óleo sobre papel, 1831. Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia. https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura.4082

Fuentes Humanísticas, Año 31, Número 58, I Semestre 2019, enero-junio 2019, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma Metropolitana a través de la Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Humanidades. Prolongación Canal de Miramontes 3855, Col. Ex-Hacienda de San Juan de Dios, Delegación Tlalpan, C.P. 14387, Ciudad de México y Av. San Pablo 180, Col. Reynosa Tamaulipas, Alcaldía Azcapotzalco, C.P. 02200, Ciudad de México • Tel. 5318-9125 y 5318-9441 • Fax 5394-7506 • Página electrónica de la revista: <http://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx> y correo electrónico: fuentes@correo.azc.uam.mx • Editor responsable: Dra. Teresita Quiroz Ávila. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo de Título No. 04-2006-011311402400-102, ISSN 0188-8900, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Certificado de Licitud de Título número 6926 y Certificado de Licitud de Contenido número 8017, ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa por Maria Eugenia Herrera Godoy, Vía mercurio 56. Arcos de la Hacienda. C. Izcalli, Estado de México, C.P. 54730, nopase@prodigy.net.mx, T/2166-3332. Este número se terminó de imprimir en noviembre de 2019, con un tiraje de 500 ejemplares.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma Metropolitana.

FUENTES HUMANÍSTICAS

La revista *Fuentes Humanísticas* es el espacio editorial del Departamento de Humanidades, perteneciente a la División de Ciencias Sociales y Humanidades, que permite el diálogo entre los investigadores nacionales y del extranjero de las distintas disciplinas que integran el campo humanístico. Sus objetivos son los siguientes:

- Enriquecer el ámbito de las humanidades a través de la publicación de resultados de investigación, que aporten elementos a la discusión académica en las diversas disciplinas humanísticas.
- Estimular, en este contexto, la expresión e intercambio de ideas entre pares.
- Fortalecer las líneas de investigación: Historia, Historiografía, Literatura, Lingüística, Cultura, Estudios culturales, Educación y Comunicación.
- Publicar textos inéditos, que no estén considerados en otras publicaciones; editados en formato impreso y electrónico. Previamente evaluados por pares en proceso doble ciego. Para contenidos en libre acceso.

Fuentes Humanísticas se encuentra registrada en los siguientes

Portales

- **BIBLAT/UNAM** (Bibliografía Latinoamericana)
- **Redalyc** (Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal) (Evaluación condicionada a revisión)

Índices

- **Academic Search Premier**
- **CLASE** (Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades)
- **EBSCO** (Information Services. Academic Databases for Colleges and Universities)
- **ERIHPlus** (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences)
- **Fuente Académica Plus**
- **Handbook of Latin American Studies**
- **MIAR** (Matriz de Información para el Análisis de Revistas)
- **MLA** (Modern Language Association Database)
- **The PKP Index** (Base de datos para textos en acceso abierto)

Directorios

- **LATINDEX** (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal).
- **Ulrichsweb** (<http://ulrichsweb.serialssolutions.com/title/1569514013923/246075>)

Suscrita a

- **DORA** (The Declaration on Research Assessment)
- **COPE** (Committee on Publication Ethics)

Directorio

Dr. Eduardo Abel Peñalosa Castro ■ RECTOR GENERAL
Dr. José Antonio de los Reyes Heredia ■ SECRETARIO GENERAL
Dr. Óscar Lozano Carrillo ■ RECTOR DE LA UNIDAD AZCAPOTZALCO
Lic. Miguel Pérez López ■ DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
Dr. Saúl Jerónimo Romero ■ Encargado de la Jefatura del Departamento de Humanidades

Comité editorial Universidad Autónoma Metropolitana

Dr. Tomás Bernal Alanís
Dr. Alejandro Caamaño Tomás
Mtra. Alejandra Herrera Galván
Dra. Edelmira Ramírez Leyva ■ Profesora distinguida
Mtra. María Dolores Serrano Godínez
Dr. Alejandro De la Mora Ochoa
Dra. María Elvira Buelna ■ SNI
Dr. Héctor Cuauhtémoc Hernández Silva ■ SNI
Dr. Mario Guillermo González Rubí ■ SNI
Dra. Teresita Quiroz Ávila ■ EDITORA DE LA REVISTA
Lic. Álvaro Ernesto Uribe ■ EDITOR TÉCNICO

Asesores externos

Mtra. Begoña Arteta Gamerdinger
Mtra. María Emilia González Díaz
Dra. Graciela Sánchez Guevara ■ Universidad Autónoma de la Ciudad de México (México)
Mtra. Concepción Lugo Olín ■ Instituto Nacional de Antropología e Historia (México)
Mtra. Patricia María Montoya Rivero ■ Universidad Nacional Autónoma de México, Acatlán (México)
Dra. Martha Islas ■ Universidad de Guadalajara, Centro Norte (México)
Dr. J. Carlos Vizuete Mendoza ■ Universidad de Castilla-La Mancha (España)
Dra. Evelia Trejo ■ Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Dra. Angelita Martínez ■ Universidad de la Plata (Argentina)
Dra. Carmen Alemany ■ Universidad de Alicante (España)
Dr. Álvaro Moreno Leoni ■ Universidad Nacional del Río Cuarto (Argentina)
Dra. Esperanza Arciniega Lagos ■ Universidad del Valle (Colombia)
Dr. Jean Léo Leonard ■ Universidad Paris-Sorbonne (Francia)
Dr. Luis A. Torres ■ University of Calgary (Canadá)

Consejo Editorial Divisional

Dr. Carlos Juan Nuñez
Dr. Arturo Berumen
Dr. Alejandro Segundo Valdés
Dr. José Hernández Prado
Dr. Antonio Marquet Montiel

Dr. Alfredo Garibay Suárez ■ COORDINADOR DE DIFUSIÓN Y PUBLICACIONES DE LA DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
Lic. María de Lourdes Delgado Reyes ■ DISTRIBUCIÓN

Convocatoria 2020

La revista *Fuentes Humanísticas* abre sus puertas a los investigadores de todo el mundo dedicados a las Humanidades para que envíen artículos, ensayos, reseñas y comentarios críticos para su posible publicación en las secciones:

- Historia e Historiografía
- Literatura y Lingüística
- Educación y Comunicación
- Cultura y Estudios culturales
- Mirada crítica (comentarios y reseñas)
- Debate. Actividades y publicaciones

Los textos se someterán a un proceso de dictaminación; deberán ser inéditos, estar escritos en español, y llevar anexo, tanto en español como en inglés: título, resumen (5 líneas) y palabras clave; además de síntesis curricular (5 líneas), así como correo electrónico, teléfono (particular, institucional y celular). No se aceptan contribuciones que estén consideradas en otras publicaciones. Los autores de los trabajos elegidos que colaborarán en distintas secciones de la revista, dan su consentimiento tácito para que estos se publiquen y difundan en formato impreso y electrónico. La presentación de originales se realizara únicamente vía electrónica a la dirección:

fuentes@correo.azc.uam.mx.

Las normas editoriales y las Reglas de funcionamiento se pueden consultar en las páginas 219-222 y en:

<http://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx>.

Próximos números

“Una nueva concepción de la biografía” (II semestre 2019)
Coordinadoras María Luna Argudín / Sonia Pérez Toledo



Contenido

Alejandro Ortiz Bullé Goyri / María Teresa Ocejo Cázares Paisajes, paseos y el acto de pasear	7	Paisajes, paseos y el acto de pasear
Niceto de Zamacois <i>MEJICO. Un paseo á Santa –Anita y á las chinampas</i>	13	
Begoña Arteta Gamerdinger Universidad Autónoma Metropolitana Trajineras y carruajes en el Paseo de la Viga	35	
Miguel Ángel Vásquez Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, INBA Un paseo legendario en escena (apuntes)	49	
Alejandro Ortiz Bullé Goyri Universidad Autónoma Metropolitana Nacimiento del género mexicanista. El " <i>Apropósito</i> ": <i>Una fiesta en Santa Anita</i> (1886), de Juan de Dios Peza	67	
Dianela Alcaraz Herrera Colegio de Bachilleres El viaje en el siglo XIX. La <i>Grand Tour</i> y el <i>viaje pintoresco</i> . Ideas sobre el paisaje	87	
Edgar Francisco Rodríguez Galindo Universidad Autónoma Metropolitana El paisaje de la Ciudad de México en la época postrevolucionaria, la visión de cuatro escritores europeos	103	

- 119 Víctor Javier Novoa Gutiérrez**
 Universidad Nacional Autónoma de México
 Modernización urbana y conflicto por el espacio en la Ciudad de México:
 La aniquilación del paisaje comunitario-barrial en el pueblo de Xoco
- Literatura /**
Lingüística
- 131 Kevin M. Anzzolin**
 University of Wisconsin-Stout
 Aviones, canto y lo residual: *La tórtola del Ajusco* de Julio Sesto
 como figura del recuerdo
- Cultura /**
Estudios
culturales
- 147 Lalékou Kouakou Laurent**
 Universidad Félix Houphouët-Boigny, Costa de Marfil
 La Malinche y la reina Abla Pokou: dos mitologías creadoras
- Historia /**
Historiografía
- 157 Juan Pablo Arias Solarte**
 Universidad del Valle, Cali, Colombia
 "Paliar el atraso". Tuluá, una ciudad progresista: 1910-1940
- Mirada**
crítica
- 183 Carlos Humberto Contreras Tentzohua**
 Tornero, Angélica. (2014). *Hacia una hermenéutica crítica: Theodor Adorno
 y Paul Ricoeur*. México: Juan Pablos Editor.
- 189 Jaime Ortega**
El Capital: el destino de un texto y de sus traductores
- 195 Mario César Islas Flores**
 Contra la desmemoria austriaca (y no sólo austriaca): *Viena: una ficción*
 de Andreas Kurz
- 199 Omar Alejandro Ángel Cortés**
Cómo viajar sin ver de Andrés Neuman: Anotaciones relámpago
 a la novísima crónica argentina
- 207 Omar Alejandro Ángel Cortés**
 Amor, muerte y exilio: disparadores del efecto estético en la poesía
 de César Rodríguez Chicharro
- 215 Colaboradores**
217 Quienes somos
219 Reglas de funcionamiento
223 Debate. Actividades y publicaciones

Paisajes, paseos y el acto de pasear

Nota Introductoria

En este número se reúnen un conjunto de textos que versan sobre *Paseos y paisaje*. Tendremos el gusto y el interés por recorrer desde distintas miradas críticas uno de los aspectos más complejos y llamativos de la vida cotidiana en la Ciudad de México a lo largo de su historia, especialmente desde el siglo XIX hasta nuestros días. Ciudad de contrastes y desigualdades; donde la fealdad producida por la irrefrenable aglomeración urbana se confronta con idílicos paisajes que han sido motivo de admiración y gozo de propios y extraños, pero también de tristeza y desencanto cuando, con el paso del tiempo, estos paisajes se han ido desvaneciendo o perdido irremediablemente. *La visión del Anáhuac* de Alfonso Reyes es ahora un escrito dedicado a una ciudad que alguna vez existió o que pudo haber sido obra de la fantasía o de algún hechicero que encantó la mirada sensible de Reyes para hacerlo escribir ese monumental homenaje

al paisaje de la Ciudad de México. El asunto no es menor, porque no es algo que en particular le haya ocurrido a la *Muy Insigne y Muy Leal Ciudad de México*, sino a la fisonomía de la mayor parte de las urbes mexicanas cuyo origen se remonta a la Conquista y la Colonia. Uno de los motivos para reunir estos textos es el de abrir espacios para la reflexión sobre el pasado, presente y futuro de nuestras zonas urbanas, su vida cotidiana y sus diversiones públicas.

En este número nos damos el gusto de abrir con la presentación digitalizada de la edición facsímil de la crónica de lo que fue el paseo de Santa Anita por parte de uno de los hombres ilustres que reivindicaron el paisaje y los paseos de la Ciudad de México ante el mundo, don Niceto de Zamacois, publicado originalmente en el periódico *El Museo Universal* del 30 de julio de 1857.

Así, continúa con el trabajo de Begoña Arteta, quien nos entrega un panorama puntual y preciso de lo que fue el Canal de La Viga, como un espacio de efervescencia de la vida cotidiana y festiva de la antigua ciudad lacustre y de vías acuáticas, en su artículo titulado "Trajineras y carruajes en el paseo de La Viga". Miguel Ángel

* Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.

Vásquez Meléndez, con su mirada de historiador nos ofrece lo que él llama “Un paseo legendario en escena (apuntes)” en el cual ofrece significativas observaciones a propósito de las diversiones públicas en la Ciudad de México, que se desbordaban del Coliseo de Comedias a la vida y ambiente del célebre paseo de Santa Anita, a pensar de los intentos de normar las condiciones de los entretenimientos por parte de las autoridades ilustradas. Y a propósito de Santa Anita, Alejandro Ortiz Bullé Goyri nos entrega un estudio titulado “Nacimiento del género mexicanista: el ‘Apropósito’ *Un paseo por Santa Anita* (1886) de Juan de Dios Peza”, en donde observa cómo el paisaje y el paseo dan pie para su teatralización y para el surgimiento de un género teatral novedoso en su época, denominado como “mexicanista” esto dará pauta años después al desarrollo de la zarzuela y el género de revista teatral mexicanas. Se adjunta con ello el texto transcrito de la obra de Juan de Dios Peza “*Una fiesta en Santa Anita. Apropósito en verso*”, prácticamente desconocido en la literatura mexicana y en el catálogo de la obra de este autor tan significativo del siglo XIX mexicano. Diana Alcaraz, en “El viaje en el siglo XIX. La *Grand Tour* y el *viaje pintoresco*. Ideas sobre el paisaje”, nos ofrece testimonios y perspectivas de cómo la ciudad fue vista por viajeros extranjero quienes describían el paisaje no sólo con idílica pasión, sino también con curiosidad científica y con admiración por sus contrastes.

En relación con los paseos y paisajes de la ciudad en el siglo XX, contamos aquí con dos trabajos críticos y esclarecedores a propósito de estos aspectos tan álgidos en el desarrollo de la vida urbana y su cotidianidad. Uno de ellos se titula “El

paisaje de la Ciudad de México en la época postrevolucionaria. La visión de cuatro escritores europeos” de Edgar Rodríguez Galindo, en donde aborda los testimonios de viajeros, un tanto desencantados ante una ciudad que ha dejado de ser la risueña y encantadora de antaño. Y se cierra con un estudio cuidadoso y crítico sobre el fenómeno actual de la gentrificación y de la manera como los gobiernos de la ciudad han ido asfixiando a los barrios originarios de capital mexicana en aras de una supuesta planeación urbana al servicio del gran capital inmobiliario. El título lo dice todo: “La aniquilación del paisaje comunitario-barrial en el pueblo de Xoco. Una historia de violencia urbanizadora” de Víctor Javier Novoa.

Quizá debamos lamentar que la presente selección de artículos esté enfocada a la Ciudad de México y que no abarque otros paisajes y otros paseos y recorridos; lo cual nos obliga a pensar más adelante en otro conjunto de estudios que subsanen esa carencia.

Breves notas sobre el paisaje

Paisaje en español, *paysage* en francés o *paesaggio* en italiano, refieren a lo que es propio de un país, o *paese*, es decir al ambiente regional o local de un determinado grupo social, a la dimensión de un asentamiento o grupo comunitario, a un ambiente o entorno con características rurales; es decir, propias de grandes áreas y paisajes bioclimáticos naturales (valles, bosques, praderas) (Fernández, 2006).

Otra de las variaciones cuya raíz es la misma, pero su significado es contextual a la cultura, es la noción de *Landscape* en inglés o *Landschaft* en alemán: espacio



Altépetl:
Cacaxtla-Xochitécatl, México



"Apus"
Aquia (An-cash-Perú)



Guangdong,
China

Fuente: (INAH, 2000). <https://www.mitologia.info/apus/>. <https://confuciomag.com/guangdong-la-china-se-asoma-al-este>

captado por la mirada de un sujeto observador, es lo que puede percibir en un territorio. El sujeto que observa puede tener una óptica científica o técnica. Otros modos de apropiación también pueden considerarse como un proceso por el cual diversas culturas definen nociones de paisaje, tales como: *Altepetl* ("Monte, lleno de to agua", "agua, montaña") (Sahagún, 1999), término utilizado por los hablantes del náhuatl, que revela la importancia del ambiente para la sociedad agrupada en unidades básicas de organización comunitaria; *Apus* (espíritu de las montañas o montañas vivientes) para los Incas; *san-shuim* ("montaña-río") en China.

El sujeto vinculado con una relación del paisaje que contempla o se apropia de él logra una mirada estética, otra experiencia es la vivencial o utilitaria cuando el paisaje se percibe como proveedor de recursos, también puede considerarse como paisaje el que inspira el sentido de pertenencia e identidad.

El posicionamiento del paisaje se da a partir de los acuerdos internacionales en el año 2000. El Convenio Europeo del Paisaje (CEP), Florencia, 20 de octubre 2000, es un documento que constituye la evolución de la noción y sus repercusiones

en distintos ámbitos de actuación, da razón del paisaje como: "cualquier parte del territorio, tal y como es percibido por las poblaciones, cuyo carácter resulta de los factores humanos y sus interacciones". Plantea que todo el territorio debe de ser considerado como paisaje y por lo tanto propone definir objetivos de calidad para el territorio. El Convenio reconoce que el paisaje puede ser objeto de derecho y establece una política de protección, gestión y ordenación, basada en un conocimiento profundo vinculado a su valor social.

El paisaje como idea ha cambiado a lo largo del tiempo, su significado se ha transformado al relacionarlo con otros términos y disciplinas, comprende diferentes interpretaciones en diversos ámbitos. En las ciencias, tanto naturales como sociales que lo han considerado como parte de su objeto de estudio (Molina, 1986) se pueden nombrar entre ellas a la geografía, la agronomía, la antropología, la sociología, el urbanismo, la arquitectura, la estética, las artes visuales, la filosofía, la poesía, la literatura, entre otras. Es importante reconocer los distintos enfoques sobre el paisaje para definir el más apropiado y con ello lograr un conocimiento más profundo.



Colombia

Fuente: <https://www.colombiamegusta.com/tienen-diferente-campo-la-ciudad/>.

Los paisajes culturales aparecen desde los primeros momentos de la humanidad, corresponden a modos de vida de sociedades nómadas participantes de la economía, de la caza y recolección, con enclaves paisajísticos estacionales, utilizados también para actividades significativas (Fernández, 2006).

El concepto de paisaje cultural expuesto por Carl Sauer (1925), da atención tanto a los hechos humanos o culturales como a los hechos físicos (Romero, 1998), valora como los recursos naturales se convierten en sociales, así como la dimensión temporal del paisaje es base para conformarse como ciencia.

La década de 1960 es una época de aportes conceptuales, operativos y soportes teóricos para la intervención patrimonial. Los textos *La imagen de la ciudad* (Lynch, 1960) y *El paisaje urbano* (Cullen, 1961) están orientados a considerar las cualidades ambientales, la identidad del tejidos urbano-histórico, la lectura de la ciudad, aportaron diversas aproximaciones para la comprensión y análisis del paisaje urbano.

Posteriormente, la Organización de Naciones Unidas a través de la Convención del Patrimonio Mundial define en 1992 la figura de paisaje cultural “como un bien a reconocer y proteger”. Además, incorpora tres categorías:

- a) Paisaje claramente definido, concebido y creado intencionalmente por el hombre que comprende los jardines y los parques;
- b) Paisaje esencialmente evolutivo, resultado de una exigencia social, económica, administrativo y/o religiosa, asociándose y adecuándose a su medio ambiente natural;
- c) Paisaje asociativo por la integración de fenómenos religiosos, artísticos y culturales con los elementos naturales.

Los paisajes culturales, por tanto, son el resultado de la interacción entre los seres humanos y su entorno y una herramienta para entender fenómenos sociales concretos, al mismo tiempo son el resultado de procesos históricos-sociales particulares (Fernández, 2006); poseen la memoria de

recuerdos religiosos, artísticos o culturales de los elementos naturales, contribuyen también a la formación de las culturas locales, así favorecen el bienestar de los seres humanos y el arraigo de su identidad. Por otro lado, el paisaje desempeña un papel importante en los campos ecológico, medio ambiental y social, ya que constituye un recurso favorable para la actividad económica.

Finalmente, queda el deseo de responder a la aspiración general de disfrutar de paisajes de gran calidad y de participar activamente en su protección, gestión y ordenación. Todo lo anterior implica derechos y responsabilidades para todos, por ser el paisaje un elemento clave para el bienestar individual y social.

Bibliografía

- Gordon, C. (1974 [1961]). *El paisaje urbano. Tratado de estética urbanística*. Barcelona: Ed. Blume.
- Fernández, F. (2006). Geografía cultural. En: Hiernaux, D. & Lindon, A. (Directores). *Tratado de geografía humana*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Lynch, K. (1984 [1961]). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Molina, M. (1986). Paisaje y región: una aproximación conceptual y metodológica. En *Teoría y práctica de la Geografía*. Madrid: Editorial Alhambra.
- Sahagún, F. (1999). *Historia General de las Cosas de la Nueva España* (Códice Florentino). Porrúa: México.
- Sauer, Carl O. (1963 [1925]). The morphology of landscape. *University of California publications in geography*.

Cibergrafía

- CEP. (2000). *Convenio Europeo del Paisaje*. Florencia. Recuperado del sitio web: <http://conventions.coe.int/Treaty/en/Treaties/Html/176.htm>.



NICETO DE ZAMACOIS*

MEJICO. Un paseo á Santa-Anita y á las chinampas***Mejico. A Promenade to Santa Anita and to the
Chinampas*****Resumen**

No solamente vemos aparecer grandes narradores que nos dejaron novelas de gran factura, sino también historiadores y cronistas, como fue el caso de Niceto de Zamacois.

Así en el periódico madrileño *El Museo Universal* publica una de las más precisas crónicas de lo que fue el paseo de Santa Anita.

Palabras clave: Niceto de Zamacois, Paseo de Santa Anita, Chinampas

Abstract

Not only great novelists who left great works, but also historians and chroniclers appeared in the nineteenth century. Such is the case of Niceto de Zamacois.

He published in "El Museo Universal", a newspaper of Madrid, one of the most accurate chronicles of the Santa Anita promenade.

Key words: Niceto de Zamacois, Santa Anita Promenade, Chinampas

Una mirada a la historia, al paisaje, los paseos y la vida cotidiana en el México decimonónico¹

El siglo XIX mexicano se nos presenta siempre lleno de sorpresas que corroboran que se trató de una época de una gran riqueza cultural y tiempos de configuración de tradiciones literarias que distinguirían al país letrado a lo largo del siglo XX. No solamente vemos aparecer grandes narradores que nos dejaron novelas de gran factura, sino también historiadores y cronistas, como fue el caso de Niceto de Zamacois. Pero junto con él, aparecen nombres de escritores ilustres, como Guillermo Prieto o Manuel Payno; los cuales, no sólo pusieron los cimientos del gran edificio de la narrativa mexicana del siglo XX, sino también abonaron el terreno para la construcción de una historiografía mexicana. Muchos de ellos nos dieron además testimonios y crónicas fundamentales para la disposición actual de fuentes para la historia social y cultural de México. Un ejemplo de ello es *Los mejicanos pintados por sí mismos* de 1854, cuya singular aportación consiste en ofrecernos en la distancia del tiempo una visión de aspectos de la vida cotidiana en la segunda mitad del siglo XX que nos permite formularnos ideas a propósito de la configuración de la sociedad mexicana y desde luego de su vida cotidiana y sus transformaciones. El trabajo que hicieron Hilarión Frías y Soto, José María Rivera y otros más, como Niceto de Zamacois, dio pauta para otras publicaciones en donde se hacía la cróni-

ca y el testimonio de paseos, ambientes, espacios, calles y personajes propios de la vida cotidiana de la Ciudad de México, como lo fue fundamentalmente el libro *México y sus alrededores* (1855-1856), en donde se consignan numerosos paseos y espacios de esparcimiento y de interacción social. Algunos de los cuales quedan aún en el paisaje urbano de la ciudad de México, otros, como el Canal de la Viga y el Paseo de Santa Anita ya perdidos y que gracias a esas crónicas y reseñas, se guardan en nuestra memoria. Muchas de estas crónicas, pasaron de las páginas de los periódicos a la literatura y de ahí al teatro, como es el caso del Paseo de Santa Anita. Niceto de Zamacois fue un intelectual, periodista, historiador y narrador hispano mexicano, que emprendió el trabajo de realzar la naturaleza del ser mexicano y de la tierra mexicana. Muchos de sus textos, tiene como fin el dar a conocer al extranjero, particularmente al español, lo que para él resultaba entrañable. Así en el periódico madrileño *El Museo Universal* publica una de las más precisas crónicas de lo que fue el paseo de Santa Anita; que para entonces, quizá tenía más fama y generaba más orgullo en los habitantes de la capital que el propio Bosque de Chapultepec. Si bien esta crónica está ya recogida en la antología *Vindicación de México* (2007) realizada por José Enrique Covarrubias, presentar en este dossier la versión original como aparece en *El Museo Universal* del 30 de julio de 1857 nos ayuda a comprender la importancia que las miradas hacia el paisaje los paseos y a los tipos populares tuvo durante aquellos años del enaltecimiento de lo nacional, de lo propio.

¹ Alejandro Ortiz Bullé Goyri. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.

Datos biográficos

Niceto de Zamacois (n. Bilbao, España 1820-m. Ciudad de México 1885). Escritor, historiador, literato y periodista. Vivió y trabajó entre México y España y fue piedra angular en los primeros grandes trabajos de historiografía mexicana y de crónicas de vida cotidiana en México. Su obra *Historia de Méjico de sus tiempos más remotos hasta el gobierno de D. Benito Juárez* (1876) y sus colaboraciones en *Los mexicanos pintados por sí mismos* y *México y sus alrededores*, así como *El jarabe*, dan muestras de un autor profundamente comprometido con exponer las características de una nación que comenzaba a forjarse con una fisonomía propia.

Obras²

Entretenimientos poéticos, México (1847); *Historia de la guerra de los Carlistas en las Provincias Bascongadas y en Navarra*. Poema épico, México (1849); *Los ecos de mi lira*, México (1849); *Los misterios de Méjico*. Poema escrito en variedad de metros, México (1850-1851); *Máximas á los escritores*, México (1852); *Libro de educación religiosa y social destinada á la juventud*, México (1854); *Los mejicanos pintados por sí mismos*, México (1855); *Un ángel desterrado del cielo*, México (1855); *Testamento del Gallo Pitagórico*, México (1855); *Almanaque cómico, crítico, satírico y burlesco, para todas las épocas, hombres y países*, México (1856); *El firmante*: zarzue-

la en un acto en prosa y verso, Madrid (1859); *El capitán Rossi*, México (1860), *El Jarabe*, México (1860); *La luz del mundo*. *Drama sacro-pastoril en un acto*, México (1863); *El mendigo de San Ángel: novela histórica original*, México (1864-1865), *Historia de Méjico de sus tiempos más remotos hasta el gobierno de D. Benito Juárez*, Barcelona (1876-1882); con A. Llanos, *Origen del plajio en México*, México (1877), y *La herencia de un barbero: juguete cómico en un acto*, México (1879).

Bibliografía

- de Zamacois, N. (2007). *Vindicación de México: antología*, (Selección Introducción y Notas de José Enrique Covarrubias). México: UNAM, Biblioteca del Estudiante Universitario.
- de Zamacois, N. (2007). "Un paseo a Santa Anita y las chinampas". En *Vindicación de México: antología*. México: UNAM, Biblioteca del Estudiante Universitario, pp. 69-88.

Cibergrafía

- Pérez Salas C., M. E. (2019). "Genealogía de *Los mexicanos pintados por sí mismos*". *Historia Mexicana*, [S.l.], oct. 1998, p.167-207. <<https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/2452>> . 11 sep. 2019
- Real Academia de la Historia*, <http://dbe.rah.es/biografias/44913/juan-niceto-de-zamacois-urrutia> <septiembre 2019>.

² *Real Academia de la Historia*, <http://dbe.rah.es/biografias/44913/juan-niceto-de-zamacois-urrutia> <septiembre 2019>.

MEJICO. Un paseo á Santa –Anita y á las chinampas*

Niceto de Zamacois

Después de haber descrito en globo la gran capital de Méjico, nada mas útil y conveniente para el lector que conocer los diferentes tipos de habitantes de aquel país, en todo nuevo, en todo original. Las capitales de las naciones son el receptáculo á donde van a parar con sus trajes peculiares los hombres de sus distintas provincias, y el punto por lo mismo, en que el escritor puede de un solo golpe de vista descubrir los diferentes matices que marcan al país en general, y á cada provincia en particular. Esta es mi humilde juicio, la manera mas propia de empezar la historia de las costumbres de un país para darlo á conocer enteramente. Es el boceto de un gran cuadro, que da á conocer el paisaje, aunque después sea necesario retocar figura por figura, para llevarle á la perfección. ¿y que lienzo mejor preparado para delinear todas las figuras de un gran pueblo, que uno de esos paseos populares en que se presentan todas las clases de la sociedad para ser examinadas por el ojo escudriñador del observador?

¡La Vega...! Venid conmigo á conocer en este punto de recreo y de animación, en ese delicioso paseo de la populosa capital de los antiguos aztecas, al pueblo mejicano. Yo, fiel narrador de todo lo que pertenece á ese privilegiado suelo, donde tantas pruebas de deferencia me han dispensado sus hijos, voy á pintar sus originales costumbres, sus agudos y picantes dichos, sus pependencias, sus amores, sus bailes, sus canciones, sus trages y sus inclinaciones. Ve-

nid pues, y recorred conmigo en uno de los domingos del mes de abril, ese risueño y animado paseo, á donde acuden en tropel las distintas clases de la sociedad, en elegantes carruajes la alta, á caballo parte de los jóvenes de la misma, y á pie la media y la baja, para formar un conjunto heterogéneo pero agradable, donde todo se mezcla y se confunde, como van a mezclarse y confundirse en el espumoso mar de los diferenciales ríos mas ó menos caudalosos, mas ó menos puros que de distintos puntos han partido.

¡Tended la vista por todas partes! ¡Qué alegría se advierte en el rostro de esa concurrencia sin número, que ocupa los diversos puntos de ese lugar destinado al placer y al olvido de todos los pesares! Mirad á la izquierda esa multitud de hombres y de mujeres del bajo pueblo que se agolpan al embarcadero, para marchar á Santa-Anita, pequeña población de indios, y que se afanan por entrar en aquella gran canoa que acaba de atracar. De ella sale la ronca voz del indio remero que, vestido con un ancho calzón blanco de algodón, sostenido por un ceñidor azul del mismo género, en mangas de camisa, descalzo, y cubierta su despeinada cabeza con un sombrero de paja ordinaria, ó de petate como ellos le llaman, y de inmensas alas, grita con toda la fuerza de sus pulmones: "A dos por medio á Santa-Anita; á dos por medio—¿Quién se embarca? Que se larga la primorosa".

Escuchad el jarabe escitador que en el arpa y la jaranda (triple) tocan en este instante los músicos que están sentados al borde de cada canoa respectiva, pagados por sus dueños, para que los que se embarcan puedan hacer su viaje bailando ó viendo bailar, y ved como en un momen-

* Se mantiene la ortografía original.

to se llenan todas de gente leperocratica³ para quien en el pasado y el provenir son cosas que no merecen tenerse en consideración, que se entrega con toda el alma al presenta, que es el mundo, la existencia, el todo de esa gente del bajo pueblo, y que no tiene exigencias que puedan atormentarla en lo mas mínimo, ni turbar la constante alegría que entre ellos reina. Pero dejemos á los embarcados que desaparecen en el pintoresco canal, y detengámonos á examinar esas millares de personas, que esperan agrupadas á la orilla á que atraquen nuevas canoas para elegir aquella que mas en armonía juzgan con su educación. Observemos sus trages, oigamos sus dichos, traslademos al papel sus palabras sin alterarlas en lo mas mínimo, para que así el lector tenga una idea exacta, un retrato fiel y verdadero de lo que realmente es el pueblo mejicano.

Contemplad ese grupo donde se encuentran unos vendiendo y otros comprando fruta, en tanto que la canoa atraca. Ahí tienen ustedes, junto á esa robusta frutera al charro⁴ mejicano con sus calzoneras de paño azul celeste, abiertas por los lados, para que la pierna esté libre de montar, con rica botonadura de plata para cercarla cuando le parezca, dejando ver debajo un ancho calzón blanco; ved su bota campanera⁵, bordada de colores, que cae hasta cubrir el pié, y asegurada por una hermosa liga, entre la cual y la bota lleva un chuchillo de vaina de acero,

tanto para uso propio del campo, como para defensa propia: examinad su airosa cotona, especie de chaqueta que participa del jubón de la chaquetilla que usan los andaluces, de suave cuero café, y sobre cuyos hombros y espalda cuelgan porción de alamares de plata: fijad la vista en su faja de seda encarnada, bordada con borlas de oro en los extremos que cuelgan por detrás; analizad su redondo sombrero llamado jarano, de anchas alas galoneadas con cinta de oro, sobre las cuales descansa una gruesa toquilla⁶ con amarres⁷ de plata, sostenida por dos enormes chapetas⁸ del mismo codiciado metal, y decidme luego si puede haber trage mas propio para montar á caballo. Solo le falta para completar el vestido de charro, la rica manga⁹ azul ó morada, galoneada con cinta de oro alrededor; su gran espada y sus enormes espuelas distintas en todo de las que se usan en Europa. A su lado está la graciosa china¹⁰ de desnuda pierna y diminuto pie de elevado empeine, calzado por un zapato de raso azul bien cortado; de enaguas cortas, anchas y vistosa tela, sostenidas por un ceñidor de seda encarnado que oprime su delgada cintura; embozada en un rebozo¹¹ de seda matizado de

³ Lepero. Palabra aplicada á la gente de la hez del pueblo que no tiene oficio ni beneficio, cuyo modo de vivir se ignora, y cuyo valor personal es indisputable sobre todo manejando el puñal.

⁴ Gente de campo, cuyo trage de montar á caballo es enteramente nacional.

⁵ Semejante á la polaina de montar de los andaluces.

⁶ Grueso cordón de oro, plata, fina piel, ó de chaquiras en forma de culebra enroscada, colocado alrededor del sombrero.

⁷ Los extremos en que se unen la toquilla.

⁸ Adorno figurando Aquila u otra cosa, que se coloca á ambos lados del sombrero para que al quitárselo no se salga la toquilla por la copa.

⁹ Dan el nombre de manga á una pieza de paño de tres varas y media de largo, y dos y media de ancho, abierta en medio para meter la cabeza ó embozarse cuando llueve.

¹⁰ China lo que llamamos en España Manola.

¹¹ Especie de chal, hecho en el país, de cerca de una vara de ancho y tres y media de largo, matizado de agradables colores.

amarillo y negro, pero no tanto que no se deje ver su graciosa boca, sobre cuyo labio superior se percibe apenas un fino y delicado bozo; de ojos grandes y negros, velados por largas y sedosas pestañas que comunican una sombra espresiva á sus delicados parpados; de rosado color y de delicada tez, que contrasta notablemente con la brillantez de su lustroso pelo, negro como el azabache, que en dos largas trenzas, unidas sus puntas por una ancha cinta de raso azul, lleva caídas hacia atrás. Mirad no muy lejos de ellos al arrogante lépero que, embozado de su vistoso jorongo¹² habla de sus pendencias y sus amores con otros que en el manejo del puñal no reconocen superiores en el mundo: al vendedor de cacahuates¹³ que gritando sin cesar "al buen tostado de horno, aparen, aparen", atrae á su derecha á los compradores: á la limpia criada de la alta sociedad, vestida con aliño, y á otro número infinito de personas de ambos sexos que sería prolijo describir.

—Entre, valedor.

Grita desde una canoa que se acaba de llenar de gente, uno de cetrino rostro á quien atraviesa una cicatriz en el carrillo izquierdo, á otro que, embozado de su jorongo y queriendo cubrir un enorme chirlo que desde la ceja derecha hasta la oreja izquierda le llega, se encuentra en la orilla contemplando á una simpática china de ojos árabes y provocativo seno, que en compañía de una anciana espera á que se atraque otra canoa, en la cual,

como en todas las destinadas al populacho, se encuentran dos músicos que sin cesar tocan en la jarana y el arpa, las bulliciosas, alegres y animadoras sonatas populares.

—Venga, valedor.

Le vuelve á decir el de la canoa al que contempla á la joven.

—Ayá nos veremos.

Le contesta el que está en tierra:

—Yo soy el pico largo¹⁴ valedor: estas pelando el jalisco¹⁵ á esa chula¹⁶ que se te esta mostrando polinaria:¹⁷ págala el viaje, y entra con ella para que baile un jarabe conmigo.

—¿Y no quieres bailar con la que le acompaña?

—Ya es de noche,¹⁸ valedor, y no estoy por la vigilia¹⁹: déjala en tierra, y ven con la joven que es mas bonifacia²⁰ de todititas las mujeres.

Entonces el que estaba en tierra acercándose disimuladamente á la que tan pensativo le tenia, la dijo: —¿Va ud. en esa canoa, mi alma? —¿Es ud. mi confesor para que le dé razón de mis aiciones? Yo me iré donde me nazca²¹ —¿Se ha enojado ud.? —No soy tamal²² para enojarme. —¿Quiere ud. que la acompañe? —No necesito vejigas para nadar. —Mire, aquí hay tlacos²³ añadió el lépero sonando con la mano el dinero que llevaba en el bolsillo. —No soy gayina

¹⁴ Hombre de experiencia: que huele lejos.

¹⁵ Mirando de hito en hito.

¹⁶ Graciosa.

¹⁷ Ingrata.

¹⁸ Anciana.

¹⁹ Viejas.

²⁰ Bonita.

²¹ Donde tenga voluntad.

²² Masa hecha de maíz y muy sabrosa, que se envuelve en hojas del mismo.

²³ Dinero.

¹² Manta de lana de diversos colores, semejante á la que usan los contrabandistas; pero mucho mas fina; pues hay algunas hechas en Saltillo que valen 200 duros.

¹³ Lo que se le conoce en Madrid con el nombre de alcahues.

para que me suene el maíz. —¿Qué te dice ese hombre?

Le preguntó la anciana:

—La digo. Ya contesto el lépero, que si quiere que la acompañe á Santa-Anita. —¿Y de que taconeá tan recio?²⁴ Replico la vieja. Sepa que no necesita de emplastos mal pegados.

Y sin decir mas, se metieron en una de tantas canoas que iban á emprender su marcha, desapareciendo á peco la embarcación, dejando percibir apenas, el acento de una conocida canción que los músicos entonaban acompañándola con los acordes del arpa y la jaranita. Pero dejemos á esa canoa y á otras ciento que se llenan de gente, y entremos nosotros en una de aquellas pequeñas que, por no tener músicos, solo son ocupadas por personas de mejor educación. La tomaremos por entero para ir con toda libertad: yo les pagaré á ustedes el viaje, que en esto, los escritores somos gente franca y servicial. ¡Bien! Ya estamos dentro de ella: ya se desliza por el estrecho canal con dirección á Santa-Anita. ¡Mirad, mirad que vista tan sorprendente presenta desde aquí el paseo de La Viga! Ved en toda esa línea que gorma la orilla derecha del canal, y que se estiende desde el embarcadero hasta el puente en que está la puerta de la ciudad, un considerable numero de solidos bancos de ladrillo cubiertos de gente de todas clases, sexos y edades, bajo una hilera de frondosos árboles que guarda el mismo orden, se encuentran; mirad esa otra multitud que colocada en la verde alfombra que cubre el borde del canal, y sombreada por los espesos fresnos que á la orilla de todo el lago se elevan, contem-

pla á los que van y vienen del pueblecillo tantas veces mentado: fijad la vista en ese número considerable de vendedoras de tamales, naranjas y caña dulce: en la joven que sobre una mesa cercada de verdes ramas vende la chicha²⁵ fresca en un barril pintado con listas blancas y encarnadas; á las que despachan esa espuma hecha de la cascara del cacao que aun recuerda la bebida de los antiguos aztecas y que dio origen al chocolate en Europa; y en esa porción de dulceros, neveros y rosquilleros, cuyos gritos penetran en los oídos de los muchachos con tanta dulzura como en un rendido amante las palabras de amor de la hechicera que le tiene cautivado.

Proseguid mirando en tanto que navegamos, y notareis, pasada esa barrera de gente que ocupa la orilla del canal y los bancos de ladrillo, notareis repito, otra calle paralela, orillarla por ambos lados de copudos árboles, donde ruedan, tirados por arrogantes caballos, los lujosos y dorados coches en que ostentan su riqueza y hermosura, esas lindas jóvenes de la alta sociedad, bellas como las flores de su privilegiado suelo, cuya sonrisa tratan de merecer esos elegantes jóvenes que en briosos corceles cruzan el paseo, manifestando en su apostura la indisputable maestría en el manejo del obediente cuanto fogoso y ligero animal. Llevad mas allá la vista, y después de otras dos hileras de árboles que se estienden paralelamente á lo largo del paseo, ved entre esas pintorescas y humildes casuchas en que habitan los indios, ved repito, ese numero considerable de columpios y voladores, todos ocupados por esa clase artesana y sirviente

²⁴ ¿Y de dónde le viene esa confianza?

²⁵ Bebida hecha con piña, cebada, agua azucarada, limón y otras cosas.

que no piensa en esos felices momentos mas que en gozar y divertirse.

Pero ya hemos pasado el puente de la puerta de la ciudad hasta el cual llega el paseo de los coches que tiene 1,267 varas de largo, y solo nos faltan para llegar al pueblecillo de la fiesta, 650. Dirájamós la vista por la última vez y antes de saltar á tierra, por el prolongado canal, sobre cuyas inalterables aguas navegamos, para abarcar en globo cuanto nos rodea. Allí, á la derecha, dominando ese inmenso campo cubierto de árboles y flores, se descubre Chapultepec, ese colegio militar situado en la eminencia del antediluviano bosque que lleva el mismo nombre y que fue pertenencia de los antiguos emperadores aztecas. A regular distancia de este vigilante centinela que parece estar cuidando los venerandos sitios de los héroes que precedieron al desgraciado Motezuma, se descubren, al través de espesas y abundantes enramadas, porción de bonitos pueblecillos, unos al pie y otros sobre la eminencia de los pintorescos cerros iluminados por los dorados rayos del sol, aunque todos ventajosamente situados sobre una rica y matizada alfombra de verde grama. A nuestra izquierda, y por entre los claros de los copudos fresnos que al pié de las montañas estienden su tupido follaje, déjanse ver repartidas algunas cabañas llamadas jacales, y pacíficas aldeas ó ranchos de indios como las llaman en el país; pero lo que tiene enajenado el espíritu de todo el que concurre á este popular paseo, son esas ciento cincuenta canoas de todos tamaños, cubiertas de gente que no cesan de conducir pasajeros del embarcadero al pueblo de la fiesta, y de este al embarcadero. ¡Cuántas veces al recorrer venturoso por este ameno vergel, he recordado los pintorescos caseríos

de Albía, Deusto, y Luchana que se estienden á la orilla del Nervion que riega la grata villa de Bilbao en que rodó mi cuna! Ahí vuelve de Santa-Anita *El Clavelito* conducirlo por dos indios remeros: compitiendo en ligereza con él, se ve á *La hermosa Rebeca* á *La Sierpe* y á *La Dichosa*, en cuyo costado se leen estas palabras, *sirvo pero no de balde*, llenas todas de personas de todos sexos y edades, sobre cuyas cabezas se ostentan coronas de flores hechas por los indios de Santa-Anita, y sin las cuales ninguna mujer ó niño acostumbra volver de la bulliciosa fiesta.

Ocupando el centro de otras muchas canoas, vuelve el honrado artesano rodeado de su numerosa prole, llevando su esposa é hijos ceñida la frente con olorosas coronas de flores, y divirtiéndose con las otras embarcaciones en que suena la música, y donde los pasajeros cantan y bailan sin descansar un momento.

—Eche ud. un versito del Caray, don Regino.

Dijo a los músicos uno que iba en una canoa que pasaba junto á la nuestra.

—Allá va don Genovevo.²⁶

Y el tañedor ríe arpa, sin hacerse esperar, cantó el siguiente verso, colocando á la conclusion de cada pié el estrivillo caray.

Quando á una mujer del día
Muestra un hombre un duro en plata,
Suele hacer mas reverencias
Que un maronero²⁷ en la reata.

²⁶Entre la gente del bajo pueblo hay una afición decidida a poner a los hombres nombres de mujeres: así es que con frecuencia se llaman don Dolores, don Pilar, don Margarito, don Candelaria, etcétera.

²⁷Por volatín.

—¡Bien, valedor! otro versito por ese chisgo,²⁸ exclamó uno de los que bailaban; y los músicos prosiguieron con este:

La mujer es como un mueble
Que rematándolo están,
Que después que ofrecen todos
Se va con el que da mas.

—Ese me cuadra mas que el otro, dijo el apasionado á las canciones, alargando un jarro lleno de pulque²⁹ a una graciosa china de enaguas cortas y cubiertas de lentejuelas; rebozo de seda amarillo que, al desembozarse, lo cual lo hacia con frecuencia, dejaba ver una camisa escotada, bordada de sedas de colores, que mal cubría su elevado y provocativo seno: su faz graciosa y de un color moreno suave, á apiñonado, como dicen en el pais, recobraba mas atractivos por las ondas que sobre su despejada frente, cercada de una corona de llores, formaba su negro, crespo, pero suave pelo que, en dos gruesas trenzas, unidas en sus puntas por una cinta de raso amarillo, venian á quedar sujetas en un ceñidor encarnado de seda que oprimia su estrecha y flexible cintura: su pié, pequeño como el de toda mejicana, de elevado emperne, y sin media, como lo lleva toda la gente baja del pais, iba calzado con un zapato de raso verde de cuatro puntos, en cuya punta y talon se ostentaba una flor de oro bordada primorosamente.

Pero ya hemos llegado á Santa-Anita, á ese pueblo de indios que al través de los árboles y abundantes enramarlas deja ver sus humildes chozas, como otros tantos nidos en medio de las fragantes llores de

una deliciosa floresta; y tal es al gentío, que dudo podamos desembarcar. Ya estamos en tierra, y lo primero que las indias nos ofrecen son coronas de rojas amapolas. Obsérvase por todas partes un número incalculable de personas: no hay un solo punto que no esté cubierto de columpios, donde se mecen hombres y mujeres, adornadas estas con coronas de flores. Aquí se baila: allá se merienda: acullá se riñe: en otro jacal³⁰ se canta, y en todas partes se grita. No parece sino que en esta pequeña población edificada por los indios al borde de las apacibles ondas de un pintoresco lago, meciéndose en las aguas como un blanco cisne sobre la límpida superficie de una anchurosa laguna, se han propuesto resucitar los modernos, alegres y festivos mejicanos, el perdido Edén de nuestros primeros padres. Cada choza de indio, hecha de ligeras cañas entrelazadas con enramada, separada á considerable distancia de las demás, cercada de varios árboles y provista á pocos pasos de solicitados columpios, se convierte en un oasis, donde los hombres olvidan el desierto de la vida que atraviesan.

—¿Quieren sus mercedes ir a las chinampas?³¹

Nos pregunta con respeto y cariño un indio que sale de su choza, dejando en la hamaca, objeto que no falta en ninguna habitación de indio, á su hijo pequeñuelo.

—Si; atraca tu canoa, José.³²

²⁸ Por ese estilo.

²⁹ Licor blanco estraido de la planta del maguey, pila en España.

³⁰ Nombre que dan a las chozas.

³¹ Palabra que viene de las voces mejicanas tlahompoatl, que significa tierra en el agua.

³² Este nombre dan los de las ciudades al indio, y por él entiende aunque asi no se llame, lo mismo que las indias por el de Maria.

—Está muy bien señor amito:³³ entren sus mercedes.

Y nuestra canoa se desliza por entre el laberinto de calles de agua que cruzan por entre mas de trescientas chinampas ó jardines flotantes que engalanan A Santa-Anita, y que he tenido el gusto de contar, ¡Que vista tan deliciosa forma este risueño y píntoresco punto...! Cada jardín flotante es una encantada isla, cuyas floríferas orillas acarician sin cesar las transparentes linfas de los multiplicados y estrechos canales que se cruzan y se juntan formando bellas y graciosas calles, sobre cuyo límpido cristal se deslizan rápidamente las ligeras y poéticas embarcaciones. Si; cada chinampa es un edén de flores; una isla que se mece mansamente en el azulado cristal, y cuya siembra constituye la principal riqueza del sencillo indio. Esas chinampas que cual otros tantos ramilletes colocados en un inmenso estanque, flotan sobre las leves ondas que riza el perfumado céfiro, forman la mas sublime página del grado de perfección á que había llegado la agricultura de esos pueblos antes del descubrimiento de la América, causando singular asombro esa poética invención de los jardines flotantes, digna de los países mas adelantados en civilización. Esas risueñas islas o nadantes pensiles, que solo de flores producen al año doce mil duros, vienen á ser otros tantos cultivados huertos de cien varas de largo y seis de ancho cada uno, de donde además de la pintadas rosas y de la delicada verdura que forman la principal riqueza del indio, abundan en larga y jugosa yerba que, hecha manojos de á vein-

ticinco libras, la venden los indios á seis reales fuertes el ciento á los vaqueros de los alrededores de Méjico para alimentar en parte el ganado.

Ved esa multitud de chalupas³⁴ en que las indias cruzan los multiplicados y estrechos canales que, cual otras tantas sierpes de plata, pasan por entre chinampa y chinampa: chalupas cargarlas de flores que conducen para hacer vistosas coronas y venderlas á las personas que concurren á la fiesta.

—¿Les hago a sus mercedes unos ramitos?

Nos pregunta el indio. Deteniendo la canoa á la orilla De una chinampa cubierta de claveles, rosas y encendidas amapolas.

—Sí, José.

Y mientras el humilde, útil y servicial indio, hace los ramilletes, yo me pongo a meditar en el inocente placer

Que disfrutar deben mas de treinta mil almas que concurren a ese paseo: en lo fácil que seria hacer feliz á esa nación, cuyos hijos son de una índole dulce, de claro y despejado talento, y donde el valor personal resalta de una manera muy marcada. Pero á sacarme de mis meditaciones viene la voz del indio que me dice:

—Aquí están ya las flores, señor amo: téngalas su merced

—Bien, José.

—¿No quieren sus mercedes dar otra vuelta por las chinampas?

—No, José: porque quiero recorrer con estos amigos que acaban de llegar de Europa, los demás pueblecillos que quedan a la orilla del canal. Y después de pa-

³³ Por respeto llama amo el indio a toda gente decente.

³⁴ Así llaman a las canoas sumamente estrechas y pequeñas que se vuelvan con todos, excepto con los indios que las manejan asombrosamente.

garle sus flores, volvemos á entrar en la canoa en que hemos venido de la Viga, y emprendemos nuestro viaje absortos siempre con el hermoso y siempre nuevo panorama que se descorre á nuestra vista.

Aun no acabo de mostrar a mis compañeros de viaje. El risueño y variado paisaje que nos rodea, cuando se presenta á nuestros ojos un pintoresco pueblecillo lleno de vida y frondoso, cubierto de árboles y flores, descansando sobre el apacible lago, como una sirena de irresistible atractivo en medio de las azules ondas de un mar en calma. Este pueblo es Ixtacalco, que viene de las voces mejicanas Ixtla calli, que significa casa blanca: pueblo que no ha perdido el tinte original de sus primitivos tiempos; pueblo que conserva en todo su vigor aquella agricultura sencilla, pero adelantada, que llenó de asombro a los guerreros españoles, que no cabiendo sus hazañas en el viejo mundo, buscaron otro nuevo, virgen y espacioso donde eternizarlas. Examinémosle detenidamente. Ningun cambio se nota en el que baya alterado sustancialmente su indígena fisonomía: chozas, embarcaciones, modo de vivir, todo es igual al que encontraron los soldados de Hernán Cortés. ¡Cuántos recuerdos despiertan en el observador esas chinampas que en número de cuatro mil embellecen ese delicioso verjel, agradable morada de sus sencillos habitantes! Al verlas vestidas de variadas flores, verdura y esquisitas legumbres, y regadas por estrechos y multiplicados canales, sobre cuya trasparente superficie se deslizan rápidamente las ligeras chalupas que obedecen al remo del inofensivo indio, se cree el viajero trasportado a los siglos en que aun la huella del europeo no habia quedado señalada en aquellas apartadas regiones. Aquí, lo mismo que

en Santa-Anita, reina la animación y la alegría: la gente de Méjico desembarca; recorre los jardines flotantes en ligeras chalupas, baila, merienda, se entretiene en hacer columpios, y lorna a la capital coronada de llores y cantando el *Butaquito*, *el Artillero*, *el Palomo*, y otra porción de canciones populares. Pero volvamos también nosotros; y en tanto que los que navegan por el largo canal se entregan al regocijo y al placer, me ocupare yo en dar á conocer las poblaciones que se extienden a lo largo del pintoresco lago, que cual una cinta de oro y plata, brilla herida por los refulgentes rayos del sol. Poco mas allá de Ixtacalco, y siguiendo siempre la orilla del canal, se encuentra San Joanico, San Andrés, Mejicalcingo, Ixtapalapan, celebre en tiempo de la conquista por sus admirables jardines, por su numerosa población que pasaba de cincuenta mil almas, y por haber sido la residencia del príncipe Cuitlahua, hermano del emperador Moctezuma. A esta población de históricos recuerdos, sigue Xochimilco, que significa campo de las flores, que bien merece llevar este nombre por estar cercado por todas partes de floríferas chinampas cubiertas de perfumadas rosas y delicadas flores, en cuyos lucientes cálices, liban, agitando sus pintadas alas, los inquietos y diminutos colibris, ó chupa-mirtos, como vulgarmente los llaman, que remedan otras tantas flores, que se elevan y descienden de uno en otro rosal, aumentando los encantos del paisaje.

Pero ya hemos llegado al embarcadero de la Viga de donde la multitud que ha asistido á pié al paseo, se retira á sus casas entre las nubes de polvo que levantan los briosos caballos y los numerosos carruajes, á la vez. que el magestuoso sol, cediendo el trono á la redonda luna que

platea el trasparente lago, descende por detrás de las montañas, bañando con sus últimos fulgores la tranquila naturaleza.

—¿Qué le ha parecido á usted el paseo ríe la Viga á Santa-Anita? Le pregunto, en cuanto desembarcamos, á uno de los que me han acompañado.

—Muy hermoso, muy pintoresco, susceptible de grandes mejoras, y superior á muchos que en Europa son Justamente celebrados. Pero he visto con sorpresa que la gente de su posición se queda en el punto de los coches, entretenida en ver a un lado á los que navegan, y al otro á los que pasean á pie, á caballo y en lujosos carruajes, y que solo se embarca la gente del bajo pueblo, y alguna parte dé la sirvienta y la artesana.

—Eso consiste, en que las personas de la alta sociedad, temen que haya desordenes entre la multitud que concurre á Santa-Anita; y solo asisten á este pueblecillo los días de trabajo, en que la clase pobre está entregada al trabajo. Si alguna vez viene usted entre semana, verá usted á las familias bien educadas concurrir á Santa-Anita para hacer días de campo, y notará usted que los concurrentes llevan de Méjico, en grandes canastas, las provisiones de boca que deben consumirse. Ya una familia, cuyos individuos quieren separarse de lo que se llama comer al estilo del país, va provista de fiambres, carnes prensadas, salchichas, sardinas en lata, vino de Burdeos, Champaña, cerveza, etc., á la vez que en otra canoa navegan otras personas que gustan comer al uso de Méjico, llevando en inmensas cazuelas, el mole de guajalote (pavo en salsa colorada de pimienta), los frijoles gordos

(judías), las picantes enchiladas;³⁵ en grandes pellejos el pulque natural, y el compuesto de pina ó de naranja; sin olvidar á los músicos que no cesan de tocar en toda la navegación graciosos y sentimentales walses que sirven para aumentar la natural alegría que en el corazón de los viajeros reina.

Con frecuencia vera usted también que algunas familias prefieren el ir á Santa-Anita por la tarde; y entonces, en vez de la comida de que hemos hablado, suelen llevar, para merendar en medio del campo, delicados tamales y atole³⁶ de leche, que es sin duda una de las cosas mas nacionales y sabrosas que se pueden apetecer á esa hora.

En semejantes días todo es animación y dicha. Por un lado las agradables y pintorescas chinampas cubiertas de lucientes llores, cuyos penachos oscilan suavemente al suave halago de una aura húmeda y embalsamada: por otro los pintados pájaros de brillante plumaje, cuyos colores encantan la vista: mas allá las rápidas chalupas en que los indios conducen las flores que de corlar acaban, para hacer coronas á las señoras; en otro punto las multiplicadas y rústicas chozas de los indios ocultas en el espeso ramaje de las verdes enramadas como otras tantas ciervas que descansan tranquilas en medio de los bosques: y por ultimo, los dulces acordes de la música cuyas notas van á espirar en el inmenso espacio, y el suave movimiento de las hermosas jóvenes que

³⁵ Masa de maíz redonda como una ancha oblea, encima de la cual echan una salsa de pimienta que llaman chile y que guisan cuidadosamente.

³⁶ Atole es el maíz molida a mano sobre una piedra, á que dan el nombre de metate, y pasado por el tamiz por medio, no del agua, sino de leche endulzada.

bailan ó se columpian adornadas todas con coronas de olorosas flores: todo esto, repito, forma un conjunto encantador, que hace del paseo de la Viga y Santa-Anita,

un sitio delicioso, un deleitoso paseo, un pintoresco panorama, cuya alta belleza no le es dado á mi tosca pluma encarecer debidamente.

una mesa cercada de verdes ramas vende la *chicha* (23) fresca en un barril pintado con listas blancas y encarnadas; á las que despachan esa espuma hecha de la cáscara del cacao que aun recuerda la bebida de los antiguos aztecos y que dió origen al chocolate en Europa; y en esa porción de dulces, merengos y tocquillos, cuyos gritos penetran en los oídos de los muchachos con tanta dulzura como en un rendido amante las palabras de amor de la hechicera que le tiene cautivado.

Proseguí mirando en tanto que navegamos, y noté, recién pasada esa barrera de gente que ocupa la orilla del canal y los bancos de ladrillo, notarvis repito, otra calle paralela, orillada por ambos lados de copudos árboles, donde ruedan, tirados por arrogantes caballos, los lijosos y dorados coches en que ostentan su riqueza y hermostría, esas lindas jóvenes de la alta sociedad, bellas como las flores de su privilegiado suelo, cuya sonrisa tratan de mercer esos elegantes jóvenes que en briosos corceles cruzan el paseo, manifestando en su postura la indisputable maestría en el manejo del bieldete cuando fogoso y ligero animal. Llevad más allá la vista, y después de otras dos hileras de árboles que se extienden paralelamente á lo largo del paseo, yo vi entre esas pintorescas y humildes casuchas en que habitan los indios, ved repito, ese número considerable de culumpios y voladores, por esas partes por esa clase artesana y sirviente que no pueña en esos felices momentos mas que en gozarse y divertirse.

Pero ya hemos pasado el puente de la puerta de la ciudad hasta el cual llega el cabo de los coches que tiene 1,267 varas de largo, y solo nos fallan para llegar al pueblito de la fiesta, diez y seis pasos, y en esta última vez y antes de saltar á tierra, por el prolongado canal, sobre cuyas inalterables aguas navegamos, para alzar en globo cuanto nos rodea. Allí, á la derecha, "omandando ese inmenso campo cubierto de árboles y flores, se descubre Chapultepec, ese colegio militar situado en la eminencia del antediluviano bosque que lleva el mismo nombre y que fue pertenencia de los antiguos emperadores aztecos. A regular distancia de este sigilante contiguo que parece estar escondido los venerandos sitios de los héroes que precedieron al desgraciado Motezuma, se descubren, al través de espesas y abundantes enramadas, porción de bonitos pueblitos, unos al pé y otros sobre la eminencia de los pintorescos cerros iluminados por los dorados rayos del sol, aunque todos ventajosamente situados sobre una rica y matizada alfombra de verde grama. A mi derecha izquerda, y por entre los claros de los copudos fresnos que al pé de las montañas ensanadas en tupido follaje, dejarse ver repartí las algunas caleñas llamadas *jacales*, y pacíficas aldeas ó ranchos de indios como las llaman en el país; pero que tiene enajenado el espíritu de todo el que concurre a este popular paseo, son esas ciento cincuenta canoas de todos tamaños, cubiertas de gente que no cesan de conducir pasajeros del embarcadero al pueblo de la fiesta, y de este al embarcadero. ¡Cuántas veces al recorrer venturoso por este ameno viaje, he recibido los pintorescos caseríos de Ahúa, Beustán, y Luchana que se extienden á la orilla del Nervion que riega la gran villa de Bilbao en que rodó mi cuna! la orilla de Santa-Anita «El Clavelito» conducido por dos indios que se complacían en ligar con un bulto de seda á *La hermosa Rebecca*, á *La Sierrita*, y á *La Dichosa*, en cuyo costado se leen estas palabras, *sirvo pero no de balde*, llenas todas de personas de todos sexos y edades, sobre cuyas cabezas se ostentan coronas de flores hechas por los indios de Santa-Anita, y sin las cuales ninguna mujer ó niño acostumbra volver de la bulliciosa fiesta.

—Éste es el centro de otras muchas canoas, vuelve el honrado artesano rodeado de su numerosa prole, llevados su esposa é hijos echada la frente con olorosas coronas de flores, y divirtiéndose con las otras embarcaciones en que sueca la música, y donde los pasajeros cantan y bailan sin descansar un momento.

—Éche ud. un versito del *Caray*, don Regino.

Dijo á los músicos uno que iba en una canoa que pasaba junto á la nuestra.

—Allá va don Genovete (24).

—El tal taldeador de arca, sin lincarse esperar, cantó el siguiente verso, colocándolo á la conclusion de cada pé al estrovillo *caray*.

—Bien, vuelte! otro versito por ese *chiego* (26), esclama uno de los que bailaban; y los músicos proseguen con el:

La mujer es como un tinieble
Que remolotado está,
Que despues que ofrecen todos
Se va con el que da mas.

—¡Ben, vuelte! otro versito por ese *chiego* (26), esclama uno de los que bailaban; y los músicos proseguen con el:

La mujer es como un tinieble
Que remolotado está,
Que despues que ofrecen todos
Se va con el que da mas.

—¡Ben, vuelte! otro versito por ese *chiego* (26), esclama uno de los que bailaban; y los músicos proseguen con el:

La mujer es como un tinieble
Que remolotado está,
Que despues que ofrecen todos
Se va con el que da mas.

—¡Ben, vuelte! otro versito por ese *chiego* (26), esclama uno de los que bailaban; y los músicos proseguen con el:

La mujer es como un tinieble
Que remolotado está,
Que despues que ofrecen todos
Se va con el que da mas.

—¡Ben, vuelte! otro versito por ese *chiego* (26), esclama uno de los que bailaban; y los músicos proseguen con el:

La mujer es como un tinieble
Que remolotado está,
Que despues que ofrecen todos
Se va con el que da mas.

—¡Ben, vuelte! otro versito por ese *chiego* (26), esclama uno de los que bailaban; y los músicos proseguen con el:

La mujer es como un tinieble
Que remolotado está,
Que despues que ofrecen todos
Se va con el que da mas.

—Éste es el centro de otras muchas canoas, vuelve el honrado artesano rodeado de su numerosa prole, llevados su esposa é hijos echada la frente con olorosas coronas de flores, y divirtiéndose con las otras embarcaciones en que sueca la música, y donde los pasajeros cantan y bailan sin descansar un momento.

Proseguí mirando en tanto que navegamos, y noté, recién pasada esa barrera de gente que ocupa la orilla del canal y los bancos de ladrillo, notarvis repito, otra calle paralela, orillada por ambos lados de copudos árboles, donde ruedan, tirados por arrogantes caballos, los lijosos y dorados coches en que ostentan su riqueza y hermostría, esas lindas jóvenes de la alta sociedad, bellas como las flores de su privilegiado suelo, cuya sonrisa tratan de mercer esos elegantes jóvenes que en briosos corceles cruzan el paseo, manifestando en su postura la indisputable maestría en el manejo del bieldete cuando fogoso y ligero animal. Llevad más allá la vista, y después de otras dos hileras de árboles que se extienden paralelamente á lo largo del paseo, yo vi entre esas pintorescas y humildes casuchas en que habitan los indios, ved repito, ese número considerable de culumpios y voladores, por esas partes por esa clase artesana y sirviente que no pueña en esos felices momentos mas que en gozarse y divertirse.

Pero ya hemos pasado el puente de la puerta de la ciudad hasta el cual llega el cabo de los coches que tiene 1,267 varas de largo, y solo nos fallan para llegar al pueblito de la fiesta, diez y seis pasos, y en esta última vez y antes de saltar á tierra, por el prolongado canal, sobre cuyas inalterables aguas navegamos, para alzar en globo cuanto nos rodea. Allí, á la derecha, "omandando ese inmenso campo cubierto de árboles y flores, se descubre Chapultepec, ese colegio militar situado en la eminencia del antediluviano bosque que lleva el mismo nombre y que fue pertenencia de los antiguos emperadores aztecos. A regular distancia de este sigilante contiguo que parece estar escondido los venerandos sitios de los héroes que precedieron al desgraciado Motezuma, se descubren, al través de espesas y abundantes enramadas, porción de bonitos pueblitos, unos al pé y otros sobre la eminencia de los pintorescos cerros iluminados por los dorados rayos del sol, aunque todos ventajosamente situados sobre una rica y matizada alfombra de verde grama. A mi derecha izquerda, y por entre los claros de los copudos fresnos que al pé de las montañas ensanadas en tupido follaje, dejarse ver repartí las algunas caleñas llamadas *jacales*, y pacíficas aldeas ó ranchos de indios como las llaman en el país; pero que tiene enajenado el espíritu de todo el que concurre a este popular paseo, son esas ciento cincuenta canoas de todos tamaños, cubiertas de gente que no cesan de conducir pasajeros del embarcadero al pueblo de la fiesta, y de este al embarcadero. ¡Cuántas veces al recorrer venturoso por este ameno viaje, he recibido los pintorescos caseríos de Ahúa, Beustán, y Luchana que se extienden á la orilla del Nervion que riega la gran villa de Bilbao en que rodó mi cuna! la orilla de Santa-Anita «El Clavelito» conducido por dos indios que se complacían en ligar con un bulto de seda á *La hermosa Rebecca*, á *La Sierrita*, y á *La Dichosa*, en cuyo costado se leen estas palabras, *sirvo pero no de balde*, llenas todas de personas de todos sexos y edades, sobre cuyas cabezas se ostentan coronas de flores hechas por los indios de Santa-Anita, y sin las cuales ninguna mujer ó niño acostumbra volver de la bulliciosa fiesta.

—Éste es el centro de otras muchas canoas, vuelve el honrado artesano rodeado de su numerosa prole, llevados su esposa é hijos echada la frente con olorosas coronas de flores, y divirtiéndose con las otras embarcaciones en que sueca la música, y donde los pasajeros cantan y bailan sin descansar un momento.

—Éche ud. un versito del *Caray*, don Regino.

Dijo á los músicos uno que iba en una canoa que pasaba junto á la nuestra.

—Allá va don Genovete (24).

—El tal taldeador de arca, sin lincarse esperar, cantó el siguiente verso, colocándolo á la conclusion de cada pé al estrovillo *caray*.

—Bien, vuelte! otro versito por ese *chiego* (26), esclama uno de los que bailaban; y los músicos proseguen con el:

La mujer es como un tinieble
Que remolotado está,
Que despues que ofrecen todos
Se va con el que da mas.

—Éste es el centro de otras muchas canoas, vuelve el honrado artesano rodeado de su numerosa prole, llevados su esposa é hijos echada la frente con olorosas coronas de flores, y divirtiéndose con las otras embarcaciones en que sueca la música, y donde los pasajeros cantan y bailan sin descansar un momento.

—Éche ud. un versito del *Caray*, don Regino.

Dijo á los músicos uno que iba en una canoa que pasaba junto á la nuestra.

—Allá va don Genovete (24).

—El tal taldeador de arca, sin lincarse esperar, cantó el siguiente verso, colocándolo á la conclusion de cada pé al estrovillo *caray*.

—Bien, vuelte! otro versito por ese *chiego* (26), esclama uno de los que bailaban; y los músicos proseguen con el:

La mujer es como un tinieble
Que remolotado está,
Que despues que ofrecen todos
Se va con el que da mas.

—Éste es el centro de otras muchas canoas, vuelve el honrado artesano rodeado de su numerosa prole, llevados su esposa é hijos echada la frente con olorosas coronas de flores, y divirtiéndose con las otras embarcaciones en que sueca la música, y donde los pasajeros cantan y bailan sin descansar un momento.

—Éche ud. un versito del *Caray*, don Regino.

Dijo á los músicos uno que iba en una canoa que pasaba junto á la nuestra.

—Allá va don Genovete (24).

—El tal taldeador de arca, sin lincarse esperar, cantó el siguiente verso, colocándolo á la conclusion de cada pé al estrovillo *caray*.

—Bien, vuelte! otro versito por ese *chiego* (26), esclama uno de los que bailaban; y los músicos proseguen con el:

La mujer es como un tinieble
Que remolotado está,
Que despues que ofrecen todos
Se va con el que da mas.

—Éste es el centro de otras muchas canoas, vuelve el honrado artesano rodeado de su numerosa prole, llevados su esposa é hijos echada la frente con olorosas coronas de flores, y divirtiéndose con las otras embarcaciones en que sueca la música, y donde los pasajeros cantan y bailan sin descansar un momento.

Proseguí mirando en tanto que navegamos, y noté, recién pasada esa barrera de gente que ocupa la orilla del canal y los bancos de ladrillo, notarvis repito, otra calle paralela, orillada por ambos lados de copudos árboles, donde ruedan, tirados por arrogantes caballos, los lijosos y dorados coches en que ostentan su riqueza y hermostría, esas lindas jóvenes de la alta sociedad, bellas como las flores de su privilegiado suelo, cuya sonrisa tratan de mercer esos elegantes jóvenes que en briosos corceles cruzan el paseo, manifestando en su postura la indisputable maestría en el manejo del bieldete cuando fogoso y ligero animal. Llevad más allá la vista, y después de otras dos hileras de árboles que se extienden paralelamente á lo largo del paseo, yo vi entre esas pintorescas y humildes casuchas en que habitan los indios, ved repito, ese número considerable de culumpios y voladores, por esas partes por esa clase artesana y sirviente que no pueña en esos felices momentos mas que en gozarse y divertirse.

Pero ya hemos pasado el puente de la puerta de la ciudad hasta el cual llega el cabo de los coches que tiene 1,267 varas de largo, y solo nos fallan para llegar al pueblito de la fiesta, diez y seis pasos, y en esta última vez y antes de saltar á tierra, por el prolongado canal, sobre cuyas inalterables aguas navegamos, para alzar en globo cuanto nos rodea. Allí, á la derecha, "omandando ese inmenso campo cubierto de árboles y flores, se descubre Chapultepec, ese colegio militar situado en la eminencia del antediluviano bosque que lleva el mismo nombre y que fue pertenencia de los antiguos emperadores aztecos. A regular distancia de este sigilante contiguo que parece estar escondido los venerandos sitios de los héroes que precedieron al desgraciado Motezuma, se descubren, al través de espesas y abundantes enramadas, porción de bonitos pueblitos, unos al pé y otros sobre la eminencia de los pintorescos cerros iluminados por los dorados rayos del sol, aunque todos ventajosamente situados sobre una rica y matizada alfombra de verde grama. A mi derecha izquerda, y por entre los claros de los copudos fresnos que al pé de las montañas ensanadas en tupido follaje, dejarse ver repartí las algunas caleñas llamadas *jacales*, y pacíficas aldeas ó ranchos de indios como las llaman en el país; pero que tiene enajenado el espíritu de todo el que concurre a este popular paseo, son esas ciento cincuenta canoas de todos tamaños, cubiertas de gente que no cesan de conducir pasajeros del embarcadero al pueblo de la fiesta, y de este al embarcadero. ¡Cuántas veces al recorrer venturoso por este ameno viaje, he recibido los pintorescos caseríos de Ahúa, Beustán, y Luchana que se extienden á la orilla del Nervion que riega la gran villa de Bilbao en que rodó mi cuna! la orilla de Santa-Anita «El Clavelito» conducido por dos indios que se complacían en ligar con un bulto de seda á *La hermosa Rebecca*, á *La Sierrita*, y á *La Dichosa*, en cuyo costado se leen estas palabras, *sirvo pero no de balde*, llenas todas de personas de todos sexos y edades, sobre cuyas cabezas se ostentan coronas de flores hechas por los indios de Santa-Anita, y sin las cuales ninguna mujer ó niño acostumbra volver de la bulliciosa fiesta.

—Éste es el centro de otras muchas canoas, vuelve el honrado artesano rodeado de su numerosa prole, llevados su esposa é hijos echada la frente con olorosas coronas de flores, y divirtiéndose con las otras embarcaciones en que sueca la música, y donde los pasajeros cantan y bailan sin descansar un momento.

—Éche ud. un versito del *Caray*, don Regino.

Dijo á los músicos uno que iba en una canoa que pasaba junto á la nuestra.

—Allá va don Genovete (24).

—El tal taldeador de arca, sin lincarse esperar, cantó el siguiente verso, colocándolo á la conclusion de cada pé al estrovillo *caray*.

—Bien, vuelte! otro versito por ese *chiego* (26), esclama uno de los que bailaban; y los músicos proseguen con el:

La mujer es como un tinieble
Que remolotado está,
Que despues que ofrecen todos
Se va con el que da mas.

—Éste es el centro de otras muchas canoas, vuelve el honrado artesano rodeado de su numerosa prole, llevados su esposa é hijos echada la frente con olorosas coronas de flores, y divirtiéndose con las otras embarcaciones en que sueca la música, y donde los pasajeros cantan y bailan sin descansar un momento.

—Éche ud. un versito del *Caray*, don Regino.

Dijo á los músicos uno que iba en una canoa que pasaba junto á la nuestra.

—Allá va don Genovete (24).

—El tal taldeador de arca, sin lincarse esperar, cantó el siguiente verso, colocándolo á la conclusion de cada pé al estrovillo *caray*.

—Bien, vuelte! otro versito por ese *chiego* (26), esclama uno de los que bailaban; y los músicos proseguen con el:

La mujer es como un tinieble
Que remolotado está,
Que despues que ofrecen todos
Se va con el que da mas.

—Éste es el centro de otras muchas canoas, vuelve el honrado artesano rodeado de su numerosa prole, llevados su esposa é hijos echada la frente con olorosas coronas de flores, y divirtiéndose con las otras embarcaciones en que sueca la música, y donde los pasajeros cantan y bailan sin descansar un momento.

—Éche ud. un versito del *Caray*, don Regino.

Dijo á los músicos uno que iba en una canoa que pasaba junto á la nuestra.

—Allá va don Genovete (24).

—El tal taldeador de arca, sin lincarse esperar, cantó el siguiente verso, colocándolo á la conclusion de cada pé al estrovillo *caray*.

—Bien, vuelte! otro versito por ese *chiego* (26), esclama uno de los que bailaban; y los músicos proseguen con el:

La mujer es como un tinieble
Que remolotado está,
Que despues que ofrecen todos
Se va con el que da mas.

(19) Especie de chula, hecha en el país, de cerea de una vara de ancho y tres á cuatro de alto, de variados colores.
(20) Manta de lana de diversos colores, semejante á la que usan los contrabandistas, pero mucho más fina; pero hay algunas hechas en el Sullizo que valen 200 duros.
(21) Lo que se conoce en Madrid con el nombre de *coladora*.
(22) Hombre de espaldas; que huele injeris.
(23) Mirando de lado ó hito.
(24) Griego.
(25) Inglesa.
(26) Alemana.
(27) Española.
(28) Bonita.
(29) Bonita.
(30) Manta larga valenciana.
(31) Manta hecha de maíz y muy sabrosa, que se coquele en boga del mismo.
(32) Injerto.
(33) Y de dónde le viene esa confianza?

(27) Llave blanca estrada de la planta del *sapary*, péta en Español.
(28) Nombre que dan á las chinas.
(29) Palabra que viene de las veces mejicanas *tieli unquati*, que significa *tierra ó el agua*.
(30) Este nombre dan los de las ciudades al indio, y por él entiendo á un niño que no se llama, lo mismo que las niñas por el de *Maria*.
(31) Por respetar llama uno que indio á mala grado decréta.
(32) Así llaman á una cosa como semejante á chupetas y pedales que se vuelcan con todos, excepto con los indios que principalmente se usan.
(33) Por eso está.

que disfrutar de los mas de treinta mil almas que concurren á ese paseo: en lo fiel que sirve hacer feliz á esa uncion, cuyos hijos son de una índole dulce, de elato y desparado talento, y donde el valor personal resalta de una manera muy marcada. Pero á sacarme de mis meditaciones viene la voz del indio que me dice:

—Aquí están ya las flores, señor amo: téngalas su merced.

—¿No quieren sus mercedes dar otra vuelta por las chinampas?

—No, José; porque quiero recorrer con estas amigas que acaban de llegar de Europa, las demás pueblucillos que quedan á la orilla del canal. Y después de pagarle sus días, volvemos á entrar en la canoa en que hemos venido de la Viga, y emprendemos nuestro viaje absorbo siempre con el hermoso y siempre nuevo panorama que se descubre á nuestra vista.

Aun me acordaba de mostrar á mis compañeros de viaje el risueño y variado paisaje que nos rodea, cuando se presenta á nuestros ojos un pintoresco pueblucillo lleno de vida y frondoso, cubierto de árboles y flores, destacándose sobre el apacible lago, como una sirena de irresistible atractivo en medio de las azules ondas de un mar en calma. Este pueblo es Ixtacalco, que viene de las voces mejicanas *Ixtla calli*, que significa *casa blanca*: pueblo que no ha perdido el linio original de sus primitivos habitantes: pueblo que conserva en todo su vigor aquella agricultura sencilla, pero adelantada, que llevó de sembró á los guerreros españoles, que no cambiando sus fazanas en el virgo mundo, buscaron otro nuevo, virgen y espacio donde elevarse. Examinámoslo detenidamente. Ningun cambio se nota en él: hay, ó hezaban sustancialmente su indiana fisonomía: chozas, embarcaciones, modo de vivir, lo es lo igual al que encontramos los soldados de Hernán Cortés. Cuantos recuerdos despertaban en el observador esas chinampas que en un número de cuatro mil sembrillos es delicioso vergel, agradable morada de sus sencillos habitantes! Al verlas vestidas de variadas flores, y verdura y esquisitas lentejas, y regadas por estrechos y múltiples canales, sobre cuya transparente superficie se deslizan rápidamente las ligeras chalupas que obedecen al remo del indio silencioso, se cree el viajero transportado á los siglos en que aun la huella del europeo no había quedado señalada en aquellas apartadas regiones. Aquí, lo mismo que en Santa-Anita, reina la animación y la alegría: la gente de Méjico desembarca; recorre los jardines flotantes en ligeros chalupas, baila, merienda, se entretiene en hacer colompios, y torna á la capital canoal de flores y cantando el *Batucado*, el *Artilleró*, el *Palomo*, y otra porcion de canciones populares. Pero volvamos también nosotros; y en tanto que los que navegan por el largo canal se entregan al regocijo y al placer, me ocuparé yo en dar á conocer las poblaciones que se extienden á lo largo del pintoresco lago, que cubren una cinta de oro y plata, brilla brida por los reflejos de los rayos del sol, forman el fondo de Ixtacalco, y siguen siempre la orilla del canal, se encuentran San Juanico, San Andrés, Mejicalcingo, Itzapalapan, célebre en tiempo de la conquista por sus admirables jardines, por su numerosa población que pasaba de cincuenta mil almas, y por haber sido la residencia del príncipe Guatimozin, hermano del emperador Moteczuma. A esta población de históricos recuerdos, sigue Xochimilco, que significa *campo de las flores*, que bien merece llevar este nombre por estar cercado por todos partes de floríferas chinampas cubiertas de perfumadas rosas y delicadas flores, en cuyos lucientes cálices, lilian, agitando sus pintadas alas, los inquietos y diminutos colibris, ó *chupa-mirlos*, como vulgarmente los llaman, que rousaban otras tantas flores, que se elevan y descienden de uno en otro trazo, aumentando los encantos del paisaje.

Pero ya hemos llegado al embarcadero de la Viga de donde la multitud que ha asistido á pie al paseo, se retira á sus casas entre las nubes de polvo que levantan los bríosos caballos y los numerosos carruajes, á la vez que el magestuoso sol, colando el trazo á la redonda luna que platea el trasparente lago, desciende por detrás de las montañas, bañando con sus últimos fulgores la tranquila naturaleza.

—¿Qué le ha parecido á usted el paseo de la Viga á Santa-Anita? le pregunto, en cuanto desembarcamos, á uno de los que me han acompañado.

—Muy hermoso, muy pintoresco, susceptible de grandes mejoras, y superior á muchos que en Europa son justamente celebrados. Pero he visto con sorpresa que la gente de suposición no queda en el punto de los coches, entreténida en ver un lake á quien navegan, y al otro á los que pasan á pie, á caballo y en ligeros carruajes. Y que solo se embarca la gente del bajo pueblo, y alguna parte de la sirviente y la artesana.

—Eso consiste, en que las personas de la alta sociedad, tienen que luchar á menudo entre la multitud que concurre á Santa-Anita; y solo asisten á este pueblucillo los días de trabajo, en que la clase pobre está entregada al trabajo. Si alguna vez viene usted usted semana, verá usted á las familias bien educadas concurrir á Santa-Anita para hacer días de campo, y estará usted con los concurrentes leve de Méjico, en grandes canastas, las provisiones de boca que deben consumirse. Ya una familia, cuyos individuos quieren separarse de lo que se

llama *comer al estilo del país*, va provista de fiambres, carnes prensadas, salchichas, sardinas en lata, vino de Burdeos, Champaña, cerveza, etc., á la vez que en otra canoa navegan otras personas que gustan comer al uso de Méjico, llevando en grandes cazuelas, el mole de guajolote (pavo en salsa colorada de pimienta), los frijoles gordos (judías), las picantes *enchiladas* (33); en grandes pellejos el *pulque* natural, y el consumo de piña ó de naranja; sin olvidar á los músicos que no cesan de tocar en toda la navegación graciosos y sentimentales walses que sirven para aumentar la natural alegría que en el corazón de los viajeros reina.

Con frecuencia verá usted también que algunas familias prefieren el ir á Santa-Anita por la tarde; y entonces, en vez de la comida de que hemos hablado, suelen llevar, para merendar en medio del campo, delicadas *tamales* y *atole* (34) de leche, que es sin duda una de las cosas más racionales y sabrosas que se pueden apetecer á esta hora.

En semejantes días todo es animación y dicha. Por un lado las agraciadas y pintorescas chinampas cubiertas de lucientes flores, cuyos penachos oscilan suavemente al suave balago de una aura blanda y embalsamada; por otro los pintados pájaros de brillante plumaje, cuyos colores encantan la vista: mas allá las rápidas chalupas en que los indios conducen las flores que de cortar acaban, para hacer coronas á las señoras; en otro punto, sus múltiples y rústicas chozas de los indios ocultas en el espeso ramaje de las verdes orumallas como otras tantas chozas que descansan tranquilas en medio de los bosques; y por último, los dulces acordes de la música cuya nota van á escapar en el inmenso espacio, y el suave movimiento de las hermosas jóvenes que bailan ó se columpiaban adornadas todas con coronas de olorosas flores: todo esto, repito, forma un conjunto encantador, que hace del paseo de la Viga y Santa-Anita, un sitio delicioso, un débilísimo paseo, un pintoresco pasaje, cuya alta belleza no le es dado á ni tosea pluma encarecer debidamente.

NECRO DE ZARAGOZA.

D. JOSÉ ALVAREZ DE PEREIRA Y CUERTEL.

ESCUULTOR.

Uno de esos hombres privilegiados que descubren á sus contemporáneos, cuya admiración cautivan y cuyo aprecio conquistán sin otro apoyo ni patrocinio sino el que les presta el mérito relevante y elocivo de sus obras, fue al finalizar el siglo XVIII en el primer tercio del presente, don José Alvarez de Pereira, un noble natural de la villa de Priego, provincia de Córdoba, donde nació en 22 de abril de 1768. Desde sus primeros años ayudado á su padre, que era marino, á hacer la pluma, manifestó su disposición para las bellas artes, demostrando que se hallaba dotado de la aptitud necesaria para distinguirse soberanamente en cualquiera de ellas, y muy particularmente en la escultura.

Apenas contaba Alvarez cañcos años de edad, cuando habiendo seguido como oficial de marino á su padrino Alvarez de Pedrajas, encargado de ejecutar el Transparente del Paular, tan rico por las materias en él interfiladas, como fantástico y singular en su parte artística, hizo, y aun se conservan en el mismo, algunas estatuas que si bien llenas de los defectos consiguientes á la falta de conocimientos elementales y á la corta edad de su joven autor, demuestran que había ya en él un talento especial al arte en que tanto llegó después á distinguirse. Escasos de bienes de fortuna, como lo fueron el Españoleto, Murillo y otros grandes hombres, era también como estos rico en genio y fantasía; y aun cuando tuvo que luchar con todos los inconvenientes que surgen naturalmente de aquella triste causa, confió en sí mismo, é infundido por el noble ardor que encierra el pecho de todo verdadero artista, sin mas medios que el entusiasmo que inflamaba su imaginación, algunos elementos de dibujo que adquirió en Granada, y un cierto auxilio pecuniario que le suministró el señor obispo de Córdoba, en cuyo palacio había trabajado, vino á Madrid y en 23 de abril de 1791 se matriculó como alumno en la Academia de Nobles Artes de San Fernando.

Trabajando de día en su oficio para atender á su precisa subsistencia, y concurrendo asiduamente por la noche á aquel establecimiento artístico, logró adquirir en dos años de constante aplicación los elementos más indispensables para dar origen á sus naturales facultades la robustez, buena dirección y energía, que conduco á un perfecto desarrollo. Estas ventajas comunicaron mayor expansión á su ánimo; desahó ejercitar sus conocimientos en una esfera más extensa, donde le fuera dado remontarse á las elevadas regiones en que el arte estructura toda su grandiosidad y poderío; y considerándose en disposición de optar al premio de primera clase de escultura.

(33) Misa de azul redonda como una azulada, remisa de la real cucha azul como el cielo que tiene cielo, y que remisa cuando sonoras.

(34) Atole es el uso de la pulgada á modo de un dulce, que dan el nombre de *mole*, y pasado por el tamal por medio, sea del agua, sino de leche condensada.

tura, se presentó, y lo consiguió en el concurso celebrado en 1799. En su consecuencia, y por real orden de 21 de julio del mismo año, le concedió el gobierno una pensión para que pasase á estudiar á Paris y Roma.

En la capital de Francia, se distinguió como discípulo de M. Dejoux, particularmente en el estudio y bella entendida aplicación de la anatomía á la figura, de la cual dio marcadas muestras ganando en pública oposición, celebrada en el Instituto Francés, el premio que este había ofrecido, si bien nuestro artista no pudo disfrutarlo por completo, porque como extranjero no podía obtener las pensiones para estudiar en Roma en que aquel consistía, y recibió en su lugar una medalla de oro con su nombre inscrito en ella. Dos años después, en 1801, en el mismo Paris consiguió otro triunfo que debe calificarse como el más completo y fisonómico que puede gozar un hombre eminente. Anheloso Alvarez de patentar su gran intimamente genial y sabia expresar cuanto constituyó el arte que ya poseía y dominaba, pues el cineel en su más segura obediencia sumió los impulsos correctos, bellos y sublimes de su genio, convirtiendo la piedra (fiera en objeto animado por la más viva expresión y sentimiento, presente en la exposición de pintura celebrada á la sazón en la capital de Francia, una bellísima estatua de Ganimedes, de mérito tan notable, que le valió otra medalla de oro; y que Napoleón le cedió para su propia mano la corona de laurel destinada á premiar el genio.

Aun tiempo después de triunfo tan glorioso para el artista español, como honroso para su nación, nuestro compatriota vio por fin llegando el momento de convertir en realidad el dorado sueño de que fué soñador artista; y poder estudiar las obras maestras de todos los pueblos y de todos los tiempos en el país cénico de las bellas artes, en la hermosa Italia, y especialmente en Roma, santuario de todos los más acalorados francófilos que aquí las produjeron. En 1803, pasó Alvarez á Roma, donde muy luego dió á conocer todo su mérito escitando la estimación de los primeros artistas que por entonces se hallaban en aquella capital. Especialmente el célebre Canova tuvo un marcado empeño en sobrellevarle en un género peculiar, que era el que tiene por base la fuerza de expresión en lo vigoroso y lo sublime en los sentimientos elevados, así como Canova poseía el que produce el dulce, gracioso y bello, en el cual también se hallaba rivalizado con el con buen éxito, ejecutando una Diana, una Venus, un Adonis y otras obras de este género que fueron admiradas y se calificaron de bellísimas. Durante su permanencia en Roma, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran colosal de inhumanos; pero esta obra, cuyo modelo llegó á tener muy adelantado, así como otras muchas que ocupó arrastrado por su amor al arte y su estremada laboriosidad, pues se pasaba constantemente trabajando en su estudio cuantas horas le prestaba el sol su luz, se perdieron destruidas por la acción del tiempo el día en el fragor de una guerra, concibió un pensamiento artístico, grande como su genio y peculiar de su grupo colosal y precioso; se propuso ejecutar un gran

108

EL MUSEO UNIVERSAL.



VIAJE A SANTA-ANITA, POR EL CANAL DE LA VIGA.

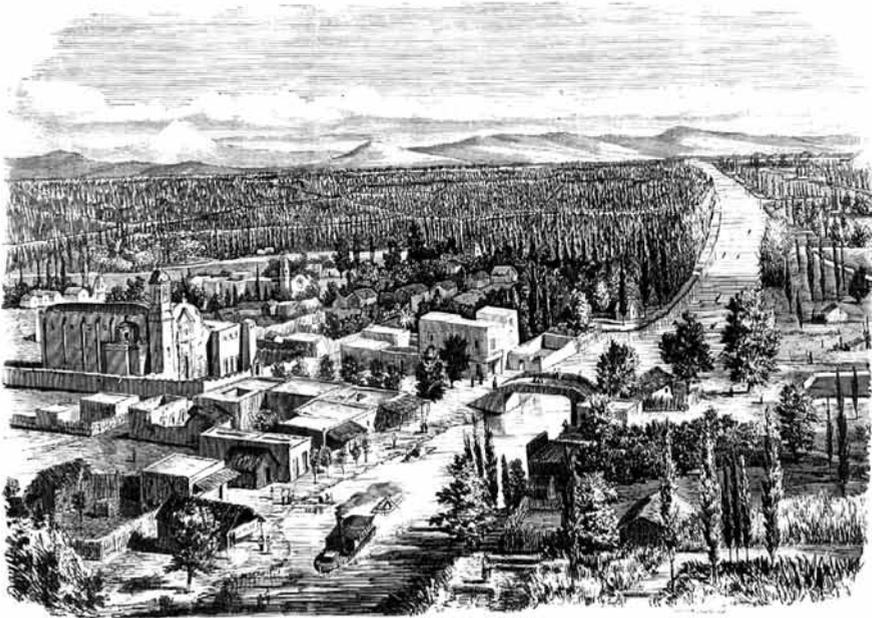
do se le ofreció por extranjeros, admirados de su inimitable belleza, mérito y perfección, cuando hubiera podido por poderlo, pedirlo traerlo a su patria, de la que no rechaza (triste es decirlo), sino los gastos que su ejecución le había ocasionado. Este grupo es hoy uno de los objetos más preciosos que se admiran por los inteligentes en el Museo de Madrid.

En 1816, vino Alvarez á España á ofrecer al rey el grupo de Zaragoza, y al poco tiempo volvió á Roma á realizarlo en mármol; en 26 de febrero del mismo año, fue nombrado escultor de cámara, destino que se le confirió con el carácter de primero en 1823, encargándosele en el de 1826 en que definitivamente regresó á su patria, el arreglo de la Galería de Escultura del Real Museo, y en 9 de noviembre del mismo, fue nombrado

director de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, de la cual era académico de mérito desde 28 de igual mes de 1819, así como lo era también del Consejo Secreto de la de Roma, cargos que desempeñó cumplidamente hasta su fallecimiento acaecido en Madrid en 26 de noviembre de 1827.

Muchas fueron las obras notables que ejecutó este eminente escultor, cuya mayor parte casi desaparecieron por falta de medios pecuniarios, como ya se ha indicado más arriba, por lo cual, solo enumeraremos las que se conservan. Entre ellas merecen fijar especialmente la atención, las dos figuras sentadas que ejecutó en el último período de su vida, porque su posición es de aquellas que más escollos presentan en escultura, á causa de la gran dificultad que ofrece el sentarlas bien

y debidamente. Una de aquellas dos estatuas representa á la celebre duquesa de Alba, figura notable por su magestad y hermosura; la otra á su contemporánea la reina María Luisa. En estas figuras del tamaño natural, Alvarez supo evitar los inconvenientes que le ofrecía la posición indicada, y lo realizó con tanta maestría y las sacó tan acaladas, y perfectas en las cualidades de parecido, gracia, nobleza y elegancia, que son admirables como obras del arte. Las demás que efectuó fueron las siguientes: estatua sentada de María Isabel de Braganza; la de Apolo inspirado, una Diana, una Venus, un amorcito con un cisne, que se halla en el Real Casino; un joven dormido, y el sepulcro de la marquesa de Ariza. Estas obras, los bajos relieves del palacio Quintanal, el Ganimedes, y el grupo de Zaragoza, ya me-



VISTA DEL PUEBLO DE ZAMACOIS Y SUS CHIVAMPAS, EN BELGIC.

© Biblioteca Nacional de España

EL MUSEO UNIVERSAL.

109

cionadas, son casi las únicas que quedan del escultor Alvarez, que dejó al sepulcro á la edad de 29 años, pobre á pesar de su laboriosidad y reconocido mérito, y de haber ejecutado muchos retratos, entre ellos el del rey Fernando VII, el del infante don Francisco de Paula, y el de algun otro célebre personaje. Su nombre sin embargo, esculpido en letras de bronce, y su busto labrado en mármol, colocado en el Real Museo de Madrid entre los demás eminentes artistas españoles, patentizarán á la posteridad, que los grandes genios se lastan á sí mismos para llegar al templo de la gloria donde es eterna su memoria y fama, menos obsequio de la noble ambición que los estimula.

ESTUDIOS CRITICOS.

POETAS CATALANES CONTEMPORANEOS.

ARTICULO I.

El origen de la lengua catalana, una de las primeras que se levantan entre los escamotes de las letras latinas, es asunto que requiere largos estudios y prolijas investigaciones, y no es mi propósito demostrar cómo los nuevos elementos traídos por los pueblos del Norte y los particularismos circunstanCIAS de la historia catalana, prestaron alad á su lengua, la mas varonil entre las sucesoras de la magnífica lengua del pueblo romano. Bigmas de exámen son las analogías que ofrece con la lengua de los trovadores, y reclama particular estudio la transformación que se opera en el siglo XIII, en el que la poesía provenzal pierde su espíritu, y se agotara en gemo, engendrando con sus últimos cantos las letras catalanas, que renimadas por el espíritu nacional, entran en la senda senda que sigue en aquellos siglos con segura planta el arte español, con sus creencias y su original y guerrera inspiración. No apuntare en este estudio los primeros cantos de la musa catalana, ni tampoco es mi intento relatar los gloriosos días de aquellas armas que, extendiéndose por las costas del Mediterráneo, amenazaron las moriscas árabes, subyugaron Górgoa á Italia, y clavaron sus pendones en la céntrica capital de los imperios griegos. Rico venero de poesía la literatura catalana, espera que plenas celebradas cuentos su historia y renueven sus dormidas glorias, dando á conocer cuanta es la gallarda de la lengua de los condes catalanes y reyes de Aragón, de los diputados en sus Cortes, y de los poetas que, reverenciados en su edad, fueron modelo seguido por los mas famosos vates italianos. Alta estima merece la lengua de los Ausias March, Menéndez, Ferrer, Queralt; y en la que los himnos y los Poemes escalaron sus hechos, narró Montaner sus inmortales hazañas, y escribió Puigdes las populares tradiciones de su patria.

Propósito mas humilde es el mio. La lengua catalana cuenta hoy poetas dignos de figurar entre los coronados por el aplauso público de Castilla, y su nombre es desconocido y sus cantos se miran olvidados, á pesar de la riqueza de su idioma, hermano del italiano por su dulzura y flexibilidad, y gemelo de Castilla por la sonora y robusta entonación de sus períodos. Berra en ya de que la musa catalana no sea estrangera en España, y es tiempo de que el estudio de las letras patrias nos sirva para comprender el glorioso lazo que estrecha á los pueblos de la península en torno de la idea civilizadora y le-



D. JOSÉ ALVÁREZ DE PEREDA Y CERVERA.



EL UREPO DE ZARAGOZA, ESTÁTUA DE D. JOSÉ ALVÁREZ.

ventada que forma el alma de la nacionalidad hispana. Hijos de una madre como las lenguas de la península, vistieron un mismo pensamiento, y así el catalan como el gallego, el castellano y el portugués recibieron el fuego que las animó, del mismo foco, y del pecho de la misma raza brotó su primer acento, y con la misma invocación se encontraron sus puertas en el templo, y sus guerreros en las sangrientas batallas de sus continuos combates.

Quizá el aplauso tributado á los nombres de los poetas catalanes renime el apagado aliento de sus compatriotas; quizá los sentidos acentos de los que desploran la decadencia de la lengua catalana, y predizan su próxima ruina, lleve la inspiración á nuevas frentes y se conviertan esos prosaicos en temores ramos y pueriles. Así en Barcelona como en Madrid, todos miramos con indiferencia la ruina de la lengua, y sin voz vemos á un escritor levantar cátedra de castellano en la capital de Castilla y sin dolor le vemos empeñarse en leer la interminable lista de los galicismos aceptados, sin ver que se escribe el diccionario que servirá á nuestros hijos para descifrar esto que corre entre nosotros como lengua castellana. Sinus de muerte es el sistema señalado: una lengua que muere, es un pueblo que marcha al sepulcro.

Así en política como en artes, solo la idea de nuestra nacionalidad puede salvarnos solo en el seno de nuestras instituciones radica el hilito de vida, solo en el seno de nuestra poesía popular existe el ángel de la inspiración, el genio del nuevo arte.

Y hoy es preciso cultivar los estudios críticos con el deseo de que resuene en nuestros oídos una voz que nos permita decir, rodaron en este suelo las cunas de Arguís y de Rioja, de Herrera y Calderón.

II.

La Gaija del Libérez.
Por J. Rubio y Oro, 1811

Resplandec en las poetas catalanes el espíritu patrio y para mi es la invocación mas alta y el canto mas noble el que brota del nombre de la patria, el que haura en el hogar su aliento y en la memoria de nuestros mayores la voz que llena sus himnos con las religiosas inspiraciones de ese amor indefinible y santo.

Al evocar el nombre de su patria, siente el poeta el leño materno en la frente, se mira rodeado de la solicitud de sus deudos, renueva los sueños de su infancia, goza otra vez sus ilusiones de niño, y recoge en su seno las lágrimas vertidas por sus antepasados, y brillan en sus sienas las coronas que cifieron sus nobles, sus poetas y guerreros. ¿Qué mucho que sea entonces la de Quintana su lira?

Apartados de tan nobles senderos los poetas castellanos, vacian su guía, perdian entre desasosadas brumas, y el silencio los sigue y el olvido los rodea. Busó haura en su patria la fuente de sus inspiraciones, y confirmada con nuevo estímulo la que nació aqueñada. Encuéntrese en sus producciones ese amor á la edad media que caracteriza una de las épocas de la literatura moderna y que se explica en el poeta catalan porque es aquella edad la más gloriosa de su patria. Al abrir las crónicas, la historia de Barcelona se presenta á sus ojos eruida con los marcos atavios, y señora del Mediterráneo, la vio mandar numerosos pueblos y regir poderosas ciudades. Al separar la vista de aquellos cuadros de días ya pasados, las ruinas que pueblan su patria lloran de amarquisimo dolor su pecho, y sus sentis brotó el canto elegiaco de su alma.

Si un recio elogio esteatocianismo que anima á Arbuou y Rubió, es digno de compararse en los vates que buscan su inspiración en odios y rivalidades de las coronas aragonesa y castellana, y halagado instintos vulgares, juzgan el clamoreo de las pasiones como aplauso digno de un poeta. La alfora del cantor nacional raeo de que alcanza la elevación de su asunto; y el que derramando su vista por los siglos, sorprende el alma y el aliento de las generaciones y mira sus hazañas como respondiendo á los deseos de la nacionalidad, y ve destellar la vida de los pueblos y comprende sus altos destinos, y sorprende su porvenir; ese podrá coñir el laurel de poeta patrio, no el que busca aplausos nacidos de un odio que reniama, de una rivalidad que despierta, ó de un dolor que aumenta y recreece.

Poeta de inspiración vulgar, no es Rubió en ese defecto que es un escollo para los vates catalanes, y su acento adquiere robusta entonación al cantar las glorias de su patria, porque el pasado no es el porvenir que desea, sino que al levantar los velos de las futuras edades, ve apercibidas por Barcelona coronas no menos ricas que las que cñera en otros días.

Estos son los sentimientos que resplandecen en las composiciones que siguen, sin que sea necesario me detenga en señalar la armonía de los versos, y los brillantes rasgos que las embellecen. En una composición titulada «Mos cantars» se lee la siguiente bellísima invocación.

Si ab mos cantars sensills / Oh patria mia gal
Terra sagrada abont mon l'eu-sal sens galas
Bilandreji, al trist tot de las boladas,
Una mare ab amor;
Si cantant, de records ja puch un dia
Ta corona refer que falla á falla
Dispersá per tes planas regaladas.
Deis segles lo rigor
Deis antichs trobadors la muda lira
Yaorenaré de llurs llums seqleres
Y al geni que divaga entre llurs llors
Plorant invocaré.
Y despertare las que el mon admira
Ombres sagradas, nous conyets de gloria
Los complex y antichs reys, y llurs famosas
batallas cantaré.

Al hablar de sus cantos, con rasgos valientes piata la altivez catalana que nunca cede ni desmaya:

Durs seran mos cantars, sens armonia
Saltarán de mon cor mos sentits versos
Com de un acer ardent saltant hermosos
Trossos de focs brillants;

La composición dedicada á Barcelona es sin disputa una de las mejores del tomo, y sorprende el ver cómo la forma mas elegante de nuestra metrificacion se plega fácilmente al pensamiento del poeta hasta el punto de formar estrofas como la siguiente, que encierra delicadísimo cuadro.

Sembla una reina hermosa
Que al exir de son bany mitig despullada
En contemplar se gosa
Sa corona orgullosa
En lo mirall del agua plajada.

Reina en esta composición el carácter que dominó en la escuela poética de los últimos lastros, que emulada por los videntes tributada á los llamados romanticos en la vecina Francia, imitó su dición y bebió en sus obras esa vida y energía en la expresion, que fue mirada con amor por las gentes, y ensalzada por los eruditos como igual al genio, y como superior la inspiración digna y magestosa de nuestros mayores. Zorrilla mira como hijas suyas las siguientes octavillas:

Genitells ¡oh! vita encara
Pus te ha deixat la fortuna
Per contar tes nits la lluna,
Per órar tes murs lo sol;
Y un dossier blau plé d'estrelles
Per tes frescas nits y hermosas
Que apar brillen mes llustras
Quant mes aumenta ton dol.

Y llorando la decadencia de Barcelona, esclama con robusta entonación y arranque poético digno de nuestros primeros poetas:

Reina del mar! te las galeras
La mar las ha devoradas;
Reina del mont! las banderas
Las han gastadas los vents;
Pus no tens Rogers de Lúria
Per dar lleis á las ondas.
Ni Erils, Estenizas, Montecasas
Per dar lleys als pobles lens.
Que as fet, segora Roma
De los blasons, los arsenals, las fustas,
Que as fet de ton idioma
Tos jochs florals, las justas
Las arpas y los cants dels trobadors?

Hablé antes como de pasada del levantado pensamiento que prestaba vida á las inspiraciones de Rubió, como de los poetas que ponen los tesoros de su musa al servicio de esas rivalidades y rencillas que limitan la idea de patria y á todos nos roban, porque muestra inteligencia y nuestros sentimientos caminan unidos con tan fuerte vínculo al sentimiento de la patria, que su decadencia marchita nuestras almas, mancha su infamia nuestras frentes, así como su gloria es luz divina que colora nuestra mente, creando ese deseo que conduce á la inmortalidad á los hombres y abre nuevo horizonte á las naciones; pero el poeta catalan, al alzar á Barcelona, descubre en el porvenir nuevos días de ventura no hijos de la guerra como los pasados, sino iluminados por las tranquilas artes de la paz.

La reina un jorn te aclamará la terra
No porque encadenada
La llingua per la guerra
Com li tenias en los segles d'or;
Sino porque tallame
Las onzas carenas
Com talla i'poix llurs platejats miralls,
Aniran per las vilas
De tes riquesas plenas
Per tornar ricas de estimats metallis;
Mes porque extasiada
La terra al só del arpa
Que l'ilegaron tes Marchs y Gabestans,
Del arpa que elevada
Tingues la negligencia
En llurs llumits seqleres per tans anys,
Caurá á tos pens Contessa
Com cau als pens un jove
De la nineta, reina de son cor...

La lengua latina prestó á la catalana el inestimable tesoro de su sintaxis, y sorprende el ver cuán dócil se plega á los giros originales y atrevidos del poeta, visitando el altanero vuelo de su fantasía con aquella forma enérgica que constituye uno de los mas preciosos floures de la lengua del Dante y que entre nosotros alcanzó felicisimos días en los de la escuela sevillana. La oda dirigida á doña Isabel, condesa de Barcelona, prueba este aserto, y completa la esposicion de las dotes de Rubió, como poeta lírico, de alta imaginación y vigoroso estilo, cualidades que la oda reclama imperiosamente y que brillan en los trozos citados y en los siguientes:

¿No es cert que l'ceptre al empuñar d'España
Quant encara era tu reina petita...
De reys ja vos parlaren valerosos
Que llurs cabells ab l'elm bronst conyrien
Y que llurs membres forts de acer vestíen,
Y era un callall llur tron,
Llurs jochs lo guereyar?
¿No es cert, ó Reina, que os narraren cosas,
Y guerras, y fets de armas os narraren
Que os semblaren llavors maravillosas
Com sus romans de fadas
Incredibles per grans;
Y que vostra memoria se agradaba
En relenir llavors los noens gloriosos
D'heros que vostres enys vos presentaba
Com eixos deus de Grecia
Venecadors de gegants?

¿No es cert que nina encara, Reyna hermosa,
Is una ciutat coniosa vos parlaren
Per sa bellesa y sos records famosa,
Famosa per sas fiestas,
Famosa per sas lleys?

De una ciutat que conta que algun dia
Era del mar las reyna con Venecia
Y que conta que á son pobles tenia
Que son pensó acataban
De genitells los reys?

III.

El venerando título de poeta popular abraza varios conceptos que quizá no reúne ninguno de los salubres con tan digno nombre por nuestros críticos, sin exceptuar al laureado Quintana. No basta sentir el recuerdo de los triunfos pasados y honrar sus cantos con estas memorias llamando á la pedia á las generaciones presentes; es preciso sentir la vida del hogar, gozar sus gozes, temer con sus tiernas supersticiones y respirar el misterioso raudal de eterna poesía que corre por las áridas montañas y frondosas calles de nuestra querida patria. Creaciones de espléndida luz guarda la tradición de nuestras retiradas comarcas y gimen cantos dulcissimos en esos cuentos que se miran al través de una y otra edad unidos á unas ruinas á un árbol, á un torremote recogiendo los sollozos de cantos los escuchan y los latidos de cuantos los relatan. En el seno de la creencia religiosa nace una mitología cristiana, que puebla los términos de nuestras

albeas de encantadores misterios, y llega á constituir en las regiones apartadas del comercio de la vida una religión de sombras y de ecos que ningún poeta imaginara en sus vigiliat, ni viera en los sagrados instantes de la eración. El torremote son de una campana evoca murres mudos en las alturas de los sencillos paisanos, y quien recobiera sus conidencias en aquel instante, no sabría qué admirar mas, si la rica vena que tales poesías eren, ó la sencilla forma con que las vió su imaginación original. ¿Cuán justo es el amor y cuidadoso sollicitud con que eruditos de alto nombre recogen en otros pueblos estas bellísimas y deliciosas creaciones del sentimiento popular!

Rubió y Ors, inspirado en fuente tan pura, escribió composiciones que demuestran no pecan por exageradas sus palabras. *La noche de San Juan*, basada en un costumbre popular, es modelo acaladísimo de este género, y la misteriosa vaguedad de sus ideas y sombrías tintas de los cuadros que pinta, unidas á las brillantes imágenes que la entusiasen, forman su conjunto de tal precio, que solo acudimiento á los modernos poetas alemanes, se encuentran tan originales inspiraciones. El metro aumenta su indelible encanto.

Balleume ninetas
De ma gaita al só
Y al só melancolich
Del trist lluvios;
Pus yó lo astre palli,
Com un esent d'or
Penjat en la tenda
Coberta de dol
De un rey que en l'arena
Caigues valeros,
Del blau sostre penja
Del cel ab tristor,
Rallant las onas
Ab sos replandors
De nobils estrelles
Y espurnas de focs;
Que imperia que os pengui
De llurs lo pastor
Per un eixam de hadas
Que en carros de focs
Venin entre nubols
A correr pel bosch,
De nit en las horas
En que tollhom dorm,
Lo que en la palja
La boya en los monts,
Lo vent sobre ls arlers,
Lo auell entre flors
Y en l'herba mullada
Las ondras de ls tronchs?
Balleu doncs, ninetas
De ma gaita al só,
Y al só melancolich
Del trist lluvios;
Que ja ts camptans
Ab gays saltirans
Com noyas que jugan
Saltant entre flors,
Saltant alegres
Desde llurs telons
Ab llenguas de brose,
La poeta del sol

Figura diamante al lado de la anterior la *reina del Torneo*, por su sencillez y esquisita ternura, y por nacer en la oda popular, dando forma á una de las tradiciones mas acariciadas por los pueblos, y como es la glorificación de la belleza. Nalose la dulzura de la lengua y la sencillez del metro, y se comprendió cuánto es la lengua catalana manejada por poetas que posean el estro que á Rubió ilumina.

Per la palja serpentina
Del Lobregat una nina
Ab sa mareta camina
A la ciutat;
Que era de Sant Jordi l'ilia
Y en ella tornejá balia
En lo cual tornej debía
Alfors lo grand.
Maltas ninas catalanas
Creyan tal seguida ufanas
Ser del tornej soberanas
Aquel jorn;
Mes abont vé del plis la filla
Tota hermosa se llumia
Com la estrella que mes brilla
Prop del sol.
Y aquell mateix jorn Maria
De sa mare s'obestia
Y ab corona d'or cenyia
Sos cabells.

Y lo endemá del tornej
Del Lobregat per la palja
Sense sa filla ma mare
A sa caluya tornaba
Cuan pensaba en sa complexa

La goig l'atrancaba llagrims;
 Mes com pensada en sílla
 De del la trista ploraria.

IV.

No se compone la corona poética del señor Rubi y Ory de las joyas citadas; otras de igual valor cubren el Galic del Llobregat, y pero bastan las conocidas para comprender la altura de sus pensamientos y la feliz inspiración, que reina en sus cantos, y que le delizan el primero y mas principal de los modernos poetas catalanes. Sin duda no es la lengua que emplea la lengua catalana del siglo de oro de sus letras, y se desenvuelven en sus versos grillos y locuciones castellanas, y algunas francesas nunca admitidas por los buenos poetas sus compatriotas; pero a despecho de esto de nuestra literatura, y no es bien ponerlo en relieve en la poesía catalana, cuando mas en mayor grado a las letras de Castilla.

Mayor gravedad e importancia encierra el cargo que pudiera atribuírsele de haber puesto en olvido el espíritu de la literatura catalana, hermandando sus cantos con los que resonaban alante los Pirineos, y en las escuelas castellanas, sin tener presente que si bien el genio de la antigua poesía provincial no podía volver a la vida en el seno del arte español, el poeta local debe buscar el fuego que la inspira dentro de las tradiciones que representa, y en el seno de las necesidades que expresa. Contradictorio en el pretender abrazar la inspiración filosófica del arte moderno usando una lengua provincial, puesto que la naturaleza misma de los medios empleados aconseja el fin a que debe tender el poeta. Y esto no es otro que demostrar la parte activa que aporta a la historia nacional el espíritu del pueblo que representa, buscando en su poesía popular las creaciones llamadas a enaltecer y levantar el inspirado genio de la nacionalidad. Este es el destino de las literaturas provinciales, y las lenguas que se conservan en nuestra península deben servir para demostrar la insuperable fecundidad del genio nacional, produciendo con esos variados matices de su lengua lo vario de su inspiración. Digno de severa censura sería escribir en esas lenguas ramos guerreros contra la madre común, y como ocioso empeño debe tacharse el pretender vincular en una lengua local los nobles pensamientos del glorioso arte de los siglos medios y siglo XVII, que cuenta con la lengua divina de nuestros divinos poetas y encomiados escritores.

FRANCSMO DE PAULA CAÑALIZAS.

El cable telegráfico entre Inglaterra y Austria, según las noticias recibidas, deberá empezarse a echar el próximo mes de agosto habiéndose ya completado su construcción.

En la última sesión de la Academia de ciencias de Francia, Mr. Dyon leyó un escrito acerca de los elementos parabólicos del cometa descubierta por él en 1718 en 23 de junio y por Mr. Klinkerfous en Berlin el 22. Estos elementos son como sigue:

Distancia del perihelio 0,360216; longitud del nodo ascendente 23 grados, 29 minutos, 37 segundos; longitud del perihelio 15 grados, 39 minutos, 4,8 segundos; inclinación 120 grados, 19 minutos, 39,1 segundos. La brillantez del cometa, anunció Mr. Dyon que se aumentaría hasta medidas de estos en, en cinco días sería visible con un anteojo de teatro declinado despues y desapareciendo en los primeros días de agosto. Durante el mes de julio debía pasar sucesivamente por las constelaciones del escorpión, del Lines y de Leo en la cual oraciones el 16; y el 20 debía estar cerca de la estrella Rubic.

SOCIEDAD PROTECTORA DE LAS BELLAS ARTES.

Trasladada ya la sociedad al magnifico local que ha tomado en el cuarto principal del teatro de Lope de Vega, se están decorando las habitaciones con el mayor gusto.

Tanto para dar tiempo al arreglo del local, como a causa de la estación presente, se han suspendido las sesiones prácticas de pintura, las cuales continuarán como todas las demás dentro de breves días.

Desde primero de agosto próximo se abrirá una clase de dibujo gratuito, para los hijos de los señores socios.

Se halla sometido actualmente a la apreciación del gobierno inglés, y con probabilidades de hallar buena acogida, un atrevido proyecto de comunicación telegráfica entre la India y la Inglaterra. Se ha constituido

una sociedad, que ha alcanzado de los gobiernos de Egipto y de Turquía las firmes necesarias para establecer un cable eléctrico, que vaya desde el Egipto hasta el mar Rojo. La sociedad tiene el pensamiento de tender un cable submarino desde el istmo de Suez a Aden, y desde este punto a Kurrachee, con estaciones intermedias. Para llevar a cabo la línea de Constantinopla a Alejandria, concedida ya por la Puerta, la sociedad inglesa se la asoció con otra austriaca. Una vez concedida la protección del gobierno inglés, la sociedad no tiene mas que quince meses para plantear la línea completa desde Alejandria hasta la India. Los gastos que esta obra tendrá, se calculan en ochocientos mil libras esterlinas.

TRASLACION DE LOS RESTOS DE CAPMANY.

La ciudad de Barcelona ha honrado de una manera digna la gloriosa memoria de uno de sus mas esclarecidos hijos que murió en Cádiz en 1813 víctima de la epidemia.

El 15 de este mes a las nueve de la mañana, las personas convidadas se reunieron en la parroquia de San José, donde se constituyó el ayuntamiento; pero como el local se considerase reducido, las formalidades de la entrega de la urna en que descansan los restos del señor don Antonio Capmany se verificaron en la Rambla, en donde apenas pudieron oírse las autorizadas palabras del señor don Pablo Valls, ni el discurso del síndico don Pablo Pelachs al depositar en nombre de Barcelona una corona cívica sobre la urna.

Era un deber de la ciudad de Barcelona el recibir con un público homenaje de gratitud y respeto las cenizas del ilustre patriota que inmortalizó los días de gloria de su patria, industria y comercio; que en conciertos trabajos históricos rescató los antiguos tratados de paz y alianza entre algunos reyes de Aragón y diferentes príncipes de Asia y Africa desde el siglo XIII hasta el XV, y a quien por su célebre obra de la *Filosofía de la elocuencia*, no solo su patria, sino tambien las naciones extranjeras, rindieron un tributo de admiración.

Ha a una hora colocada en una magnífica carreta cubierta de paños negros recamados de oro y tirada por seis caballos cubiertos de ropones negros, con plumajes del propio color y guiados por cuatro palafreneros vestidos a la antigua con sobre-vestas de terciopelo negro, fortaleza de blancos pieles y el pecho un escudo con las armas de la ciudad. Sobre la plataforma, y en los cuatro ángulos del carro, otros tantos grifos apoyaban sus garras sobre los escudos de Barcelona. En el centro se elevaba la urna de la cual pendían ocho cintas de crepón y detrás de ellas un pebetero sostenido por un soporte de bronce y guarnecido con un grupo de figuras de bronce y jopeles.

Llevaban las cintas, un representante del ayuntamiento, un diputado provincial, un delegado de la universidad, el comandante de marina, el vice-presidente de la junta de comercio, el presidente de la academia de buenas letras, el director de la sociedad económica y el vice-presidente de la junta de fábricas; y no habiéndose presentado representante alguno del ayuntamiento de Cádiz, fue confiada la primera de dichas cintas a don Pablo Valls individuo de la comision que habia pasado a aquella ciudad a recoger las cenizas del ilustre escritor. Formaban la comitiva funebre las cruces y parte del clero parroquial y catedral, gran número de monaguillos con bacas, la corporación municipal con el corregidor, y el regente de la audiencia y el conde de Campmany y que fue precedida en el concurso de 2 de noviembre de 1836.

El túmulo era de bellas y bien entendidas proporciones; la iglesia estaba llena de un inmenso gentío; celebró los divinos oficios el canónigo don Manuel Villalonga, y una multitud y robusta orquesta entóno el bellissimo Requiem del maestro catalán señor Lluell.

Concluido el deber religioso, se volvió a colocar la urna en el carro funebre y se trasladó a las casas consistoriales y antes que los conchabos abandonaran el salón, quedó depositada en la sala principal del archivo de la municipalidad, repartiéndose con profusion ejemplares de la memoria que don Guillermo Fortesa redactó en elogio de Capmany y que fue premiada en el concurso de 2 de noviembre de 1836.

REVISTA DE LA QUINCENA.

El cantor popular de Francia, el ilustre Beranger, ha muerto el 16 de las cuatro de la tarde. El 17 se verificó el entierro en medio de una extraordinaria concurrencia, mientras que en las calles del tránsito se vendían

públicamente bustos y medallas de este popular poeta, con esta inscripción: *A Beranger, poète sage, et éternellement vivante*. A las doce y cuarto se puso en marcha la comitiva funebre para el cementerio del padre La Chaise, presidiendo el duelo los señores Perroin y Antier, amigos del difunto, y dos primos de este, cajero el uno y el otro músico de un regimiento. La muchebumbre asistió a la comitiva con los gritos de: *Adieu a Beranger!* y las lienzas del tránsito estaban en su mayor parte cerradas. No se permitió entrar en el cementerio sino a una pequeña parte de la inmensa concurrencia; y despues de recibidas las acostumbradas oraciones por el clero, la muchebumbre se retiró silenciosa.

No es este solo el fallecimiento de que hoy debemos dar cuenta. Han muerto tambien en Madrid, el señor don Manuel Colarosa; en Bayona el señor don Mateo Murga; y en Francia el hijo del antiguo mariscal Ney y Mr. Oshagney, y en Copenhague el señor Cristiano Molbeck. El señor Colarosa era un ilustrado profesor de medicina que ha estado al frente del cuerpo de sanidad militar en los últimos años; diputado constituyente en 1855 y 1856, fue el primero que en el parlamento español levantó su voz en favor de nuestros compatriotas residentes en Méjico. El señor Murga era un acendrado capitalista; los periódicos anuncian que ha dejado 2.600.000 de reales a los establecimientos de beneficencia. Mr. Alcides Orbneguy se ha hecho célebre como uno de los mas distinguidos naturalistas de Francia y como profesor de paleontología en el museo de historia natural de París. Una de las primeras producciones de su pluma fue la descripción de los moluscos de la isla de Cuba, y su obra mas importante es el *Viaje a la América meridional*, copiosamente ilustrado con limas en folio. Por último el profesor Molbeck, que desempeñaba una cátedra de literatura en la universidad de Copenhague, era uno de los hombres mas instruidos de la época y ha escrito muchas y estimables obras sobre Biología, historia y de la literatura. Para que se formase una idea de la extensión de sus escritos, diremos que el catálogo de sus obras ocupa doce páginas del diccionario de autores daneses de Ersler.

Andándose la publicación de varias obras importantes en España y en el extranjero. En estos días se ha repartido el prospecto de una obra monumental cuyo título, será *Historia de los templos de España*. Si el desempeño corresponde a la idea que despertará un título semejante, desde luego prometimos a esta obra una merecida aceptación. Entre tanto en Roma se hacen grandes preparativos para publicar la historia del concilio de Trento, obra que saldrá bajo los auspicios del papa Pío IX. El padre Theiner, el editor y compilador, ha sido por muchos años prefecto de los archivos secretos del Vaticano; y en virtud de su situación oficial, conoce todos los manuscritos que se conservan en el conclave. Durante muchos años y en ayuda de estos manuscritos ha estado escribiendo su historia y reuniendo un número enorme de documentos acerca de ella. En el período de la república romana de 1848, teniendo ser constituido o que se destruyesen los códigos originales, hizo sacar facsimiles de las firmas autógrafas de los padres del concilio, y despues habiéndose propuesto a su vez la audacia del papa, pudo permitirse publicar su obra. Su Santidad encomendó el examen de esta solicitud a una comision de personas instruidas que unánimemente se declaró en favor de la publicación, y el papa le concedió diez mil escudos para la impresión de la obra y ha mandado reinstalar la famosa imprenta del conclave que comenzó su nueva vida con la *Historia completa del concilio de Trento* por el padre Theiner. Esta obra saldrá a luz en dos partes. La primera, que se compondrá de tres tomos en folio, contendrá el diario completo del concilio según fue redactado por su secretario Massarelli, y firmado por los padres que asistieron a él; y además las actas de las sesiones desde su apertura en 13 de diciembre de 1545 hasta su terminación en 4 de diciembre de 1563, con todas las discusiones, controversias y correspondencia de aquel período de tiempo. La segunda parte, que constará de otros tres tomos en folio, comprenderá los documentos relativos al concilio, que aunque no oficiales, son necesarios para la inteligencia de su historia. Mientras se prepara la imprenta del Vaticano, el señor Theiner ha hecho un viaje a Trento para examinar los cinco y dos tomos de documentos relativos al concilio que se conservan en la librería Mazzetti.

En Londres se han publicado las memorias científicas y literarias de Andrés Crosse, uno de los señores que mas experimentos han hecho y cuyos resultados han obtenido sobre la electricidad. La fama de Mr. Crosse data de 1836. En una reunion de la Sociedad Británica celebrada en Bristol habiéndose tratado de la influencia de la electricidad en la formación de los minerales, el presidente anunció que se hallaba presente en la reunion una persona cuyos experimentos le habian conducido hasta el punto de poder hacer veinte y cuatro especies de cuarzo, y hasta cuarzo cristalino. Mr. Crosse, que era la persona atendida, se adelantó entonces, y habló de sus observaciones sobre los cristales minerales; describió sus experimentos y anunció que habiéndose pasado por ciertos solenoides minerales una corriente eléctrica continuada por largo tiempo, aunque de poca intensidad y aislada por el agua, habia obtenido artificialmente cristales de cuarzo y traquita carbonato de cal, y plomo y mas de otros veinte minerales artificiales. Entre otros experimentos anunció tambien que esponiendo a la acción eléctrica de una batería de agua cierta cantidad de ácido fluo-silíceo desde el 8 de marzo a fin de junio de 1836, habia obtenido un cristal de cuarzo de forma regular de $\frac{1}{2}$ de pulgada de longitud, y $\frac{1}{4}$ de diámetro; y añadió que estaba convenido de que era posible hasta hacer diamantes y que en un período no distante la industria del hombre podía llegar a formar toda clase de minerales. Fácil es comprender el



ESQUERAS DE CAPANY EN BARCELONA EL 15 DE JULIO DE 1857.

entusiasmo que produciría este discurso; pero al año siguiente debía aun resonar el nombre de Mr. Crose relacionado con un descubrimiento más maravilloso. Estaba ocupado en ciertos experimentos de electro-cristalización, cuando sorprendido al ver aparecer bajo la influencia continuada de la acción eléctrica insectos en condiciones generalmente desfavorables para la vida animal. ¿Cómo se habían formado estos insectos? El extraño descubrimiento del azar eléctrico está todavía envuelto en el misterio, y los experimentos que desde entonces se han hecho no son suficientes para establecer sobre ellos ninguna ley científica. Crose murió el 6 de julio del año último, y sus memorias tienen un grande interés científico que no es posible desconocer.

El doctor Leo de Berlin, que en el año último hizo un viaje á Filipinas para dirigir la copia por medio de procedimientos fotográficos, del célebre Códex Argentino de Ullúa, va á reproducir en papel fotográfico facsimiles de las láminas de aquel códice, y á publicar la obra con un tomo explicatorio que acaba de escribir. Por este medio, el público y las particulares podrán adquirir una copia exactísima de aquel famoso manuscrito. El precio de la obra completa, que contendrá sesenta y tres hojas sin contar el tomo, será de ochenta y cinco reales, ó sesenta más mil cuatrocientos reales de nuestra moneda.

«A la fecha de las últimas noticias, se esperaba en Munich de un momento á otro la publicación de la relación completa de la primera expedición científica hecha por el doctor Roth á las orillas del mar Muerto. Esta expedición se ha llevado á cabo con buen éxito á pesar de las dificultades que ofrecía; su objeto era examinar el valle que separa el mar Muerto del mar Rojo, á fin de determinar la extensión y posición exacta del antiguo lago del Jordán. El 6 de abril salió el doctor Roth de Jerusalem, y se dirigió al Sur del mar Muerto hasta que llegó á las orillas del mar Rojo, y dando un considerable rodeo, volvió ya á su punto de partida. Sin embargo, ha dejado mucha parte del territorio por explorar, á causa del peligroso estado del país, incluído de ladrones y sicarios.

Por último, para concluir las noticias que tenemos en materia de publicaciones notables, diremos, que el editor Poliak de Sanok (Galitzia), está imprimiendo una serie de las crónicas más raras é interesantes de Polonia.

Los directores de la línea de ferro-carril entre Roma y Civita-Vecchia, han nombrado un inspector con el objeto de vigilar y proteger el descubrimiento de todos los restos del arte antiguo que puedan encontrarse á consecuencia del movimiento de tierras necesario para la construcción de la vía. Esta debe pasar por Fregene, que al principio de la primera guerra ponía era una colonia marítima de Roma; por Alsema, donde Pompeyo edificó la mag-

nífica casa de campo que menciona Cicero, y por Fregio donde los Carlos, raza de Frigia, establecieron un arsenal, y donde los romanos tenían otra colonia marítima. En el siglo pasado se descubrieron aquí muchas restos de estatuas y objetos antiguos, pero las excavaciones se dirigieron sin método, y ahora se trata de enmendar esta falta.

En Atenas se ha formado, con un capital de ciento veinte mil dracmas, una sociedad para explotar las canteras de mármol blanco existentes en la isla de Paros. Es la primera empresa de este género que se forma en Grecia por suscritores exclusivamente atenienses.

El Museo de Londres va á enriquecerse muy pronto con una nueva colección de importantes antigüedades, fruto de las investigaciones hechas en Badran, la antigua Halcarnava, por el consal inglés en Mitlene. Trátase de los restos del célebre sepulcro del rey Mausolo, construido por su esposa Artemisa, y entre ellos se hace mención de la estatua colosal de un caballo, que dicen pesa cerca de siete toneladas. El buque que conduce estos objetos, salió de Malta á principios del mes, y debe haber llegado ya á Inglaterra.

Tenemos la satisfacción de anunciar que el joven marqués de Mirabel ha adquirido la propiedad del monasterio histórico de Trier, céntrica del emperador Carlos V, en la cantidad de veinte mil duros. Parece que tratan de comprar este monasterio á nombre de Luis Napoleón; y el marqués se ha adelantado á adquirirlo con el laudable y patriótico deseo de que no pase á ser propiedad de un extranjero.

El 19 se verificó con toda solemnidad la inauguración de las obras de canalización del Ebro. En el programa número primero una descripción exacta de esta obra á nuestros lectores.

Desde primero del mes inmediato estaremos en comunicación telegráfica directa con Portugal, habiéndose al fin canjiao las ratificaciones del tratado celebrado al efecto, que es el mismo que nos une con Francia.

El teatro del Circo ha vuelto á abrir sus puertas con una compañía de zarzuela dirigida por el señor Oudrid y en la cual se ha presentado el baritone Otsego. Tiene este baritone agradable voz, buena figura é inteligencia de la escena y arrojados aplausos en el *Mardo*, zarzuela que eligió para su primera salida. Hablase de la venida de la Ramirez que se presentará de nuevo después de su larga ausencia en el *siempre*. Pero el acontecimiento teatral de más importancia, es la próxima vuelta de una celebre trágica que llama la *asopras Caprasion Oil Grillo*.

Dejamos aparte todas las conjeturas que podríamos hacer sobre este singular apellido, diremos que esta dama es la Ribot, que actualmte se encuentra en Londres, donde ha coronado sus triunfos en el papel de *Lady Macbeth*, en la conocida tragedia de Shakspeare. Es de advertir que la Ribot desempeña sus papeles en italiano y por consiguiente que la tragedia fue traducida á este idioma con las trasposiciones y omisiones convenientes. En Madrid dará quince representaciones en el teatro de Castellanos y se presentará en los teatros *Héro*, *Franzese di Rivist*, *Ottavia*, *Le fete confidence*, *Feder*, *Romanda*, *Maria Stuart*, *Murthel* y otras.

Por esta revista, y por todos los demás artículos no firmados de este número.—NEMESIO FERNANDEZ CALATA.

Geroglífico.



SOLUCION DEL ANTERIOR.

De la manera de los reyes sobrevivió á los pueblos, gran número de israelitas.

DIRECTOR, D. J. GASPARD.

MADEID: IMP. DE GASPARD Y ROSA, CRISTÓBAL, PRINCIPLE, 1. 1857.



Trajineras y carruajes en el Paseo de la Viga

“Trajineras” and Carriages in the *Paseo de la Viga*

Resumen

En las siguientes páginas, recorreremos el canal y el paseo de la Viga, con algunas referencias de los retratos literarios que de ellos hicieron escritores mexicanos y extranjeros. Con ellos iremos de paseo tanto en trajineras como en carruajes por el canal y el paseo en el siglo XIX. Será a través de aquellos que con sus plumas nos dejaron los cuadros de costumbres.

Palabras clave: La Viga, Viajeros, Siglo XIX, Paisaje, Paseo

Abstract

In the following pages, we will tour the canal and paseo de La Viga, with some references of the literary portraits made of them by Mexican and foreign writers. With them, we will go for a walk in both trajineras and carriages along the promenade and the canal in the XIX century. It will be through those writers who with their pens left us paintings of the customs of the time.

Key words: La Viga, Travelers, XIX Century, Landscape, Stroll

Fuentes Humanísticas > Año 31 > Número 58 > I Semestre > enero-junio 2019 > pp. 35-47.

Fecha de recepción 19/06/2019 > Fecha de aceptación 10/10/2019

barteta@prodigy.net.mx

* Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.

¹ Una versión previa del presente artículo se presentó como ponencia y forma parte de las memorias del 4º Coloquio del Área de Historia y Diseño. *Lugares perdidos* (sin ISBN). Organizado por el Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo, División de Ciencias y Artes para el Diseño, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. Ciudad de México, 2013.

Los espacios cambian con el transcurrir de los años, algunos, debido a fenómenos naturales tardan millones de años para modificarse. Sin embargo, el hombre, de acuerdo con sus necesidades, se sirve del entorno que lo rodea y lo transforma, para facilitar en la medida de sus necesidades la vida cotidiana. La cuenca de México por su situación geográfica tuvo una propensión lacustre con la que la naturaleza la dotó, y la civilización mesoamericana más importante que la habitaba, a la llegada de los españoles, la eligió para vivir en ella como un lugar escogido por sus dioses. Ahí, los mexicas erigieron sus centros ceremoniales, construcciones pesadas que edificaban en los islotes, calzadas, casas habitación en chinampas, al igual que el cultivo. Los canales les sirvieron a sus habitantes para transportarse, al igual que a sus mercancías. La sorpresa de los españoles al entrar en la ciudad de Tenochtitlán la deja por escrito Bernal Díaz del Castillo, en el tantas veces citado texto que aquí transcribo, una vez más, para recordar cómo era aquella ciudad lacustre:

[...] Y otro día por la mañana llegamos a la calzada ancha y vamos camino de Iztapalapa.

Y desde que vimos tantas ciudades y villas pobladas en el agua, y en tierra firme otras grandes poblaciones, y aquella calzada tan derecha y por nivel como iba a México, nos quedamos admirados y decíamos que aquello parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís, por las grandes torres y cúes y edificios que tenían dentro del agua y todos de calicanto y aun algunos de nuestros soldados decían que si aque-

llo que veían si era entre sueños [...] (Díaz, 1965, p. 271).

Con la súbita llegada de otra cultura que sometió a la anterior, se construyó una nueva ciudad sobre la que existía, que cambió el rostro de la anterior, y la historia. La ciudad se transforma y se urbaniza con una traza renacentista: se construyen casas e iglesias en piedra y tezontle, lo cual dio ese espacio una fisonomía diferente. A pesar de haber cancelado canales y acequias, que con sus aguas durante miles de años alimentaron la cuenca de México, se respetaron las grandes avenidas de los mexicas, y también se aprovecharon algunos de los canales que continuaron con el transporte de verduras y frutas para surtir los mercados de la ciudad desde los lagos de Xochimilco y Chalco.

El canal de La Viga formaba parte del canal México-Chalco, donde se iniciaba, después atravesaba el dique de Tláhuac (que dividía los lagos de Chalco y Xochimilco) y se unía con la acequia que comprendía los pueblos de Culhuacán, Mexicalzingo, Iztacalco y Santa Anita; hasta entrar a la ciudad de México por la garita de la Viga, y finalizaba en las calles de Roldán por el rumbo de La Merced (Peralta, 2009, p.459). Como ya se mencionó, la comunicación lacustre fue fundamental en el mundo prehispánico, y a pesar de los intentos por desaguar los lagos durante la colonia, debido a las constantes inundaciones, la circulación por ciertos canales siguió siendo importante durante la Colonia y el siglo XIX. En algunos de sus tramos se conoció como Acequia Real y Canal Nacional.

Durante el gobierno del virrey conde de Revillagigedo se concibió la idea de



Imagen 1. Mapa del canal en el siglo XIX

Este mapa fue realizado en el año 2000 y como dijimos arriba superpone la traza urbana de 1970 (por ser menos extensa que la actual) con la traza del antiguo canal de La Viga y la situación de los grandes lagos de Xochimilco y Chalco en el siglo XIX. En ella se muestran el Paseo de La Viga y el canal de La Viga.

construir el paseo de la Viga y la Garita para controlar el acceso a la ciudad, obra que funcionó durante todo ese período y el siglo XIX, hasta su destrucción total alrededor de 1923.

En las siguientes páginas, recorreremos el canal y el paseo de la Viga, con algunas referencias de los retratos literarios que de ellos hicieron escritores me-

xicanos y extranjeros.² Con ellos iremos de paseo tanto en trajineras como en carruajes por el canal y el paseo en el siglo XIX. Será a través de aquellos que con sus plumas nos dejaron *los cuadros de costumbres*. Pasearemos en el tiempo y el espacio, un espacio y un tiempo en el que actualmente encontramos avenidas de cemento surcadas no por canoas, sino por miles de automóviles, combis, camiones en su diario recorrido, para llegar a tiempo a su destino. Son conductores y pasajeros a los que la prisa, los semáforos y los nervios los acompañan, sin imaginar lo que en ese mismo lugar, a menos de una centuria, se encontraba.

El paseo de la Viga corría paralelo al canal, tenía un largo aproximado de dos kilómetros. Era un punto de reunión y encuentro al que se podía llegar a pie, a caballo o en carruajes. Se iniciaba cerca de la iglesia de San Pablo y continuaba bordeando el canal hasta la Garita. El canal se conservó hasta 1920. El nombre de La Viga, dice *Baetholomaeus Heller*, un alemán que visitó México entre 1845 y 1848, se debe a las vigas que se cruzaban en el agua para obligar a las trajineras y canoas a pagar desde la colonia la alcabala por cruzar el puente. Él describe el paseo que corre paralelo al canal como:

[...] una doble avenida de bellos árboles y que se extiende bastante lejos hasta el punto en el que un pequeño puente de piedra cruza el canal; de allí toma su nombre el paseo, ya que el cruce de canoas

² Para este trabajo no se incorporó la obra de Manuel Rivera Cambas, *México pintoresco, artístico y monumental* (1883), la cual será estudiada en futuros trabajos.

que deben pagar allí el impuesto, puede ser impedido por una 'viga' (Heller, 1993, p. 145).



Litografía de la segunda mitad del siglo XIX, una obra más del gran Casimiro Castro que con la colaboración de Juan Campillo logró dejar plasmada esta bella imagen obtenida desde las alturas en un globo aerostático.

El canal les resulta a los extranjeros, que dejaron descripciones de él, fascinante por la algarabía producida por la cantidad de personas que embarcan y desembarcan: las prisas, los gritos, el tráfico de canoas y trajineras, las mercancías que transportan, en fin, un interminable ir y venir de un lugar a otro con un movimiento constante para surtir a los mercados de la ciudad y también para pasear. Heller (1993) viaja por el canal hasta Santa Anita, en busca de las chinampas o jardines flotantes, que esperaba que en realidad flotaran y no como las vio y existieron siempre, asentadas en el fondo de las enramadas cubiertas de tierra, en donde se construían las chozas y se cultivaba. A pesar de no ver las islas flotando, como él esperaba, utiliza la expresión "quedar hechizado", con: "...la cantidad de flores que pueden verse en pleno florecimiento y entre las cuales puede descubrirse con frecuencia una pequeña casita pintoresca

que es la del dueño" (p. 146). Recomienda *la excursión* como una de las más agradables que se pueden hacer en México (Heller, 1993, p. 150).³

Los paseos eran esos espacios públicos, frecuentados por la sociedad *para ver y dejarse ver*, generalmente por las tardes. En la ciudad de México, tres eran los importantes: La Alameda, a la que rodeaban los carruajes y galanes montados en caballos. En esos paseos seguramente la galantería, los chismes, envidias y admiración se comentarían de regreso a casa. Otro de los paseos era el de Bucareli, que seguía camino a Chapultepec. El último era el de La Viga, que por su condición de lugar de encuentro entre indios, clases medias y ricos era el más democrático de todos, aunque cada uno ocupara su lugar. Este era, según lo dicho por nuestros escritores, el más colorido de la ciudad.

Uno de los primeros extranjeros que dejó un relato escrito sobre México, recién terminada la guerra de Independencia, en 1822, fue *William Bullock*, al que el Paseo de La Viga lo desilusiona, por lo que le habían contado de él, dice que los sábados y domingos eran los días más frecuentados, en los que:

Un gran número de elegantes carruajes y comitivas se presentan en estas ocasiones; sin embargo, sólo vi una carroza y dos volantas. El camino termina de pronto cerca de un puente y exclusiva bajo

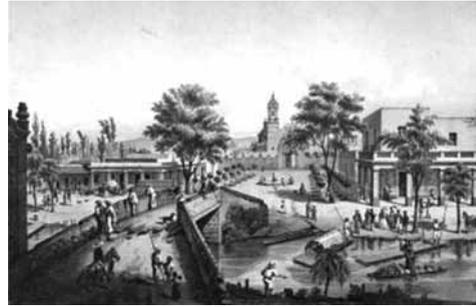
³ Heller (1993), como todo viajero a México, ha leído a Humboldt quien describe que hay dos tipos de chinampas: unas móviles que arrastran los vientos y las otras fijas y adheridas a la orilla, y solo las primeras merecen la denominación de jardines flotantes. Esta información de Humboldt es totalmente falsa (p. 150).

la cual pasa el canal de Chalco. La mayor parte de los coches van tan cerca unos de otros que impiden a los ocupantes ver más allá de la ventana del carruaje que va casi pegado a su lado. Estos coches van ocupados por lo general con damas, que a causa de esa ridícula costumbre no tienen ocasión de ser admiradas y lucir su buena figura y belleza. (Bullock, 1993, p. 123).

Sin embargo, ver a los indios que regresaban a sus poblaciones en la tarde en sus canoas, lo compensó con creces:

En las tardes apacibles, durante la estación de seca, los alrededores de la ciudad presentan un escenario de bullicio, alegría y deleite que difícilmente podría ser igualado; cientos de canoas entoldadas, de diversos tamaños, atiborradas de indígenas vestidos esmeradamente y con sus cabezas coronadas con hermosas flores pasan y repasan en ambas direcciones, cada trajinera, con su músico sentado a popa y tocando la guitarra, con algunos del grupo cantando o bailando, frecuentemente haciendo ambas cosas al mismo tiempo, presentan tal espectáculo de inocente e inofensiva diversión que, mucho me temo, rara vez se da en las ferias y festividades de nuestro país. (Bullock, 1993, pp. 123-124).

La Marquesa Calderón de la Barca, tal vez la cronista extranjera que mejor observó a México, durante su residencia en el país entre los años 1840-41, se extraña que a las mujeres mexicanas de sociedad no les guste pasear a pie, excepto en sus salidas a misa, ya que lo consideran poco elegante. A ella, sí le gusta caminar en la Alameda y disfrutar de la sombra de sus



Esta litografía fue realizada por G. Rodríguez, quien logra dejar plasmada la imagen del pueblo de San Matías Iztacalco, tal como era a mediados del siglo XIX

árboles. El Paseo de Bucareli lo describe como una ancha avenida y una fuente en el centro, que remata con una estatua dorada de la Victoria. Ahí, todas las tardes se pueden ver los carruajes en donde pasean las damas para dejarse ver, pero el hecho de ir en los coches no les permite lucirse –comentario que coincide con el de Bullock–, por el hecho de no poder dejarse contemplar en toda su belleza, pues van adentro de los mismos. También dice, que no faltan algunos léperos mezclados entre la sociedad. Encuentra que este paseo goza de una hermosa vista de las montañas, sin embargo, para ella llega a ser monótono. La Marquesa prefiere el de La Viga, lo encuentra más vivo, alegre y sobre todo diferente. A este lo describe, así:

Le bordea un canal, con árboles que le dan sombra, y que conducen a las chinampas y se ve siempre lleno de indios en sus embarcaciones, en las que traen fruta, flores y legumbres al mercado de México. Muy temprano en la mañana, es un agradable espectáculo verlos cómo se

deslizan en sus canoas, cubiertas con toldos de verdes ramas y flores (Calderón, 1967, p. 79).

La señora Calderón de la Barca dice, que, cuando no tiene muchos compromisos, le gusta acercarse a La Viga, a las seis de la mañana, para pasar al tiempo, cuando el fresco es estimulante y poder ver a los indios con sus canoas y trajineras en el canal cubiertas de flores y legumbres. En una ocasión, en la tarde, subieron a una de las canoas grandes y llegaron hasta el pueblo de Santa Anita, en donde vieron las chinampas o jardines flotantes, y junto a ellas las chozas de los indios que llevan a vender sus productos a la ciudad, ahí, compraron las flores de rigor para todo aquel que disfrute de ellas. A su regreso, observa a los que vuelven; cantando, bailando, emborrachándose, comiendo, etcétera. Llama su atención una canción: el *Palomo*, melodía, de la cual dice que, a pesar de su monotonía, el ritmo le parece bello, ya que:

[...] las mujeres la cantan con tan adormecida dulzura, y sonaba tan acariciante que me quedé en un estado de agradableísimo ensueño y de perfecto deleite; y sentí tristeza cuando al llegar al desembarcadero tuvimos que regresar al coche y a la civilización, sin más recuerdos de las chinampas y unas cuantas guirnalda de flores (Calderón, 1967, p. 89).

Paula Kolonitz, austriaca, llegó con la corte de Maximiliano y Carlota, cuenta en su libro: "No puede decirse con palabras lo interesante que son los dos pequeños pueblos de Santa Anita e Ixtacalco, en las proximidades de la ciudad de México."

(Kolonitz, 1984, p. 119). La descripción se repite por lo atractivo que le resulta:

Al sur de la ciudad, donde el canal de Chalco se hace más ancho, en el amplio puerto donde cada mañana llegan los indígenas con sus mercancías, se extiende el paseo de La Viga. Por allí se va a los pequeños pueblos en los que habitan solamente indios. Las más bellas flores se ven en sus proximidades y aun a las más pobres y pequeñas cabañas las rodea el perfume y la suave fragancia de las lindísimas flores que siempre las cercan. Este paseo es encantador. Las heladas cumbres de los volcanes, como si estuvieran a mitad de la calle, se levantan ante los ojos y, por la pureza del aire parecen estar más próximas que nunca. (Kolonitz, 1984, p.120).

Para los extranjeros, como se ha visto, el paseo y el canal de La Viga, son los más llamativos. Es natural que así fuera, no se parecen en nada a lo que han visto en sus países de origen: personas de diversas razas, vestimentas, costumbres, canales que transportan toda clase de flores y verduras en canoas durante todo el año, imposible de encontrarlas en sus países debido a las estaciones tan marcadas que hay en ellos. Ejerce una fascinación, precisamente por lo distinto, es un lugar que materializa *prácticas sociales culturalmente significativas*, diferentes actividades de recreación, comercio, oficios, vida cotidiana, que le otorgan una identidad. Aunque, en cada viajero, la experiencia y la sensibilidad son personales e intransferibles, lo que parece tan común y corriente para quien lo realiza, es aquello que se queda en la memoria del otro: un momento, una conversación, un paisaje.

Bullock después de un recorrido por el lago de Chalco y la descripción del día que ocupa en él, desde que se sube a las trajineras y observa cómo los jóvenes las empujan con pértigas, termina por disculparse con el lector que pudiera pensar que sus comentarios resulten tediosos, pero aclara que: “[...] el recuerdo de un día empleado de esta manera deja en mí una impresión más fuerte que las pasadas en la sociedad más pulida, donde todo lo que uno encuentra a su alrededor es artificial” (Bullock, 1983, p. 125). Lo que seduce de este espacio es su autenticidad, manifiesta en sus contrastes, actividades, personajes, prácticas sociales, comportamientos; el lugar para encontrarse con los otros.

A los escritores mexicanos no les fue indiferente el significado social y las tradiciones del paseo, el canal y los pueblos que recorrían, ya que, todo formaba parte de los habitantes de la ciudad de México, pues aunque estuvieran en las “afueras” de ella, estaban lo suficientemente cerca para aprovechar los días de fiesta e ir a pasar el día; independientemente de los que iban y venían todos los días en su quehacer diario, para ganar el sustento con la venta de sus productos.

Manuel Payno, en su novela *Los bandidos de Río Frío*, aprovecha San Lázaro, los canales y las trajineras, para insertar la descripción de La Viga, ya que el lugar le da la oportunidad de urdir la trama de sociabilidad de una muy diversa índole. En una nota de pie de página, aclara, con aguda visión del futuro, que lo hace para dejar memoria de aquello que él ve. Aunque en el momento en que lo describe minuciosamente, no tenga ningún interés para los habitantes de la capital, que la transitan todos los días. Payno se da cuenta del cambio que se está efec-

tuando con la construcción de los caminos de fierro, y la modificación del espacio que concluirá por desaparecer, como efectivamente ocurrió (Payno, 1979, p. 220). Para describirlo, aprovecha que Cecilia, una de sus protagonistas, es una trajinera cuya ocupación es llevar sus legumbres al mercado de México:

El canal de la Viga, surcado por más de cien chalupas y canoas cargadas de flores, con su casas ruinosas por un lado, que se asemejan a las de los canales interiores de Venecia que fueron en cierta época residencias suntuosas de los ricos, y por el otro lado las anchas calzadas con arboledas, llenas de carruajes lujosos y de caballeros con el pintoresco traje nacional, tiene un aspecto de novedad y de interés histórico, pues se puede a la vez y en el mismo cuadro observar la raza antigua indígena con sus trajes y costumbres primitivas, y la gente criolla de origen español, con las pretensiones aristocráticas del lujo parisiense. (Payno, 1979, p. 219).

A Guillermo Prieto, maestro en la recreación escrita de la ciudad de México en sus obras y en sus memorias, le parece que el paseo de la Viga es el paseo popular por excelencia, en donde,

[...] las jóvenes de alto rango pueden lucir en carruajes abiertos, tocados y gasas, plumas y joyas. La clase presupuestivora se enlaza tiernamente con el simón condescendiente, y transporta para dar en espectáculo familias enteras (Prieto, 1993, p. 220).

También se ve, al “pimpollo hacendado”, el panadero sesudo, el tocinerero de polendas, sacar a la luz sus caballos con ricos

jaeces, o el subteniente atrabancado, el meritorio de oficina, el tendero de abarrote, pero, afirma:

[...] es la gran masa de púpulo la que ve el paseo como suyo, es el paseo de la casa de vecindad y de la vivienda interior, del taller, del plato y taza y de la accesoría comunicativa, de los ricos; en suma, es el *paseo popular por excelencia*. (Prieto, 1993, p. 101).

Con el seudónimo de *Fidel*, Prieto retrata en sus cuadros de costumbres, con la ironía que lo caracteriza: ambientes, diálogos, lo bonito y lo feo, dice que en la Alameda y Bucareli predomina la aristocracia, en las fiestas de barrios de los alrededores, generalmente de carácter religioso impepa el pueblo humilde, pero:

[...] La Viga, es de lo que todos dicen mío, y el niño y el anciano, la gran señora y la que vende nenepile, todo el mundo arriba, todos a gozar, Dios está de gresca, y derrama con mano pródiga el contento de todos los corazones (Prieto, 1993, p. 108).

En el puente de la Viga, se tiene la primera vista del paseo:

A la derecha la pulquería, o sea perseguida y vejada cantina de la gente ordinaria, mejor dicho, sucesión de cantinas engalanadas con el nombre de Juárez... a la izquierda casucas de gente oscura que recibe sus visitas y tiene sus tertulias [...]. En el medio, amplísima, fresca, magnífica y sombría la gran calzada de fresnos y sauces llorones, por donde transitan en hileras que corren los coches, dejando el centro a la caballería [...]. Una de las

calzadas, la que tiene por límite la acequia, es amplia, despejada, y en sus bordes contiene a los vendedores de bizcochos, alegrías, chicha, dulces y pulque; la otra se avecina a jacales y chozas humildes, corrales en que se esperan la caída de la sombra las vacas y cabras, de donde suele brotar el canto del gallo enamorado o el rebuzno del asno [...] pero lo que desde luego llama la atención, es la multitud de fiesta: la ausencia de distinciones en el llamamiento a la alegría. (Prieto, 1993, p. 107).

A través de su pluma llegamos a los embarcaderos, con la multitud arremolinada disputándose por subir a las canoas, regateando con los remeros, y continuamos con los comentarios sarcásticos de la gente: sus intenciones, las familias, las amantes, los niños, las ancianas, tanto que comenta "harían las delicias de una caricatura" (Prieto, 1993, p. 108). Cantos, bailes, chismes, romance, borrachos, gritos, puestos, o las chalupas que por sí solas son restaurantes, todo rodeado de flores y frutas.

Fanny Chambers, en 1887, describe un 16 de abril en el que se inaugura en el canal de La Viga la anual *Fiesta de las Flores*. Dice que no hay celebración en la capital que produzca mayor regocijo a sus habitantes.

El *Paseo* [de la Reforma] queda desierto en tanto que el *boulevard* contiguo al canal de La Viga adquiere vida con centenares de elegantes carruajes ocupado por la élite de la ciudad y con los paseantes que a pie y a caballo acuden allá para presenciar el festival de los indios (Chambers, 1993, p. 241).

Nunca deja de ser un espacio de identidad y de pertenencia para sus habitantes.

En 1904, Antonio García Cubas, en *El Libro de Mis Recuerdos*, dice que después del carnaval, desde el miércoles de ceniza, hasta el jueves de la Ascensión, el paseo de Bucareli cedía el campo al Paseo de la Viga, y me permito extenderme en la cita, por ser una de las últimas descripciones antes de uno de los grandes cambios históricos con el estallido de la Revolución, y ya cuando el canal—dado el descuido en el que se le mantuvo—seguía, sin embargo, el bullicio de sus habitantes a su alrededor en determinadas fechas:

Que si el primero ofrecía poco atractivo por la escasez de árboles, el segundo seducía por su amenidad, más como en todo han de existir las compensaciones, el barrio que recorrían los carruajes, cabalgaduras y gente de a pie para llegar al primero, era hermoso, mientras el arrabal que atravesaban para arribar al segundo llamaba la atención por lo feo o sucio, hallándose en el tránsito la plazuelas de San Lucas y San Pablo en las que el viento levantaba densas nubes de polvo, circunstancia que ha determinado, sin duda, el abandono de ese paseo que ofrecía algunos atractivos.

Hallábase la calzada del Paseo de la Viga compartida en tres, como la de Bucareli, por hileras de sauces que por su follaje y dimensiones no desdecían de su calidad de árboles, pero como en todo eran contrarios ambos lugares, en el primero existía abundancia de agua y ninguna fuente, y en el segundo varias fuentes sin agua. Por la parte occidental del expresado paseo de la Viga extendíanse verdes campiñas interrumpidas por las

arboledas de las calzadas de San Antonio Abad, Niño Perdido y la Piedad, y remataban al pie de las lomas de Tacubaya. [...] El canal, limitado hacia la parte opuesta por varias quintas, con sus miradores atestados de curiosos, ofrecía escenas muy animadas. Las canoas, henchidas de gente, iban y venían deslizándose con la lentitud en la tranquila corriente, en tanto que el embarcadero, invadido por la multitud, despedía sin cesar embarcaciones fletadas por los que aceptaban la invitación de los remeros que continuamente gritaban; a Santa Anita, dos por medio real.

Aglomerábanse en dichas canoas hombres, mujeres y niños, gozando todos del contento general, diversamente manifestado según la clase y calidad de las personas. (García Cubas, 1978, p. 415).

El viernes anterior a la Semana Santa, día en el que la tradición conmemora a la Virgen de los Dolores, levantando altares con jarrones de agua, plantitas de chíá, flores, comales y varios enseres; cientos de personas acudían a comprar, a la calle de Roldán, lo necesario para adornar dichos altares. Esa calle, dice García Cubas, no era nada agradable, y media calle era de tierra y media de agua:

El canal se hallaba completamente invadido por las canoas que habían llegado a ofrecer a los habitantes de la Capital las variadas producciones de las chinampas de Santa Anita, San Juanico e Ixtacalco, consistentes en abundante hortaliza y en profusión de flores. El gentío que llenaba la calle era inmenso, tanto que, como se dice vulgarmente, pudiera nadarse sobre las cabezas. Allí las familias decentes

mezclábanse, por fuerza, con las del pueblo bajo, y todas iban y venían de esquina a esquina, abriéndose cada cual, entre la multitud, un camino trabajoso que al fin se abandonaba para acercarse a la orilla del canal, con el intento de proveerse de flores y verduras. [...] Entre las nueve y diez de la mañana, la hora en que el sol, por su elevación sobre el horizonte empezaba a bañar con sus ardorosos rayos la famosa y sucia calle de Roldán, las familias abandonaban el canal, montando unas en sus carruajes que las esperaban en la calle del Puente de la Leña, y otras se dirigían a pie camino de sus casas, pero todas bien abastecidas de flores y no pocas, además, de hortaliza y de legumbres. (García Cubas, 1978, pp. 421-422).



La imagen corresponde al canal de Roldán en la segunda mitad del siglo XIX, mostrando los puntos de embarque y desembarque de mercancías, para abastecer los mercados de la zona

Régis Gibault, topógrafo del ejército de la Intervención Francesa, regresó a México entre 1910 y 1911, con el interés de ver lo que recordaba de México. Es a un joven, al que le corresponde el cargo de *cicerone*, por orden de su padre, para acompañar al

señor Gibault, ya que su abuelo, entabló amistad con el topógrafo durante su estancia en este país. Entre los lugares que recorren a petición del francés fue el barrio de la Merced, todo era nuevo y le resultaba extraño, sobre todo por las calles de Roldán, Miguelito, Embarcadero y otras que continúan hasta el barrio de San Pablo.

Le informé [dice el joven] que el cierre de canales y acequias periódicamente era motivo de orgullo municipal. Yo recordaba que la última acequia dentro del perímetro de la ciudad vieja se había cegado a principios de 1902... (Brena, 1993, p. 74).



Esta fotografía del primer tercio del siglo XX, muestra la situación de los Indios Verdes una vez que desapareció el canal de La Viga. Como se relata en algunos textos, se colocaron a principios del siglo XX al inicio del Paseo de La Viga, este lugar mostrado en la fotografía, corresponde con el cruce actual de la Calzada de La Viga y Fray Servando Teresa de Mier.

Otro de los deseos de Gibault fue ir al paseo de Santa Anita, al joven le extrañó porque nunca había estado ahí y sus padres si lo mencionaban era para denostarlo. El extranjero insistió que hicieran el paseo a pie. Se iniciaba en donde desde 1901, habían trasladado a los llamados Indios Verdes (Ahuizotl e Izcóatl) de Reforma, al paseo de La Viga, en donde estuvieron hasta 1939, año en que se reubi-

caron en el norte de la ciudad, el joven no esperaba que fuera a elogiar las estatuas, y continuaron el camino por la margen izquierda del canal. La descripción que sigue es la que escribe el joven de lo que ve y la de la reacción de aquel hombre que había estado ahí casi cincuenta años antes:

[...]Esta era la colonia de La Viga, más proyecto que realidad urbana, como otras más. Gibault no cesó de voltear hacia la ribera opuesta, donde se alineaban fábrica tras fábrica. Tornó a asomarse por entre las bocacalles abiertas entre una y otra, como el día que fuimos a la colonia de Santa María, como si buscara algo. Solo encontró tugurios y lodosas calles. Al llegar a la garita de La Viga exclamó su proverbial "Ah, bah, voila". Significó, sin quererlo, que al menos eso seguía igual a como lo conoció.

Más allá de la garita, el canal describía un ligero quiebre y apuntaba hacia el pueblo de Santa Anita [...] Gibault decidió que termináramos de cruzar y avanzáramos un trecho hacia el sur, por el terraplén para los rieles del tranvía

[...] Como si hablara consigo mismo, algo me refirió de la temporada de Cuaresma, con paseo y trajineras por el canal, acompañados por músicos, con muchos puestos de antojitos fritangas, con guirnaldas de flores para las damas y enormes rábanos que los campesinos esculpían graciosamente en forma de animales. (Brena, 1993, pp. 125-126).

La sospecha que le dio al joven, es que el francés le dio la impresión de no querer hablar del pasado perdido.

Los tranvías sustituyeron, el transporte lacustre por el de fierro, como lo predijo Payno. Al finalizar la Revolución, alrededor de 1921, se decidió entubar los ríos de la ciudad. Como se dijo al inicio, las necesidades de los hombres cambian con el tiempo y con ellas los espacios. De aquel canal y paseo *no quedó nada que nos recuerde*, aquella alegría, conflictos, enamoramientos fugaces y regaños paternales, de los cientos de personas que ahí disfrutaron de un aire limpio, unas calles sucias, unas pulquerías con los mejores curados, moles y enchiladas, solo se conservan algunos nombres.

El aumento de la población implicó una acelerada ocupación de tierras, vías terrestres, que afectaron la comunicación de los canales al cortar la comunicación de aguas. Se entubaron los manantiales y ríos del Valle de México, que se habían convertido en agua estancada, depósito de basura y desechos. En 1940, se rellenó el canal de La Viga y, para 1957, fue pavimentado. Con la construcción de la Línea 9 del Metro en 1984, el Instituto Nacional de Antropología e Historia realizó un estudio en el que se registraron restos de los materiales y sistemas constructivos del canal, embarcadero, puente y garita de La Viga, que permitió definir las medidas de los espacios arquitectónicos, entre otros aspectos (Peralta, 2009, p. 467). Nada queda de aquello, del paseo imaginario que espero hayamos realizado, caminando, en carruaje o en trajinera. Sin embargo, es historia, es referente, sabemos por los relatos, las litografías, pinturas y fotos lo que significó este espacio público de socialización, con sus diversas redes, un lugar para guardar en la memoria de nuestra ciudad, ya que cada etapa

deja una huella en la historia y sus valores culturales. Se podrá imaginar con nostalgia aquel pasado, pero la explosión demográfica y la transformación gradual y acelerada de la ciudad que construimos día con día, y a la que todos contribuimos, en esta época de explotación ambiental y postindustrial, dejando nuestra huella. Se nos olvida el abuso que hacemos de los recursos naturales, básicos para la vida urbana. Pero, los tiempos cambian "Señor don Simón", y el siglo XXI, nos aguarda con nuevas expectativas, en ocasiones no muy estimulantes, pero siempre desafiantes. Las capas de cemento cubren las otras ciudades, otras épocas, otras maneras de convivencia, no las olvidemos, pues se así hablará de nuestras vías rápidas, segundos pisos, casas Geo, y eso sí, todavía inundaciones, aunque ahora se digan encharcamientos, como sucedía desde la Colonia, en esta nuestra ex lacustre ciudad de México. El joven que llevó a recordar el pasado al viejo militar francés, se reconoce como viejo hacia 1950, vive en una de las nuevas colonias, en ese México que crecía con enorme rapidez y confiesa:

Casi todas las tardes me asomo a mi ventana. A lo lejos se tiende un arco de montañas, que va desde el Ajusco hasta las cumbres nevadas del Iztaccíhuatl. Su vista me consuela. Al menos ese magnífico panorama dominará esta ciudad para siempre (Peralta, 2009, p. 128).

Actualmente, de aquel canal y paseo de la Viga solo perdura el nombre, por lo que su reconstrucción es imposible, y a pesar de no haber pasado cien años, este lugar queda como lugar de estudio para arqueólogos, historiadores, urbanistas, so-

ciólogos, etcétera. Las litografías, pinturas y fotos, como ventanas, permiten asomarnos a lo que fue, y los textos de aquellos que lo vivieron y describieron nos invitan a recrearnos en un pasado a través de sus plumas y a recorrer con ellas un espacio cubierto por otra ciudad, por la que hoy transitamos, con la imaginación. Y nos preguntamos ahora ¿esto es así? Raro es el día en que podemos ver los volcanes, lo que nos hace recordar y reflexionar, que lo que nunca cambia es el cambio.

Bibliografía

- Álvarez, A. et al. (2007). *Citámbulos. Guía de asombros de la ciudad de México. El transcurrir de lo insólito*. México: Océano-CONACULTA.
- (1991). *Aquel espacio cautivo. Fotos este-reoscópicas de la Ciudad de México de 1896 a 1913*. Fotografías de placas de cristal del Arq. Martín Juárez Carrejo. Texto de Gabriel Breña Valle. México: Bancrecer.
- Bullock, W. (1983). *Seis meses de residencia y viajes en México*. Trad. Gracia Bosque de Ávalos, Edición, estudio preliminar, notas, apéndices, croquis y revisión de texto: Juan A. Ortega y Medina. México: Banco de México.
- Calderón de la Barca, M. (1967). *La vida en México, durante dos años de residencia en ese país*. Traducción, y pról. Felipe Teixidor. 2ª ed. México: Editorial Porrúa S. A.
- Chambers, F. (1993). *Los mexicanos vistos de cerca*. México: Banco de México.
- García Cubas, A. (1978). *El Libro de mis recuerdos*. 7ª ed. México: Editorial Patria.

- Heller, C. (1987). *Viajes por México en los años 1845-1848*. México: Banco de México.
- Martínez, L. y Quiroz, T. (2009). *El Espacio. Presencia y representación*. México: UAM Azcapotzalco.
- Payno, M. (1979). *Los Bandidos de Río Frío*. México: Promexa Editores.
- Peralta Flores, A. (2009). *El canal, puente y garita de La Viga* en Carlos Sierra. *Historia de la navegación de la ciudad de México*. México: UNAM.
- Prieto, G., y Rosen, B. (1993). *Cuadros de Costumbres 2. "San Lunes de Fidel". Obras completas III*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Kolonitz, P. (1984). *Un viaje a México en 1864*. Trad. Neftalí Beltrán. Prólogo. Luis G. Zorrilla. Ilustraciones. Antonio Barrera. México: Fondo de Cultura Económica y Secretaría de Educación Pública.
- Brena, G. (1993). *Aquel espacio cautivo, Fotos estereoscópicas de la Ciudad de México de 1896 a 1913*. Mexico: Bancrecer.

Cibergrafía

- Aguirre Botello, M. (2006). Galería Fotográfica Del canal de La Viga. 1855-1930. 5 de julio de 2019, de *México Maxico* Sitio web: <http://www.mexicomaxico.org/Viga/LaVigaGaleria.htm>



MIGUEL ÁNGEL VÁSQUEZ*

Un paseo legendario en escena (apuntes)**A Legendary Stroll in Stage (Some Notes)****Resumen**

En 1886, como en varios momentos del siglo XIX, se confrontaron la visión de los que denunciaban el abandono oficial del insalubre canal de la Viga y la otra, llevada al escenario del Teatro Nacional, donde se recreaban las costumbres de los paseantes entre, música, comida abundante y alegría, distintivos de las fiestas, como la del viernes de Dolores realizada en el legendario paseo de Santa Anita.

Palabras clave: La Viga, Viernes de Dolores, Teatro, Paseo, Siglo XIX

Abstract

In 1886, as in some moments of the nineteenth century, two visions were confronted: that which reported the government abandonment of the unhealthy channel of La Viga, and that which was taken to the stage in the National Theatre in which it was presented the customs of those who went to stroll among music, food and joy, all of them distinctive parts of festivities such as the Good Friday implemented in the legendary stroll of Santa Anita.

Key words: La Viga, Public festivities, Theater, Stroll, XIX Century.

Fuentes Humanísticas > Año 31 > Número 58 > I Semestre > enero-junio 2019 > pp. 49-66.

Fecha de recepción 19/06/2019 > Fecha de aceptación 08/10/2019

vestigiosartilugios@hotmail.com

* Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, INBA.

Agua estancada y pestilente por donde circulaban pequeñas embarcaciones repletas de paseantes ebrios y peleoneros, tal era la imagen delineada por algunos periodistas acerca del canal de La Viga y de quienes acudían a recorrerlo. En contraste, otros escritores aludían las bondades del paisaje acuático, repleto de flores, apacible y propicio para la recreación de los paseantes. Se trataba de dos visiones diferentes. En la primera se enfatizaban los problemas urbanos, derivados de la falta de fondos para la conservación de los paseos y del habitual rompimiento del orden público en ellos; en la otra se resaltaban la belleza del entorno y, por extensión, la riqueza de recursos del territorio nacional; esto con el fin de fomentar la concordia entre los mexicanos.

En 1886, como en varios momentos del siglo antepasado, se confrontaron la visión de los que denunciaban el abandono oficial del insalubre canal de La Viga y otra, llevada al escenario del Teatro Nacional, con la obra *Una fiesta en Santa Anita*, donde se recreaban las costumbres de los paseantes entre, música, comida abundante y alegría, distintivos de las celebraciones, como la del viernes de Dolores realizada en ese legendario paseo.¹

Orígenes

Durante la segunda mitad del siglo XVIII la corona española emprendió la reforma de los espacios recreativos de la ciudad de

México. Con ello, los monarcas y sus representantes novohispanos pretendieron imponer medidas a favor del mantenimiento del orden dentro de dichos espacios y, por extensión, fomentar la tranquilidad pública en la urbe.

Acorde con lo anterior, en los foros teatrales se procuraba el entretenimiento y la instrucción de los espectadores, mediante la representación de piezas orientadas a exaltar las virtudes socialmente aceptadas. Mientras en sitios naturales remozados, como los paseos campestres, se fomentaban prácticas para la conservación de la salud. No obstante, las costumbres de algunos sectores eran contrarias a los fines oficiales asignados a las prácticas realizadas en esos espacios recreativos.

El interés de los monarcas por las actividades escénicas novohispanas se manifestó en tres aspectos: la costumbre de incluir representaciones de comedias en los protocolos festivos oficiales, es decir, en las celebraciones en honor de la dinastía en el trono, la apertura del llamado Coliseo Nuevo en 1753 –en sustitución del anterior– y la promulgación del reglamento teatral en 1786.

Dentro del reformismo borbónico, la reinauguración del coliseo se integró a los proyectos tendientes a favorecer la monumentalidad arquitectónica. El inmueble se convirtió en parte de los símbolos de una capital próspera y, principalmente, sede para la representación de obras dramáticas en honor de la familia del monarca español. En complemento, por medio de la censura, dispuesta en la reglamentación, se evitaban los contenidos y formas contestatarios. De esta manera, con las piezas representadas dentro del calendario de las fiestas reales operaba la maquinaria teatral, aparentemente sin posibilidades

¹ El Paseo de Iztacalco se ha conocido también como Paseo de Santa Anita, de la Viga, de Revillagigedo, de las Flores y de Jamaica (Iztacalco, Monografía, 1996).

de resquebrajarse o admitir engranajes perturbadores del orden social.

Simultáneamente, desde su ascenso al trono, los Borbones procuraron la integración del reino por medio del reconocimiento de la diversidad regional, unida alrededor de la figura del rey. En consecuencia, la fortaleza de la monarquía radicaba, entre otros aspectos, en la inmensidad de su territorio cohesionado, pese a las distancias y diferencias. Este postulado se aprecia en los repertorios de las compañías teatrales del coliseo de comedias, a partir de dos tendencias complementarias: la representación de obras de gran formato, escritas preferentemente por autores peninsulares y ofrecidas a los espectadores como el principal atractivo de cada función, junto con las piezas dramáticas y musicales breves, de autores novohispanos, germen de la dramaturgia de tendencia costumbrista.²

Además del Coliseo Nuevo, operaba otro dentro del palacio virreinal, así como diversos espacios de representación, como las plazas públicas, atrios, casas particulares y otras conocidas como "casas de comedias y maromas", patios de mansiones y de colegio. En los repertorios de dichos espacios también se incluían creaciones que reflejaban las tradiciones de los habitantes de la capital virreinal y de sus alrededores.

Entre las producciones de ese tipo, con personajes de marcado tinte regional,

lenguaje y la denominación específica del entorno, se encuentra el *Coloquio al paseo de Iztacalco*, un antecedente de las representaciones decimonónicas acerca de los tipos y hábitos locales. Respecto a este coloquio, asevera Ortiz:

[...] se trata de la representación risueña de personajes populares en un ambiente un tanto festivo, presenta un cuadro de costumbres poco conocido sobre los paseos dominicales en la ciudad de México a finales del siglo XVIII y de la vida cotidiana de criados y otros personajes populares de entonces. (Ortiz. 2011, p.150)

Adicionalmente, el paisaje representado alude los vestigios de la antigua ciudad lacustre. Esta característica se renovó, en 1790, con la inauguración del llamado Paseo de Revillagigedo o de La Viga. Para ello, el antiguo canal de Iztacalco, utilizado con fines comerciales y de recreo desde el siglo XVI, fue remodelado. El sitio incluyó la vía fluvial para las embarcaciones que transportaban mercaderías y pasajeros, otra terrestre para los carruajes, jinetes y caminantes que emprendían recorridos entre la vegetación, las chinampas, los puestos de comestibles, y, sobre todo, gozaban de un ambiente saludable, distinto al de las calles capitalinas, caracterizado por la acumulación de basura y aguas estancadas.

Otras opciones de contacto con la flora se realizaban dentro de las casas con el cultivo de plantas y la cría de aves enjauladas, lo mismo con la construcción de residencias de descanso en lugares aledaños, como San Agustín de las Cuevas, Coyoacán, Mixquic o Tacubaya. Zonas de, pretendidas, propiedades terapéuticas, que facilitaban hábitos saludables,

² Durante el siglo XIX ese tipo de bailes, cantos y piezas musicales, se denominaron genéricamente "sonecitos del país" y continuaron presentándose al final de cada función o en los intermedios de los "grandes dramas o comedias", que continuaron en calidad de atractivos principales en las llamadas compañías de verso.

como las caminatas o la simple estancia en un ambiente limpio (AGN, Rul y Azcarate, 373, f. 55).

Contrario al propósito de los virreyes y de los regidores del Ayuntamiento capitalino, que pugnaban por la creación de espacios recreativos naturales, con prácticas orientadas a la prevención de las enfermedades, algunos paseantes perturbaban el orden público en los referidos paseos, a tal grado que en 1740, antes de su remodelación, se prohibió la presencia nocturna de caminantes en las inmediaciones de los canales de Iztacalco y de Jamaica (AGN, General de parte 27, 189, f. 178).

Posteriormente, en 1794, el virrey segundo conde de Revillagigedo informó a su sucesor, Agustín de Ahumada y Villalón, marqués de las Amarillas, que se había visto obligado a ratificar anualmente el bando que mandaba el cierre del Paseo de Iztacalco durante la noche, para evitar la venta de bebidas alcohólicas, las riñas y la presencia de músicos y de "mujeres libres, ruidosas y de público escándalo" (*Instrucciones que los virreyes de la Nueva España dejaron a sus sucesores*, 1873, pp. 298-299).

Pese a las medidas preventivas, los desórdenes prevalecieron, en varios casos se derivaron del consumo excesivo de pulque. Pues, al cierre de los expendios de bebidas embriagantes, algunos consumidores se dirigían a los paseos, las plazas públicas y las casas de juegos, donde continuaban divirtiéndose, en ocasiones acompañados de músicos y de prostitutas.

Entre los procesos criminales por escándalos públicos, en 1804 se consignó que María Antonia Martínez había permanecido en la pulquería la Alamedita, de ahí partió hacia el Paseo de Iztacalco,

donde protagonizó una riña. Entonces, se concluyó que la inculpada formaba parte de un grupo de bebedores habituales, tahúres, prostitutas y trasnochadores (AGN, Criminal, 467, f. 78-102, 140-150 y 199-269 y Lozano, 1987, p. 75-77 y 104-108).

Las prácticas contrarias al orden público en los canales continuaron durante la centuria siguiente, al mismo tiempo que las tradiciones pintorescas en esos sitios fueron representadas en los teatros capitalinos.

Flores y deterioro

Desde los primeros años de la época independiente, los escritores nacionalistas emprendieron la construcción de la imagen idílica del país, pretendidamente, asentado en un territorio con riquezas naturales milenarias. Acorde con ello iniciaron también las labores de mantenimiento y creación de la monumentalidad arquitectónica teatral, considerada reflejo de la renovación artística de una nación encaminada hacia la ruta del progreso. Mientras tanto, el Paseo de Santa Anita mantuvo cierto lustre, pero, debido a la inestabilidad política, su conservación resintió la falta de recursos del erario, así el paisaje florido se mantuvo con dificultades y sufrió cierto deterioro

Pese a los obstáculos políticos y financieros, la recién ascendida oligarquía intelectual y los empresarios, emprendieron la transformación de los inmuebles teatrales. En 1823, el antiguo local para las peleas de gallos fue remodelado para convertirse en el Teatro Palenque de Gallos, el Coliseo Nuevo fue denominado Teatro Principal, a partir de 1826, y en 1841 se erigió el llamado Teatro de Nuevo México. De esta manera, se trató de mantener en

óptimas condiciones el local estrenado en 1753, al mismo tiempo que se emprendió la remodelación o construcción de locales que sustituyeran a las viejas casas de comedias y maromas.

En el mismo sentido, en 1841 Francisco Arbeu emprendió la construcción del que fue considerado el emblema de la escena decimonónica, el Gran Teatro de Santa Anna, también conocido como Gran Teatro Nacional, o Gran Teatro Imperial, según la facción que detentara el poder.

La iniciativa de Arbeu se complicó debido a la falta de recursos financieros, para librar este obstáculo recurrió a las autoridades del Ayuntamiento de la ciudad, al mismo tiempo que se asoció con inversionistas particulares. De esta forma pudo levantar el foro que se convirtió en la sede de las funciones teatrales incluidas en los ceremoniales públicos oficiales.

En la construcción de aquel inmueble convergieron tres protagonistas de la historia del teatro en México: el empresario Francisco Arbeu, el presidente Antonio López de Santa Anna y el poeta dramático Ignacio Rodríguez Galván.

El primero estaba convencido de las ventajas artísticas del teatro y de su rentabilidad, de ahí que en 1856 financió la edificación de otro foro, el llamado Teatro de Iturbide. El constructor, además, confiaba en las cualidades histriónicas y literarias de los mexicanos.

Por su parte, el presidente propició funciones conmemorativas y decretó un reglamento teatral en 1853. En ese ordenamiento se precisaron los medios para el fomento de la poesía dramática nacional, preferentemente la relacionada con temas patrióticos, como el de las bondades del territorio patrio. Además, se precisaron medios para impulsar la formación

actoral, la conservación de los inmuebles teatrales, y para garantizar la protección de los derechos de los actores.

Finalmente, Ignacio Rodríguez Galván escribió varias obras de marcado carácter nacionalista y, aunque la muerte lo privó de alcanzar la madurez, su breve carrera le permitió convertirse en un símbolo del romanticismo mexicano de la primera mitad del siglo XIX. Adicionalmente, el poeta representó el anhelo de que las representaciones dramáticas facilitaran el tránsito del país hacia la "civilización", a semejanza de las potencias artísticas europeas.

En otro aspecto, los tres personajes citados formaron parte de la generación empeñada en brindar un nuevo lustre a la capital del país por medio de construcciones monumentales, como los teatros, y de la exaltación de los sitios naturales, entre ellos los afluentes de los lagos. En el segundo aspecto, hacia 1842, ante la exuberancia del paisaje en el canal de La Viga, Guillermo Prieto se preguntaba:

¿Cómo imitar aquella variedad de tintas, aquella riqueza de colores, aquella diversidad de matices que harán siempre de La Viga un lugar de recreación y deleite?, [y de inmediato apuntaba] La pluma no formará jamás de aquel espectáculo un cuadro completo y el lector siempre hallará lánguida y sin vida la copia de tan poético, de tan animado original. (Prieto, 1993, p.89)

Más que un obstáculo, la descripción de la zona lacustre se convirtió en un reto, librado por los dramaturgos, poetas, literatos y cronistas. El paisaje fue considerado motivo de inspiración.

Entre las recreaciones de la prodigalidad del ambiente natural, el 17 de

noviembre de 1859 el Gran Teatro Nacional fue el escenario para la obra titulada *Un paseo en Santa Anita*. La obra escrita por José Casanova y Víctor Landaluze, con música de Antonio Barilli, resultó del agrado del público y se mantuvo en cartelera. Como describe Enrique de Olavarría, se trató de un cuadro costumbrista enmarcado en el citado paseo:

[...] cuando su argumento lo pedía se bailaron el jarabe y otros aires nacionales, con acompañamiento de una banda de jaranas y bandoleones, ensayada y dirigida por el profesor don Sabás Contla; don Manuel Serrano pintó para esta obra una muy bonita decoración del canal de Santa Anita, viéndose en último término el Puente de Jamaica. (de Olavarría, 1961, p. 66o).

Según se aprecia en la nota del reseñista, letras, música y pintura se conjugaron para representar una visión idílica del lugar y de las tradiciones festivas nacionales.

De manera semejante, a las creaciones de los autores de *Un paseo en Santa Anita*, la abundancia de productos agrícolas y florales, y principalmente, las chinampas despertó el interés de otros escritores. Al respecto, el Paseo de La Viga fue asociado con la antigüedad prehispánica por Manuel Payno, que apuntó: “en los pueblos pequeños de Santa Anita e Ixtacalco, hay algo que recuerda las épocas de los reyes y emperadores mexicanos”; “entre las aguas azules y apacibles de los lagos, y entre las variadas flores y arbustos” (Payno, 1993, p. 23). El autor remite a dos aspectos relacionados con el sitio, uno histórico, ya que esos poblados fueron los últimos en el trayecto de Aztlán hacia Tenochtitlán, en consecuencia sus habitan-

tes fueron reconocidos como descendientes de los míticos peregrinos, y otro legendario, relativo a la exuberancia del entorno antes de la conquista.

La vinculación con el mundo antiguo se enfatizó en 1869, cuando las autoridades de la ciudad de México develaron un busto de Cuauhtémoc en el Paseo de Iztacalco. Esto provocó una reacción contraria de parte del literato Alfredo Higuera, que envió una misiva al periódico *El Siglo XIX*, en la que sostuvo su “voto de reprobación sobre los que han ideado el ridículo monumento erigido en honor del grande Quautemotzin”. Además, consideró desproporcionado el tamaño del busto y del pedestal y, sobre todo, juzgó inadecuado el lugar escogido por los gobernantes capitalinos, pues el citado busto se encontraba “donde tienen sus establos las vacas y los jumentos y sus inmundas barracas los indios más borrachos y perdidos de los alrededores de la gran Tenochtitlan” (*El Siglo XIX*, 1869).³

De esa manera, Higuera destacaba los contrastes entre la concepción idílica de la época prehispánica, representada por el último tlatoani mexica, estereotipo del indígena valeroso, a diferencia de los indios de la era independiente, incluidos en los grupos marginales, habitantes de los barrios periféricos y distinguidos por su tendencia a quebrantar el orden público.⁴

³ Un lustro antes, en un tono menos grave se había indicado que el Paseo de la Viga se encontraba deteriorado, con bancas descuidadas, deforestado y con aguas estancadas (del Valle, 1864, p. 435).

⁴ Las consideraciones acerca del carácter heroico de Cuauhtémoc se plasmaron en dramas y operas, así como en diversas creaciones literarias decimonónicas. En sentido inverso la, supuesta, inclinación de los indios al alcoholismo y la delincuencia se reiteró en editoriales y notas periodísticas.

Persistencia

En el último cuarto del siglo XIX continuaron las críticas acerca del mal estado en que se encontraba el Paseo de Iztacalco, al mismo tiempo que su representación teatral.

Al finalizar el Segundo Imperio, Ignacio Manuel Altamirano y Gonzalo A. Esteva, al frente de un grupo de redactores y colaboradores editaron *El Renacimiento*. Una publicación orientada al fomento de la creación literaria. En ella participaron críticos teatrales, dramaturgos y bibliófilos, como el propio Altamirano, Manuel Peredo, Guillermo Prieto, Justo Sierra, Isabel Prieto de Landázuri, Vicente Riva Palacio, Alfredo Chavero, Pedro Santacilia, Enrique de Olavarría y Ferrari, Emilio Rey, Juan Antonio Mateos, Esteban González y Manuel Sánchez Mármol, entre otros.

Integrantes de ese grupo, de Olavarría, Sierra y González escribieron la *Loa patriótica*, estrenada en el Teatro de Iturbide en 1869, como parte de los festejos conmemorativos de la batalla de Puebla. En dicha obra se dispuso de un dispositivo escenográfico que aludió la magnificencia del territorio nacional, en estos términos:

Magnífico y espeso bosque fantástico formado por todas las diversas especies de árboles tropicales, cuyas ramas se cruzan y entrelazan caprichosamente a modo de una extensa bóveda de verdura: serpean por los troncos y ramas hermosas guirnaldas de toda clase de flores, y sobre el quebrado terreno saltan las cristalinas aguas, que vienen a formar un remanso [...] (Sierra, Olavarría y González, 1869, p. 7)

Los creadores del discurso liberal calificaron a la restauración republicana como la segunda independencia y, en esta lógica, resaltaron las características del territorio nacional soberano, cuyas riquezas naturales regresaban a sus legítimos dueños, como se plasma en esta composición. Así mismo, comenzaron a construir la imagen heroica de los principales protagonistas en la contienda contra las fuerzas imperiales y sus aliados, como se aprecia en el final de esta obra, cuando gracias a dichos personajes, el suelo patrio recobra la magnificencia que había perdido durante el imperio de Maximiliano de Habsburgo.

En concordancia, desde otras manifestaciones artísticas se labraba el perfil nacionalista de los héroes y, en algunos casos, se inscribían en la nomenclatura urbana. Al respecto, en 1874 se informó:

Paseo de la Viga.

En el centro de la primera glorieta bajando el puente llamado del Molino, se está construyendo un pedestal para colocar allí una lápida que diga "Calzada Juárez" y debe inaugurarse el sábado próximo que es el aniversario de la muerte de este benemérito ciudadano. (*El Siglo XIX*, 1874, 14 de julio)

En aquel año se procuró la reforestación de La Alameda, donde se instalaron juegos y espectáculos para niños, además de kioscos para el expendio de alimentos. Todo para el disfrute de las actividades recreativas al aire libre, en un ambiente agradable (*El Siglo XIX*, 1874, 28 de mayo, 6 de julio, 7, 9 y 28 de septiembre, 10 de octubre).

Al contrario, El Paseo de Bucareli era intransitable o con circulación lenta, e

impregnado de malos olores por la acumulación de basura y materia fecal del ganado. De la misma forma, en el Paseo de La Viga la falta de riego provocaba polvaredas e incomodidades a los paseantes (*El Siglo XIX*, 1874, 13 y 17 de marzo). En un tono más dramático, la falta de mantenimiento podía provocar una inundación, como se advertía:

Detenidas las aguas del canal o acequia que viniendo de la Viga pasan por las diversas calles del oriente de la ciudad, los vecinos, entre ellos los de Roldán, ven con susto esas aguas estancadas hace días; que ya ayer aparecían en algunas partes, espumosas como cloacas y anunciando putrefacción.

Deberá comprenderse cuanto influye esto en la salud pública, y que el interés, a lo menos, de todo aquel vecindario, hará, como lo esperamos, como lo rogamos a la ilustre corporación municipal, a nombre de aquel, haga cerrar pronto esta causa de infección y de daño, restableciendo la corriente de las aguas. (*La Voz de México*, 1874, 16 de julio)

La Comisión de Paseos del Ayuntamiento de México, responsable de solucionar las averías citadas se encontraba impedida de lograrlo, debido al poco presupuesto con el que contaba. Por esto, entre 1877 y 1879 los canales de La Viga permanecieron "sucios, [con] árboles raquíticos, viejos y podridos, infestados de gusanos", [además] "su calzada era intransitable; polvo y hoyos impedían el paso fluido de los carruajes" (Pérez, 2003, p.19).

En 1884, las condiciones insalubres en los paseos nuevamente amenazaron a la población capitalina, pues se presumió que favorecían la transmisión del tifo. Al

respecto, en las notas periodísticas se sostuvo que esa enfermedad, se originaba "en las cloacas", [se extendía en] "el subsuelo de nuestra ciudad; allí donde tiene su negro palacio", [y principalmente] "tiene fantásticos jardines a su disposición" (*El Monitor Republicano*, 1884, 9 de marzo). Ante ello, los vecinos atemorizados solicitaron la limpieza de las atarjeas e indicaron a las autoridades los talleres, casas y establecimientos donde se acumulaban desperdicios que podían favorecer la propagación de la letal epidemia.

Las labores del Ayuntamiento resultaron insuficientes para calmar las tensiones y los reclamos. Así, en virtud de las complicadas tareas de limpieza del canal de la Viga, el gobernador del Distrito ordenó que el tradicional paseo de las flores se realizara en la Alameda, con lo cual se protegía a los asistentes a los festejos. Al mismo tiempo, para atenuar los habituales desórdenes sólo se permitió la venta de comestibles y se remarcó la prohibición de consumo de licores (*El Monitor Republicano*, 1884, 2 de abril).

En consecuencia, la festividad se llevó a cabo del 4 al 6 de abril, a juicio de un cronista, libre de "las emanaciones venenosas del canal" [provenientes de la] "inmunda acequia" [denominada con el] "pomposo título de canal de La Viga", [cuando en realidad se trataba de un] "foco de podredumbre" (*El Monitor Republicano*, 1884, 6 de abril).

Mientras los asistentes a la Alameda disfrutaban de la fiesta de las flores, los desórdenes continuaban en el sitio donde se realizaba regularmente. En una nota publicada en 6 de abril se informó que una mujer "de vida alegre" atacó con un puñal a un joven extranjero, "allá en las horrosas bacanales, en esas atronadoras orgías que

llaman Paseos de Santa Anita" (*El Monitor Republicano*, 1884, 6 de abril, citado en *La Patria*).

Dos años después, el 3 de septiembre de 1886, en la cartelera del Gran Teatro Nacional se anunció la función a beneficio de Adelaida Montañés que incluyó *Una fiesta en Santa Anita*, escrita por Juan de Dios Peza para esta tiple.

Usualmente, en el programa de ese tipo de funciones se incluían las obras que permitieran el mayor lucimiento de la actriz homenajeada, lo cual incrementaba las posibilidades de obtener mayores ganancias para beneficio artístico y comercial de la empresa, tal como ocurrió en este caso.

De acuerdo con las críticas de la época, desde que se levantó el telón los espectadores se entusiasmaron ante la escenografía compuesta por embarcaciones, chinampas, flores, es decir la recreación del canal y sus espacios para el regocijo. El entusiasmo creció cuando la tiple, con traje típico de china, acompañada por su pareja en traje de charro, ejecutó los bailes tradicionales.

Resulta muy probable que un sector del público se sintiera familiarizado con lo visto en escena, bien porque acostumbraba asistir a las celebraciones en los canales o debido a que había visto representaciones, bailes o interpretaciones musicales que aludían el regocijo propio de los paseos tradicionales. En consecuencia, la obra se mantuvo en los programas de la temporada.

Tras el éxito en escena, Montañés envió una carta al editor de *El Monitor Republicano*, Vicente García Torres. En esta misiva, publicada en 11 de septiembre, afirmó

que en *Una fiesta en Santa Anita*: "campea como principal parte un parlamento que encierra los más fraternales, elevados y hermosos conceptos poéticos que se hayan escrito y dicho para unir a España y México" (*El Monitor Republicano*, 1886, 8 de septiembre).

El redactor de *La Voz de México* coincidió con la tiple y sostuvo: que el propósito de Juan de Dios Peza fue "estrechar más los lazos que unen a México y España y presentar nuestras costumbres populares" (*La Voz de México*, 1886, 11 de septiembre).

Pero, si los bailes, costumbres y tipos nacionales se recreaban idílicamente en el escenario, donde se mostraba la fraternidad entre mexicanos y españoles, en el entorno natural pródigo de los canales, las denuncias periodísticas mostraban que los escándalos públicos persistían.

En marzo de 1886, desde las páginas de *El Monitor Republicano* se advirtieron los desórdenes provocado por el consumo excesivo de bebidas embriagantes:

Los Paseos de Santa Anita.

Han comenzado con bastante animación desde el último domingo.

Sólo que hace falta más policía por aquellos rumbos en donde el pulque hace horrores. (1886, 16 de marzo).

En el mismo sentido, durante los días de presentación de la obra de Juan de Dios Peza, se insistió en los beneficios de los paseos, en la concurrencia masiva a ellos, y, sobre todo, en la urgencia de realizar labores de mantenimiento por parte de las autoridades capitalinas (*El Siglo XIX*, 1886, 10 de septiembre)

Anhelos y dificultades

En el ocaso de la época colonial se advertía ya la intención de ciertos poetas dramáticos de resaltar las condiciones geográficas de la ciudad de México y de sus alrededores, así como de sus correspondientes costumbres locales. Esta tendencia se intensificó desde los primeros años de vida independiente, cuando, por medio de la creación literaria, empezó a trazarse la imagen de la capital republicana, como reflejo de la prosperidad anhelada por la oligarquía política e intelectual, recién ascendida al poder.

Ubicado en la periferia, distante de la monumentalidad arquitectónica de la urbe, el Canal de la Viga contaba con atributos naturales propios, magnificados en los espacios escénicos por los poetas dramáticos y los compositores.

Como se sugería desde el teatro, a la pompa urbana correspondía un entorno lacustre magnífico, donde los capitalinos podían disfrutar de actividades recreativas, con la moderación necesaria para evitar altercados perturbadores de la tranquilidad pública.

Aquella vía fluvial, por donde circulaban embarcaciones repletas de pasajeros y productos agrícolas y florales, conectaba a la ciudad con los poblados aledaños y registraba mayor afluencia durante las celebraciones religiosas y civiles. Así, el paisaje enmarcaba las costumbres festivas. Todo en un ambiente típico de la capital y de sus habitantes, que propició las citadas composiciones dramáticas, junto con otras expresiones literarias, musicales y pictóricas.

Pero, junto con el optimismo y los anhelos del aprovechamiento de los recursos naturales y de la conservación de la concordia, en una sociedad agobiada por los intentos para instaurar un régimen propio, emergían intermitentemente las dificultades, expresadas en los periódicos. De esta manera, la pretendida armonía entre el orden natural y el social, representada en los escenarios, se colocaba en entredicho en otros medios.

Fuentes consultadas

Documentos

Archivo General de la Nación (AGN)

Criminal

General de Parte

Rul y Azcarate

Periódicos

El Siglo XIX, 1850, 1869, 1874, 1886.

El Monitor Republicano, 1850, 1874, 1882, 1884, 1886.

La Voz de México, 1874, 1886,

Folleto

El viernes de Dolores en el canal de la Viga, s.e., s.a.

Sierra, J., Olavarría y Ferrari E. y González E. (1869). "*Loa patriótica en un acto y en verso*, original de los señores Justo Sierra, Enrique de Olavarría y Ferrari y Esteban González, con música del maestro Manuel Cresj, presentada con extraordinario aplauso en el Teatro de Iturbide la noche del séptimo aniversario del 5 de mayo de 1862". *La Opinión Nacional*. México.

Bibliografía

- Almonte, J. N. (1972). *Guía de forasteros y repertorio de conocimientos útiles*. México: Instituto Mora [edición facsimilar de la de 1852].
- Altamirano, I. M. (1986). *Obras completas V, Textos costumbristas*, José Joaquín Blanco, edición y prólogo. México: SEP.
- del Castillo, Florencio M. (2000). El Paseo de la Viga. *México y sus alrededores*. México: Breve Fondo Editorial/CNCA/FONCA, pp. 140-144.
- Castillo L. L. (1925). *El paseo de la Viga y de Santa Anita*. México: Cultura.
- Cordero López, R. (2012). *Xochimilco, tradiciones y costumbres*. México: Dirección General de Culturas Populares/CNCA.
- García Cubas, A. (s. a.). *Nueva guía manual de forasteros en la ciudad de México, escrita en castellano y en inglés, y plano topográfico de esta capital*. México: Antigua Imprenta de Murguía.
- Gutiérrez Nájera, M. (1974). *Obras III, Crónicas y artículos sobre teatro I (1876-1880)*, Alfonso Rangel Guerra, edición, introducción y notas. México: UNAM.
- _____. (1989). *Hegi, La vida en la ciudad de México (1849-1858)*. México: Banereser.
- _____. (1873). *Instrucciones que los virreyes de la Nueva España dejaron a sus sucesores*, 2 volúmenes. México: Imprenta de Ignacio Escalante.
- _____. (1996). *Iztacalco, monografía*. México: Gobierno de la ciudad de México.
- _____. (1990). *Jarabes y fandanguitos, Imagen y música del baile popular*. México: Museo Nacional de Arte.
- Lafragua, J. M. y Orozco y Berra, M. (1987). *La ciudad de México*, Ernesto de la Torre Villar, prólogo. México: Porrúa.
- Lozano Armendares, T. (1987). *La criminalidad en la ciudad de México 1800-1821*. México: UNAM.
- Núñez Becerra, F. (2002). *La prostitución y su represión en la ciudad de México, (Siglo XIX), Prácticas y representaciones*. Barcelona: Gedisa.
- de Olavarría y Ferrari, E. (1961). *Reseña histórica del teatro en México*, 5 t., Salvador Novo, prólogo. México: Porrúa.
- Ortiz Bullé-Goyri, A. (2011). *Teatro y vida novohispana, Siete ensayos*. México: UAM-Azcapotzalco.
- Payno, M. (1993). Iztacalco. En A. Villalobos Ortiz (coord). *Remembranzas del canal de la Viga, Iztacalco y Santa Anita*. Delegación Iztacalco/DDF, pp. 23-25.
- Pérez Bertruy, R. I. (2003). *Parques y jardines públicos en la ciudad de México, 1881-1911*. Tesis de Doctorado en Historia, El Colegio de México.
- Peza, Juan de Dios, *Memorias, reliquias y retratos*, Isabel Quiñones, prólogo, México, Porrúa, 1990.
- _____. (1998). *Hogar y patria; El arpa del amor*, Porfirio Martínez Peñalosa, noticia preliminar. México: Porrúa.
- Prieto, G. (1993). *Obras completas II, Cuadros de costumbres I*, Boris Rosen Jélomer, compilación, presentación y notas, Carlos Monsiváis, prólogo. México: CNCA
- _____. (1993). *Obras completas III, Cuadros de costumbres II*, Boris Rosen Jélomer, compilación y notas. México: CNCA.
- Ramos Smith, M. (2010). *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)*. México: CITRU/INBA/CONACULTA.

- Reséndiz Rodea, A. (2013). *Paseo de la Viga, Frontera idílica y social*. México: CNCA/INBA/CENIDIAP/Estampa Artes Gráficas.
- Rivera Cambas, M. (1972). *México pintoresco, artístico y monumental*, 3 t. México: Editorial Valle de México [edición facsimilar de la de 1880-1884].
- Saborit, A. (2013). Alacena de sospechas, Patrimonio literario y cultura impresa en México, Siglo XIX. En A. Saborit, I. M. Sánchez Prado, J. Ortega, (coords). *La literatura en los siglos XIX y XX, El Patrimonio Histórico y Cultural de México*, Tomo V, Enrique Florescano, coordinador de la colección. México: CNCA, 2013, pp. 15-68.
- del Valle, J. N. (1864). *El viajero en México, completa guía de forasteros para 1864, obra útil a toda clase de personas*. México: Imprenta de Andrade y Escalante.
- Vásquez Meléndez, M. Á. (2012). *México personificado, Un asomo al teatro del siglo XIX*. México: CITRU/INBA/CNCA.
- Villalobos Ortiz, A. (1993). *Remembranzas del canal, Iztacalco y Santa Anita*. Delegación Iztacalco/DDF, México.
- Viveros, G. (1990). Edición, introducción, notas y apéndices. En *Teatro dieciochesco de Nueva España*. México: UNAM.

Hemerografía

- Bryan, S. E. (1983). Teatro popular y sociedad durante el porfiriato. *Historia Mexicana*, v. 33, n.1, (129), (julio-septiembre 1983), pp. 130-169.
- Padilla, A. (1993). Pobres y criminales. Beneficencia y reforma penitenciaria en el siglo XIX en México. *Secuencia, Historia y Ciencias Sociales*, núm. 27, septiembre-diciembre, pp. 43-69.
- Ríos de la Torre, G. (1991). Casas de tolerancia en la época porfirista. *Fuentes Humanísticas*, Año 2, núm. 3, pp. 32-37.

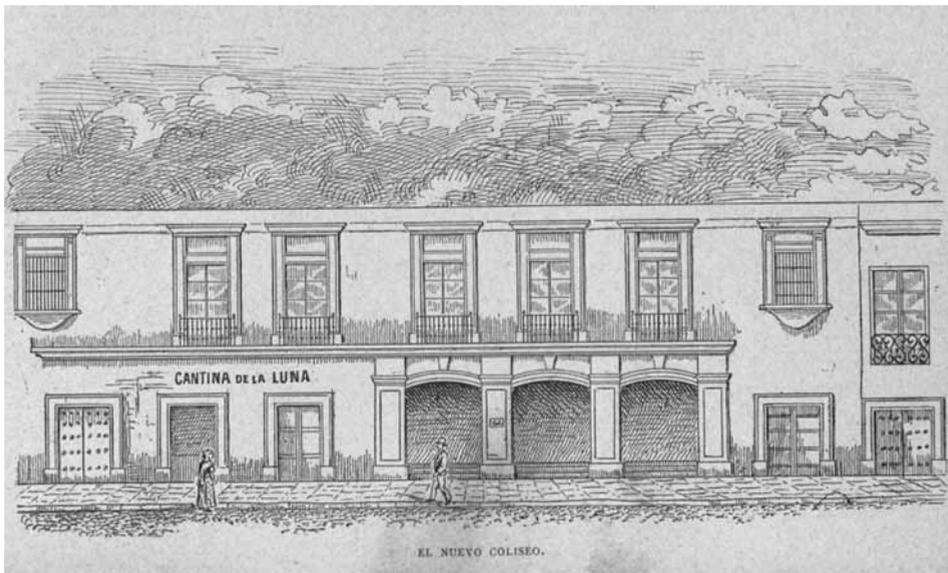
Cibergrafía

- Peralta Flores, Araceli. El canal, puente y garita de la Viga. En *Históricas Digital* <http://www.históricas.unam>.



Plaza Mayor en el siglo XVIII [no se conservan imágenes del coliseo construido en el palacio virreinal, al sufrir un incendio]J. Antonio Prado, La Plaza Mayor de México en el siglo XVIII, ca. 1769.
<https://inah.gob.mx> > boletines > 3424-perfil-multicultural-del-zocalo-perv..

Fachada del Coliseo Nuevo dibujada por Julio Ruelas. 1900.
wikimexico.com > articulo > el-coliseo-nuevo





Patio colonial, casa del marqués de Jaral de Berrio. Patio Hotel Iturbide, México.

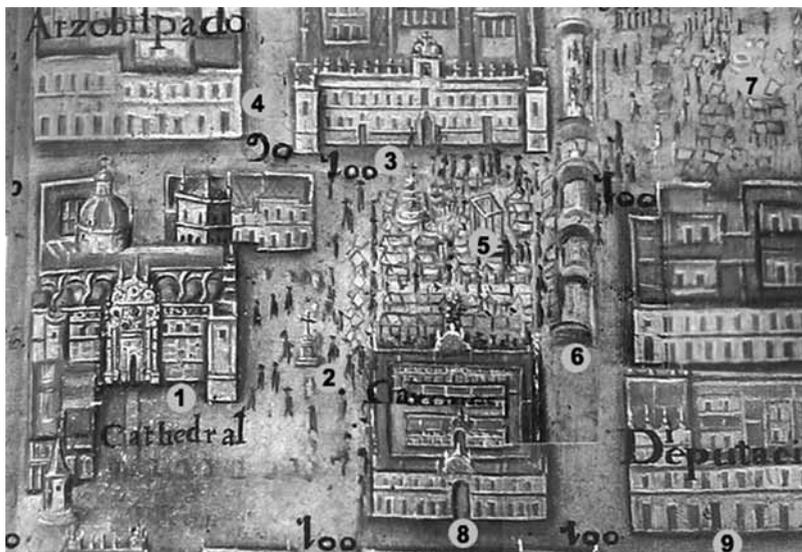
George Grantham Bain Collection (Library of Congress).

Title from unverified data provided by the Bain News Service on the negatives or caption cards.

<https://www.jrzetina.com/430038942>

Plaza mayor. Pedro de Arrieta, 1737.

<http://mexicomaxico.org/zocalo/zocaloCatedral.htm>





Biombo. Sarao en un jardín. Óleo sobre tela, Siglo XVIII. Fotografía: Gerardo Cordero
#ColecciónMNH.

<https://lugares.inah.gob.mx/es/museos-inah/museo/museo-piezas/3484-3484-10-130731-0-10-biombo-sarao-en-un-jard%C3%ADn.html>

Biombo Paseo de la Viga.

<https://www.flickr.com/photos/clubdepatos/18001411604>

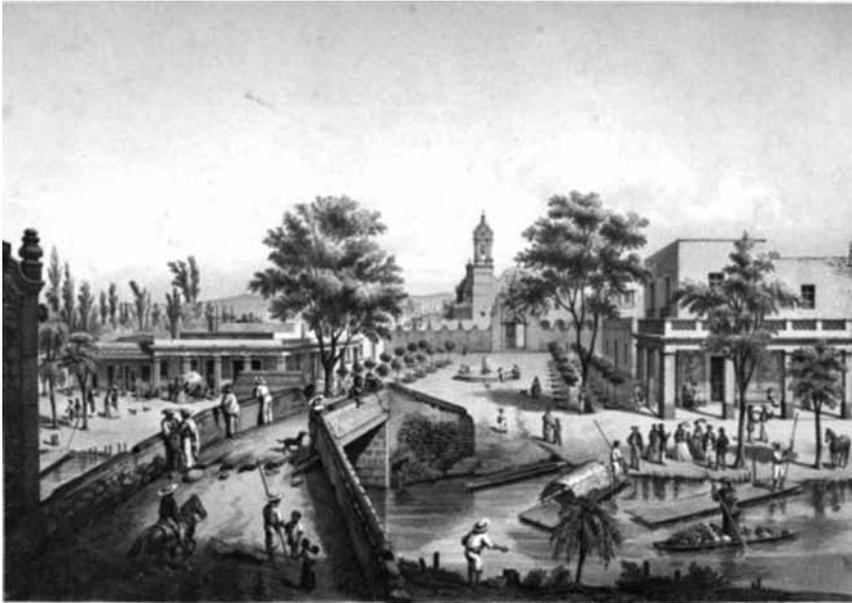




Gallice, Paseo de la Viga a la altura del embarcadero de canoas. 1885.
<http://www.mexicomaxico.org/Viga/LaVigaGarita.htmA>.

Teatro Nacional, litografía. Siglo XIX.
https://es.wikipedia.org/wiki/Gran_Teatro_Nacional





Casimiro Castro, Puente de Iztacalco, 1855.

<https://ahtm.wordpress.com/2019/02/12/anuario-de-avisos-carteles-y-noticias-taurinos-mexicanos-1887-1-de-2/>

Canal se La Viga en Santa Anita. El Mundo Ilustrado. Siglo xx.

<https://mxcity.mx/2016/06/antiguos-habitantes-de-la-ciudad-de-mexico/canal-la-viga-principios-siglo-xx/>





Hesiquio Iriarte, El primer monumento a Cuauhtémoc. En Eduardo L. Gallo'. Cuauhtémoc: ensayo biográfico. Ciudad de México: I. Cumplido, 1875.

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So185-26202008000100001

Busto de Cuauhtémoc. Monumento a Guauctimoctzin, Julio Michaud, 1880.

https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/detalle?id=_suri:FOTOTECA:TransObject:5bc7d6c17a8a0222ef0f5419



ALEJANDRO ORTÍZ BULLÉ GOYRI*

**Nacimiento del género mexicanista. El “Aproposito”:
Una fiesta en Santa Anita (1886), de Juan de Dios Peza**

**Birth of the Mexicanist genre. The *Aproposito*:
fiesta en Santa Anita (1886) by Juan de Dios Peza**

Resumen

En el ya lejano siglo XIX el trabajo de todo literato raramente se circunscribía a la especialización en algún determinado género. La labor del escritor tenía un rango muy amplio que incluía desde el periodismo, la crónica, todo tipo de narrativa, poesía y, desde luego, la escritura dramática. El literato cumplía una función social mucho más reconocida y visible que en los días que corren. En el caso del teatro, no es mucho con lo que contamos en cuanto al estudio de la obra de todos aquellos maestros de la literatura decimonónica. Así ocurre con la labor literaria de Juan de Dios Peza.

Palabras clave: Juan de Dios Peza, Teatro, Siglo XIX, Escritores mexicanos, Santa Anita

Abstract

In the far away nineteenth century the work of every author was seldom circumscribed to the specialization of some determined genre. The writer's work had a very wide range that went from journalism to chronicle, all types of narrative, poetry and, certainly, drama. The writer accomplished a social role much more visible and acknowledged than nowadays. As far as drama is concerned there are not many studies about the tasks of those masters of the nineteenth century. This is the case of the literary work of Juan de Dios Peza.

Key words: Juan de Dios Peza, Theater, XIX Century, Mexican Literature, Santa Anita

Fuentes Humanísticas > Año 31 > Número 58 > I Semestre > enero-junio 2019 > pp. 67-86.

Fecha de recepción 19/06/2019 > Fecha de aceptación 26/09/2019

ortizote@yahoo.com.mx

* Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.

El poeta y el retrato de la identidad

En el ya lejano siglo diecinueve el trabajo de todo literato raramente se circunscribía a la especialización en algún determinado género. La labor del escritor tenía un rango muy amplio que incluía desde el periodismo, a la crónica, todo tipo de narrativa, poesía y, desde luego, la escritura dramática. El literato cumplía una función social mucho más reconocida y visible que en los días que corren. Su trabajo se consideraba como necesario y su presencia en sucesos sociales, cívicos, religiosos o de conmemoración era infaltable. Muchos de ellos, casi todos, escribieron eso que suele llamarse como "literatura de circunstancia". Autores infaltables en el catálogo de la literatura mexicana del siglo XIX como Altamirano o Guillermo Prieto o Gutiérrez Nájera la hicieron; así como también obra relativa a enaltecer los valores patrios; algo que podría definirse como "literatura identitaria", en donde la crónica, la poesía o el relato describen ambientes y temas relativos a un querer y a un deber ser de la naciente patria mexicana. En el caso del teatro, no es mucho con lo que contamos en cuanto al estudio de la obra de todos aquellos maestros de la literatura decimonónica. Así ocurre con la labor literaria de Juan de Dios Peza¹. Si bien es reco-

nocido como el "cantor del hogar", en su tiempo, por su obra poética vinculada con temas relacionados con la moral social y familiar de la segunda mitad del siglo XIX en México. El célebre poema "Fusiles y muñecas", así como por sus composiciones de carácter patriótico que suelen formar parte del repertorio de declamaciones escolares aun en nuestros días, son muestra de su presencia en ese ámbito de la literatura identitaria. Pero puede reconocerse a Juan de Dios Peza, no sólo como el cantor del hogar, sino como el caso de un literato más preocupado por contribuir a la identidad nacional a través de su obra que al interés por inscribirse dentro de un determinado modelo o corriente artística, como fue el caso del modernismo en México impulsado por Manuel Gutiérrez Nájera entre otros. Si bien, Peza, cronológicamente debería pertenecer a la

revistas de su época. Impulsor y Fundador de la Sociedad de Autores Dramáticos en 1902. Al finalizar el siglo XIX Peza "El cantor del Hogar" era reconocido como uno de los poetas más populares de entonces. Entre su obra publicada más importante están: *Poesías* (1872), *Canto a la Patria* (1876), *Horas de pasión* (1876), *Cantos del hogar* (1885), *Poesías completas* (1886), *La musa vieja* (recuerdos e impresiones) (1889), *La lira de la patria* (1890), *Hogar y Patria* (1891), *El arpa del amor* (1891), *Recuerdos y esperanzas* (1892), *leyendas históricas, tradicionales y fantásticas de las calles de México* (1898), *Tradiciones y leyendas mexicanas* (1900). De su obra en prosa destacan: *Poetas y escritores mexicanos* (1877), *La beneficencia en México* (1880), *De la gaveta íntima, memorias reliquias y retratos* (1890), *Benito Juárez* (1904). *Recuerdos de España* (1904), *Diálogos históricos* (1910). Siendo secretario de la legación en Madrid publicó *la Lira mexicana*, donde dio a conocer poetas mexicanos y desde luego su obra dramática entre la que se encuentra el *Aproposito Una fiesta en Santa Anita*. y otras obras dramáticas como: *El capitán Miguel*, *La ciencia del hogar* (1873), *Los últimos instantes de Colón* (1874) y *Un diálogo de amor* (1875).

¹ **Juan de Dios Peza.** -N. en 1852 y m. en 1910 en la Ciudad de México. Hizo estudios en la Escuela de Agricultura, la Preparatoria y en la Escuela de Medicina. Amigo y compañero de Guillermo Prieto y Manuel Acuña. Fue discípulo de Ignacio Manuel Altamirano e Ignacio Ramírez. Conoció como el "Poeta del hogar". Diputado. Miembro de la Academia Mexicana de la Lengua. Colaboró en *el Siglo Diez y Nueve* y en casi todas las

generación modernista, su obra mantiene los influjos fundamentales del romanticismo mexicano: el canto a los forjadores de la patria, el heroísmo, el costumbrismo y la idealización de los roles familiares. Pero también en su teatro se orienta más a mostrar al espectador el orgullo nacionalista, ya no sólo a través de las hazañas patrióticas sino a través de un sentido nativista. *Un paseo por Santa Anita* muestra así el interés del poeta por mostrar su mirada nacionalista y de reivindicación de una identidad nacional a través de un cuadro de costumbres en donde estuviesen encumbrados, el paisaje, la música y la danza popular y la belleza mestiza de la mujer mexicana, enmarcados en un idílico paisaje lacustre de un paseo en una ciudad que por entonces poseía una belleza natural única.

Carlos Monsiváis en una reflexión a propósito de la obra de Juan de Dios Peza, reivindica al autor, justamente por su:

[...] En verdad, lo que Peza hizo fue capitalizar literariamente las demandas de estabilidad de una clase en expansión harta de guerras, ávida del reconocimiento internacional, ligada profundamente a su pasado inmediato, estupefacta ante su grandeza inminente. ¿Qué mejor que persuadir a estos mexicanos ya sedentarios de que su triunfo se iniciaba en casa, de que su sacrificio (cualquiera que éste fuese) no había sido en vano ya que sus hijos creerían en la paz, y que su vida íntima sería —a ojos vistos— el manantial de pureza nacional? Sin mayores transiciones se pasó, programáticamente, de la emoción histórica a las satisfacciones inéditas de lo cotidiano. [...]

Juan de Dios Peza no debe ser criticado como escritor. Él no fue sino un registro enardecido de la sociedad que no desdeñaba acudir a la rima y a la confesión desgarradora para afianzar su respetabilidad y sus métodos de comprensión emocional. (Monsiváis, 1981, pp. 5-10).

De manera que siguiendo las reflexiones críticas a propósito de esa suerte de romanticismo tardío de Peza, tanto en su poesía como en su escritura teatral, puede afirmarse que se constituyó en su tiempo en la voz de un país que comenzaba a fortalecer y a consolidar una idea de cultura nacional, y esa es tal vez la mayor virtud de este “apropósito” que aquí recuperamos. En *Un paseo por Santa Anita* está el deseo ferviente de retratar en escena ese país idílico en donde la tradición y el paisaje se funden para mostrar la grandeza de una patria mestiza orgullosa de serlo.

Santa Anita y el espacio ideal para el retrato nacional

En la plástica, en la literatura y en el arte escénico y su dramaturgia, se fue desarrollando con el paso de los años una tendencia costumbrista, de retratar ámbitos festivos, de convivencia social. Paseos, calles, plazas, barrios y espacios populares como el del canal de La Viga y escenas de la muy celebrada fiesta en Santa Anita. Barrio lacustre de acendrada herencia prehispánica. Quizá el ejemplo más notable para nosotros y que mejor quede para referirnos esto sea el de *Una fiesta por Santa Anita*, una obra de teatro musical

escrita en 1886 (Reyes, 1972, p. 53-54).² Por el poeta Juan de Dios Peza con música del maestro Luis Arcaráz en donde se escenificaban cantos, bailes, personajes y ambientes nacionales y que alcanzó un enorme éxito durante su temporada en el Teatro Principal de la ciudad de México, según lo refiere Olavarría y Ferrari en "El escenario era una copia exacta de Xochimilco" (de Olavarría, 1961, p. 1113). La obra alcanzó a representarse durante quince noches seguidas en el escenario del Gran Teatro Nacional; algo no tan frecuente por entonces, y menos para una obra dramática de factura nacional. Olavarría y Ferrari nos informa también que hacia 1884 La Orquesta Típica Mexicana, dirigida por Carlos Corti, interpretaba con gran fortuna música mexicana durante los intermedios de las representaciones de zarzuelas (de Olavarría, 1961, p. 1154).

Cabe apuntar también aquí que el diseño y la disposición escenográfica corrió a cargo de uno de los artistas más renombrados de la época, el pintor Manuel Serrano, uno de los más reconocidos artistas plásticos de estilo costumbrista en el México del siglo XIX (Moyssén, 1993, 67-74). Luis Arcaráz, fue un célebre músico y empresario teatral, de origen vasco, que alcanzó notoriedad en la escena mexicana del siglo XIX, con sus contribuciones al género mexicanista de la época. A propósito de éste músico, Enrique de Olavarría y Ferrari escribió lo siguiente:

Modesto y empeñoso actor de zarzuela, no brilló como cantante pero tampoco fue como tal mal recibido. Experto músico y dedicado profesor, sus méritos de maestro superaron con mucho a los del artista lírico y poco tardó en ser apreciado y buscado como Director de Orquesta; pocos podrán superarle en empeño para hacer lucir las obras que se le encomiendan. Como autor y compositor había [...] puesto música a los siguientes libretos: *Una fiesta en Santa Anita*, *El capitán Miguel*, *Y ahora Ponciano* de Juan de Dios Peza; *Los seis-monos* de Peza, Baz y otros ingenios; *Los valientes de Burgos*, *El Señor Gobernador*, de Ramos Carrión y Vital Aza; *Manicomio de cuerdos*, de Eduardo Macedo y *La rifa zoológica* de Mateos, estas últimas en colaboración con Austri. (De Olavarría, 1961, 1335).

De manera que la pequeña obra musical en forma de "apropósito" del joven Juan de Dios Peza, fue un acontecimiento artístico en muchos sentidos en la vida escénica del México de la segunda mitad del siglo XIX. Ópera y diversas formas de teatro musical se daban en México desde el período colonial, como puede advertirse en compositores novohispanos del siglo XVIII, como Manuel de Zumaya (1680-1755 y su ópera *La Parténope*, de 1711 y quizá la primera obra musical de ese género en América. Podemos afirmar que este llamado "apropósito" configura en su estructura y contenido elementos típicos de lo que el teatro de género chico habría de desarrollar durante el porfiriato y la revolución mexicana: alusión a temas de actualidad (de ahí su caracterización como "apropósito"), ambiente vernáculo, personajes populares, modelización escénica de paseos, plazas y fiestas populares. La origi-

² Al parecer en 1859 se había presentado ya en los escenarios nacionales una obra de título parecido con letra de Víctor Landaluce y música de Antonio Barilli. Ver Reyes de la Maza (1972, pp. 53-54).

nalidad que podemos observar aquí es que se trató de una obra teatral que enaltecía elementos propios de cultura popular. En este caso particular se trata de uno de los espacios festivos más significativos de la vida urbana de la antigua ciudad lacustre que mantenía todavía algunas de sus fuentes de agua en el siglo XIX. Su éxito se basó justamente en que escenificaba y evocaba idealizándolo el entorno festivo del paseo de Santa Anita y el canal de la Viga, con música y danzas propias. El espectador veía en escena enaltecidos su propio sentido de belleza con un sabor regionalista y nacionalista y risueño. Lo cual después será retomado una y otra vez en obras del género chico mexicano cuyo éxito estuvo garantizado por lo mismo que *Una fiesta en Santa Anita* había configurado. Tal es el caso de *Las musas del país* (1914) de José F. Elizondo o *Aires Nacionales* (1921) de Prida y Ortega en las que se escenificó un mosaico de música y danzas folklóricas de buena parte del país, en pleno auge del nacionalismo revolucionario. En estos casos, la representación escénica de elementos festivos cumplía el fin de enaltecer valores patrios y orgullo de las manifestaciones culturales autóctonas. A este género de teatro musical mexicano derivado de la zarzuela madrileña y del teatro de revista se le llegó a denominar como el “género mexicanista”, precisamente por procurar exaltar un sentido de belleza que tuviese que ver con el folklore nacional, bailes, música, canciones, ambientes, paisajes y tipos populares. Las primeras obras de este tipo aparecieron en los escenarios mexicanos, especialmente en la capital del país hacia la segunda mitad del siglo XIX.

Una fiesta en Santa Anita frente al público

Se puede decir que la obra alcanzó el éxito por la capacidad de exponer por parte del poeta Juan de Dios Peza, ese mundo festivo popular que el espectador ciudadano estaba ansiado de ver en los escenarios nacionales. Y no porque la zarzuela y la música española les resultase chocante, sino que el afán por la utopía nacionalista, exigía que el público pudiera ver sus propios símbolos en escena. Y *Una fiesta en Santa Anita* era la expresión perfecta en el momento perfecto. Así que el hecho de haberse representado en un programa teatral con zarzuelas, fue el cuadro necesario para que pudiese destacarse. Y con certeza su autor, como creador de la partitura, Luis Arcaraz, y el director de la compañía sabían que eso era lo que el espectador estaba esperando. No obras que reprodujeran o imitasen ambientes españoles o como había venido pasando con los melodramas románticos, ambientes medievales o novohispanos. Por tanto, el montaje escénico fue en el sentido de deslumbrar al espectador con espacios alusivos a la fiesta de Santa Anita y al ambiente risueño de Xochimilco, con música popular y con personajes típicos ataviados a la usanza vernácula. Lo curioso de caso es que el texto dramático no está compuesto con un argumento de zarzuela, o con una intriga teatral lo suficientemente interesante para atraer la atención del espectador en ese sentido. El objetivo de los autores es despertar entusiasmo en el espectador a través de la recreación de estampas populares con las que se sentía ampliamente identificado. Y ese objetivo se cumplió con creces.

Eduardo Contreras Soto, en su antología del teatro mexicano decimonónico observa un aspecto fundamental que tuvo el teatro y su dramaturgia en el siglo XIX en México: su sentido identitario, "la dramaturgia que integró una identidad", le llama en su estudio introductorio (Contreras Soto, 2006, pp. 9-28). El arte escénico fue una herramienta eficaz para que, como práctica social, se enaltecieran valores y símbolos con los cuales identificarse como nación.

Observemos aquí lo que Olavarría y Ferrari siguió comentando al respecto del estreno de este singular "apropósito": estrenado como parte de un programa de zarzuelas la noche del 29 de julio de 1886:

En el beneficio de Isidoro Pastor [se] resucitó las viejamente aplaudidas zarzuelas *El postillón de la Rioja* y *Los dos ciegos* con su jota de El Ta y el Te... y se presentó por primera vez en las tablas y en el gracioso cuadro mexicano de Peza y Arcaráz, *Una fiesta en Santa Anita*, la niña Felicidad Pastor, hija del beneficiado. Muy bella estaba aquella pobre criatura de catorce abriles apenas, con el lindísimo traje de las chinas mexicanas; fue colosalmente aplaudida al recitar unos hermosos versos escritos para ella por Juan de Dios Peza, y en el jarabe, que bailó con muchísima gracia (de Olavarría, 1961, p. 1198).

El historiador del Gran Teatro Nacional y del Teatro Principal, Manuel Mañón, nos ofrece este testimonio:

No dejaba nada qué desear el cuadro y el apropiósito de Juan de Dios Peza, que sólo pretendía divertir un rato con un cuadro de costumbres mexicanas lo con-

siguió ampliamente, pues la concurrencia aplaudió con alborozo, tanto los versos como la música, que pronto se popularizó. (Mañón, 2009, p. 324).

Del estreno de *Una fiesta en Santa Anita* en 1886 en el Gran Teatro Nacional de la Ciudad de México

Con ansia esperaba el público "Una fiesta en Santa Anita", que se sabía era de Juan de Dios Peza, el mágico productor de musicales versos, a los que había que añadir la música muy inspirada de Luis Arcaráz, compositor modesto, pero que ya empezaba a hacerse un nombre con varias afortunadas páginas musicales que había compuesto. Esta pequeña obrita tenía un carácter netamente nacional, que entusiasmaba por ello.

Al alzarse el telón, el público aplaudió la decoración, que representaba el canal y el pueblecito indígena con sus canoas, sus chinampas y todos los detalles perfectamente captados por el escenógrafo. La presentación era magnífica, entre las chinas, charros y valedores apareció la beneficiada vestida espléndidamente con muy buen gusto y portando un castor salpicado de brillantes y lentejuelas; las enaguas blancas que asomaban por abajo tenían las puntas ricamente bordadas, la camisa de cambray finísimo y randas maravillosas; el rebozo de seda empuntado y zapatos bajos bordados de oro. La graciosa actriz estaba verdaderamente encantadora con el traje mexicano, que sabía llevar a la perfección. Isidoro Pastor no le iba en zaga [sic.], con su traje de charro de rica botonadura de plata, chaqueta bordada de plata igualmente, rico jarabe y magnífico sarape de Saltillo. No dejaba nada qué de-

sear el cuadro y el a propósito de Juan de Dios Peza, que sólo pretendía divertirse un rato con un cuadro de costumbre mexicanistas lo consiguió ampliamente, pues la concurrencia aplaudió con alborozo, tanto los versos como la música, que pronto se popularizó. Entre entusiastas bravos hizo salir varias veces a la escena a los autores, alabó la prensa al poeta y al músico, así como a los artistas. Este “paseo en Santa Anita” se repitió varias veces todavía, por ejemplo para el beneficio de Concha Arvide y siempre con igual éxito. (Mañón, 2009, p. 323-325).

He aquí una crónica de la época de *El Diario del Hogar*, de septiembre 9 de 1886, que rescata Luis Reyes de la Maza a propósito de su estreno:

Ecós de la semana

Actualmente sólo se oye hablar en nuestra ciudad de la zarzuela *Una fiesta en Santa Anita*, y los nombres de Juan de Dios Peza y Luis Arcaráz suenan en todas las bocas. El jueves, en la función de gracia de la Montañez [sic], se puso esta obra de nuestro más popular poeta y de un joven maestro que desde hace tiempo se ha captado las simpatías de los aficionados a la zarzuela. Desde la víspera se agotaron las localidades y hubo que improvisar palcos en el foro para las muchas personas que deseaban a toda costa presenciar este espectáculo [...]

El escenario estaba lleno de preciosísimas chinas coronadas de amapolas y rosas, con su camisa bordada, su lujoso castor con raso bordado de vivos colores y arrebujadas en el rebozo de bolita; de charros, enchiladeras, de vendedores, tamaleras, cargadores, aguadores, gendarmes, pilluelos, rotos e inditos. Los es-

pectadores aclamaron a Pastor cuando apareció llevando con gallardía el ajustado pantalón con botonadura de plata, la chaqueta con chapetones y agujetas del mismo metal, la camisa llena de bordados, la corbata tejida de seda roja, la banda de burato, los zapatos bayos, el zarape, la pistola al cinto y el sombrero galoneado, y se volvieron locos al ver a la Montañez vestida de china, con un rico castor lentejuelado, una camisa primorosamente bordada de colores, un rebozo de seda verde, unas zapatillas azules bordadas de oro y una cinta encarnada en su negra cabellera. *Una fiesta en Santa Anita* es un delicioso cuadro de costumbres trazado con inspiración y gracia por Juan de Dios Peza y puesto en un bello cuadro musical por Luis Arcaraz. Los versos son fluidos y elegantes y el diálogo muy brillante alternando chistes de buen tono. La melopea que declama la Montañez es una tirada de versos muy notables y la pieza está salpicada de frases que excitan la hilaridad y el entusiasmo de los oyentes. Respecto a la música, todos los números son bonitos y de mucho efecto. El primer coro es *entrainant* acabando con una danza que respira la voluptuosidad y languidez que caracterizan este baile nacido, al ardiente sol de África. El auditorio pidió la repetición de este trozo, así como del siguiente, precioso dúo entre tenor y bajo, donde el maestro Arcaráz ha querido probarnos que Pastor sube más que otros tenores y Carriles baja más que la generalidad de los bajos. Un dúo que termina con la deliciosa canción mexicana de “El turrón”. Hay otro alegre coro, pero es en la melopea donde se ha distinguido más el compositor. Como los versos hacen alusión a México

y a España, Arcaraz ha introducido en esta pieza hábilmente nuestro Himno Nacional y la Marcha de Riego, unos compases del jarabe y la marcha Zaragoza, siendo ejecutadas por la orquesta al mismo tiempo el canto patriótico mexicano y el himno español. Este número fue recibido con gran entusiasmo y muy justamente, pues es una bella composición literaria y musical.

La interpretación fue inmejorable. Adela Montañez hizo la china más picaresca y más graciosa que ver se puede, diciendo los chistes con fina intención, declamando la melopea con gran sentimiento y acabándola con una vehemente frase cariñosa para México, puesto que la graciosa actriz quiere bien a nuestro país, donde nació su hija. Peza y Arcaraz fueron llamados varias veces a la escena, recibiendo una verdadera ovación del público. En resumen: la pieza agradó sobremanera y en las otras representaciones que se han dado de ella se han agotado las localidades desde la víspera. A nosotros nos ha gustado tanto que hemos asistido a tres funciones y cada vez admiramos más la inspiración y gracia con que está escrita y la encontramos muy superior a otras que la empresa recibió de España precedidas de mucha fama. Juan de Dios Peza la escribió en media hora y Luis Arcaraz la instrumentó en pocos días, siendo éste su primer ensayo en forma de zarzuela, y los dos jóvenes autores consiguieron un triunfo que ellos mismos no esperaban. (Reyes, 1964, pp. 286-287).

Una fiesta en Santa Anita (1886) no es propiamente una "zarzuela mexicana" sino como claramente se indica en el texto, se trata de un "apropósito", un tipo de

composición teatral muy en boga en los escenarios hispanoamericanos durante el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, que bien podría definirse como dramas o espectáculos escénicos de circunstancia, como ocurría en el período barroco con las loas. Se componían sobre todo a propósito de carácter patriótico, rememorando alguna gesta heroica o hazañas militares, pero también alusivos a homenajes a personalidades ilustres. Por ello su extensión no podía ser muy amplia o su argumento no podría ser muy complejo. Como es el caso de esta pieza que comentamos. El "apropósito" está dedicado a una fiesta popular y en ello radica su originalidad y su carácter fundacional en la escena mexicana. Es, como claramente se afirma en la crónica citada un propósito patriótico realizado con base en un pintoresco cuadro de costumbres y con la aparición de personajes populares con el fin de retratar de manera risueña el contexto festivo del legendario *paseo lacustre de Santa Anita en la ciudad de México*.

Literalmente se trata de un cuadro de costumbres que enmarca el galanteo de un francés don Teófilo sorprendido de la belleza del paseo Santa Anita a la simpática, alegre y con enorme espíritu patriótico y nacionalista mujer mestiza de nombre Lupe; es decir Guadalupe, vestida como tiene que ser a la usanza de la llamada China Poblana, el traje típico nacional. El risueño cuadro de costumbres culmina con una evidente declaración amorosa de Teófilo a la bella mestiza Lupe, a quien le expone que por ella podría ser capaz de dejar su nacionalidad francesa y convertirse en mexicano de verdad. Los diálogos están escritos en verso y que se van intercalando con versos que se cantan al

compás de sonos conocidos por el espectador, como “La Marcha del Riego” y –al parecer, de acuerdo con la crónica citada anteriormente– con algunas notas del Himno Nacional Mexicano³. Para que al final del cuadro, Teófilo el francés, exprese su irresistible enamoramiento con la criolla mestiza mexicana. Y decimos criolla mestiza, porque la misma Lupe asume un origen español que no se contrapone, curiosamente, con su mexicanidad mestiza hecha de mezcla de culturas y de razas. He aquí los diálogos finales, dichos entre baile, canto y ambiente festivo a más no poder:

LUPE:

[...]
 ¡Oh México! Quisiera
 Decirte ufana:
 ¡no soy una extrajera,
 Soy una hermana!
 Jamás como á una extraña
 Me deis las manos
 ¡Son México y España
 Pueblos de hermanos!
 ¡España! En ti se aduna
 Mi fé, mi guía!
 ¡México! Eres la cuna
 De la hija mía!
 Un nombre que me encanta,

³ Lo cual podría parecernos extraño en nuestros tiempos, pero de ninguna manera en el ambiente de las diversiones públicas, ‘particularmente en los teatros, del México del siglo XIX. Más bien era una costumbre muy arraigada la expresión colectiva de nativismo y patriotismo. De ahí que la combinación entre elementos musicales propios con símbolos nacionalistas, como los vestuarios, el paisaje y desde luego la evocación de un sitio como Santa Anita resultó ser una manifestación escénica que el espectador urbano capitalino, asiduo a los teatros, lo esperaba con ansia.

Ponerle supe:

¡El de la Virgen Santa
 De Guadalupe!
 ¡Virgen que el pueblo indiano
 Tanto venera!
 ¡Que Hidalgo alzó en su mano
 Como bandera!
 Aquí nada me extraña;
 Me regocija
 Decir: México, España,
 Con “madre e hija.”
 Negarlo fuera en mengua
 De la hidalguía:
 ¿No habláis en una lengua
 Como la mía?
 ¿No nos une la gloria
 Con vivo rayo?
 ¿No alumbrá nuestra historia
 La luz de Mayo?
 Dejád, sin son iguales
 Por su grandeza
 En el valor rivales
 Y en la nobleza;
 Á la artista sincera
 Que diga ufana:
 ¡No soy aquí extranjera
 Soy mexicana!-

ESCENA SETIMA

HABLADO

TEOFILO. Señora, usted a logrado
 cautivar mi corazón,
 y aquí me quedo entre todos
 que extranjero ya no soy;
 me quedo al mole y al pato,
 y á las tortas y el arroz,
 con tal de que todas bailen
 sí da permiso el señor.....

(señalando a Isidoro.)

ISIDORO. Sí, que bailen; soy sencillo,
 Y eso cualquiera lo nota:
 “por mi lado no hay Portillo

Toda la cerca está rota."
 Y para acabar con brío,
 Esta fiesta singular:
 Lupe, vamos á bailar.
 Un "palomo" tapatío.
 Baile de música grata
 Que no hay quien no lo
 [recuerde,
 Pues "Jalisco nunca pierde
 Y cuando pierde arrebatá."⁴

(*Lupe é Isidoro bailan el "Palomo" en medio de los concurrentes al pueblo, y termina el a propósito.*)

Un aspecto relevante de estos diálogos es en lo tocante a la relación del mexicano con el extranjero. El mexicano y el otro. Aquí, en este caso, encontramos el fenómeno singular del español, o del ciudadano de origen español que ya no es "gachupín", ya no es el "extraño enemigo", como se asume en el verso del Himno Nacional Mexicano, puesto que se ha asimilado a la cultura nacional y defiende los valores de la patria querida. Como, justamente le ocurrirá al otrora invasor francés, a quien, por efectos de cupido, necesariamente habrá de mexicanizarse también.

El paseo de Santa Anita y el canal de La Viga continuaron siendo hasta los años treinta del siglo xx el espacio festivo de reivindicación nacionalista, de la misma manera que esto era retratado por cuadros teatrales en la revista y otras formas de espectáculos; algo que con el paso de

los años y la pérdida lamentable de casi la totalidad de los paseos lacustres en la ciudad de México, esto acabó siendo parte de un pasado singular y pintoresco, pero que permanece en el sustrato de las raíces culturales del país. La presente transcripción del "Aproposito" *Un paseo por Santa Anita* de Juan de Dios Peza se realizó a partir del cuadernillo editado por la tipográfica de "El Lúnes" á cargo de Luciano Iza, plazuela de Regina frente á la Iglesia. En 1886 [sic]. Y que se encuentra en las Colecciones Especiales de la Biblioteca de las Artes del Centro Nacional de las Artes en la ciudad de México. Es probable que el impresor Antonio Vanegas Arroyo haya realizado una edición también dado el éxito de esta obra tan popular en su tiempo, puesto que formaba parte del repertorio de la empresa de títeres y autómatas de los Rosete Aranda, cuyo repertorio solía estar basado en las ediciones populares de obras dramáticas del célebre impresor. Antes de concluir es importante agradecer y reconocer aquí la invaluable participación en la recuperación del cuadernillo y en el rastreo de información sobre teatro popular de Gissaeli Cruz V.

Queda solamente retomar la lectura del libreto de esta pequeña muestra de teatro musical mexicano de la segunda mitad del siglo xix cuya evocación de uno de los paseos más célebres de la ciudad de México, nos ayuda a recuperar en la memoria histórica.

Bibliografía

Arteta Gamerdinger, B. (2013). Trajineras y carruajes en el paseo de La Viga. En *Lugares perdidos. Aprovechamiento,*

⁴ Cf. la versión transcrita en esta publicación.

⁵ "El Palomo" pudo ser una de las variantes del son que se sigue bailando en sus distintas formas, lo mismo en Guerrero que en Jalisco o en Veracruz.

- apropiación e interpretaciones, 4 Coloquio área de Historia y Diseño*. México: UAM-A, DCYAD.
- Ceballos, E. (1996). *Diccionario enciclopédico básico de teatro mexicano*. México: Escenología.
- Contreras Soto, E. (2006). *Teatro mexicano decimonónico*. México: Ediciones Cal y Arena.
- del Moral Ruiz, C. (2004). *El género chico: ocio y teatro en Madrid (1880-1910)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Deleito, J. (1949). *Orígen y apogeo del "género Chico"*. Madrid: Revista de Occidente.
- Dueñas, P. y Flores, J. (Eds.). (1995). *Teatro de revista: (1904-1936) (Vol. 20)*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Escárcega, F. (1988). La revista política mexicana. En *Escenario de dos mundos: Inventario teatral de Iberoamérica* (Vol. 3). Sección México, (Moisés Pérez Coterillo, editor). Madrid.
- Galarza, M. del P. *La farándula en México, 1908-1925*, [Catálogo fotográfico]. México: Archivo General de la Nación, Dirección de Difusión y Publicaciones.
- Magaña-Esquivel, A. (1964). *Medio siglo de teatro mexicano, 1900-1961*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Literatura.
- Mañón, M. (2009). *Historia del viejo gran teatro nacional de México, 1841-1901*. México: Conaculta/Bellas Artes.
- Mühlenpfordt, E. (1993). *Ensayo de una fiel descripción de la República mexicana*. México: Banco de México.
- de María, A. (1956). *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana (Vol. 7)*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana.
- de María, A. (1989). *Las tandas del Principal*. México: Editorial Diana.
- Merlin, S. (1995). *Vida y milagros de las carpas. La carpa en México 1930-1950*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Novo, S. (2005). *Los paseos de la ciudad de México*. México: Fondo de cultura económica.
- de Olavarria, E. (1961). *Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911* (Vol. 5). México: Editorial Porrúa.
- Peza, J. (1886) *Una fiesta en Santa Anita, apropósito en verso*. México: Tip. De El Lunes, á cargo de Luciano Iza, plazuela de Regina frente á la iglesia.
- Peza, J. (1905). *Poesías Escogidas (Nueva y Única edición ilustrada autorizada por el autor y aumentada con varias composiciones inéditas)*. México: Maucci Hermanos y Compañía.
- Ramos Smith, M. (1995). *Teatros Musical y Danza en el México de la Belle Epoque (1867-1910)*. México, Col. Escenología/danza.
- Reyes de la Maza, L. (1985). *Circo, maroma y teatro, 1810-1910*. México, UNAM.
- Reyes de la Maza, L. (1972). *Cien años de teatro en México: 1810-1910*. México: Secretaría de Educación Pública.
- Reyes de la Maza, L. (1964). *El teatro en México, durante el profirismo* (Vol. 1). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Valencia, A. (Ed.). (1962). *El género chico: antología*. Madrid: Taurus.
- Zamacois, N. (1861). *El jarabe: obra de costumbres mejicanas, jocosa, simpática, burlesca, satírica y carcajadas, escrita para desterrar el mal humor*. México: Imprenta de Luis Inclán.

Hemerografía

- Bryan, S. E. (1983). Teatro popular y sociedad durante el Porfiriato. *Historia Mexicana*. México: El colegio de México, pp. 129-169.
- Bryan, S. E. (1986). The Commercialization of the Theater in México and the Rise of the Teatro Frívolo. *Studies in Latin American Popular Culture* 5, pp. 1-18.
- Galarza, M. del P. (2011). Un amante de México: Zamacois y su Jarabe. *Nueva Gaceta Bibliográfica*, año 14, núm. 54 (abril-junio). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Merino, I. (1995). La tradición fársica en México, carpa y revista política. *La Cabra revista de teatro*, III época, núm. 27.
- Monsiváis, C. (1981) Juan de Dios Peza, "¡Inocencia! ¡Niñez! ¡dichosos nombres! Amo tus goces, busco tus cariños". *Revista de la Universidad de México*, agosto de 1981. México: UNAM, pp. 5-10.
- Moyssén, X. (1993). Manuel Serrano: un pintor costumbrista del siglo XIX. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (núm. 64, pp. 67-74). México: Instituto de Investigaciones Estéticas.

- Ortiz Bullé Goyri, A. (2002). El teatro de revista mexicano, una forma de periodismo escénico. *Tema y variaciones de literatura*, núm. 19, semestre 2 02. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, pp.91-110.
- Partida, A. (2008). El teatro de género chico mexicano. *Teatro XXI, revista del GETEA*, B.A. año XIV, núm. 26, Otoño. México, pp. 34- 41.
- Zamacois, N. (1857). Un paseo a Santa Anita y las chinampas. *El Mundo Universal*, núm 44, 30 de julio. Madrid, pp. 105-107.

Cibergrafía

- Flores, I. (2014). El jarabe nacional. En *Laboratorio universitario de recopilación de la danza* [Universidad de GuadalajaraMéxico], <https://sites.google.com/site/laredanzaudg/la-danza-en-mexico/mestizas/sones-y-jarabes/el-jarabe-nacional> (agosto).
- Peralta, A. (2014) El canal, puente y garita de La Viga. En <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/caminosymercados/cmo23.pdf> (julio 2014).

Una Fiesta en SANTA ANITA APROPOSITO EN VERSO

Por

Juan de Dios Peza

Música del Maestro Luis Arcaráz

MEXICO

Tip. De "El Lunes" á cargo de Luciano Iza, plazuela de Regina frente á la Iglesia.

1886

A la distinguida artista, Sra. Doña Adelaida Montañés, para representarlo en la noche de su beneficio.

JUAN DE D. PEZA.

REPARTO

Personajes Actores

Lupo..... Sra. Adelaida Montañés.

Isidoro..... Sr. Isidoro Pastor.

Teófilo..... Sr. Emilio Carriles.

Coro general.

La escena pasa en Santa Anita, pueblo cercano de la Capital de México. [Epoca actual.]

Este apropósito fué representado la noche del 3, la tarde y la noche del 5, la tarde y la noche del 8, la noche del 10 y la noche del 13 de Septiembre de 1886 en el Gran Teatro Nacional, con extraordinario éxito.

UNA FIESTA EN SANTA ANITA.

Paisaje alegre, mirándose á distancia el Canal, algunas chinampas y jacales.

—A derecha é izquierda puestos de vendedoras como en los días que hay fiesta en el pueblo.— Pateras, tamaleras, enchiladeras, eloterías, pulqueras y pulqueros, floristas con

lechugas, coronas de amapolas y rábanos compuestos.

ESCENA PRIMERA.

Aparece el coro de muchachas del pueblo vestidas de varios colores y á la usanza del país, cantando acompañadas de sus amigos.

MUSICA.

CORO.

La tierra de las flores
de fiesta está,
hoy Viernes de dolores
¿quién no vendrá?
Pueblo de Santa-Anita
flor del Canal,
para estar de bromita
no hay otra igual.
Tus chinampas vistosas
con su verdor
tus frutos y tus rosas
dicen: ¡amor!
El progreso y sus modas
nada te hará
que en tus costumbres todas
la Patria está.
Tus jacales indios
tu animación,
habla á los mexicanos
al corazón.
La tierra de las flores
Fiesta está,
hoy Viernes de Dolores
¿quién no vendrá?
La Virgen santa y pura
del Anahuác,
el astro de hermosura
del Tepeyac.
Busca espejo en tus olas,
vive en tu hogar;
quiere tus amapolas

para su altar!
 El pueblo está de gozo,
 Respira amor;
 nada hay como el rebozo
 sobre el castor.
 Las frentes levantadas,
 Limpio el mirar,
 nuevas las arracadas
 nuevo el collar.
 El remero que viene
 Pronto se vá.....
 ¡La fé que el alma tiene
 se apagará!

ESCENA SEGUNDA.

TEOFILO.
 Ah! c'est *charman*, c'est *charman*
 Es un canto encantador.

UNA.
 Muy bonito, si señor.....

TEOFILO.
 Muy bonito, *oui madam*,
 Muy bonita la floresta,
 cuánta luz, cuánta amapola,
 ¿ustedes están *de bola*?

UNA.
 Está usted muy elegante,
 quiero decir, *muy catrin*.
 Y pasará muy buen rato,
 ¿quiere usted *mole, tortillas,*
pulque, fiambre, quesadillas,
tamales, elotes, pato,
panza, pipian, carne seca
 con *chilitos infurtidos,*
 ó *tamalitos cernidos*
 de *chile dulce y manteca.*
tortas compuestas, pechugas
 de gallinas *adobadas,*
 tenemos para ensaladas

rábanos, apio y lechugas.....
 todo vendemos aquí
 y muy barato se da.....
 si usted quiere, probará.

TEOFILO.
 Más tarde, más tarde *oui*;
 Que al fin nos hemos de ver.

UNA.
 En todas partes andamos,
 Adiós *mosiú*, ya nos vamos,
 que vivimos de vender.

(*Vansé dando los distintos gritos de las
 vendedoras de Santa-Anita.*)

ESCENA TERCERA.

TEOFILO, SOLO.
 Tres bien, de veras, tres bien,
 guapas son las señoritas,
 muy jóvenes, muy bonitas
 y muy amables también.
 Yo no estar acostumbrado
 á las escenas de aquí.....
 más México gusta á mí,
 desde verlo me ha gustado.
 Y la diferencias es buena,
 perdonadme que lo diga,
 ¿qué es el Canal de la Viga
 junto al caudaloso Sena?
 Allá dicen: "puro apache
 hay en México," eso no.....
 ni uno solo he visto yo.....
 son personas de guarache,
 humildes, muy educados,
 de muy noble corazón.....
 es decir, indios, que son
 señores civilizados,
 ¿Y las criollas? Yo ví ayer
 y la seguí hasta la Viga

una, que es justo lo diga,
 es muy bonita mujer.
 Aquí con ella no doy,
 y no encontrarla me irrita,
 yo dije: está en Santa Anita,
 pues á Santa Anita voy,
 Vengo tras esa aventura
 que no ha de salirme mal,
 que bien puede en un jacal
 un hombre hallar la ventura.

ESCENA CUARTA.
 TEOFILO, ISIDORO.

ISIDORO.
 Buenas tardes.

TEOFILO.
 Buenos días.

ISIDORO.
 Es cierto, cuestión del sol.
 Como siempre anda tan alto
 No siempre lo miro yo.
 ¿Y usted ha venido al pueblo?

TEOFILO.
 ¿Qué si he vidno? ¡Aquí estoy!

ISIDORO.
 Oiga, pero no se atufe,
 ni se le suba el color,
 ó tomó pulque de tuna,
 ó del mole aprovechó
 el caldo y se dio una mano,
 ó con algo de azarcón,
 se ha teñido la fachada
 para dar la pala.....

TEOFILO.
 Soy
 un caballero y no gusto
 que me hablen con ese son.....

ISIDORO.
 Pues tápese las orejas
 que para eso traigo yo
 yerba de Santa Maria,
 cera de Campeche.....

TEOFILO.
 Soy.....

ISIDORO.
 ¿Un caballero de extranjis?

TEOFILO.
 Extranjero, si señor.

ISIDORO.
 Yo también lo soy á medias,
 No se afigure, un doitor
 Que se jué á Paris de Francia,
 Á su lado me llevó;
 Era yo muy chiquitito,
 Y no llegué.....

TEOFILO.
 ¿No llegó.....?

ISIDORO.
 Digo, á Paris; me dejaron
 en España; allí, señor,
 juí la pura miel en penca,
 juí la nata, juí la flor.....
 no es mentira.....

TEOFILO.
 Ya notaba
 que habla usted como español.....

ISIDORO.

Claro está, digo *zapato*,
Y *garbanzo*, y *corazón*,
Cabello, *callo*, *curillo*,
Calcetines, *torna voz*,
Cazuela.....

TEOFILO.

Basta, está bueno;
son bastantes y me doy
por vencido.....si.....

ISIDORO.

Cerezas,
manzanilla, *pollo*, *arroz*,
Tocino, *manzanas*,

TEOFILO.

Basta,
Y *pan*, y *carne*, y *jamón*,
Y me queda demostrado
Que usted tan solo aprendió
Á ser un aperitivo
Que despierta un hambre atróz.
No vengo á comer ni quiero
Que me hablen de comer hoy.....

ISIDORO.

Yo trataba de explicarle
Que el hablar el español
Lo debo á la circunstancia

TEOFILO.

De que lo llevó un Doctor,
Ya lo sé, más no me importa,
no vengo con la ambición
de saber vida ajenas.

ISIDORO.

Pues habla claro, señor,
Puesto que no aguanta pulgas,
Y que sale tan brincón,
Y se la echa de lado,

Y que es gringo y tiene tós,
Ni le he de dar caramelo
Ni he de ser su valedor
Ni he de ponerle gamarra,
Calme pues su corazón,
Dígame lo que aquí busca
Y le haré lado.

TEOFILO.

Yo estoy
Buscando aquí hace tres horas
Á una mujer.....

ISIDORO.

¿De color?
Digo, así, con una cara
Como carne de piñón,
Garbosa, de buena estampa,
Viudita, de buena voz,
De andar resuelto y airoso.

TEOFILO.

¿Usted la conoce?

ISIDORO.

Voy,
Todo he de decirlo amigo,
Mucha calma y atención.

MÚSICA.

Usted viene buscando
Bien claro está.....
Algo que al fin muy caro
Le costará.
Piense que en este pueblo
Sépallo bien,
Los amores concluyen
Con un belén.
Si busca una morena
Viuda y muy fina
Que vive aquí.....
Con rostro de sirena,
Traje de china

¡muy rete así!
 Con los ojos muy negros,
 Negro el cabello,
 Tersa la piel,
 Con rebozo y enaguas
 Y todo aquello:
 ¡la pura miel!
 No espere que le enseñe
 Ni que le diga
 Por donde está.....
 Es flor y nata y crema,
 Buñuelo y miga
 Que no se dá.
 Váyase y no la busque,
 No le conviene,
 Largo de aquí,
 Es un mole muy rico
 Pero que tiene
 Su ajonjolí.
 Y porque no me diga
 que yo le tiendo
 traidora red,
 yo soy, pues que me obliga,
 ajonjolí del mole
 que busca usted.

TEOFILO.
 Tiene amargas verdades
 Esa canción.....
 Á mi ya no me gusta
 La población.
 Lo dicho me incomoda
 Bien me lo sé,
 Pero por donde vine
 Me marcharé.

HABLADO.

TEOFILO.
 Mas ved, las muchachas vienen,
 Muy guapas, muy remononas,
 Bellas como las coronas
 Que en sus breves manos tienen,

Jóvenes y salerosas
 Parecen por lo bonitas,
 Parvada de palomitas,
 Bandada de mariposas.

ISIDORO.
 Todo eso parecen, si,
 Á todo todas se atreven,
 Como miran y se mueven,
 Muchachas: pasen aquí.

ESCENA QUINTA.
 DICHOS Y EL CORO DE SEÑORAS.

MÚSICA

CORO
 (*Saliendo*) Somos hijas del pueblo,
 Ninfas de amores,
 Reinas de las chinampas
 Llenas de flores.
 Las que en breve chalupas
 Sobre las olas,
 Se coronan las frentes
 Con amapolas.
 Las que alegran y mueven
 Los corazones,
 Al son de las guitarras
 Con sus canciones.
 Son ternura y cariño,
 Gracia infinita,
 Las muchachas del pueblo
 De Santa Anita.
 Sus ojos enloquecen,
 Matan, cautivan
 ¡Vivan y vivan!

HABLADO.

TEOFILO.
 Yo ya se los he dicho,
 Cantan muy bien,
 á pesar de los cantos

me marcharé.
 El andar en Plateros
 Muy bueno es,
 Pero por donde vine
 Me marcharé,
 Pues aquí entre estas gentes
 Nada es francés.....

ESCENA SEXTA.
 DICHOS Y LUPE.

LUPE.
 Nada es francés, nada, nada,
 Nada extranjero, señor,
 Purititititos indios
 Biznientos de Cuatimoc.....
 ¡Vaya ¡ que todo ha escuchado
 Con muchísima atención.

TEOFILO.
 ¡Pareció lo que buscaba!

LUPE.
 Oí lo que ustedes dos conversaban.

TEOFILO.
 Nada dije
 Que ofenda.

LUPE.
 Ya lo sé yo.....
 A mí me gustan los hombres,
 Como Isidoro.....
 TEOFILO.
 ¡Tableau!

LUPE.
 Ancho sombrero bordado,
 Con toquilla y con galón,
 Corbata roja y tejida
 Por mis manos con primor,
 Chaqueta bien sostenida
 Luciendo en cada botón

Un águila de ocho reales
 Del año sesenta y dos,
 En que fue el 5 de Mayo
 Si mal no recuerdo yo.
 Calzoneras bien prendidas
 Con lujosa ostentación,
 De rica botonadura
 Que deslumbra con el sol.
 Roja banda en la que duerme
 Una pistola de Colt,
 Y en la bolsa unos cigarros
 No "Cabañas" ni "Extra -Flor,"
 Sino esos que se fabrican
 En el "Puente de Monzón."
 Zapatos bayos con suelas
 De fuerte y gran espesor,
 Alma franca, rostro alegre,
 Bolsa abierta, buena voz,
 En una palabra, amigo,
 Un chinaco de valor,
 Como aquellos que en sus tropas
 Nicolás Romero usó,
 Guerrilleros de la patria,
 Del dinero, del amor.....
 Así me gustan los hombres,
 Como éste.....

ISIDORO.
 Tienes razón.....

LUPE.
 No me gustan con onditas,
 Peinados por Micoló,
 Ni con saquitos rabones,
 Ni de estrecho pantalón
 Ni de botín de puntita,
 Ni de pañuelo de olor,
 Ni de boquilla de espuma,
 Ni de lentes, ni bastón,
 Esos, como dijo el otro,
Esos me los lambo yo.

TEOFILO.

Pues, señora, buenas tardes,
Tiene usted mucha razón,
"eso mismo que usted dice,
Eso mismo digo yo."
Yo me voy y aquí la dejo
Á gusto con su señor.....

ISIDORO.

No se vaya, aquí tenemos
Fandango no rigodón.

LUPE.

Escucharemos un jarabe.

TEOFILO.

Es un baile *comilfó*
Pero yo no lo acostumbro.....

LUPE.

¿Qué se le rompe el tacón?
Ó qué, ¿Se le cae la baba?
Aquí encontrará su arroz,
Y entre todas las muchachas
Que asisten a la función
Puede que le cuadre alguna
Como le cuadraba yo.
Además, soy obsequiosa,
Escuche una relación
Que el suelo del Gran Hidalgo
Y el del Gran Cid, me inspiró,
Y que á ustedes la dedico.

TEOFILO.

Muchas gracias.

LUPE.

Atención.

MUSICA.

Sabeis que no he venido
De tierra extraña:
La tierra en que he nacido

Se llama: ¡España!

Honra, valor, grandeza,
Forman su historia.....
Tan grande es su nobleza
Como su gloria.
Aquí al pisar un suelo
Que nadie dona,
Hallé iguales el cielo,
la fé, el idioma.
El valor en la tierra,
El heroísmo,
Son como allá en mi tierra
¡sí son lo mismo!
Que nadie nos oponga
Torpes reconcores
Allá esta ¡Covadonga!
Y aquí ¡Dolores!
¡Oh México! Quisiera
Decirte ufana:
¡no soy una extrajera,
Soy una hermana!
Jamás como á una extraña
Me deis las manos
¡Son México y España
Pueblos de hermanos!
¡España! En ti se aduna
Mi fé, mi guía!
¡México! Eres la cuna
De la hija mía!
Un nombre que me encanta,
Ponerle supe:
¡El de la Virgen Santa
De Guadalupe!
¡Virgen que el pueblo indiano
Tanto venera!
¡Que Hidalgo alzó en su mano
Como bandera!
Aquí nada me extraña;
Me regocija
Decir: México, España,
Con "madre e hija."
Negarlo fuera en mengua
De la hidalguía:

¿No habláis en una lengua
 Como la mía?
 ¿No nos une la gloria
 Con vivo rayo?
 ¿No alumbra nuestra historia
 La luz de Mayo?
 Dejad, sin son iguales
 Por su grandeza
 En el valor rivales
 Y en la nobleza;
 Á la artista sincera
 Que diga ufana:
 ¡No soy aquí extranjera
 Soy mexicana!-

ESCENA SÉTIMA.
 HABLADO

TEOFILO.
 Señora, usted a logrado
 cautivar mi corazón,
 y aquí me quedo entre todos
 que extranjero ya no soy;
 me quedo al mole y al pato,
 y á las tortas y el arroz,
 con tal de que todas bailen
 sí da permiso el señor.....

(*señalando a Isidoro.*)

ISIDORO.
 Sí, que bailen; soy sencillo,
 Y eso cualquiera lo nota:
 "por mi lado no hay Portillo
 Toda la cerca está rota."
 Y para acabar con brío,
 Esta fiesta singular:
 Lupe, vamos á bailar.
 Un "palomo" tapatío.
 Baile de música grata
 Que no hay quien no lo recuerde,
 Pues "Jalisco nunca pierde
 Y cuando pierde arrebatá."

(*Lupe é Isidoro bailan el "Palomo"
 en medio de los concurrentes al pueblo, y
 termina el a prúpisto.*)

FIN

DIANELA ALCARAZ HERRERA*

**El viaje en el siglo XIX.
La *Grand Tour* y el viaje pintoresco.
Ideas sobre el paisaje**

**The journey in the XIX century.
The *Grand Tour* and the picturesque journey.
Ideas about the landscape.**

Resumen

El viaje se convirtió durante el siglo XIX en una práctica muy difundida con el propósito de adquirir conocimiento frente a lo otro. Esto implicó que para hacer comprensible los nuevos entornos se dispusieran una serie de constructos que permitieron nombrar la realidad. Uno de ellos, el paisaje, adquirió diversos significados de acuerdo a cada forma de ver el mundo: ilustrado o romántico.

Palabras clave: viaje, viajeros, *Grand Tour*, Viaje pintoresco, paisaje, Ilustración, Romanticismo

Abstract

The journey during the XIX century became in a well-spread practice whose purpose was to acquire knowledge facing the other. This implied that in order to make new environments comprehensible, a set of constructs was set out to name the reality. One of them, the landscape, that based on each manner of watching the world, either illustrated or romantic, acquired diverse meanings.

Key words: Journey, traveller, *Grand Tour*, Picturesque journey, Landscape, Illustration, Romanticism

Fuentes Humanísticas > Año 31 > Número 58 > I Semestre > enero-junio 2019 > pp. 87-101.

Fecha de recepción 25/07/2019 > Fecha de aceptación 08/10/2019

heal.dian@gmail.com

* Colegio de Bachilleres.

Viajar en el siglo XIX, significaba trasladarse de un lugar a otro para conocer, enfrentarse con lo otro y realizar el “paseo” que implicaba recorrer un espacio. La acción de pasear permitía al viajero adentrarse en la dinámica del lugar, no sólo para conocer, sino para comprender la esencia de los lugares, tener un mayor contacto con los espacios y deleitarse ante lo nuevo y desconocido. El paisaje era un tema recurrente dentro de las descripciones, porque, en efecto, el viaje más que implicar el traslado de un lugar a otro era una experiencia que pasó de una mera acción recopiladora de los espacios a una vivida y emotiva aprehensión del lugar.

El propósito de este pequeño artículo es mostrar cómo se da una transformación en la forma de mirar el entorno. Este mirar estaba dominado por el pensamiento ilustrado que privilegió el registro de la geografía y especímenes aislados para explicar el funcionamiento del mundo mediante la clasificación, mientras que en el posterior romanticismo se nombró paisaje a esas características geográficas porque adquirieron una categoría estética al incluir sentimientos sobre la belleza y la espiritualidad.

A finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX existió una práctica muy recurrente entre los jóvenes de la clase acomodada, *La Grand Tour*. Este era un viaje que tenía como propósito poner en práctica los conocimientos sobre ingeniería, arquitectura, geografía, botánica o arte. Viajaban por diversos países como Italia, Grecia, la India o China o diferentes continentes como América o África, en un afán por comprobar lo aprendido. Sin embargo, como he dicho antes, el acto de viajar no solamente implicaba el traslado, sino el enfrentamiento con lo otro y

la autorreferencialidad. El paisaje era uno de los temas más recurrentes durante el registro de lo visto: era un elemento significativo dentro de la narrativa viajera para describir el entorno.

Esta práctica del viaje y el registro, (en un principio meramente comprobatorio, comparativo y clasificatorio) se convirtió, bajo los nuevos aires del siglo XIX, en una experiencia individual, sensible e introspectiva, donde transitar por los diversos lugares, calles, plazas, alrededores de las ciudades, “pasear”, se volvió un acto imprescindible para la comprensión del entorno. Esto significó detallar cada espacio, desde un aspecto más personal y sensitivo que se nutría de la experiencia personal, las impresiones, los sentimientos y las emociones que provocaban las atmósferas de un espacio. El paisaje que apareció en estas descripciones se convirtió, a decir de algunos investigadores, en el espejo del alma del viajero.

El viaje y los viajeros en el siglo XIX

Quizá la idea que tenemos del viaje en el siglo XXI es el de la mochila al hombro o el del cómodo “viaje todo pagado” en el que las compañías turísticas seleccionan los destinos por visitar sin un esfuerzo del turista por conocer más acerca del lugar que visitará. Los viajes de hoy se registran por medio de la *webcam* de un celular o una cámara digital sofisticada, que mantienen en su memoria las imágenes de los lugares que hemos andado. Los recorridos de un lugar a otro, sea en auto o transporte público, por carreteras bien trazadas y en buen estado, hoy facilitan el tiempo de trayecto en una cantidad de horas. Las

distancias se acortaron, por decirlo de algún modo, en términos de percepción.

El viaje del siglo XIX dista mucho de haber gozado de estas y otras tantas facilidades. Por ejemplo, los viajeros extranjeros que llegaban a México en principio tenían que hacer una larga travesía en barco que duraba meses, sólo para llegar a las costas veracruzanas. De ahí pasaban otras cuantas semanas en carreta para atravesar sierras y valles hasta llegar a la Ciudad de México. No sin antes haber sufrido los cambios climáticos que van desde los calores tropicales de la costa, pasando por las zonas húmedas, hasta los fríos de los nevados de Toluca y zonas boscosas como Amecameca o el Desierto de los Leones, aunado a las incomodidades del viaje por los malos caminos y la inquietud que genera el bandolerismo. Y qué decir de los lugares para pernoctar, eran pequeñas posadas o mesones que servían de alojamiento temporal para los viajeros con lo necesario para pasar una o dos noches: cama, velas para alumbrar y un comedor, que, según algunas descripciones, ofrecía un menú decente.

Si bien la idea del viaje de hoy dista mucho de la del siglo XIX en cuanto a condiciones, también lo es en cuanto a su intención, objetivos e intereses, inclusive en cuanto a formas de mirar el mundo.

El viaje que se realizaba durante el siglo XIX tenía una renovada intensión civilizatoria fincada en el discurso de verdad. Lo que movía a estos hombres decimonónicos, a decir de Margarita Pierinni, consistía en lo siguiente:

El hombre occidental del siglo XIX, esgrime nuevamente en la *verdad*, como en siglos anteriores, sólo que ahora se le llama *civilización* y en nombre de ella

se avanza, se coloniza, se impone por la razón o por la fuerza, hábitos, formas de vida o estructuras sociales (1990, p. 41).

A diferencian de aquellos viajeros del siglo XVI donde el rasgo fundamental de su pensamiento era religioso o expedicionario.

Los viajeros decimonónicos contaban con otras referencias culturales, otros horizontes. Por un lado, una mezcla de la herencia ilustrada del siglo XVIII con pretensiones de clasificar al mundo y, por el otro, los nuevos movimientos, como el romanticismo del siglo XIX, que trató de explicar el entorno mediante la sensibilidad. En este momento el ideal de instrucción coexistía con el deleite.

El viajero de la primera mitad del siglo XIX elaboró descripciones conformadas por una serie de interpretaciones del entorno basado en sus formas de percibir. Éstas a su vez, estuvieron sujetas a un tipo de pensamiento dominado por las tradiciones de la época, enmarcadas por cánones que mantenían esas estructuras. Sin embargo, estos testimonios estuvieron definidos por los diferentes bagajes y circunstancias culturales de cada uno de los viajeros. Por ello se convierten en representaciones que llevan impresas el punto de vista de cada individuo.

La realidad del sitio al que viajaban era diferente y el describir los espacios visitados por los extranjeros se convirtió en una forma de apropiación de lo nuevo, lo extraño, lo otro, con todo y sus choques en el imaginario. Era, como indica José María García Arredondo (2012, p. 255), una "necesidad de ubicación". Era necesario saber en dónde se está, reconocerlo para nombrarlo y aproximarlos a los referentes del observador. Por ello la *experiencia* es entendida como ese cúmulo

de conocimientos adquiridos sobre el medio que nos rodea, el cual se percibe y se le trata de dar sentido. Alfaro (p. 1) indica que “la experiencia de lo otro es recurso invaluable para aguzar la mirada y tornarla lúcida y penetrante” y Koselleck la considera instrumento primordial para llevar a cabo una descripción (1933, p. 15).¹ En este sentido, los viajeros tenían una forma de apropiarse la realidad y darle sentido; interactuaban con el espacio por medio del “paseo”. Esto permitió una experiencia de comprensión del entorno al adquirir una nueva perspectiva de los espacios porque se observa de cerca, se interactúa y esto genera un conocimiento acerca de *lo otro*.

Sin embargo, la experiencia se ve atravesada por los pensamientos, tradiciones, horizontes y enunciaciones de los individuos, así como sus expectativas. Todas estas condiciones entran en juego para construir una particular visión. Este tipo de descripciones dieron origen a obras actualmente denominadas *de viajes*, porque en ellas se recaba la experiencia producida al trasladarse a otros lugares.

Son diversos los motivos que mueven a un viajero desde el principio de las civilizaciones y, al respecto, algunos autores del siglo XVIII nos dicen que existen dos fuentes del saber humano y su de-

venir: la historia y los viajes (Pierinni M., 1990, p. 15). Es en este contexto que las personas están dispuestas a dejar lo propio, moverse, mudarse física y mentalmente para enfrentar lo ajeno que puede asombrar, confundir, horrorizar o deleitar.

Durante el siglo XVIII y, al menos la primera mitad del siglo XIX, existieron cierto tipo de viajes con la pretensión de conocer el mundo bajo una nueva mirada. Al estudiar las descripciones de quienes llevaron a cabo estas travesías, podemos dar cuenta de la mirada viajera. La cual, mediante el registro de lo visto, nos señala aquellos detalles de la realidad que consideraba sumamente necesarios para entender el entorno, como lo era el paisaje.

La *Grand Tour* y el afán racional

Las prácticas que mantuvieron los viajeros decimonónicos fueron una herencia de tradiciones dieciochescas que a la luz del siglo XIX adquirieron intenciones diferentes. No es que hayan sido opuestas o eliminadas, unas se convirtieron en el precedente de otras. Así encontramos de las prácticas que permitieron la existencia y prueba del viajero durante el siglo XVIII: el viaje y el registro. Estos se convirtieron durante el siglo XIX en los *viajes pintorescos*, en los cuales se recabaron las descripciones de costumbres, hábitos, poblaciones y paisajes. El objetivo de estas prácticas pasó desde el afán por instruir hasta el de deleitar al estimado lector.

Conocido como el *siglo de las luces* debido al papel del pensamiento racional, el cientificismo y el mecanicismo como faros del saber humano, el siglo XVIII fue un momento donde el discurso de *la verdad*

¹ Hay que entender la *experiencia* en términos de Koselleck, es decir, la vinculación del pasado y del futuro como parte de la construcción del presente. El pasado contribuye a formar los conceptos en el presente y permiten crear expectativas hacia el futuro, de esta manera la carga de experiencias del pasado conocidas como prejuicios son vinculados el presente por medio de enunciaciones y bagajes culturales que permiten la proyección de dichos prejuicios hacia el futuro a manera de posibilidades.

dominó el pensamiento bajo el mando de la *razón* y el *progreso* como instrumentos civilizatorios. Europa comenzaba a gestar un renovado interés expansionista y de dominio, el cual se vistió con los ropajes de progreso y razón para llegar a los lugares más recónditos del mundo.² *El viaje* auspiciado por este interés cobró importancia dentro del pensamiento científico como sinónimo de *conocimiento y verdad* con un trasfondo expansionista.

Los hombres eran testigos de los hechos, los observaban y estaban en el lugar mismo de la evidencia, a la que entendían como una prueba fehaciente de veracidad: el viaje se convirtió en una experiencia de verdad. La ya mencionada *Grand Tour* fue una de las prácticas culturales más habituales en el siglo xvii; consistía en “los viajes que frecuentemente hacían por Europa los hijos de personajes adinerados de Inglaterra para completar su educación” (Soto Roland, 2005, p. 2).³

Esta idea en poco tiempo irradió sus presupuestos a varios puntos de Europa y tuvo un claro objetivo: conocer todo acerca del hombre y su entorno. Se preten-

dió comprender el mundo para dominarlo, por ello no es raro que quienes tenían acceso a ese gran viaje fueran jóvenes acomodados de clases sociales altas, de familias vinculadas a la política o a la emergente burguesía.

Las tradiciones del pensamiento en el siglo xviii giraban en torno a las culturas clásicas que se tomaron como modelos de racionalidad. De modo que Grecia e Italia se convirtieron en los destinos más visitado por ser puntos de origen del conocimiento. Por lo tanto ir a la fuente originaria era una referencia obligada (Córdoba, 2005, p. 17-53).⁴ Pero también la filosofía de la época estaba fundamentada en las nuevas tendencias que, debidas a Montesquieu y Jean Jaques Rousseau, se expandían como manifestación intelectual donde el hombre, la ciencia y la filosofía ocupaban un lugar preponderante dentro del pensamiento.

Margarita Pierinni indica que la filosofía de la Ilustración dejó huellas en los viajeros de ese momento:

[...]el viaje tiene ahora, fundamentalmente, un objetivo científico, se engloba una serie de conocimientos universales: la geografía, la arqueología, la historia y las costumbres. Se viaja para explorar el mundo físico, el mundo social, el mundo moral (1990, p. 29).

El viaje adquirió enormes dimensiones y su fin era conocer al hombre en todas sus posibilidades: costumbres, lenguas, formas

² La revolución científica, el auge del pensamiento racional y la industrialización de Inglaterra dieron pie al movimiento ilustrado, el cual se transmitió a diversos puntos de Europa, como Francia y Alemania, los cuales al desarrollarse industrialmente concibieron la idea de progreso. Esto contribuyó con un entusiasta interés por expandirse sobre territorios menos desarrollados pero con gran capital de recursos naturales muy convenientes para la industria (Soto Roland, 2005).

³ Se convirtió en una práctica muy imitada durante el siglo xviii bajo esta visión del viaje como conocimiento. A partir del siglo xix la práctica tuvo un alcance mayor, no solo de conocimiento sino de autoconocimiento bajo el pensamiento romántico, sin dejar de lado los intereses expansionistas europeos con la enarbolada bandera civilizatoria muy difundida durante este siglo.

⁴ En la obra *Cosmos* de Alexander von Humboldt, a lo largo de su introducción expresa repetidamente esta idea sobre la antigüedad clásica como “una fuente eterna de instrucción y de vida”.

de vida, de gobierno y sociedad. Pero todo bajo un sentido de utilidad, es decir, debía contar con un fin específico, básicamente científico, encaminado a contribuir al conocimiento, ya sea para “confirmar una teoría o recopilar información sobre la naturaleza humana” (Pierinni M., 1990: 30).

El hombre del siglo XVIII era un ser racional, todo lo veía a través de los ojos del científicismo y la razón; buscaba extraer leyes universales con un propósito de exactitud, lo que significaba aprehender al hombre así como el funcionamiento para entenderlo y dominarlo. Esto trajo consigo la elaboración de un tipo de descripción asentado en un lenguaje científico que clasificaba todo lo existente: algo indispensable para dar orden. Así surgió el método científico como una herramienta esencial de análisis y estudio, cuya finalidad era comprobar y verificar hipótesis esenciales para la generación del conocimiento.

El registro usó la descripción científica como un instrumento que comprendió dos tipos de recursos, uno escrito y otro visual. El recurso escrito se caracterizaba por no contener adjetivos, era conciso y puntual, se valía de las convenciones de la época, como las clasificaciones taxonómicas, que permitían el orden y la explicación. La escritura científico-descriptiva alcanzó profundidades conceptuales por la información geográfica, botánica, económica e histórica contenida en los informes. Práctica que encarnaba la vanguardia en el conocimiento bajo nuevas categorías de análisis, pero también representaba la formalidad de convenciones académicas que daban validez a las investigaciones traducidas en la llamada *ciencia* (Soto, 2005, p. 4).

Por otro lado, el recurso visual tuvo gran aceptación dentro del método. El di-



Agave Salmiana. Fig. 1
Mociño J. M. Y Sesse M.,
2010, p. 387

bujo resultó ser el medio a través del cual se podía representar la información exacta y fiel de las características de un ejemplar en estado vivo, como su forma y color. Los dibujos, designados con el nombre de ilustraciones, se transportaban hacia aulas y gabinetes donde eran estudiados en caso de que los ejemplares vivos no se tuvieran a la mano. Su escrupulosa representación permitía a los científicos botánicos o naturalistas estudiar, identificar y nombrar a las especies (Pérez, 2013, p. 3).

Este tipo de representaciones tiene un claro objetivo utilitario: “la ilustración científica es una rama de la ilustración artística [...]. El adjetivo ‘científica’ nos subraya que la información que entrega, tiene su fuente en la ciencia” (Pérez R.G., 2013, p. 2). A pesar de su delicada y bella elaboración, su única función era la de transmitir conocimientos concretos. Cada uno

de los ejemplares en estas ilustraciones era extraído de su hábitat natural, pues se daba prioridad al estudio en sus características individuales y no de su interacción con el medio que le rodeaba.

El registro servía únicamente para explicitar características y detalles particulares, es decir, era una parte del método basado en evidencias que llevaría al hombre a encontrar verdades y sistematizar el conocimiento:

[...]el hombre ilustrado rastrea los antecedentes históricos, analiza los elementos que pueden haber dado pie a mitos, plantea hipótesis[...], acumula testimonios escritos que provienen de un pasado bastante reciente (las relaciones de misioneros y conquistadores portugueses y españoles) (Pierinni, 1990, p. 31).

Este quehacer se convirtió en una forma de apropiarse el mundo, de comprenderlo y dominarlo.

Al recolectar, registrar, clasificar y catalogar se pensó que con la comprensión de las leyes bajo las cuales el hombre y su entorno se regían, se subyugaba el funcionamiento del mundo. Con ello nació el viaje de exploración y el viajero naturalista, representante del espíritu ilustrado, quien concentraban todas las características del academismo racional: “observar, describir, clasificar y traducir en palabras el universo material.” (Soto, 2005, p. 3).

Ese universo maravilloso ofrecido por las nuevas tierras como América, resultaba irresistible descubrirlo o más bien redescubrirlo, puesto que el pensamiento científico permitió ver con otros ojos las cosas ya existentes ante el soplo del dominio y control basados en ese discurso de verdad. Práctica que implementaba la

civilización “como un nuevo instrumento de dominación de unos países sobre otros, de unas razas sobre otras, de un grupo social sobre otros” (Pierinni, 1990, p. 32).

La tradición científicista basada en el discurso de verdad y civilización perduró a lo largo del siglo XVIII en el pensamiento de la sociedad. Pero, nuevos aires fundamentados en el *sentimiento* y propiciados por el romanticismo rompieron paradigmas y tradiciones que confluyeron para dar paso a otro tipo de viajero.

En esta transición podemos encontrar a uno de los viajeros científicos ilustrados por definición, su nombre, Alexander Von Humboldt,⁵ quien con su gran trabajo como naturalista, geógrafo, botánico, geólogo, químico, astrónomo e historiador, aportó un extenso conocimiento a las ciencias sobre las particularidades naturales y sociales de diferentes territorios a finales del siglo XVIII (Del Moral,

⁵ Friedrich Wilhelm Heinrich Alexander Von Humboldt fue un científico naturalista prusiano que nació el 14 de septiembre de 1769 y falleció el 6 de mayo de 1859 en el mismo lugar. Con una inteligencia brillante e irrefrenable curiosidad logró tener una sólida base educativa en diversas materias: geografía, economía, meteorología, astronomía, botánica, geología e ingeniería producto de su formación en las universidades más importantes de su época. Sus viajes científicos abarcan regiones de Europa, como Inglaterra, Holanda, Francia, Bélgica y España. Exploró Centroamérica, Venezuela, las regiones de los ríos Orinoco y Amazonas, Colombia, Ecuador, las cordilleras de los Andes, Cuba, México y Estados Unidos. También se aventuró a la región que va desde los Urales hasta Siberia. Su amplísima obra ha contribuido al conocimiento científico en diversidad de disciplinas, especialmente favoreció la concepción de una nueva forma de entender la geografía (Del Moral, 2003).

2003, pp. 7-8). Trascendió durante la mayor parte del XIX, por ser uno de los iniciadores de la revolución cultural, definida por Jean Paul Duviols como "la creación y difusión de documentos iconográficos que expresaban sensibilidad estética y al mismo tiempo, ofrecían garantías científicas" (Duviols, 1996, p. 18).

Su obra tuvo gran impacto en el pensamiento ilustrado por el aporte a las ciencias denominadas físicas, como las ciencias naturales, geográficas, botánicas, astronómicas, entre otras disciplinas. Su trabajo implicó una ardua investigación y estudio de las características físicas de diversos territorios que comprendían el mundo. Sin embargo, también tuvo influencia en el pensamiento romántico al cambiar de paradigma al oscilar entre el rigor científico y la estética de la descripción. (Puig-Samper y Rebok, 2003)

La vena científica de Humboldt es la que termina por definir su esencia como hombre de *razón*. Esta se observa en la siguiente cita a propósito del conocimiento de las ciencias físicas,

Adquirí muy luego la íntima convicción de que toda contemplación en grande de la naturaleza así como todo ensayo dirigido á comprender las leyes que componen la física del mundo, serían siempre empresa quimérica y vana sin una pasión veheméntísima por el estudio sólido y profundo de las ciencias naturales en todos sus diferentes ramos. (Humboldt, 2005, x,)

Es consciente de que la naturaleza debe de ser contemplada como una totalidad donde interactúan los diferentes elementos que la componen, además de contar con una capacidad para producir un cierto

deleite en quien mira. Pero no descarta el estudio concreto y científico para alcanzar los secretos que encierra la naturaleza, sin caer en construcciones idealistas o ilusas basadas en la especulación.

La naturaleza entendida como un organismo vivo es una concepción que Humboldt regaló a las ciencias físicas, ya que desde su punto de vista cada característica subsiste según y en función del clima, situación geográfica e incluso la sociedad, por lo que no se le puede dissociar del medio ambiente. Este hallazgo dio origen a la idea de unidad de la naturaleza (Puig-Samper y Rebok, 2003, p. 22).

La unidad de la naturaleza como idea permitió alcanzar un "descubrimiento visual" en su parte estética (Duviols, 1996, p. 18). Miguel Ángel Puig (2003) señala que al otorgar a la naturaleza el título de *paisaje* intervino "la relación de la naturaleza física y la naturaleza humana". Esto le dio un giro a la organización del espacio en el que se "modificaron sus criterios de percepción y se amplió la escala de observación", es decir, el carácter científico que define los aspectos geográficos e históricos son vinculados a la descripción artística del individuo producida desde su percepción. Esta revolución en la forma de observar la naturaleza influyó notoriamente en la manera de concebir los espacios en los viajeros de épocas posteriores, porque no solo registraban sus hallazgos, sino que daban ese toque ameno al ver a la naturaleza más allá de sus características físicas.

La figura de Humboldt y su obra cobran importancia por la influencia que tuvieron en las ciencias físicas y en la forma de observar el entorno, como lo señala Duvois (1996) en el siguiente párrafo:

La personalidad del sabio prusiano, la calidad de su obra científica, lo original y extraordinario de sus descubrimientos contribuyeron a despertar el interés de Europa por el continente americano, que se puso muy en boga durante el periodo romántico. La fascinación exótica que ejerció en otros aventureros dio como origen los “viajes pintorescos”. Por lo tanto, durante el periodo posterior a los movimientos independentistas se puede hablar de “una escuela humboldtiana de pintores en América. (pp. 16-20)

Su obra se convirtió en referente de la mayor parte de los viajeros naturalistas del siglo XIX, quienes encontraron se inspiraron en el cúmulo de notas, registros e ilustraciones y también en sus reflexiones contemplativas sobre la naturaleza, forma peculiar de transmitir los espacios naturales, mezcla de tradición ilustrada y mirada romántica. Todo lo anterior contribuyó a que viajasen a otras tierras bajo la guía de Von Humboldt, porque persiguieron esa visión naturalista y exótica del mundo así como la curiosidad aventurera bosquejada en sus líneas,

En aquel librito que escribí primitivamente en alemán y fue luego traducido al francés [...] tocaba bajo puntos de vista generales algunos ramos de la geografía física, tales como la fisonomía de los vegetales, de las sabanas y de los desiertos, y el aspecto de las cataratas. Si ha sido de alguna utilidad, no tanto se debe á lo que en libro en sí podía ofrecer, cuanto á la influencia que ha ejercido en el ánimo y en la imaginación de una juventud ávida

de ciencia, dispuesta á lanzarse en lejanas empresas. (Humboldt, 2005, X)⁶

Sin embargo, su obra también generó expectativas en viajeros con intereses lucrativos al presentar a México como un *gran cuerno de la abundancia* capaz de ofrecer diversidad de productos para su explotación.

Siguiendo sus instrucciones, pautas científicas y señalamientos acerca de lugares de interés por su gran riqueza natural o humana, el naturalista logró captar la atención del mundo sobre territorios ya conocidos, pero desde un nuevo enfoque en el que la naturaleza participa conjuntamente con la acción humana. De esta manera se fueron estableciendo los temas recurrentes en los libros de viajes señalados por viajeros de gran peso científico como Humboldt. Las ruinas de civilizaciones antiguas, los climas, la vegetación típica de los lugares, los paisajes para establecer un panorama de la geografía y la población, florecieron como temáticas obligadas. Durante el siglo XIX todos estos temas tuvieron otros alcances como el paisaje, las ciudades, lo prehispánico o lo costumbrista, que contaron con una finalidad ya no meramente instructiva.

Para el estudio de los viajeros en México, la figura de Humboldt adquiere

⁶ El viajero hace mención de su texto llamado *Cuadros de la Naturaleza* de 1808, en el que hace referencia a diversas zonas geográficas de Europa, África, América y Estados Unidos. En él lleva a cabo un estudio de geografía al comparar los diversos climas, vegetación y animales en cada una de las regiones, sin embargo también se puede advertir el origen de la idea de paisaje como un todo que interactúa entre sí, como un ser vivo susceptible al análisis científico y a la vez contemplativo.

importancia por la diversidad de información que logró reunir sobre el país, pero sobre todo, por ser el precursor de la práctica del viaje científico y artístico, antecedente y parámetro para todo aquel interesado en el conocimiento y el saber de este territorio. Entre los viajeros de la primera mitad del siglo XIX tenemos a Carl C. Sartorius (1824), Carl Nebel (1829), Thomas Egerton (1930), Johan Moritz Ruggendas (1831), Mathieu de Fossey (1831) y hasta la mismísima Madame Calderón de la Barca (1839),⁷ entre otros. Todos ellos fueron receptores de la gran herencia de éste científico prusiano, ya fuese mediante el seguimiento de sus itinerarios o como fuente de información sobre los territorios, que en cualquiera de los casos, se convirtió en un estímulo e inspiración.

Estos viajeros de la primera mitad del siglo XIX se les puede considerar como pertenecientes a la escuela *humboldtiana*, debido a claras manifestaciones temáticas en sus obras: tenían por principio la idea del *gran viaje americano* y además ofrecían datos plenamente científicos a la par de la mirada estética para que la naturaleza fuera entendida en su totalidad y fuese vista como *paisaje*. Otro indicativo de pertenencia al grupo era la directa autoridad que adquirirían sus textos al lograr ser publicados como los *viajes pintorescos*, libros que surgieron para satisfacer curiosidades sociales, por cierto europeas, los cuales describían e ilustraban lugares lejanos con pobladores de extrañas costumbres.

La figura de Humboldt se convirtió en preámbulo de un nuevo tipo de viajero encauzado hacia un siglo definido por los profundos cambios en las formas de concebir el mundo, en el cual los intereses y deseos de catalogar y clasificar ceden su lugar a la emoción, a la sensación y al sentimiento. Esto posibilitó acceder a otro modo de entender la realidad bajo la nueva mirada que proponía el romanticismo, nuevo espíritu que rondó durante el siglo XIX.

Entre la racionalidad y la emoción

A finales del siglo XVIII y principios del XIX, los propósitos del viaje, así como las formas de registro, cambiaron. El viajero naturalista adquirió nuevos tintes al diversificar sus intereses y objetivos. En este momento el discurso de la verdad y razón se inclinó por la emoción y sensibilidad, pero no dejó de lado su esencia colonizadora, solo que ahora se le llamó *civilización* (Pierinni, 1990, p. 41).

Por su parte, el lenguaje científico propio de la Ilustración poco a poco se fue separando del gusto de los viajeros, al preferir algo más estético y subjetivo para hacer de la realidad una pasión desbordada, producto de una nueva concepción de la realidad bajo el llamado *romanticismo* (Illades C., 2005, p. 11).⁸ No es

⁷ Las fechas que aparecen entre paréntesis corresponden al momento que llegaron los viajeros a México.

⁸ Algunos autores como Alfredo de Paz, Carlos Illades, Hugh Honour, Roger Picard, Peter Burke, Isaiah Berlin, Albert Béguin, entre otros, han definido al *Romanticismo* más que como un movimiento, como corriente o forma de pensamiento, un complicado proceso de rupturas y transformaciones del paradigma que permeaba durante

que haya desaparecido toda una forma de ver el mundo para dar paso a otra, más bien, ambas formas de proyectar la realidad convivieron en el mismo espacio descriptivo (Soto, 2005, p. 6). El informe científico adquirió matices estéticos y delicados, el dato duro se vinculó a las descripciones literarias y poéticas al incluir puntos de vista emocionales y sensibles.

Los vientos del nuevo espíritu dieron un giro a los objetivos de la tradición del viaje y el registro, que, sin duda, fueron herencia de un tipo de viajero interesado en contemplar la realidad más que explicarla: hablamos del viajero romántico.

Para el hombre de pensamiento apasionado e idealista, *el viaje* ya no solo tenía un fin útil, ni servía para catalogar o clasificar el mundo científicamente, ahora lo había de interpretar bajo la óptica de la experiencia personal e íntima (Soto, 2005, p. 8). Por lo que el "paseo" se convirtió en la actividad preferida por este tipo de viajero. La atención sobre el entorno se situó en la percepción del individuo asociado a los aspectos sensoriales y emocionales que los ambientes o los diversos espacios le ofrecían. Por lo tanto, la forma de representar la realidad se alejó paulatinamente de la experiencia racionalista para orientarse en la introspección por medio de la evocación, la sensibilidad y la espiritualidad. Lo anterior favorecido por *escenarios* melancólicos y solitarios como los bosques, selvas, desiertos, mares o montañas.⁹

El viajero de este siglo reinventó los espacios:

al concederles nuevos significados, los dotó de sentimiento, de emoción, pues los construyó a partir de sus sensaciones y percepciones, pero sobre todo se introdujo el elemento autobiográfico donde proyectó su "yo" y su estado de ánimo que recayó directamente en la descripción del entorno (Soto, 2005, p. 8).

También usó un tipo de lenguaje más estético que exaltó los aspectos emocionales de su psique, con ello, *el registro* también sufrió transformaciones, se alejó del lenguaje academicista para abrirse a un recurso expresivo rico en adjetivos que propiciaba la fantasía, la exuberancia, la maravilla y el misterio (Soto, 2005, p. 8).

Esto significó que las formas de representar la realidad tuvieron una revolución no solo textual, sino también visual. Mientras que el viajero ilustrado mediante el dibujo extraía detalladamente características individuales del ejemplar estudiado, entendido como plantas, animales o personas fuera de su hábitat, el viajero romántico se interesó por representar el entorno general, el todo articulado entre los aspectos del medio ambiente: la vegetación, los accidentes geográficos, la población, la ciudad y su historia.

Este salto constituyó un cambio en los modos de expresar la realidad y la concepción del *espacio*; en el que se podía observar la interacción entre la naturaleza y los seres humanos. En este giro la

la Ilustración, todo ello reflejo de una realidad que cambió sus formas de concebir el mundo dejando de lado la mecanización al que se dirigía la Ilustración frente a nuevos criterios de verdad.

⁹ Inclusive el término *escenario* para designar a la naturaleza es parte del cambio en la forma de con-

cebir los espacios al ser asociados a la idea del teatro donde el viajero es un espectador que se ve envuelto en el espectáculo que ofrece el entorno.

experiencia personal y sensitiva, junto con el lugar que se ocupa en el mundo, ocuparon el centro de la reflexión del romanticismo. Estas representaciones no solo se llevaron a cabo textualmente sino también por medio de imágenes contenidas en ciertos libros a manera de pinturas y litografías que reforzaban visualmente los textos. *El libro pintoresco* se convirtió en una publicación que ofrecía experiencias más que conocimientos y en su interior se produjeron cuadros paisajísticos que combinaban información científica con atmósferas emotivas. Por un lado se encontraban dibujos de la vegetación típica de un lugar, por otro, atmósferas emotivas que alimentaban la imaginación, la evocación y el desplazamiento del lector, cuando menos mentalmente, hacia lugares exóticos y lejanos. En suma, una experiencia distante de los informes estrictamente pormenorizados que solo establecían clasificaciones y datos aislados. Si bien estos trabajos sirvieron para instruir con base en un tipo de información específica y concreta, su objetivo último era el de entretener y deleitar a los lectores, ideal clásico que perduró durante la mayor parte del siglo XIX (Pierinni, 1990, p. 39).

Dentro de las cualidades que adquirió el viajero romántico estaba el concebir una renovada forma de pensar el mundo: además de observar y clasificar, también *sentía*. Las representaciones sobre la realidad decimonónica se convirtieron en un género prolijo que a diferencia de los registros del XVIII, tuvo una expansión en cuanto a fuerza expresiva. Ésta vigorizada forma de comprender el entorno transformó la narración en algo más vívido al dar paso a la imaginación y a la experiencia sensible, componentes funda-

mentales y visibles en la forma de transmitir la realidad (Ríos, 2011, p. 2).

En el siglo XVIII el pensamiento ilustrado atestiguó la aparición del *libro de viajes* como género. En el siglo XIX la proliferación de los *viajes pintorescos* fue favorecida por el interés que se tejió entre una serie de elementos a saber: primero, el expansionismo asentado en la idea de civilización frente a la barbarie o lo exótico; segundo, la nueva forma de ver el mundo con el predominio de la experiencia íntima y personal aunada a las renovadas formas descriptivas textuales y visuales. Todo lo anterior despertó el interés de las sociedades ilustradas e industrializadas, fascinadas por los textos e imágenes que alimentaban su imaginación, que permitía fugarse de la realidad urbanizada y mecanizada.

Este tipo de representaciones, convertidas en libros, no son más que el resultado de construcciones basadas en esos convencionalismos de la práctica romántica, donde son señalados aspectos del mundo como la naturaleza, el paisaje, las ciudades, las ruinas arqueológicas, los hábitos y costumbres de la población bajo una mirada asistida por la exacerbación del sentimiento, el estado de ánimo o las sensaciones. Así los libros adquirieron elementos que se convirtieron en tópicos de este tipo de obras como parte del canon de la época, el cual adquirió nuevos significados con los soplos románticos.

El viajero del siglo XIX manifestó en sus libros una actitud hacia la contemplación de la realidad y la experiencia vivida en el viaje; más que trasladarse de un lugar a otro, entró en contacto con estos lugares mediante el recorrido. Fue crucial adquirir conocimiento de tipo introspec-

tivo y del lugar que se ocupaba en el mundo. Así, por ejemplo, surgió la necesidad de encontrar las raíces y el origen de sí mismo, cuestión que contribuyó al nacimiento de los nacionalismos y la búsqueda de lo propio. Por tanto se acrecentó el interés por las ciudades, costumbres y tradiciones locales, tema constante dentro de los libros de viajes pintorescos, por la población y todo lo que le concierne: hábitos, vestimentas, actividades, diversiones, oficios, costumbres, tradiciones y hasta la comida. Los paseos permitieron al viajero observar más de cerca estos rasgos e inclusive ser receptores directos de las atmósferas. En consecuencia, ellos mismos se vieron envueltos en los nuevos ambientes. (Senderos, 1996, p. 13).

La naturaleza, y su nueva concepción entendida como *paisaje*, fue otro de los temas que tuvieron un cambio en la forma de ser interpretado. Antes reducida por los registros mediante la catalogación y clasificación, ahora aparece indomable, peligrosa y dominante. Para el viajero romántico la naturaleza es una fuerza vital incontrolable que todo lo invade (Soto, 2005, p. 10) y su falta de armonía simétrica, que antes requería el domesticarla mediante jardines, ahora resulta armoniosa (la irregularidad, el caos y lo salvaje) porque en ella el viajero se siente parte de ese mismo mundo que ambos habitan. El viajero no controla a la naturaleza, se une a ella.

Por ello el escenario más satisfactorio es el de las ruinas devoradas por la naturaleza que toma lo que le pertenece y condena lo artificial. Lo natural es comprendido en su conjunto, en la interacción de cada elemento, para dar cabida al paisaje. En términos filosóficos además de físicos, los principios románticos permiten

identificar oposiciones como la ciudad frente al campo lo artificial frente a lo natural. (Soto, 2005, p. 10).

El *paisaje* se convirtió en un elemento imprescindible en las descripciones de los viajeros decimonónicos por varias cuestiones. En primer lugar, por ser entendido como el territorio mismo; describirlo también era caracterizar las particularidades de un país. En segundo lugar, el paisaje se convirtió en uno de los rasgos más seductores del viaje. Pensemos en las condiciones para trasladarse durante el siglo XIX: las travesías eran más lentas, no había tantos edificios y las ciudades no eran tan grandes, esto permitió admirar en su esplendor la geografía del lugar. Porque el paisaje en términos físicos, es geografía; en términos estéticos, contemplación, admiración y tal vez gozo y deleite. Por lo tanto, el viaje se concibió como una experiencia personal de reflexión en la que la espiritualidad del viajero romántico convirtió al paisaje en el reflejo de su alma, aquel en el que vertía sus estados de ánimo y emociones.

Los viajes pintorescos permitieron que el paisaje se convirtiera en uno de los referentes por excelencia para describir países. Una vez elaborados, estos registros cumplieron su principal fin: el conocimiento de otros lugares durante el siglo XIX, que a la luz del tiempo se convertirían en registros que muestran la mirada viajera, importante para entender el entorno del pasado (Kohut, 2010, p. 74).

Conclusión

Los viajeros de las primeras décadas del siglo XIX pertenecieron a una cohorte de

transición entre la ilustración y el romanticismo y esa mezcla de tradiciones influyó en su pensamiento.

Los viajeros al llegar a diversos territorios, donde las realidades eran complejas, trataron de dar sentido a esos nuevos entornos. El paisaje fue uno de esos rasgos nuevos que no pasó desapercibido: los climas, la vegetación y las apropiaciones de la población sobre el espacio dieron lugar a las características representativas de cada uno de los lugares que visitaron.

Durante la primera mitad del siglo XIX el viajero que se trasladó a diferentes tierras partía de un presupuesto ciertamente engañoso: creía que eran un espíritu libre de prejuicios, abierto, sin ideas preconcebidas y totalmente objetivo en su registro, pero en la realidad no era capaz de dejar de lado las comparaciones. La naturaleza, las ciudades, las calles o la población son tópicos establecidos en ese afán por dar sentido a esos lugares ajenos, representados bajo diversas ópticas y en función de diferentes categorías de análisis, según los bagajes culturales de cada uno.

El único referente que se tiene es lo que se conoce y el concepto del mundo bajo el que se ha vivido. Esto se aprecia en el paseo, forma de recorrer y concebir los lugares de manera más íntima y personal cercana a las atmósferas y ambientes y en el paisaje como representación de una idea de lo que es un país. El viajero, en una forma de enfrentarse a la realidad y para hacer comprensible los nuevos entornos, inventó bajo su mirada toda una serie de constructos que permitieron nombrar la realidad en el siglo XIX. Entre esos elementos estuvo la visión de un paisaje que, aunque completamente ajeno a sus expe-

riencias, actuó de dos formas en las descripciones: por un lado, como sujeto y objeto de descripción, elemento esencial de la comprensión del mundo; por otro, como término y concepto de las convencionalidades estructurales que toda narrativa viajera del siglo XIX debió poseer, en las que el viajero demostraba haber estado en un lugar y dominar los cánones mediante la descripción.

Lo cierto es que todo cuanto se representa, visual o textualmente, es un constructo producto de las formas de concebir el mundo.

Bibliografía

- Del Moral, J. (2003). *Alejandro de Humboldt. Cuadros de la naturaleza*. Madrid: Catarata.
- Gadamer, Hans-Georg. (1993). El círculo hermenéutico y el problema de los prejuicios; Los prejuicios como condición de la comprensión. En *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Humboldt, A. (2005). *Cosmos o una descripción física del mundo*, vertido al castellano por Francisco Díaz Quintero, T. I, primera parte. Córdoba.
- Illades, C. (2005). *Nación, sociedad y utopía en el romanticismo mexicano*. México: CONACULTA.
- Koselleck, R. (1979) Espacio de experiencia y horizontes de expectativas. Dos categorías históricas. En *Pasado futuro. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós.
- Mociño, J. M. y Martín de Sessé. (2010). *La real expedición botánica a Nueva*

España, volumen II, de familia acantheceae a familia asparagacea, Colección Mayor, Estado de México: Patrimonio de un pueblo. México: UNAM, Siglo XXI.

Pierini, M. (1990). *Viajar para (des)conocer. Isodore Lowenstern en el México de 1838*. México.

Puig-Samper, M. y Sandra Rebok. (2003). *Alejandro de Humboldt. Cuadros de la naturaleza*. Madrid: Catarata.

Hemerográficas

Alfaro, A. (1996), senderos de la mirada. La tierra filosofa, *Artes de México. El viajero europeo del siglo XIX*. Núm. 31. México: CONACULTA.

Duviols, J. P. (1996). La escuela artística de Alexander Von Humboldt, *Artes de México. El viajero europeo del siglo XIX*. Núm. 31. México: CONACULTA.

García Redondo, J. M. (2012). *Sailscares*. La construcción del paisaje del Océano Pacífico en el *Giro del Mundo* de Gemelli Carreri, *Anuario de Estudios Americanos*, Núm. 69, vol. 1.

Cibergrafía

Pérez, R.G. (2013). *La ilustración científica y el uso de los carteles en el aula*, notas, Museo de Historia Natural de Valparaíso, Chile, septiembre. https://www.mhmv.gob.cl/636/articles-23351_archivo_01.pdf

Ríos, C. P. (2011). La estética de lo pintoresco y su función en la representación de lo pintoresco y nuevos mundos. *Repositorio Institucional de la UNLP*, VIII Jornadas Nacionales en Arte en Argentina. (La Plata, 2011). Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/38357>

Soto Roland, F. J. *Viajeros ilustrados. El Gran Tour. El siglo XVIII y el mundo* Catalogado. Recuperado de http://www.edhisitorica.com/pdfs/VIAJEROS_Ilustrados_y_Romanticos_siglo_XVIII_XIX_.pdf



EDGAR FRANCISCO RODRÍGUEZ GALINDO*

El paisaje de la Ciudad de México en la época postrevolucionaria, la visión de cuatro escritores europeos

The Landscape of Mexico City in the Post-Revolutionary Era, the Vision of four European Writers

Resumen

Los testimonios de los escritores D. H. Lawrence, Graham Greene, Marc Chadourne y Antonin Artaud, nos muestran la complejidad del paisaje en la Ciudad de México en las décadas de los 20 y 30 del siglo xx. La realidad social retratada por estos autores contrasta con el pensamiento utópico sobre América que permeaba entre los intelectuales europeos después de la Primera Guerra Mundial. Situada entre la devastación postrevolucionaria y el crecimiento social del cardenismo, la capital del país es implacablemente criticada por estos autores británicos y franceses.

Palabras clave: Lawrence, Greene, Chadourne, Artaud, Ciudad de México, siglo XX, paisaje mexicano, México postrevolucionario.

Abstract

The accounts of the writers D.H. Lawrence, Graham Greene, Marc Chadourne and Antonin Artaud, show us the complexity of the landscape in Mexico City in the years 20's and 30's of the 20th century. The social reality portrayed by these authors contrasts with the utopian way of thinking about America that permeated among European intellectuals after the First World War. Located between the post-revolutionary devastation and the social growth during the Cardenas presidency, the countrys capital city is harshly criticized by these British and French authors.

Key words: Lawrence, Greene, Chadourne, Artaud, Mexico City, 20th century, Mexican landscape, post-revolutionary era

Fuentes Humanísticas > Año 31 > Número 58 > I Semestre > enero-junio 2019 > pp. 103-118.
Fecha de recepción 25/07/2019 > Fecha de aceptación 08/10/2019
totalxic@gmail.com

* Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.

El paisaje nos recrea, nos sorprende, nos hace reflexionar. Pasear no es solamente lúdico, deambular por las calles de la Ciudad de México adquiere otro significado ante la evidencia de una geografía y una sociedad devastadas. Así es el paisaje de la Ciudad de México hoy, como lo fue a inicios del siglo xx después de la Revolución Mexicana.

Carl Saur define el paisaje como: “un área compuesta por una asociación distintiva de formas, tanto físicas como culturales”. Estas dos formas se deslindan en las categorías de paisaje: natural (formas físicas) y paisaje cultural (formas culturales). La primera es el campo de estudio de la geografía tradicional, la segunda comenzó a desarrollarse de forma extensa por la geografía social a inicios del siglo xx. “El paisaje cultural es creado por un grupo cultural a partir de un paisaje natural. La cultura es el agente, el área natural es el medio, el paisaje cultural es el resultado” (Saur, 1925, p. 16).

Para la delimitación del paisaje, Saur apunta dos hechos: lugar y tiempo. Aquí nos enfocaremos en la Ciudad de México durante las décadas de 1920 y 1930. Época marcada por las consecuencias de la Revolución, durante la cual el paso de los caudillos por la capital dejó una huella evidente. La desolación urbana no se debía solo a los estragos de las batallas, se relacionaba también con el incipiente intento de industrializar una capital que se desbordaba demográficamente y era incapaz de contener las migraciones urbanas. Una capital cuya principal marca parecía ser la misma que hoy en nuestros días: la violencia.

A comienzos del siglo xx México fue foco de atracción de numerosos intelectuales extranjeros; quienes llegaron a

nuestro suelo atraídos principalmente por la cultura prehispánica y el movimiento revolucionario. Para algunos, México significaba la entrada a un país lleno de aventuras, para otros representaba la esperanza de otra forma de vida, diferente a la decadencia de Europa Occidental después de la Primera Guerra Mundial. Esta atracción tuvo un periodo de auge que Wayne Gunn (1977) sitúa entre 1914 y 1941, la primera fecha está marcada por la desaparición de Ambrose Bierce¹ y la segunda por el suicidio de Wilbur J. Cash.²

Los viajeros que el país atrajo durante este periodo de 35 años son diferentes de quienes habían llegado en el siglo xix o durante el porfiriato. Sus características son descritas con lucidez por Raúl Ortiz y Ortiz:

Cuando a finales de los años veinte y durante la década de los treinta la contienda, que no había cesado del todo, seguía enfrentando al pueblo en luchas fratricidas, los viajeros que se aventuran en tierra nueva no encarnan aquel ciego optimismo del científico de fines del siglo [...] en su mayoría escritores, llegan arrastrando consigo el bagaje de Europa la sombría, y se estremecen al descubrir los secretos de la cosmogonía precolom-

¹ Escritor conocido por sus cuentos de horror y por su libro *Diccionario del diablo* (1911). A finales de 1913 viajó a México para unirse al ejército de Pancho Villa, después de lo cual desapareció. Carlos Fuentes se inspiró en su historia para su novela *Gringo viejo* (1985).

² Escritor estadounidense, reconocido por su novela *The Mind of the South* (1929). Viajó a México con su esposa en 1941 becado por la fundación Guggenheim para escribir aquí una novela. En julio del mismo año fue encontrado ahorcado en una habitación del hotel Reforma en la Ciudad de México.

bina a la que, además de cruel, califican de incomprensible. Ajenos en su mayoría a la idiosincrasia de una tierra exótica, aunque atraídos por ella, les desconcierta descubrir en el mexicano un paradójico temperamento lúgubre y extrovertido que, a grandes penas, logra sobrevivir entre violencia y penurias, entre sangre y destrucción. (Ortiz y Ortiz, 1996, p. 12).

En 1917, con la promulgación de la Constitución, comienza una aparente reorganización política en México. Pero la guerra se extiende todavía por siete años, hasta 1924, cuando Plutarco Elías Calles llega a la presidencia e instaura su influencia hasta 1934, periodo conocido como maximato. En esta época se desata la Guerra Cristera (1926-1929). Después, durante la presidencia de Lázaro Cárdenas (1934-1940), se impulsó un gobierno de corte social que destacó principalmente por la reforma agraria y la expropiación petrolera.

Los extranjeros que visitaron México en este periodo fueron muchos; sin embargo, pocos de ellos se detuvieron en la capital y menos aún hicieron registro de su paso por la misma. La razón está en sus testimonios: lejos de disfrutar el paisaje urbano, los paseantes extranjeros que llegaron a la capital en la segunda y tercera década del siglo xx, parecieron sufrirlo. Por eso gran parte de los viajantes extranjeros que llegaron a México en esta época prefirieron extender su travesía por otras regiones del país; explayarse en sus notas sobre el carácter rural, las culturas antiguas y los ritos ancestrales, antes que detenerse en la capital.

Entre los escasos testimonios de escritores extranjeros sobre la capital en

estas dos décadas, los cuatro aquí seleccionados destacan por sus rasgos en común: fueron escritores de oficio reconocidos internacionalmente por sus obras literarias (novelas en tres de ellos, poesía y teatro en el caso de Artaud), pero también escribieron crónicas de viaje o cartas en las cuales dejaron testimonios de su paso por México; provienen de Europa y llegan influenciados por la búsqueda de una forma diferente de sociedad; en su paso por el país se detuvieron al menos unos días en la Ciudad de México y dejaron registro de ello; sus notas sobre el paisaje urbano son críticas feroces, incómodas algunas veces, nunca complacientes.

Los textos abordados son principalmente de carácter documental. Se pretende sustraer de ellos una visión general sobre el paisaje de la Ciudad de México en las décadas señaladas. También se contrastan las reflexiones que estos autores hacen sobre la sociedad urbana. Cada uno de ellos está marcado por la subjetividad de su propia historia, la influencia del ambiente ideológico de la época y sus intereses políticos.

Uno de los viajeros más importantes de la época, que inspiró a muchos otros para visitar México, fue el británico D.H. Lawrence (1885-1930), vivió en nuestro país entre 1923 y 1925. Un lustro más tarde llegó el francés Marc Chadourne (1895-1975), quien estuvo unos meses de 1931. Otro lustro después, arribó el poeta surrealista Antonin Artaud (1896-1948), él viajó por el país en 1936. Finalmente, Graham Greene (1904-1991) estuvo en México durante cinco semanas de 1938, fue el más crítico de los cuatro y el único que regresó tres décadas después.

Una fealdad subterránea, D. H. Lawrence

David Herbert Richards Lawrence es reconocido por novelas como *Hijos y amantes* (1913), *El arco iris* (1915), *El amante de Lady Chatterly* (1928), entre otras. Nació en 1885 en Eastwood, una región minera de Inglaterra. Fue educado en un ambiente religioso, creció en un periodo marcado por el pesimismo y la crítica a la civilización como destructora de la vitalidad humana. Después de la Primera Guerra Mundial comenzó su *peregrinación salvaje*, como el mismo llamó a su autoexilio y viajes alrededor del mundo que lo llevaron a Australia, Italia, Sri Lanka, Estados Unidos y México.

En septiembre de 1922 arribó a Estados Unidos, donde comenzó a gestar el proyecto de organizar una comunidad utópica con algunos de sus amigos. Pensaba que en México las culturas indias tenían la vitalidad necesaria para refundar la sociedad. Esta idea es fundamental para entender las razones de su viaje a México, el trasfondo de su novela *La serpiente emplumada* (1926) y sus comentarios sobre la capital del país. La trama de la novela lleva a sus personajes a un viaje por el interior de la República en busca de los mitos prehispánicos sobre los cuales fundar una nueva religión. La protagonista, Kate, es una mujer irlandesa criada en una familia conservadora de clase alta. Este personaje es un alter ego del propio Lawrence. En la novela es evidente el discurso personal detrás de la voz del personaje, incluso Kate deja entrever comentarios misóginos poco naturales en su personaje. A pesar de su búsqueda espiritual y su idealización del *buen salvaje*, el clasismo de Lawrence sale a flote en sus descripciones en esta

novela sobre la Ciudad de México. Ahí aparece uno de los retratos más puntuales de la época sobre el indio de ciudad, que será después identificado por diferentes ensayistas mexicanos como *el pelado*.

En el primer capítulo de la novela los personajes asisten a una corrida de toros al Toreo, el cual en esa época estaba ubicado en la Condesa, en las hoy calles de Colima, Durango, Salamanca y Valladolid.

La corrida era el domingo por la tarde. Todos los tranvías y los espantosos Ford llamados *camiones* llevaban letreros de "Toreo" y se dirigían a Chapultepec. Kate sintió de repente como una repugnancia por ir al espectáculo [...]

Se embutieron en un taxi Ford y emprendieron la marcha por las calles de asfalto y de piedras, sumidas en la tristeza del domingo. Los edificios de piedra en México tienen una peculiar tristeza seca y austera.

El taxi se detuvo en una calle apartada frente a la marquesina de la plaza del Toreo. En las cunetas, individuos andrajosos vendían pulque, caramelos, bollos, fruta y cosas llenas de grasas. Rápidos, como locos, los automóviles se paraban con un frenazo y arrancaban nuevamente. Soldaditos con uniforme de algodón desteñido, de tinte rosa, guardaban la entrada. Dominaba la escena el almacén metálico y antiestético de la plaza. A Kate le produjo el efecto de entrar en una cárcel. (Lawrence, 2000, p. 8).

El capítulo recrea el ambiente de una corrida de toros, vista desde los ojos de una mujer a quien este espectáculo horroriza. Ella se marcha del Toreo y el apartado concluye con una dramatizada visión sobre la ciudad:

Había estado en muchas ciudades del mundo, pero México tenía una fealdad subterránea, una especie de malignidad... Volvió a sentir, como ya lo había sentido antes, que México estaba incluido en su destino casi como una fatalidad. Era algo tan denso, tan opresivo como los dobleces de una enorme serpiente que apenas fuera capaz de levantarse. (Lawrence, 2000, p. 22).

Esta visión, puesta en boca de la protagonista de la novela, no difiere mucho de la idea que el propio Lawrence manifestó sobre la ciudad en algunas de sus cartas escritas durante su estancia en México. Llegó a la capital con su pareja en la primavera de 1923. Se hospedaron inicialmente en el Hotel Regis, pero no les gustó el lugar y se mudaron al Montecarlo, en la calle de Uruguay. Por intermediación de Fred Leighton conoció a varios poetas e intelectuales de la época, entre ellos el político Luis Morones y el artista Miguel Covarrubias; este último lo invitó para conocer a Diego Rivera y otros muralistas. Pero Lawrence era un ser solitario, pronto la vida social de la ciudad lo asfixió, además el temperamento del ciudadano parecía exasperarlo. En su crítica no discrimina clases, desdeña por igual a burgueses, diplomáticos y burócratas urbanos; así como a los borrachines, los pordioseros y los *pelados* de la calle. En sus cartas deja entrever estos juicios:

Pero no espero nada de esta ciudad piojosa. Siento que hay en todos lados un poco de fraude, con su bolchevismo egoísta [...] Mañana almorzaremos en Coyoacán y cenaremos en Tlalpan. Está bien para nosotros. Pero realmente me siento muy

cínico con estos patriotas y socialistas de aquí. Es un revoltijo [...] Esta ciudad no marcha. (Lawrence, 1970, p. 95).

A la primera oportunidad escapa de la ciudad para viajar por el interior de la república, inicialmente a Veracruz y Oaxaca. Desde este último lugar reitera en otra carta su aversión por la capital.

Si la ciudad de México sigue tan desagradable, nos quedaremos probablemente una semana más, o tal vez una quincena, e iremos directamente a Veracruz. No me gusta el aspecto de todo esto. (Lawrence, 1970, p. 98).

En su libro de viajes *Fénix. Naturaleza, pueblos raíces, razas* (1936), publicado de forma póstuma, dedica dos apartados a México. Uno narra su trayecto de Estados Unidos a nuestro país y parte de su viaje en tren hacia la capital; el otro es un texto de ficción, "Ved México después...", donde le da voz a un burócrata "laborioso y magro, arrinconado en un edificio seudoimportante de México, D. F.". El texto muestra una crítica a la idiosincrasia del mexicano, está escrito en forma de soliloquio con carácter de divertimento literario. Destaca un breve apartado donde describe el paisaje de la ciudad:

Y corro al piso alto –el cuarto, no hay ascensores–; a mi pequeña oficina del rincón que da sobre los romos tejados y las espumosas cúpulas de las iglesias y las líneas de alambre de México D.F. [...] Este interesante anuncio va dirigido a mi viejo amigo Popo, que despereza sus pesados hombros bajo el cielo, fumando una colilla, à la *Mexicaine*. Además, ya

que me pagan por dar información, Popo es el imperturbable volcán, ampliamente conocido con el nombre Popocatepetl, con el acento sobre el final, de modo que ruego no colocarlo sobre el gato, que haraganea usualmente en la vecindad de México D. F. (Lawrence, 1970, p. 26)

Además de la presencia del paisaje natural que rodea la ciudad, destaca en este fragmento la crítica final al vago de vecindad. La imagen general de México, particularmente la capital, en la obra de Lawrence guarda cierta relación con el horror. Él nunca dejó de mostrarse aprensivo ante la cercanía de la muerte, la violencia y el primitivismo latente en cada rincón del país. La experiencia en nuestro país fue vital para su madurez como escritor, según señala Catherin Carswell: "México –con todo su horror– guardaba para Lawrence, como hombre y como escritor, algo que necesitaba" (Carswell en Wayne Gunn, p. 97). Lawrence abandonó el país por cuestiones de salud y regresó a Europa, donde dos años después, en 1928, publicó la novela que terminó de consagrarlo como escritor: *El amante de Lady Chatterley*.

La mirada de un ser profundamente sensible como Lawrence, pone en evidencia los horrores del paisaje urbano que, en otras circunstancias, son imperceptibles. Su retrato del pelado, ladino o indio de ciudad, es uno de los más descarnados jamás escritos.

Una ciudad de sepulcros, Marc Chadourne

Mientras que la figura de Chadourne está prácticamente olvidada en nuestro país,

en Francia es reconocido por sus novelas y sus libros de viaje. En 1950 fue galardonado con el Gran Premio de Literatura de la Academia Francesa. Nació en 1895, a los 19 años se enlistó al ejército como voluntario y participó en la Primera Guerra Mundial. Esta experiencia lo marcó el resto de su vida y tras el fin del conflicto bélico comenzó un peregrinaje por el mundo que lo llevó a recorrer los cinco continentes.

Arribó a México en 1931. Aquí, la pintora y bailarina Rosa Rolanda (esposa de Miguel Covarrubias) fue su anfitriona y guía. Este viaje le costó romper su compromiso con Eve Curie (hija de Marie Curie); dicho rompimiento inspiró su novela *Abscence* (1933), la cual relata la travesía de un periodista que visita México para realizar un reportaje. Además de esta novela, sin traducción al español, publicó un libro de crónicas sobre su viaje, *Anáhuac o el indio sin plumas* (1935), en cuya introducción explica que llegó a nuestro país para investigar las razones del milagroso despertar del alma indígena. Entre los autores que abordamos, Chadourne fue quien más espacio dedicó a la Ciudad de México. Aunque su prosa peca por momentos de un lirismo impostado, afectado por la idea romántica del *buen salvaje*, tiene también momentos donde pone la mira justo en el punto:

En todas partes aparece la vieja Nueva España, en todas partes donde sin saberlo, Mexico City vive sobre su pasado colonial, sobre sus recuerdos execrados y relegados, pero que halagan todavía despertando un secreto orgullo [...] En todas partes, menos en las avenidas internacionales, violadas por el 'bussiness' americano. Al terminar la avenida Ma-

dero surge un rascacielos que domina los árboles del parque, la Alameda. Quince pisos y en la cima este anuncio inespereado: Cemento Tolteca.

Cemento Tolteca... también reivindica sus derechos la antigua América de Moctezuma. (Chadourne, 1935, p. 36).

“Una ciudad no se construye impunemente sobre otra”, advierte mientras narra su visita al Zócalo, la Catedral y Chapultepec, donde reconoce los vestigios del México antiguo, anterior a la llegada de los españoles. Supo captar como pocos la violencia latente de la ciudad y la ruina social emanada de una revolución terminada solo en apariencia:

Un misterio resplandeciente pesa sobre esta ciudad y sobre sus techos rectangulares y blancos. Vista desde cierta altura, una ciudad de sepulcros. Pero ¡cuánta violencia en su interior!

La misma luz es colérica; brilla sobre las fachadas, en los ojos de los transeúntes, sobre los vidrios de los coches, en los flancos de los pequeños camiones que, llenos de trabajadores hirsutos, caminan con una rabia tan revolucionaria como el nombre de las calles. En la franja obscura que bordea una explanada un presentimiento latente resucita un reflejo de ametralladoras próximas a disparar. Huellas de balas en las paredes, que remontan tal vez, no muy lejos, a la época del bestial Huerta [...]

No hay día sin noticias sensacionales. La muerte esgrime sus notas rojas; mueve su agujijón en el tumulto, mezcla sus gritos al frenesí del aire, a la carrera de los negros taxis que pasan vacíos, sin objeto y parecen girar, perseguirse y correr como pájaros locos. (Chadourne, 1935, p. 39).

La pluma de Chadourne retrató por igual al pobre y al rico. No se dejó impresionar por el primer cuadro del centro de la ciudad, donde las aspiraciones francesas y yanquis se imponían. Supo ver más allá de esta apariencia, se aventuró a describir la pobreza en la urbe:

Jorobadas por los chiquillos que llevan envueltos en sus rebozos, van, también las dulces mujeres de color cobrizo. Se alejan por una calle lateral y yo sigo sus pasos. Barrios populares. Tabernas que despiden un agrio aliento a pulque y donde las moscas revolotean. Inscripciones negras, frisos pintados con animales y paisaje ingenuos, cabalgan sobre las blancas fachadas. A los overoles de los artesanos y de los choferes, se mezclan, con más confianza, los sombreros de paja y los calzones blancos. Y bruscamente cubriendo la avenida y las aceras estrechas, otro pueblo que no vive con el mismo ritmo y en el mismo plano que el de las calles centrales. Un pueblo sentado, en posición horizontal, recorrido aquí y allá por un sinuoso y flotante vaivén. (Chadourne, 1935, p. 44).

La descripción anterior contrasta con una visita a casa de unos burgueses en las colonias cercanas al paseo de la Reforma, a quienes describe sarcásticamente al grado de la caricatura. Después de preguntar, en forma descortés si acaso tenían algún *objeto indio* en la casa, el visitante debe enmendar la situación:

Es preciso enmendar el “gaffe”, hablar del colegio inglés o francés, donde el encantador jovencito, que se dedica a sobarse los tobillos, continúa sus estudios, mientras llega el tiempo de ir a Europa

a estudiar Derecho y pasear por los cabarets. Hay que hablar de los buenos padrecitos, de Motmartre, del Country Club... "¡Cómo! ¿no ha ido usted todavía al Country Club? Eso sí está bien, verdaderamente bien..." (Chadourne, 1935, p. 46)

Igualmente se deleita en criticar el ambiente *snob* del *Sanborn's*, aunque no desperdicia la oportunidad de halagar los azulejos del lugar. Caso similar al palacio de Bellas Artes, el más claro ejemplo de cómo Porfirio Díaz hizo todo lo posible por "occidentalizar y modernizar" la ciudad.

Las metáforas para referir a la capital, como "Ciudad Huitzilopochtli", son uno de los logros de este escritor. Se adentra también en la vida nocturna, la cual sugiere que inicia siempre, como si de un rito se tratase, después del sorteo de la Lotería Nacional. Se detiene en describir la actividad en los teatros, cines y cabarets, así como la plaza de Garibaldi, "donde no se admiten mujeres". Se reconocen en este fragmento lugares emblemáticos de la época, como Montparnase, el Salón México, así como otros menos galantes: La niña, La Adelita, Recuerdo del porvenir.

A pesar de que Marc Chadourne parece divertirse durante su estancia en la capital, no tarda en descubrir lo mismo que todos los extranjeros que llegaron aquí en busca del "alma indígena": es imposible encontrarla en el centro del país, hay que buscarla en el interior. Reconoce y admira la figura del indio en las estatuas, especialmente la de Cuauhtémoc en Reforma, así como la presencia de símbolos y referencias a las culturas prehispánicas en el muralismo, pero ahí tampoco está el verdadero indio, el indio sin plumas.

Pero ¿el indio sin plumas y sin bandera roja, el verdadero indio viviente?

Para encontrarlo se necesita dejar la ciudad. En Mexico City se le puede encontrar arrastrando sus sandalias en los mercados, frente a los puestos de flores y de frutas o bien jugando volley-ball en los patios de la Casa del Estudiante Indígena [...] Pero no se les encuentra en los barrios bajos. En vano se tratará de reconocerlos bajo los harapos del vendedor de billetes de lotería, del mendigo o del borracho que sale embrutecido por el pulque o la marihuana, de los callejones de la estación de San Lázaro o en la infame Colonia de la Bolsa. (Chadourne, 1935, p. 79).

En su afán de encontrar al auténtico indio, se adentra incluso en las pulquerías, donde sus propios amigos mexicanos se habían rehusado a llevarlo. Lo busca en los antros nocturnos, en los callejones:

En la noche, entre el humo, se ven caras rojas y sombrías y, en ocasiones el revólver o el cuchillo salen del pantalón azul. Son obreros que se pelean. No es grave. Pero hay que huir. Allí no se encuentra el indio.

En los bailes públicos, en el Salón México, por ejemplo, señoritos de bigotillos encerados y choferes en mangas de camisa bailan el danzón con mujeres gordas vestidas de muselina verde o anaranjada. Caras redondas de lunas rojas y cabellos engrasados. Si un novicio exclamara: "Aquí están. ¿Son aztecas o mayas?", una detonación lo haría callar. Esta es la haz de Mexico City, el fango más o menos mezclado. Todas las ciudades tienen sus antros de prostitución. Pero el indio, el auténtico indio está en otra parte, en las comarcas inmensas. En todas partes, menos aquí. (Chadourne, 1935, p. 81).

A pesar de la inocencia de sus ideales respecto al “auténtico indio”, las descripciones, el retrato de las costumbres, las escenas y las reflexiones de Chadourne nos brindan un retrato completo y complejo del paisaje de la ciudad en esa época. Mientras otros autores, incluidos los propios mexicanos, prefirieron ignorar al indio de la ciudad, Chadourne, casi sin quererlo, hace una de las primeras caracterizaciones puntuales de este.

Destaca también su registro del espacio físico, en específico el nombre de las calles y los lugares emblemáticos de la época. Su carácter naturalmente inquieto lo lleva a hacer una recreación heterogénea del *paisaje cultural*, el cual abarca desde los grandes salones hasta las pulquerías.

Extrañamente su libro nunca volvió a editarse, aunque sí fue publicado también en francés e inglés. Cuando regresó a Francia, Chadourne dictó numerosas conferencias sobre la cultura mexicana.

Una ciudad temblor de tierra, Antonin Artaud

Entre los autores abordados, Artaud fue quien menos escribió sobre la Ciudad de México en la época postrevolucionaria, pero lo hizo con la mayor iluminación posible. La fuerza de sus palabras no admite duda: estuvo aquí, pisó nuestro suelo, sintió claramente la ruina que somos desde entonces. Vaticinó el temblor.

La impronta de Artaud reflejaba el estereotipo más acabado del *loco* desde los preceptos occidentales de la primera mitad del siglo xx. En ese mismo sentido, era un visionario. No hay voz más clara y profética que la del loco en sus momentos de lucidez. El mejor retrato escrito de este

autor lo hizo el poeta guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, quien lo conoció personalmente durante su visita a México.

Era delgado, eléctrico y centellante. Vino a México en busca de su esperanza. Expulsado de todas partes, vivió desangrándose, vivió atrocemente, la cabeza en llamas, gran señor de la miseria. El viudo, el inconsolable príncipe de Aquitania de la torre abolida. El tenebroso, cuya sola estrella está muerta y cuyo laúd constelado lleva el sol negro de la melancolía. Antonin Artaud, igual a “El desdichado” de su hermano Nerval. (Cardoza y Aragón, 1962, p. 7).

Antonin Artaud nació en Marsella en 1896 y en 1920 arribó a París donde se unió con los surrealistas, comandados por André Breton. A finales de los veinte presentó las obras de teatro que fincaron las bases de su teoría conocida como “Teatro de la crueldad”. A inicios de la década de 1930 tuvo algunas desavenencias con los surrealistas, principalmente por su reticencia para adherirse al movimiento socialista. Este rompimiento es una de sus razones en busca de nuevos horizontes.

Vino a México para encontrar “una nueva idea del hombre”. Europa había fracasado, la civilización occidental estaba en decadencia después de la Guerra Mundial y no pocos intelectuales voltearon a México, donde pensaban encontrar la esencia de lo humano en las antiguas civilizaciones. Se pensaba que la Revolución Mexicana buscaba un retorno a las tradiciones prehispánicas. Artaud en específico creía en una “revolución del alma indígena”, buscaba una revolución contra el progreso, contra las ideas del mundo moderno y científicista.

Planeó su viaje durante meses, pidió ayuda a todos sus contactos en Francia y recibió apoyo del poeta mexicano Jaime Torres Bodet, quien a inicios de la década era agregado cultural en aquel país. Llegó a Veracruz el 7 de febrero de 1936 y se trasladó a la Ciudad de México, donde permaneció hasta finales de agosto.

Le bastó pisar las calles de esta metrópoli para comprobar su estremecimiento. Su sensibilidad era como "un sismógrafo que salta hecho añicos cuando ya no puede registrar las convulsiones que sólo él advierte y las expone angustiosamente." (Cardoza y Aragón, 1962, p. 7). Así lo hizo saber en un carta a Jean Paulhan fechada el 23 de abril de 1936:

México es una ciudad de temblor de tierra: quiero decir que es un temblor de tierra que no ha terminado de desarrollarse y que se ha petrificado en su lugar. Y esto en el sentido físico del término. Las fachadas se enfilan y forman montañas rusas, toboganes. El terreno de la ciudad parece minado, agujereado por las bombas. No hay casa que esté en pie, un solo campanario. La ciudad contiene 50 torres de Pisa. Y las gentes tiemblan como la ciudad: parece que están en pedazos también ellos, sus sentimientos, sus citas, sus asuntos, todo es un enorme rompecabezas del que a veces se sorprende uno que pueda recomponerse, que se pueda con el tiempo llegar a reconstruir su unidad. (Artaud, 2004, p. 261).

Durante su estancia en la capital impartió conferencias, escribió artículos para *El Nacional*, reseñó espectáculos de teatro y exposiciones de arte. En febrero de ese año dictó tres pláticas magistrales en el Auditorio Simón Bolívar de la UNAM, el 26,

27 y 29. El 18 de marzo impartió otra en la Alianza Francesa, en al calle de Uruguay. Entre el 22 y 31 de marzo participó en un congreso de teatro para niños en el Palacio de Bellas Artes. Conoció a numerosos intelectuales, artistas y políticos de la época. Pero pronto se desilusionó: los Contemporáneos aspiraban a imitar los modelos europeos de cultura, los muralistas eran influenciados por el socialismo ruso; nadie parecía darle valor a las culturas indígenas. No había una revolución indígena en la capital del país.

Ahora bien, estos rumores son manifiestamente falsos. Propiamente hablando, no hay tal despertar del espíritu indio de México, y la Revolución, tal como se la imagina en Francia, no existe en el suelo de México.

Pero si esos rumores son falsos, si no han salido de México, pienso, no obstante, que sería de capital importancia saber de dónde proceden. (Artaud, 1962, p. 87).

Desde sus inicios su plan original fue viajar por el interior del país, específicamente a la sierra Tarahumara. Fue ahí donde buscó ese espíritu auténticamente mexicano que no halló en la ciudad. Sus crónicas y reflexiones sobre los ritos tarahumaras representaron una gran aportación para el conocimiento de este grupo indígena. Su sensibilidad le permitió captar la esencia del mexicano como pocos autores, muestra de ello es su inclusión en el libro sobre la idiosincrasia de los mexicanos, *Anatomía del mexicano* (2002), de Roger Bartra, donde es el único extranjero.

Su análisis del paisaje de la ciudad es breve pero clave, la visión poética inherente a su personalidad le permitió una metáfora que por sí misma es capaz de

identificar a esta urbe: “una ciudad temblor de tierra”.

La depresión de la ciudad, Graham Greene

Graham Greene era un católico converso, caso extraño ya en pleno siglo xx. Nació en Inglaterra en 1904 y durante su juventud tuvo simpatía por el comunismo, pero en 1926 se convirtió al catolicismo para casarse con Vivien Dayrell-Browning. Comenzó su carrera como periodista y pronto cobró relevancia como novelista, escribió más de 30 novelas.

Llegó a México a finales de febrero de 1938 con el objetivo de escribir un reportaje sobre la situación religiosa en el país a consecuencia de la Guerra Cristera. Para este proyecto contó con el apoyo económico de la editorial Longman's, gracias a su amistad con Thomas Ferrier Burns. Sin embargo, para entonces el conflicto estaba prácticamente terminado, únicamente encontró vestigios del mismo en los estados de Tabasco y Chiapas.

Como resultado de este viaje escribió el libro de crónicas *Caminos sin ley* (1939) y la novela *El poder y la gloria* (1940). El primero es probablemente el libro más molesto sobre México escrito por un extranjero. Tal vez un mal necesario en una época en la cual tantas falsas ilusiones se habían levantado sobre la cultura mexicana; en este sentido resultó “un sano antídoto contra la inundación de sentimentalismo escrito sobre México” (Wayne Gunn, 1977, p. 153).

Caminos sin ley disputa el título de libro más irritante con *Robbery under de law* (1939) de Evelyn Waugh, quien llegó el mismo año a México, también con una

misión específica: escribir un reportaje sobre la expropiación petrolera, financiado por las empresas británicas afectadas por esta iniciativa del gobierno de Cárdenas. La publicación de Waugh muestra desde sus primeras líneas la inclinación de una pluma al servicio de intereses específicos, por lo cual su prosa manifiesta una crítica forzada; mientras la de Greene es una crónica honesta, marcada sin duda por los prejuicios del autor, pero pulcramente escrita, con calidad literaria:

Pero la muerte impone ciertos ritos. Los hombres crean reglas, y esperan de ese modo domesticar a la muerte [...] Y de pronto uno se sentía impaciente ante toda esa mojiganga, todo ese énfasis falso agregado a lo que sólo es una función natural: morimos como defecamos; ¿por qué ponerse sombreros enormes y pantalones ajustados y hacer tocar a una banda? Creo que ese día comencé a odiar a los mexicanos. (Greene, 1996, p. 75)

El fragmento corresponde a la narración de una pelea de gallos que presencié en San Luis Potosí. Después de entrar a nuestro país por Nuevo Laredo, donde estuvo varios días varado, pasó por Monterrey y San Luis antes de llegar a la capital. Un factor determinante en sus viajes fue que, a diferencia de muchos escritores (incluyendo los otros tres analizados en este trabajo), Greene no conocía a nadie en México ni intentó contactar con los intelectuales nacionales o extranjeros que habitaban el país en esa época. Quizá por eso sus impresiones gozan de la honestidad del contacto directo, sin guía turística que oculte la fealdad de las cosas. Desde su paso por Laredo manifestó una crítica por el típico turista que encontraba en los

hoteles: "Vivían en un mundo distinto, vivían en unos cuantos metros cuadrados de territorio estadounidense; con el *Life*, y el *Time*, y el café *Sanborn's*, México no les hacía mella." (Greene, 1996, p. 62). Greene era un hombre de ciudad hosco, gruñón, *snob*; se quejaba constantemente del servicio, de la limpieza y añoraba sus gustos de occidental, concretamente la Coca-Cola y el Brandy.

Arribó a la capital por la noche, procedente de San Luis Potosí, en sus primeras impresiones se reconoce admirado por el desarrollo, las luces, los edificios; aunque no deja de reconocer la pobreza, matiza que la misma se encuentra en cualquier ciudad del mundo.

Fuera, la ciudad estaba muy oscura, aunque todavía no eran las diez; las calles que rodeaban la estación, muy pobres, como en París, pero el hotel era muy nuevo, demasiado nuevo [...]

Salí y me alejé por la calle Cinco de Mayo, reluciente porque acababa de llover; seguí por la avenida Juárez, que olía a dulces; el rascacielos blanco de una compañía de seguros, el Palacio de Bellas Artes, blanco y digno, con su cúpula, los grandes árboles domesticados de la Alameda [...] Nada relacionaba esta capital europea con las rancherías y los indios de la sierra. Perteneían a continentes distintos; ¿en qué podían ayudarse mutuamente? Esto era como Luxemburgo, una ciudad de lujo. (Greene, 1996, pp. 90-91).

"¿Cómo describir una ciudad?", se pregunta Greene y opta por las técnicas más convencionales de la narrativa urbana: enumera lugares, avenidas, monumentos,

superpone cuadros de personas en las calles, diálogos escuchados al paso, escenas en los centros nocturnos de la capital. Se detiene, entre otros sitios, en el Zócalo, Palacio de Bellas Artes, Reforma, la Alameda, el Hotel Regis, el Sanborn's, Chapultepec, el hotel Crystal Palace, la Basílica de Guadalupe. Igual que Chadourne se sorprende por la devoción que inspiran los sorteos de la Lotería Nacional: "Siempre asociaré la Ciudad de México con el olor repugnante a dulces y con los vendedores de billetes de lotería. La lotería es lo más parecido a la esperanza en el cielo..." (Greene, 1996, p. 95).

Paulatinamente el encanto inicial desaparece, el escritor británico descubre el verdadero rostro de la ciudad y se repiten algunas características de la personalidad del mexicano que antes había notado en provincia y que le exasperan. "Es esta puerilidad, esta inmadurez, lo que más pone nervioso en México. Los adultos no pueden encontrarse en las calles sin empezar a boxear como escolares" (Greene, 1996, p. 96).

A Greene le bastan algunos días para hastiarse también de la Ciudad de México. La violencia lo pone nervioso, especialmente después de leer en el periódico sobre el asesinato de un senador en el bar La Opera, a tres minutos del hotel donde se hospeda. "Quizá sea la atmósfera de violencia, quizá sea sólo la altura, siete mil pies sobre el nivel del mar; pero después de unos días muy pocas personas se salvan de la depresión de la Ciudad de México" (Greene, 1996, p. 107).

Cuando finalmente decide marcharse de la capital, después de una visita a la Basílica de Guadalupe, manifiesta abiertamente su satisfacción al respecto:

Me alegré de irme de México; esas tiendas llenas de chucherías para turistas, de filigranas de plata y guajes y alfombras y pulgas muertas vestidas como personas dentro de unas nueces, toda la falsa elegancia y la falsa alegría. El Retiro y el Bar Cucaracha y el Palacio de Bellas Artes, la avenida Juárez con su olor a dulces; y todo el odio escondido. Cuánta razón tenía Lawrence cuando escribía: “Esta ciudad no se siente bien; se siente como un criminal que medita su próximo y mezquino crimen. (Greene, 1996, p. 118).

La referencia a Lawrence destaca, ambos ingleses, de naturaleza o con pretensiones aristócratas, son quienes más sufren por el *salvajismo* de México. Las costumbres, el orden y la formalidad británica ofrecen mayor contraste con el caos, el relajo y la violencia del mexicano. Los escritores franceses parecen sentirse menos ofendidos por estos elementos.

Pero el sufrimiento de Graham Greene había sido poco hasta entonces. En su viaje a Tampico y Chiapas vivió en carne propia la desolación al interior de nuestro país, la inexistencia de caminos seguros, de servicios médicos, de una buena cama, de todas las comodidades que le hacen añorar la Ciudad de México. “La capital ya me parecía una ciudad de lujo infinito; soñaba con ir al St. Regis y tomar una Coca-Cola; soñaba con los cocteles de brandy en el bar de Mac, con los periodistas que bebían café en el Café París” (Greene, 1996, p. 223).

Todavía antes de despedirse del país regresa a la capital, donde experimenta de primera mano la absurda burocracia.

Para retirar un paquete se requiere recibir primero una notificación oficial, que debe ser presentada a ciertas horas en una ventanilla determinada; siempre hay una cola. Luego hay que firmar otro papel. Luego hay que llevar este papel a otra ventanilla, donde uno paga una tarifa arbitraria, calculada supongamos con base en el peso. Luego, a otra ventanilla, me parece (ya empieza a fallarme al memoria), uno recibe su paquete. Como en cada ventanilla hay una cola, es imposible cumplir con toda esta rutina antes de la hora del cierre. (Greene, 1996, p. 238).

Un año después de *Caminos sin ley*, Greene publicó *El poder y la gloria* (1940), novela sobre la Guerra Cristera ambientada principalmente en Tabasco. Entre los escritores estudiados fue el único que regresó. En 1962, 24 años después de este recorrido, Graham Greene estuvo de paso por la Ciudad de México durante su viaje a Cuba. En sus memorias publicadas en 1980 re-memora este breve retorno:

Hace más de doce años, camino a La Habana, regresé a la ciudad de México y recorrí en automóvil los nuevos suburbios para ricos, construidos sobre rocas de lava: la mansión más costosa pertenecía al jefe de la policía. Fue ese un México que pude reconocer, como también reconocí la extrema pobreza a unas cuantas cuadras de los hoteles estilo norteamericano y de las tiendas para turistas [...] Durante mi breve estancia, un amigo mexicano me dijo mientras tomábamos una copa una noche: “No hay nada que cambiar en tu libro. Todo sigue igual”. (Greene, 1996, p. 23).

A pesar de esta declaración, la segunda visita de Greene a México esta menos influenciada por su repudio nacido por la Guerra Cristera y la expropiación petrolera. A pesar del valor documental y literario de los textos de *Caminos sin ley*, hay que enfatizar la influencia de este desdén que impregna cada uno de sus comentarios. Aunque quizá sea precisamente esto lo que le da un valor agregado a los mismos. La pluma colérica de Greene aporta una visión sin contemplaciones sobre el paisaje de la Ciudad de México. Esto le permite identificar uno de los problemas base de la sociedad urbana y en particular la mexicana: la desigualdad. (La metáfora de México como un país con "camino sin ley", cobró nuevos significados debido a la guerra contra el narcotráfico iniciada en 2006.)

Cuatro visiones del infierno de la ciudad

Hay algo de infierno en cualquier ciudad. El compositor jalisciense Pancho Madrigal lo dijo mejor que nadie en la canción Jacinto Cenobio: "Jacinto Cenobio, Jacinto Adán, / si en tu paraíso sólo había paz / yo no sé qué culpa quieres pagar / aquí en el infierno de la ciudad".

Para quienes aquí estamos, los ciudadanos, es difícil notar las llamas en las cuales nos consumimos diariamente. Es necesaria la mirada del otro. Las visiones de quienes llegan de afuera, en este caso los escritores extranjeros proveniente de Europa, nos ayudan a reconocernos. Aunque el británico Malcolm Lowry no escribió sobre la Ciudad de México, su visión del infierno en Cuernavaca, en *Bajo el volcán* (1947), es también parte de este

imaginario del paisaje. Lowry reconoció como pocos la contradicción vida / muerte latente en el ser del mexicano. Planeaba escribir una versión moderna de la *Divina Comedia*, para este proyecto eligió México como escenario para el infierno. No hay referencias en sus cartas o textos literarios sobre sus impresiones de la ciudad, pero basta seguir la analogía para entender: la Ciudad de México es la capital del infierno.

Aunque no fue el primero en venir al país, D. H. Lawrence fincó una influencia y contribuyó a forjar el mito romántico del *alma indígena*, pero él supo desde el principio que, independientemente de lo ilusorio de su búsqueda, no encontraría eso en la capital. Marc Chadourne lo confirmó con creces, indagó como pocos en las costumbres de la ciudad antes de partir a buscar respuestas en el interior de la república. Antonin Artaud era un visionario, ya sabía dónde encontrar ese espíritu intangible de lo indígena y supo también, en pocas palabras, reconocer la devastación de la capital. Finalmente Graham Greene expone en una crónica extensa todos los agravios sufridos en el país, se detiene un tiempo en la ciudad como lo hizo Chadourne, para recrearse entre la naciente sociedad capitalista mexicana. De entre los cuatro, solo Greene, quien peor habló sobre el país, regresó. Sus visiones ponen el dedo en la llaga sobre la violencia que aun ahora, quizá más que entonces, desbordan el paisaje de todo el país; la capital no se escapa, incluso habrá que preguntarse si alguna vez estuvo a salvo.

En 1962, durante su segunda visita a la Ciudad de México, Greene coincidió con el escritor y traductor Raúl Ortiz y Ortiz, quien elaboró el prólogo para la edición de *Caminos sin ley* de 1996. En dicho apartado el mexicano recuerda una velada

con Greene durante la cual este reflexionó sobre su libro, sus duras críticas a los ciudadanos, la pobreza, la desigualdad, la fe católica, el poder y la violencia aun latente a finales de la década de 1960 (y hoy). Por un momento sus palabras toman el cariz de una confesión íntima, pero no dejan de tener la brillantez de un hombre de letras. Para entonces el autor británico es un escritor maduro de 59 años.

Pensé que en 1963 las condiciones serían distintas a las de 1938, pero acabo de convencerme hasta qué grado la práctica lleva a la perfección, y el gobierno mexicano lleva treinta y dos años de practicar. *Oderint dum metuant*, pero ¿hasta cuándo se prolongará el terror? Por que mientras siga la mata dando, todo será miel sobre hojuelas; pero el día en que se agoten pan y circo, se marchitará la paciencia y no sólo prevalecerá el odio, sino que hasta podrá estallar la violencia. Y si en 1910 la carnicería fue atroz, no me atrevo a pensar qué ocurrirá si el horror volviera a repetirse.

[...] Es preciso que prevalezca el lema de nuestro lastimoso Firmin: “no se puede vivir sin amar”, para evitar que algún día impere el de “no se puede vivir sin matar” con el único propósito de mantener indefinidamente el poder, acumular riquezas y dejar morir de inanición y de miseria a nuestros semejantes. (Ortiz, 1996, p. 12).

La referencia a Firmin, protagonista de *Bajo el volcán*, es clave en esta reflexión de Greene. El juego de palabras parece premonitorio de nuestra época: “no se puede vivir sin matar”. El mismo lema parecen reproducir diariamente los noticieros. Hoy, como en las décadas de 1920 y

1930, no parece pasar un día sin que alguien sea asesinado en alguna parte. En ese entonces, Greene se deprimió en la Ciudad de México tras leer en el periódico el titular: “Acribillado a balazos”. El mismo cabezal podemos encontrarlo hoy, cualquier día de este 2019, casi un siglo después. Los orígenes de la violencia en la ciudad los señalan claramente Chardeu y Greene: la desigualdad, la pobreza, la falta de educación. Lawrence apunta la falsedad, la malignidad de la ciudad, serpiente que todo lo devora. Artaud nos enseña con una metáfora (ser temblor) la capacidad para cimbrar de esta ciudad, cimbrar para destruir, para renovar, para conmovir, para no permanecer impasibles.

Bibliografía

- Artaud, A. (1962). *México*. Prólogo y notas de Luis Cardoza y Aragón. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____. (2004). *México y viaje al país de los tarahumaras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Chadourne, M. (1935). *Anáhuac o el indio sin plumas*. Traducción Alfonso Treja Zabre. México: Ediciones.
- Greene, G. *Caminos sin ley*. (1996). Traducción J. R. Wilcock. Prólogo Raúl Ortiz. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Iturriaga de la Fuente, J. (1992) *Anecdotario de viajeros extranjeros en México, Siglos XVI-XX*. Tomo II. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lawrence, D. H. (2000). *La serpiente emplumada*. Traducción Carmen Gallardo de Mesa. México: Fontamara.

- _____. (1970). *Viva y muera México*. Prólogo y selección de Emmanuel Carballo. México: Diógenes.
- Wayne Gunn, D. (1977). *Escritores norteamericanos y británicos en México (selección)*. Traducción Ernestina de Champourcin. México: Fondo de Cultura Económica.
- ### Cibergrafía
- Bernal Alanís, T. (2008). La serpiente emplumada: una mirada a las aguas profundas de México. *Fuentes Humanísticas*, vol. 20, núm. 36. Consultado en: <http://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/view/288/277>
- _____. (1998). Dos miradas sobre México, Graham Greene en el horizonte. *Tema y variaciones de literatura: la mirada extranjera sobre México*, núm. 11 (Semestre I). Consultado en: http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/1479/Dos_miradas_sobre_Mexico_no_11.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Flores, E. (2005). A qué vino Artaud a México. *Revista de la Universidad de México*, núm. 14. Consultado en: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/1405/pdfs/34-40.pdf>
- Renard, P. (2008). *Marc Chadourne (1895-1975), l'absent*, Roman 20-50, 2008/2 (núm. 46). Consultado en: <https://www.cairn.info/revue-roman2050-2008-2-page-105.htm>
- Rivas Iturralde, V. (2017). D.H. Lawrence en México: la inverosímil transformación del hombre en mito. *Fuentes Humanísticas*, vol. 29, núm. 55. Consultado en: <http://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/view/817/878>
- Sauer, Carl O. (2006). La morfología del paisaje. *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana*, vol. 5, núm. 15. Consultado en: <https://www.redalyc.org/pdf/305/30517306019.pdf>
- Ortiz Bullé Goyri, A. (2002). Antonin Artaud y el ambiente teatral mexicano en los años treinta. *Fuentes Humanísticas*, vol. 13, núm. 24. Consultado en: <http://revistastmp.azc.uam.mx/fuenteshumanisticas/index.php/rfh/article/view/449/435>
- Les amis des Chadourne. *Marc Chadourne, l'écrivain voyageur*. Consultado en: <https://lesamisdeschadourne.jimdo.com/marc-chadourne/sa-vie/>

VÍCTOR JAVIER NOVOA GUTIÉRREZ*

**Modernización urbana y conflicto por el espacio
en la Ciudad de México: La aniquilación del paisaje
comunitario-barrial en el pueblo de Xoco**

**Urban modernization and conflict over space in Mexico City:
the annihilation of the Neighborhood-Communitary
landscape in the town of Xoco**

Resumen

En el pueblo de Xoco existe un conflicto por el espacio urbano, que es evidente por la transformación del paisaje que supera el sentido estético y se plasma en las relaciones, significaciones y prácticas del espacio. Con el fin de comprender y explicar este conflicto, se recurrió a una metodología cualitativa en la que entrevistas, observación y análisis de programas institucionales, fueron esenciales.

Palabras clave: Urbanización; Xoco; Desarraigo; Paisaje; Gentrificación

Abstract

In the town of Xoco there is a conflict over the urban space, which is evident in the transformation the landscape has suffered and that overcomes the aesthetic sense. It is reflected in the relationships, meanings and practices of space. In order to understand and explain this conflict, a qualitative methodology was used in which interviews, observation and analysis of institutional programs were essential.

Key words: urbanization; gentrification; landscape; Xoco

Fuentes Humanísticas > Año 31 > Número 58 > I Semestre > enero-junio 2019 > pp. 119-130.
Fecha de recepción 27/07/2019 > Fecha de aceptación 10/10/2019
ymsocio@hotmail.com

* Universidad Nacional Autónoma de México.

La tala de casi seis decenas de árboles en beneficio de un desarrollo inmobiliario en mayo pasado en la zona centro-sur de la Ciudad de México causó, con justa razón, indignación. Se presentaron desde quejas en redes sociales hasta manifestaciones en las inmediaciones de la zona afectada. Todas ellas sucedieron para demostrar el desprecio por la sinrazón de efectuar una acción sin apego a la ley, cuya consecuencia fue la desaparición de una ínfima arboleda en una ciudad que pierde constantemente zonas de reserva³ y, mientras tala árboles, siembra edificios. La especificidad del acto se vio superada y visibilizó un fastidio hacia las dinámicas de la urbanización en general. Aunque la rechazo de los actos de la compañía Fibra Uno era general, no es posible considerar homogéneas las razones de ello. Para unos la tala de los árboles era un daño de carácter ambiental vinculado a la voracidad de una empresa inmobiliaria y la permisividad de las autoridades ante las constructoras en general, para otros, los lugareños, era la última agresión en un conflicto que ya cumple una década. Uno que enfrenta a pobladores del pueblo urbano de Xoco con inmobiliarias y autoridades en el marco de un proyecto para transformar la zona. Estos últimos lo entienden como crecimiento económico, “desarrollo” y “modernización” y los primeros como encarecimiento de la vida y desarraigo. De esta manera lo que se propone, desde una visión supuestamente técnica, como medio para un progreso neutro y

generalizado, realmente consiste en un ejercicio de violencia desde el diseño del espacio urbano.

Michel de Certeau decía que “todo relato es un relato de viaje, una práctica del espacio” (de Certeau, 1996, p. 128). Siguiendo esa lógica presento este escrito, con la intención de construir un relato de viaje. Un viaje que se niega a ser pasajero y a acumular imágenes como si fuera una expresión del turismo más banal con un *tour exprés*; tampoco que busque una forma romántica de exaltación de la nostalgia por los paisajes perdidos. Se trata, más bien, de un viaje que invite al cuestionamiento de las relaciones, significaciones y diseño de los espacios urbanos dentro un modelo de ciudad que retraza fronteras materiales y simbólicas y que niega el arraigo a sus habitantes. Para cumplir este cometido, el caso del pueblo urbano de Xoco en la Ciudad de México es ejemplar.

Con la finalidad de comprender y explicar el conflicto por el espacio en Xoco se recurrió a herramientas metodológicas como entrevistas a lugareños, la observación participante y al análisis de programas y planes de desarrollo institucionales, así como también a la revisión del discurso de las empresas inmobiliarias contenida en reportajes, sitios web de los desarrollos urbanos, panfletos y folletos. La distinción entre la comprensión y explicación es necesaria para abordar el acontecimiento social y resaltar la importancia de los elementos ‘subjetivos’ sin relegar a los objetivos. Lo anterior se alimenta de las perspectivas epistemológicas compartidas por Weber (1973) y Dilthey (1974 y 2000) en relación a la aproximación a la realidad y las funciones de las ‘ciencias del espíritu’ y las ‘ciencias de la cultura’, respectivamente. En este sentido, dirá Weber (1973)

³ Aseveración efectuada contrastando los datos del Programa General de Desarrollo del Distrito Federal 2013-2018 y el Programa General de Desarrollo Urbano del Distrito Federal 2003.

que las cosas se captan funcionalmente y las conductas se comprenden.

Xoco como Pueblo Urbano

Xoco se encuentra en la zona centro-sur de la Ciudad de México. Ubicado actualmente dentro de la alcaldía Benito Juárez, lo circundan las avenidas Universidad, Eje 8, Río Churubusco y Cuauhtémoc. La zona—desde hace casi dos décadas en un constante proceso de redensificación y modernización— está localizada junto a grandes vías de transporte. En ellas pululan centros comerciales, altos edificios y agencias de autos, las cuales funcionan como coto simbólico que invisibiliza el paisaje, las relaciones y las prácticas de un barrio popular y, en cierto sentido, tradicional.

Por su historia y características, a Xoco se le denomina como pueblo urbano. Un fenómeno espacial en el que las tajantes dicotomías de lo rural y lo urbano y lo moderno y lo tradicional no pueden aplicarse: son fruto de procesos históricos de sincretismo cultural e identidad colectiva ligados a un espacio en particular. Su carácter *sui generis*, no dicotómico, puede ser entendido de forma más clara si atendemos a la explicación de los fundamentos de los tipos puros o ideales weberianos. Max Weber (1973) notaba, como también lo hizo Dilthey (1974), a la realidad como infinita. Esta característica rompe con una visión casi totalizante que tiende a anular diferencias y singularidades, también exalta la existencia de multiplicidades y, además, incide directamente en la forma de pensar, analizar y explicar cualquier fenómeno. Si la realidad es infinita y sus expresiones también lo son, se vuelve indispensable delimitarla y aprehenderla

de alguna manera. Los tipos ideales, en este contexto y dentro de las lógicas de una metodología cualitativa e inductiva, se convierten en una herramienta de aprehensión cognoscente de la realidad. Permiten construir inductivamente un escenario ideal con las características del fenómeno de interés, el cual resulta útil como constante referente de contraste con los casos singulares. Así, como modelo ideal, el pueblo urbano tiene tres características fundamentales:

Todos cuentan con un claro origen prehispánico o colonial; están contruidos por grupos de familias que poseen una noción de territorio originario y se nuclean alrededor de una o varias organizaciones comunitarias que garantizan la continuidad de sus principales celebraciones. (Gomezcésar Hernández, 2011).

Gomezcésar Hernández (2011) ubica cuatro tipos de pueblos actualmente en la Ciudad de México: los pueblos rurales o semi rurales, los pueblos urbanos con un pasado rural reciente, pueblos urbanos con una vida comunitaria limitada y pueblos de otros orígenes que se han asimilado a la organización de los pueblos originarios. Los rurales y semi rurales mantienen una fuerte relación con formas de producción agrícola y tienen un fuerte sentido comunitario vinculado a las tradiciones y fiestas, así como a la organización de la producción. Como los rurales y semi rurales, los pueblos urbanos con pasado rural reciente tienen fuertes vínculos comunales vinculados a las tradiciones y fiestas; sin embargo, la relación con lo agrícola se ha perdido, como también la articulación comunitaria que deriva de ello. En los pueblos urbanos con vida comunitaria limitada,

pese a mantener festividades, los lazos comunitarios no son tan profundos como en los tipos anteriores. Por último, los pueblos de otros orígenes, aunque sin el antecedente prehispánico o colonial, reproducen formas de organización colectiva comunitaria de los pueblos urbanos.

Xoco, dentro de esta tipología, puede ser entendido como un pueblo urbano con un pasado rural reciente. A diferencia de los pueblos de las alcaldías Tláhuac, Milpa Alta o Xochimilco, que todavía mantienen dinámicas de producción agrícola, Xoco dejó de tenerlas desde la segunda mitad del siglo pasado a partir de la transformación del paisaje a su alrededor.

Para entender la configuración de Xoco como pueblo urbano con pasado rural es menester conocer un poco de su historia, la cual es extensa. Por vestigios encontrados en la zona (Gobierno del Distrito Federal, 2007) pueden ubicarse asentamientos humanos desde tiempos prehispánicos, pero es hasta 1663 que una orden franciscana construye lo que terminaría siendo el centro simbólico del pueblo: su iglesia. Posteriormente ésta sería reconstruida con la finalidad de ser un enclave evangelizador en el sur de la ciudad. Se conoce que, durante el siglo XVIII, en la zona se encontraba una hacienda dedicada a la producción de trigo, llamada la hacienda Xoco, que llevaba el mismo nombre del lugar (CONACULTA-PACMYC-D.B.J., 2004). En el censo de población del gobierno colonial de 1792 (AGN, 1792) puede notarse, juntando los resultados obtenidos en el pueblo y la hacienda, la existencia de una población heterogénea en la que predominaban las familias españolas² y le

seguían las pardas³. Aunque es factible decir que había población indígena en la zona porque hay anotaciones que mencionan la presencia de “casa de indios” y, en algunas de las casas de otro tipo de familias, esposas “indias”, este grupo no era contabilizado y, por lo tanto, no pueden sacarse conclusiones a cerca de su proporción (Novoa Gutiérrez, 2016). Se sabe que a finales del siglo XIX la hacienda estaba en ruinas.

Transformación urbana

En el siglo XX Xoco era una zona donde abundaban magueyes, pulquerías y un par de fábricas de tabique (CONACULTA-PACMYC-D.B.J., 2004). Es durante la segunda mitad del siglo XX que comienza la transformación del espacio que acabaría con los elementos agrarios y daría pie a una nueva forma de estética y relaciones en la zona. Probablemente el cambio más drástico en ese sentido, durante el periodo referido, fue la entubación de los ríos colindantes al pueblo. Acto que devino en la destrucción del antiguo puente de piedra que, en su momento, llegó a dividir el Municipio de Mixcoac del de Coyoacán (AGN, 1918). Los eriales que rodeaban al

mestizos y castizos y por el otro de los pardos. Al no aparecer ninguna persona catalogada como mestiza o castiza en los resultados del conteo es probable que se englobaran bajo la categoría de “españoles”.

³ El término pardo fue utilizado para señalar a aquellos grupos que se consideraban sangre ‘manchada’ en la Nueva España. Eran concebidos de esta manera aquellas castas que, en su linaje, hubiera sangre esclava. Mulatos, moriscos, lobos, cambujos, entre otros entrarían en este rubro (Lafaye, 2001).

² Los resultados del censo se dividían en dos, en un lado se especificaba los datos de españoles,

pueblo permitieron que algunas fábricas se asentaran allí, verbigracia, la dulcería Laposse que hasta la fecha se encuentra sobre avenida México-Coyoacán. Es menester mencionar que, a pesar de que los eriales permitieron la llegada de fábricas –situación que Xoco comparte con otras demarcaciones aledañas como la vecina colonia General Anaya–, no hubo un giro para convertirse en una zona con fundamento industrial. Más bien, se dio una coexistencia de distintas formas de relaciones y prácticas del espacio en las que ese elemento normativo que acompaña al diseño espacial no aparecía de forma tan violenta e impositora.

A principios de la década de los sesenta se construyó sobre avenida Universidad, en los terrenos de la ahora plaza comercial Centro Coyoacán, el autocinema del Valle. A finales de la misma década, en 1969, se inauguró en el pueblo vecino de Santa Cruz Atoyac la plaza comercial Plaza Universidad. Un par de años después, al interior del pueblo, se construyó la sede de la Sociedad de Autores y Compositores de México. La Cineteca Nacional se asentó en su ubicación actual en 1984 y en 1989 se inauguró como plaza comercial Centro Coyoacán. Por estas fechas, también se instalaría en el pueblo el Instituto Mexicano de la Radio.

Los cambios mencionados implicaron una transformación notoria de la zona. En cierta medida, integraron otro tipo de dinámicas al pueblo. La otrora comunidad agrícola se veía ahora conviviendo con las relaciones de oficinas, grandes centros comerciales y alguna que otra fábrica. Si bien, estas transformaciones orientaron de manera distinta la relación de la comunidad con su espacio, alejada de un pasado agrario y ya con fuertes componentes ur-

banos –tanto estéticos como relacionales–, no implicaron conflictos por el espacio que sí se dieron después del año 2009.

La ciudad global como posibilitador del conflicto

Vale la pena preguntar, si ya se habían dado cambios drásticos en el diseño urbano de Xoco ¿por qué es hasta el año 2009 que se convierte en un problema mayor para el pueblo? La respuesta es multifactorial y puede entenderse mejor analizando el contexto de la Ciudad de México en materia urbana. El año 2000 fue un hito para el diseño de la ciudad, pues, a nivel institucional se dio un giro en la concepción que se tenía de lo urbano y comenzó la institucionalización del modelo de lo que se conoce como ciudad global (Novoa Gutiérrez, 2018). La ciudad global, someramente, hace referencia a un modelo de ciudades interconectadas entre ellas, con una preponderancia económica del sector servicios –especialmente de lo financiero y la información–, ligadas también a economías de aglomeración y vinculada directamente al neoliberalismo. Todo esto hace que haya una cierta separación del Estado nación que las alberga y se conviertan así en los puntos de conexión internacional (Sassen, 2005). Dentro de esta lógica, se vuelve necesario fortalecer las características que sustentan a una urbe como global: se fomentan las actividades productivas, formas de consumo, prácticas, significaciones ligadas al modelo y, por lo tanto, los espacios donde éstas se llevan a cabo. Así, el diseño del espacio se vuelve una manera de orientar las relaciones en general hacia las expectativas para lo que se considera una ciudad

exitosa en el siglo XXI y adquiere un carácter normativo que se vislumbra hasta en la estética urbana.

Este giro hizo que políticas como las de redensificación y reciclamiento urbano de las delegaciones centrales⁴ adquirieran expresiones distintas ligadas a procesos de verticalización, modernización y comercialización del espacio. En este marco contextual, en el año 2005 se efectúa un cambio que afecta directamente a Xoco. Siendo que la iglesia del pueblo es reconocida como un edificio con valor histórico, existe un área de conservación patrimonial que, supuestamente, la protege y evita que a sus alrededores se generen circunstancias que puedan dañarlos. En el Programa de Desarrollo Urbano para la Delegación Benito Juárez (GDF, 2005) se modificó esta área para excluir de ella el terreno contiguo a la iglesia que era ocupado por el estacionamiento del entonces Centro Bancomer.

Los cambios en la estructura espacial de Xoco fueron continuos desde la mitad del siglo XX, pero no fue hasta que el proyecto Ciudad Progresiva –ahora conocido como Mítikah, nombre del rascacielos y principal edificio del proyecto– que el conflicto por el espacio fue evidente. Lo que en un principio los vecinos creían una simple ampliación del estacionamiento del Centro Bancomer en la lateral de Río Churubusco, a espaldas de la iglesia del pueblo, resultó ser la vanguardia de un embate urbanizador que cambiaría radicalmente el paisaje y las relaciones del lugar.

En el plan maestro original del proyecto Ciudad Progresiva se contemplaba la construcción de siete edificios: un hospital privado de 13 niveles, cinco torres habitacionales con espacios comerciales –tres de las cuales estaban disponibles únicamente para renta– que oscilan entre los 11 y 32 niveles y la torre Mítikah que, con sus 60 pisos y más de 250 metros de altura, pretende ser de los edificios más altos de la Ciudad de México (SEDUVI, 2009).⁵ Esta última, además de residencias, incluía en sus planes un helipuerto y un hotel de lujo. Esto último, más que un dato curioso, es importante resaltarlos, pues, deja ver como los problemas que devienen de procesos de urbanización no tienen su origen en la incompetencia y la corrupción y no en aspectos técnicos. En la delegación Benito Juárez sólo se permite la presencia de hoteles en ciertas avenidas, ninguna de las que rodea a Xoco es una de ellas (GDF, 2005). Sin embargo, fue posible evadir esta restricción porque Xoco también se encuentra ubicado como nodo estratégico de desarrollo, cuyo fin es la conformación integral de áreas de desarrollo comercial, mixto o de servicio. En el mismo sentido se entiende lo acontecido con los límites de altura en la zona. Xoco tiene una zonificación que permite hasta tres pisos con uso de suelo habitacional y seis con uso

⁴ Este tipo de políticas ya se encontraban institucionalizadas desde 1996 con la Ley de Desarrollo Urbano (Presidencia de la República).

⁵ Estos datos son del dictamen de impacto urbano del proyecto original que promovía la empresa inmobiliaria Ideurban. En 2015, después de varios meses de suspensión, el proyecto fue vendido a la empresa Fibra Uno. Si bien, los elementos fundamentales del proyecto se mantienen se ha planteado cambios como integrar al proyecto, renovándola, a la plaza comercial Centro Coyoacán y la antigua cede del Centro Bancomer.

de suelo de equipamiento⁶ (GDF, 2005), situación que contrasta con los sesenta pisos de la Torre Mítikah. No obstante, la norma de ordenación número 7 dicta que la altura máxima puede ser definida por una ecuación triangular con la calle contigua con la que la edificación puede medir dos veces la sección de la calle (SEDUVI, s.f.). Con lo anterior, lo legal entra de lleno en la discusión sobre los conflictos por el espacio en la ciudad. Ya se puede notar que el problema central no se encuentra en la mala aplicación de la ley —que termina siendo un agravante—, sino en la ley misma y sus fundamentos. El espacio hace concreto todo, incluidas las contradicciones, y este es el caso. Al mismo tiempo, a partir del diseño urbano, se intenta hacer un mismo espacio enclave de arraigo y de crecimiento económico. Sin embargo, las acciones para fomentar el crecimiento chocan, en tanto que fomentan el encarecimiento de la vida y la especulación urbana, con las intenciones de fomentar el arraigo poblacional.

Al proceso de urbanización de Xoco se le suman, además de Ciudad Progresiva, tres edificios *City Towers* terminados —dos en avenida México-Coyoacán y el otro en Eje 8—, agencias de autos, la plaza comercial Patio Universidad —que se encuentra enfrente de otra plaza comercial—, no menos importante, la remodelación de la Cineteca Nacional. El contraste es evidente. A lo largo de anchas avenidas aparecen grandes aparadores con autos

nuevos, altos edificios de lujo que fácilmente llegan a los 20 pisos, con fachadas de liso concreto y amplias ventanas que dejan a la sombra, a veces literalmente, a las antiguas y sencillas edificaciones que se asientan en las angostas y entreveradas calles de un barrio popular.

El conflicto por el espacio

La llegada de estos proyectos no fue bien recibida por los antiguos lugareños, especialmente Ciudad Progresiva y los *City Towers*. Lo que no es de extrañarse, estas construcciones traen consigo molestias inmediatas como ruido, polvo y sacudidas constantes derivadas de las excavaciones y el paso de camiones, pero eran de mayor envergadura sus otras consecuencias de carácter material y simbólico. Servicios e impuestos subieron exponencialmente, ahora vivir en el barrio popular que han habitado durante generaciones costaba lo mismo que vivir en una zona de lujo. Así mismo, las formas de consumo se modifican dirigiéndose a la nueva población, cuya capacidad económica dista de la de los originarios. La gentrificación llegó y con ella el peligro inminente de la desarticulación de la vida comunitaria, del desarraigo y la negación del espacio propio, un espacio histórico identitario.

Desde un principio los lugareños se opusieron a la construcción de estos grandes proyectos, primero por lo debidos canales instituciones que, invariablemente, fallaban a favor de las empresas. Por este motivo, en junio de 2010 ocuparon, a modo de protesta, la lateral de la avenida Río Churubusco. La respuesta de las autoridades no demoró, al lugar arribaron decenas de granaderos que violentamente

⁶ Se entiende como equipamiento, la “zonificación en la que se incluyen áreas e inmuebles públicos o privados que prestan un servicio a la población en materia de educación, salud, cultura, abasto, recreación, servicios urbanos y administración” (GDF, 2005, p. 63).

replegaron a los manifestantes. La represión logró reencauzar la inconformidad por las vías institucionales nuevamente.

Una noche de enero de 2012 comenzaron a repicar las campanas de la pequeña iglesia y, junto con ellas, cohetes retumbaban y hacían estruendos en el pequeño pueblo. Unas grietas habían atravesado la iglesia y su patio, era necesario informar a la gente de ello. Los reproches contra las autoridades comenzaron: “¿Dónde están las autoridades?” El fervor de la molestia era evidente: “Si mañana les quitamos sus láminas [las que rodeaban la construcción de Ciudad Progresiva] luego luego están aquí”. El plan futuro sucumbió ante el estado de ánimo colectivo y ganó la espontaneidad: “¿Para qué hasta mañana?”. No fue mucho tiempo el necesario para desprenderlas. Sus predicciones fueron correctas, las autoridades se presentaron, pero las estrechas calles y las láminas fungieron como una barricada excelente.

El ruido de las campanas y cohetes apabulló los ruidos de las construcciones que habían dominado durante meses. El pequeño templo religioso logró imponerse frente a las grúas y los nuevos y lujosos edificios; y el vínculo identitario con el espacio logró una acción colectiva que detuvo a una urbanización gentrificante y desarraigante. El paisaje del espacio comunitario y tradicional logró opacar, por lo menos momentáneamente, el de la verticalización y modernización urbana.

Por las acciones de esa noche se logró una suspensión temporal de la obra. Sin embargo, poco tiempo después, las autoridades competentes anunciaron que los trabajos se reiniciarían, pues no veían que los daños fueran ocasionados por Ciudad Progresiva, a pesar de la cercanía

a la iglesia y las profundas excavaciones que hacían en esos momentos.

Antagonismos más allá de la conciliación

La actitud de los involucrados en el conflicto era completamente disímil. Mientras que el pueblo de Xoco adoptaba una postura beligerante frente a los agentes que atentaban contra su espacio y forma de vida, las autoridades y las inmobiliarias mostraban una actitud conciliadora. Cuenta O, vecino del pueblo, que, en una de las reuniones entre vecinos e inmobiliarias, en los puntos más álgidos del conflicto, el representante de la empresa llegó a expresar: “No nos vean como sus enemigos, somos vecinos” (Novoa Gutiérrez, 2016). Esta diferencia de actitudes no es ninguna nimiedad, refiere a las experiencias directas sobre el espacio y las formas de pensar la ciudad, que no son sólo distintas, sino que llegan a ser antagónicas.

Es imprescindible resaltar el carácter antagónico de la situación, pues ante la pretensión conciliadora, la exaltación del conflicto por parte de los afectados puede parecer una renuencia al cambio o ser catalogada como una aversión al progreso (Novoa Gutiérrez, 2016). Los elementos, tal vez, con más peso en este antagonismo son los de las funciones, las temporalidades de dichas funciones y las significaciones del y sobre el espacio.⁷

⁷ Cabe mencionar que escoger estos elementos no implica negar la importancia de las expresiones materiales del antagonismo –la disimilitud en las formas y capacidades de consumo– sino prestar atención a esos otros elementos antagónicos que no son tan evidentes.

Para comprender esto, pensar en los espacios de encuentro o de convivencia es una herramienta útil, haciendo hincapié en que el posibilitar el encuentro implica el contacto con otro, pero no necesariamente la generación de un vínculo. En lo que refiere a las nuevas edificaciones pueden considerarse dos tipos de espacios que posibilitan la convivencia: los espacios internos de los conjuntos habitacionales y los espacios externos. Los internos son aquellos exclusivos para los habitantes de dichos conjuntos y que incluyen desde jardines, pasando por gimnasios, hasta albercas. Los externos son, básicamente, plazas comerciales y lugares de consumo. Verbigracia, el proyecto urbano Mítikah se construye en función de algunos pilares del diseño urbano actual para las grandes ciudades, como lo son la redensificación, la mezcla de usos de suelo y la peatonalización de las zonas (Retana Olvera, 2012); por tanto, el encuentro se da en esas zonas peatonales, que son en esencia pasajes entre espacios de consumo y en los mismos espacios de consumo. Cabe mencionar que, dentro de estos enclaves de contacto en los nuevos desarrollos, ya sea al interior o al exterior, existe una frontera simbólica –y material– que filtra, según su situación de clase, a aquella otredad con la que se tendrá contacto, pues las formas y capacidades de consumo son específicas. La temporalidad de esta función del espacio es corta y funciona solamente en el presente, pues el consumo, como fin, se satisface en la inmediatez. Lo inmediato es observado por Bauman (1998) como una característica general del tiempo y su percepción actualmente, en lo que él define como “modernidad líquida”, donde la espera se ha dejado de lado.

Por otro lado, el espacio de contacto del pueblo es, esencialmente, la iglesia, el centro simbólico y vinculante entre los que se reconocen como lugareños. Un espacio vinculante que sobrepasa su fundamento religioso y se erige como enclave comunitario; situación que es evidente cuando, rememorando la noche en que la Iglesia se agrietó, *O* comenta: “no soy religioso, pero es mi comunidad” (Novoa Gutiérrez, 2016). La temporalidad de la función del espacio en este caso es larga y se configura como tal a partir de la relación entre lo tradicional y la identidad colectiva –en la que el espacio tiene un papel especialmente importante–. La tradición tiende a pensarse como si estuviera relacionada únicamente con el pasado. Sin embargo, como tiene a bien señalar Giddens (1997), la tradición une pasado, presente y futuro: en el pasado funge como fundamento, en el presente como espacio para la continua reinterpretación de lo pretérito, para su resignificación, y en el futuro como proyecto a construir. Con esto en mente, es perceptible una trinidad que une la identidad, el espacio y la tradición que se concreta en las fiestas populares. En el caso de Xoco, la fiesta principal del pueblo, al estar el templo consagrado a San Sebastián, son los 20 de enero. A finales de abril se celebra otra fiesta por el Santo Jubileo. Con estas festividades se entiende el papel en el presente de la tradición, en el que se da la resignificación de lo histórico. En este sentido dice Bolívar Echeverría:

[...] si el ser humano organiza su tiempo de acuerdo a un calendario es porque en esta figura circular está marcada la sucesión que distingue el tiempo de la rutina del tiempo en que, escenificándolo, se le hace

un lugar a lo extraordinario. Éste es el tiempo en que el ser humano reactualiza, teatralizándola, su función extraordinaria de reunirse prioritariamente para decidir sobre sí mismo, es el tiempo de la representación concentrada de lo político. (Echeverría, 2013, p. 39)

Con la anterior puede decirse que el funcionamiento del espacio de contacto del pueblo, en tanto que enclave comunitario de identidad, no sólo reseña un vínculo colectivo, sino que convierte ese vínculo en expectativa de organización de la vida social relacionada con el espacio.

Ahora bien, antes de proseguir, es menester efectuar un par de aclaraciones para entender el antagonismo al que se hace referencia. En primer lugar, queda recalcar que, si bien, todos los espacios tienen lógicas propias que encauzan prácticas, sentidos y significaciones, como deja ver de Certeau (1996), es posible atentar contra dichas lógicas, resignificar y alejarse de las prácticas esperadas. En segundo lugar, expresar que el señalar la función de un espacio como de consumo y otro como histórico identitario no implica que estos aspectos no puedan coincidir en un mismo espacio, sino más bien señalar cuál es el sentido hegemónico de dicho espacio. Verbigracia, en la fiesta del pueblo se venden desde burbujas, pasando por comida y hasta cerveza. Sin embargo, la presencia de estas prácticas está subordinada al sentido principal del rito expresado en el espacio que tiene que ver con la identidad. El antagonismo no se expresa por la presencia de espacios totales o puros existentes en dicotomías maniqueas e impermeables, sino –vinculada con el carácter del espacio para concretar todo– en la presencia, al mismo tiempo,

de dos formas de organizar la vida social que disienten una de la otra en relación con las formas y capacidades de consumo, la temporalidad de la función del espacio y lo identitario. En ambas formas de organización, el paisaje “antiguo” puede tener un lugar. Por un lado, puede seguir siendo ese enclave comunitario identitario que permite al sujeto pensarse como parte de una colectividad ligada a un espacio o, por el otro, un lugar que no tenga quién lo practique y sólo sirva como imagen de fondo que señale lo que alguna vez fue.

Reflexiones finales

La incompatibilidad para compartir un espacio no se da por la presencia de una otredad, la incompatibilidad se da cuando la presencia de dicha otredad conlleva elementos normativos y reguladores de la vida social que atentan contra la permanencia de los originarios. Elementos normativos que no tienen que ser explícitos, como la situación de clase que, sin que exista una regulación mentada, norma, a partir del costo de vida, quiénes pueden habitar el espacio. Esto es, mientras que la presencia de otro implique la expulsión de los originarios, la coexistencia de formas distintas de organizar la vida alrededor del espacio se vuelve inviable.

Por lo anterior, se entiende la disonancia en cómo los actores involucrados en el conflicto ven al otro. La postura del pueblo es clara, la transformación que está sufriendo la zona implica la llegada de una otredad que practica y significa el espacio de tal forma que la continuidad de las significaciones y prácticas propias sobre el espacio se ven amenazadas. No tiene que ver con aceptar a lo distinto,

tiene que ver con relaciones de poder. El discurso conciliador omite esas relaciones y apela a una igualdad inexistente en donde el origen del conflicto se encuentra, supuestamente, en la actitud hacia el otro. Cuando en realidad, la conciliación oculta dinámicas excluyentes, que desarticulan vínculos comunitarios, fomentan el desarraigo y tienden a reducir el espacio de un barrio tradicional y popular a una mera imagen que no puede ser practicada y solamente fungiría como contraste entre el pasado ya inexistente y el presente que lo doblegó. Al parecer la visión de Benjamin (2008) en la que el ángel de la historia es empujado, en un camino lineal, por el huracán del progreso, destruyendo lo que va dejando atrás, es acertada y notoria en el paisaje urbano.

Bibliografía

- Bauman, Z., (1998). *La globalización. Consecuencias humanas*. México: FCE.
- Benjamin, W., (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ciudad de México: Itaca - UACM.
- CONACULTA-PACMYC-D.B.J. (2004). *San Sebastián Xoco. Tradición y modernidad*. Ciudad de México: CONACULTA-PACMYC Delegación Benito Juárez.
- de Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano. Volumen 1. Artes de hacer*. México: ITESO-UIA.
- Dilthey, W. (1974). *Teoría de las concepciones del mundo*. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente.
- Dilthey, W. (2000). *Dos escritos sobre hermenéutica*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Echeverría, B., (2013). *Modelos elementales de la oposición campo-ciudad. Anotaciones a partir de una lectura de Braudel y Marx*. México: Itaca.
- Giddens, A., (1997). *Vivir en una sociedad postradicional*. En: *Modernización reflexiva. Política, tradición y estética en el orden social moderno*. España: Alianza Editorial.
- Gobierno del Distrito Federal, Secretaría de Educación del Distrito Federal, Consejo de la Crónica de la Ciudad de México (2007). *Ciudad de México. Crónica de sus delegaciones*. Ciudad de México: Gobierno del Distrito Federal, Secretaría de Educación del Distrito Federal, Consejo de la Crónica de la Ciudad de México.
- Gomezcésar Hernández, I. (2011). "Pueblos y la Ciudad de México". En Lucía Álvarez Enríquez (coord.), *Pueblos urbanos. Identidad, ciudadanía y territorio en la ciudad de México*. (pp. V-XVI) Ciudad de México: UNAM-CEIICH, Miguel Ángel Porrúa.
- Lafaye, J., (2001). "De sangre 'limpia' y 'castas de mezcla'". En *VVAA Espejos distantes. Los rostros mexicanos del siglo XVIII*. (pp. 109-164) México: Clío-Espejo de Obsidiana.
- Novoa Gutiérrez, V. J., (2016). *El conflicto entre lo tradicional y lo moderno en un pueblo urbano de la ciudad de México: la disputa por el espacio en Xoco. Tesis de licenciatura*. Ciudad de México: UNAM.
- Novoa Gutiérrez, V. J., (2018). *La creación de la Ciudad de México como ciudad global: mecanismos de poder y planificación urbana. Tesis de Maestría*. Ciudad de México: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Weber, M. (1973). *Ensayos sobre metodología sociológica*. Buenos Aires: Amorrortu.

Hemerografía

- AGN, Archivo General de la Nación (1792). *Fojas:21; alcance y contenido: Pueblo de Santa Cruz. Pueblo de Xoco. Hacienda del Mayorazgo. Hacienda de Xotepingo. Hacienda de Coapa.*
- AGN, Archivo General de la Nación (1918). *Título: TSJDF Folio: 270536.*
- GDF, Gobierno del Distrito Federal. (2005). *Programa Delegacional de Desarrollo Urbano para la Delegación del Distrito Federal en Benito Juárez.* Distrito Federal: GDF.
- Presidencia de la República (1996). *Ley de Desarrollo Urbano del Distrito Federal.* Distrito Federal: s.n.
- SEDUVI (2009). *Dictamen de impacto urbano Av. Universidad N° 1200 y Calle Mayorazgo núm. 130, Of. núm. 101/2079; DGAU. 09/DEIU/052/2009.* Ciudad de México: s.n.

- Ramos, A. (2012, 10 de junio). *Perfilan Ciudad Peatonal;* Periódico Reforma, Ciudad.
- Retana Olvera, A., (2012). Nuevo urbanismo y desarrollo inteligente. *CIUDADES*, enero-marzo, Issue 93.
- Sassen, S. (2005). The global city: introducing a concept, *The Brown Journal of World Affairs*, winter/spring. 2 vol. XI.

Cibergrafía

- SEDUVI.s.f. *Norma de Ordenación 7.* [En línea] Available at: <http://www.data.seduvi.cdmx.gob.mx/portal/index.php/que-hacemos/planeacion-urbana/normas-generales-de-ordenacion/alturas-de-edificacion-y-restricciones-en-la-colidancia-posterior-del-predio> [Último acceso: 22 07 2019].

KEVIN M. ANZZOLIN*

Aviones, canto y lo residual: *La tórtola del Ajusco* de Julio Sesto como figura del recuerdo

Planes, Singing and the Residual: *La tórtola del Ajusco* of Julio Sesto as a Figure of Memory

Resumen

Analizar una novela hasta ahora ignorada: *La tórtola del Ajusco*, escrita por Julio Sesto y publicada en 1915. Valiéndome de las teorías de memoria cultural propuestas por el arqueólogo alemán Jan Assman, una "figura del recuerdo". Recurriendo a las teorías del filósofo alemán Walter Benjamin y las del crítico literario Raymond Williams, *La tórtola del Ajusco* como un ejemplo de historicismo evolucionista vulgar una intervención literaria que privilegia la cultura residual si no "caduca" del porfiriato.

Palabras clave: Porfiriato, memoria colectiva, cuestiones de género, historia

Abstract

I shall examine a yet unstudied novel: Julio Sesto's *La tórtola del Ajusco*, published in 1915. Activating theories of collective memory as elaborated by German archeologist Jan Assman, characterizes as a "figure of memory." Invoking the theories of German philosopher Walter Benjamin as well as those of literary critic Raymond Williams, I shall evaluate *La tórtola del Ajusco* as an example of a type of vulgar evolutionist historicism-literary intervention that privileges a "residual" or even expired culture.

Key words: Porfiriato, collective memory, gender issues, history

Fuentes Humanísticas > Año 31 > Número 58 > I Semestre > enero-junio 2019 > pp. 131-145.

Fecha de recepción 12/06/2018 > Fecha de aceptación 08/05/2019

kmanzzol@gmail.com

* University of Wisconsin-Stout, EEUU.

“Marx dice que las revoluciones son las locomotoras de la historia. Pero tal vez las cosas sean diferentes. Quizá las revoluciones sean la forma en que la humanidad, que viaja en ese tren, acciona el freno de emergencia”

Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*

Consideraciones iniciales

En su artículo “Armas y arcos en el paisaje revolucionario”, el historiador británico Alan Knight describe las diferentes reacciones que —en varios momentos históricos— se generaron alrededor de la Revolución Mexicana de 1910. Como expone Knight, “podemos adoptar diferentes perspectivas cronológicas al observar los efectos transformadores de la Revolución. ¿Qué había cambiado hacia, digamos, 1917 o 1934 o 1992?” (Knight, 2002, p. 58). Alude Knight en el mismo texto “al carácter cambiante y multifacético de “la Revolución”, que —según las lentes bajo las cuales se vea— aparece de distintas formas (Knight, 2002, p. 58). Desde luego, estas ideas guardan cierto parecido con las del historiador norteamericano Thomas Benjamin, quien, en *La Revolución: Mexico’s Great Revolution as Memory, Myth & History*, nos recuerda que, en la etapa más temprana de la Revolución —sobre todo entre 1915 y 1920—, varias memorias del conflicto armado se reunieron, aún cuando muchas de ellas eran contradictorios o divergentes. La Revolución duró por lo menos seis largos años, y hay aquellos que dirán que duró mucho más, que hasta la llamada Guerra Cristera debe

considerarse una manifestación tardía del mismísimo conflicto armado.

En la actualidad, los especialistas siguen debatiendo no sólo la periodización de la Revolución, sino también el carácter específico del sangriento combate, además de los rasgos definitivos de las “narrativas de la Revolución”.¹ Lo que sí está claro es que, en algún momento, gracias a “comentaristas, periodistas, políticos, intelectuales, propagandistas y otros portavoces de la insurgencia”, se construyó lo que Benjamin denomina “la Revolución con mayúscula” (Benjamin, 2000, p. 20). Hoy en día, no existe en los anales de la historia mexicana un acontecimiento de tanto peso sobre el cual se haya sostenido una noción de la identidad nacional.

¿Cómo se entendía la insurrección en el momento en que se llevaba a cabo? ¿Cómo conmemoraban los que pertenecían al régimen del General al tiempo que su gobierno se caía? Para los que guardaban dudas acerca de la promesa revolucionaria, bien valdría la pena explorar temas tales como el tipo de productos culturales, innovaciones tecnológicas y movimientos sociales que ocurrieron durante el porfiriato y que siguieron definiendo la época (aun con Díaz lejos de la silla presidencial). Más bien, ¿hasta qué punto duró la sociedad porfiriana? y ¿cuándo comenzó el proceso de conmemorarla? ¿Sería tal vez más acertado tachar ciertos

¹ “Se trata de un fructífero y largo periodo literario, con una gran cantidad de autores [...], una variedad indiscutible de estilos, una vastedad de textos, pero, a pesar de ello, es poco leído, mal entendido y escasamente estudiado con precisión [...] Es mal entendido debido, precisamente, a una mala formulación de conceptos; es decir, a una mala comprensión y delimitación de este periodo”. (Aguilera, 2016, p. 94).

textos como parte de una “literatura porfiriana tardía” en vez una “Narrativa de la Revolución”? Y si bien existe tal tipo de textos, ¿se podría hallar en ellos rasgos culturales que se iniciaron en el pasado y que se pugnaban con nuevos estilos artísticos, nuevas sensibilidades y emergentes filosofías de vida?

Con lo siguiente, quisiera proporcionar una serie de respuestas a estos cuestionamientos mediante el análisis de una novela hasta ahora ignorada: *La tórtola del Ajusco*, escrita por Julio Sesto y publicada en 1915, momento de la historia mexicana en el que la revolución todavía no era *La Revolución*.² A través de un estudio pormenorizado de escenas específicas, lenguaje notable y metáforas llamativas que se encuentran en el texto, y valiéndome de las teorías de memoria cultural propuestas por el arqueólogo alemán Jan Assman –junto con las de su contemporáneo y pensador marxista, Walter Benjamin y las del crítico literario Raymond Williams– indagaré sobre el concepto de la historia y también sobre la historia lite-

raria que aporta la novela. A fin de cuentas, este artículo debe servir para problematizar la periodización y mensaje de las “narrativas de La Revolución”.

Para comenzar, expondré que *La tórtola del Ajusco* constituye lo que Assman calificaría como una “figura del recuerdo”: efectivamente, la obra misma de Sesto es un catálogo de personajes, novedades populares e hitos que, a su modo, sirven para generar una memoria colectiva. Asimismo –y bajo una lupa más crítica– recurriré a los pensamientos de Walter Benjamin, los cuales se destacan en su ensayo de 1939, “Tesis sobre el concepto de la historia”. Teniendo en cuenta los planteamientos de Benjamin, aquí evaluaré *La tórtola del Ajusco* como un ejemplo de historicismo evolucionista vulgar. A la luz (crítica) del pensamiento benjaminiano, podremos tachar a *La tórtola del Ajusco* como un “mal poema de primavera”, que promueve un concepto progresista, lineal y, por ende, superficial y homogéneo del porfiriato.

Una lectura detallada del texto confirma que la novela efectivamente pasa por alto el legado de los revolucionarios. Así, Justo Sesto, autor adepto, escribe su historia del porfiriato pasando por alto cualquier contingencia histórica y desatento a la precaria situación de las clases humildes. Extrañamente, *La tórtola del Ajusco* es una novela en la que se refiere directamente a la insurrección revolucionaria que, sin embargo, no “pone énfasis en la fuerza del pueblo, en la resistencia de los campesinos [ni] en la voz colectiva de los marginados” (Aguilera Navarrete, 2016, p. 98).

Así, este ensayo conlleva dos principales propósitos: Uno, el de plantear que *La tórtola del Ajusco* –novela que todavía

² Que yo sepa, no hay ningún artículo ni libro donde se haya investigado *La tórtola del Ajusco*. Sin embargo, recientemente ha surgido más interés en la obra de Sesto. Hace dos años, se publicó una edición crítica de *La bohemia de la muerte*, un libro de semblanzas biográficas que Sesto escribió en 1958. En el “Estudio introductorio” de Salvador García Rodríguez se explica que Sesto no es totalmente desconocido, y aun así, pocos son los críticos que han dedicado tiempo a su obra. “Julio Sesto no es un autor desconocido por completo. Su nombre es mencionado por especialistas en literatura y cultura mexicanas como Carlos Monsiváis, Christopher Domínguez Michael, José de la Colina y José Mariano Leyva. Más bien se trata de un autor escurridizo, que se inscribe y no en la historia de las letras nacionales. Como fantasma, su ausencia nunca es completa, y su figura corre la misma suerte”.

no se ha estudiado— constituye una “figura del recuerdo” evolucionista o positivista. Y dos, el de respaldar las tesis, no sólo de Benjamin (como ya quedó dicho arriba) sino también la que sostiene Raymond Williams sobre la producción cultural en su *Marxismo y literatura*, texto en el que expone un concepto tripartito de la producción cultural en el que la cultura hegemónica consiste en lo dominante, lo residual y lo emergente. (Williams, 2000, pp. 143-150). Para Williams, la creación y recepción artística deberán entenderse como un proceso de flujo y reflujo, en donde artistas, igual que el público mismo, incluyen, excluyen —en suma, seleccionan— rasgos artísticos que ya se forjaron en el pasado; que se encuentran en un proceso de desarrollarse; o que toda-vía están a medio formar.

La tórtola del Ajusco, novela escrita en un momento bisagra —o, como diría Benjamin, en un “instante de peligro”—, sirve para matizar el lugar común que presenta la Revolución como parteaguas contundente y completo, incluso en la producción artística. Aquí se complicarán periodizaciones simplistas de la historia literaria mexicana, las cuales demasiadas veces ignoran matices históricos, obras menores y perspectivas políticas que han caído en descrédito.³ Antes de profundizar en estos planteamientos, cabe proveer un pequeño resumen de su argumento.

Breve resumen

El escrito de Sesto trata de la vida y muerte de una tiple, Herminia Ponce —hija de una viuda pobre— cuyo inmenso talento para el teatro le permite trascender la miseria en la que llega al mundo. Herminia sueña con superarse y asume un apodo que bien ejemplifica los tiempos que le tocan vivir, Fémina. Para salir de la humilde colonia en la que mora, ubicada al sur de la Ciudad de México, y así ascender en la escala social, Herminia consigue un trabajo como secretaria en el despacho de Pereda, un exitoso funcionario porfiriano.

La madre de Herminia sufre de reuma que “la tiene inmóvil”, inmovilidad que —como veremos más adelante— deberá entenderse tanto literal como metafóricamente (Sesto, 1915, p. 119). Pereda seduce a Herminia (ahora Fémina), dándole una casa nueva y también un collar de perlas. Será esta gargantilla, la que vista al cuerpo de Herminia cuando sea encontrada degollada en el campo del Ajusco. Al estallar la Revolución, Pereda huye de México para siempre (no volverá a aparecer en la novela) y Herminia, para ganarse la vida, empieza a cantar en las zarzuelas del teatro El Principal. Allí, toma el escenario como “La tórtola del Ajusco”.

Durante su ascenso en la escala social, ganando fama y dinero, la corteja su antiguo tutor, Zavala, quien le compra un nuevo coche de color verde. Sin embargo, él no es atractivo y ella acaba rechazándolo. Más adelante, vemos que Herminia es incapaz de resistirse a los encantos de un aviador belga, Roland Clerk, recién llegado de Europa para participar en espectáculos aéreos. Así que, por la noche, Herminia es colmada del estrepitoso aplauso del público de El Principal,

³ El autor ha planteado ya unas de estas ideas en otro artículo: Anzzolin, K. (2016). “Seeing Monstrosity in Mariano Azuela’s *Los de abajo*. The Bilingual Review (33.2), pp. 22-42.

y de día, atraviesa los cielos de la Ciudad de los Palacios en el avión de Roland. La transformación de Herminia es completa: su ascenso social coincide con su ascenso 'real' por los cielos. Es decir, su "subida" social en el mundo del espectáculo coincide con su introducción al saber aviatorio; por la noche, es una cantante de ópera y, de día, es cortejada por el piloto belga.

Desde luego, tanto para Herminia como para todo México, la felicidad no será eterna. Roland vuelve a Europa para pilotear en la Primera Guerra Mundial y, mientras los rebeldes zapatistas llegan a la Ciudad de México, Herminia recibe la noticia de la muerte de su amado piloto; poco después, ella es asesinada también.

Un niño travieso, que juega a cazar pájaros con una resortera, descubre el cadáver de Herminia. Pareciera por un momento que tanto para Sesto como para el lector, el asesino de Herminia permanecerá incognito para siempre. Sin embargo, entre los párrafos se asoma una respuesta: igual que los revolucionarios zapatistas, que cimbran a la Ciudad de México, y quienes muy probablemente son culpables de la muerte de Herminia, el campesino joven, va disparando a los que se atreven a soñar más allá de esta tierra, sean estas aves, aviones o cantadoras. En las últimas páginas de la novela, Zavala –el pretendiente desdeñado de Herminia– paga un elaborado y elegante sepulcro dedicado a la memoria de la cantante. Así concluye la novela.

Entramado teórico

Ahora que hemos descrito los rasgos generales de la novela, en las páginas que siguen me propongo analizar el texto de

Sesto como un intento de consolidar un recuerdo fijo, positivista y (tal vez) elitista del porfiriato; con respecto a la forma y al contenido de la novela, la narración se vale del pasado –de una cultura que Williams calificaría de "residual". La narrativa provoca un fuerte sentido de nostalgia en el lector.

Dos aspectos principales de la novela merecen especial mención. Primero, destacaré las escenas textuales en las cuales Sesto se refiere abiertamente al ambiente social y cultural del México de Díaz. Veremos que el texto de Sesto es una narración repleta de referencias a la vida cotidiana del porfiriato (1876-1911). Específicamente, en la novela, abundan las alusiones a la novedosa popularidad del tránsito aéreo y automovilístico de la época, que el autor equipara al ascenso (y al avance) económico y social que ciertas clases experimentaron con el movimiento mecanizado que llegó con la modernidad: Dentro de la lógica de la historia, la movilidad social se representa con la imagen del recorrido aéreo y automovilístico. En este sentido, el libro tiene el propósito nostálgico de consagrar los tiempos de Díaz, caracterizándolos como un momento cumbre en la historia de México.

Seguidamente –y tras recurrir al concepto assmanniano de "figura del recuerdo"– estudiaré con detenimiento las evidentes insinuaciones al proceso de consolidación de la memoria que se hacen a lo largo del texto. Efectivamente, varios personajes en la novela se abocan a la tarea de fortalecer un recuerdo fidedigno del porfiriato. Así, los vemos contemplando el significado de varios grabados en las cortezas de los árboles, ponderando la importancia de caligramas enigmáticos y preguntándose si, de veras, los muertos

hablan. Con ello se experimenta un proceso de rememoración.

Apoyándome en la teoría benjaminiana de la historia, señalaré pasajes específicos de la novela en los que el escritor aborda una historia demasiado lineal, progresista y que, a fin de cuentas, acaba pasando por alto la "tradición de los oprimidos" (Benjamin, 2000, p. 47). El proyecto de Benjamin consiste en poner a prueba cualquier concepto teleológico de la historia; ni la clase proletaria, ni los hallazgos burgueses ni la mismísima humanidad debe considerarse la entelequia de la historia.

El pensador alemán privilegia los eventos aleatorios, las contradicciones y las rupturas de la historia: contar la historia es –para él– un acto de tejer constelaciones "saturada[s] de tensiones" (Benjamin, 2000, p. 31). Benjamin hace patente que nunca se podrá recuperar la historia tal y como verdaderamente sucedieron los hechos; aun así, Sesto acude a los hitos del porfiriato como un cronista positivista, que se ufana al catalogar los avances tecnológicos y acontecimientos artísticos con el propósito de elaborar una cronología a toda prueba. Hasta las metáforas que emplea sugieren una armonía perfecta, que –parafraseando a Terry Eagleton– "expulsa un pasado heterogéneo y desgarrado".⁴

La manera en la que el autor forja metáforas –asemejando conceptos muy dispares– nos da a entender que, según el autor, una historia universal única realmente existe, y dicha historia coincide

con la trayectoria del régimen porfirista, donde hasta los más mínimos acontecimientos de la vida cotidiana reflejan esa historia escrita "a grandes rasgos". Por último, mientras da cuenta de los logros del porfiriato, Sesto también menosprecia explícitamente a las fuerzas revolucionarias que se habían alzado en armas contra el régimen porfirista.

Antes de dar pie al estudio profundo de los personajes y escenas en la novela de Sesto, es menester contextualizarla y describir aspectos puntuales de la vida social, económica y cultural del porfiriato. Como ya quedó dicho anteriormente, uno de los temas principales que servirá como eje organizador de este ensayo será el "movimiento vehicular" –(es decir, la capacidad de trasladarse que, además y desde tiempos inmemorables, se ha utilizado como metáfora del progreso humano).

El porfiriato, siempre en movimiento

Durante los 31 años en que Díaz ocupó la silla presidencial, la economía mexicana experimentó un crecimiento formidable. Bajo su batuta, se dio inicio a un proceso de privatización y concentración de tierras que acabó desplazando a una cantidad descomunal de campesinos, quienes –por primera vez– tuvieron que subsistir mediante la venta de su fuerza de trabajo en núcleos urbanos. Ciudades como Puebla, Veracruz y Orizaba percibieron un crecimiento portentoso (Knight, 1990, p. 85). Muchos de los emigrados a las ciudades eran mujeres indígenas, quienes acabaron consiguiendo trabajo como cigarreras, tipógrafas y costureras. (Porter,

⁴ "The state apparatus continually rewrites its own history to expel the traces of its own ruptured, heterogeneous past" (Eagleton, 2009, p. 33).

S. S., 2003, p. 6).⁵ De pronto, las mujeres que trabajaban y que disfrutaban de un mayor nivel de movilidad social, empezaron a ser vistas como protagonistas de la lucha de clases por antonomasia. Por un momento, pareció que las fronteras entre los distintos estratos sociales se disolvían. Al poco tiempo, las críticas comenzaron a llover sobre las mujeres. A propósito, uno de los grandes intelectuales del porfiriato, Francisco Bulnes, tachó a las trabajadoras de dañar más al tejido social que aquellos “anarquistas barceloneses” (Towner, M., 1997, p. 71).

La producción literaria del porfiriato a menudo reflejaba estas nuevas preocupaciones, y dramatizaba las consecuencias de la movilidad social de la que ahora disfrutaban las mujeres mexicanas. Podemos citar, por ejemplo, *La calandria*, de Rafael Delgado, publicada hacia 1890, así como *La rumba*, novela corta de Ángel del Campo cuya publicación también se dio en 1890. Ambas novelas expresan la gran ansiedad que experimentaron varios integrantes de la clase alta al presenciar estos nuevos fenómenos sociales. Y, desde luego, la novela *Santa* de Federico Gamboa –todo un éxito de ventas para 1903–, que –como las obras anteriores– plantea que la nueva libertad de las mujeres, sea esta de carácter sexual o profesional, representaba un grave problema social. Vale la pena recordar que, coincidentemente, cada una de estas piezas cierra con la muerte o degradación total de sus respectivas pro-

tagonistas femeninas. También en este sentido, la novela de Sesto remite a los lectores a una cultura residual, una cultura que se hallaba en pugna con la cultura emergente de la Revolución, de la lucha armada y de las soldaderas. Mejor dicho, el argumento mismo de la novela de Sesto parece surgir de la tensión de dos culturas que colindan una con la otra –una emergente y otra residual. Es casi como si Sesto se hubiera dado cuenta de que los días de su clase estaban contados.

Como se ha expresado anteriormente, las innovaciones en el ámbito del transporte que se dieron durante la época de Díaz coincidieron con la ineludible movilidad “social” y “profesional” que mexicanos y mexicanas experimentaron en esta etapa. Es bien sabido que el empresario franco-mexicano Ernesto Pugibet, quien fundó la fábrica de cigarros El Buen Tono, alcanzó nuevas alturas en la publicidad –de manera literal– cuando su empresa estrenó su propio globo dirigible en 1907. Otra innovación vehicular, la bicicleta, puso a prueba el comportamiento tradicional femenino; pues sobre dos ruedas, las mujeres pudieron desplazarse por la ciudad de forma tan eficaz como hacía su contraparte masculina. Como expone el estudioso William Beezley en “El estilo porfiriano: deportes y diversiones de fin de siglo”, la bicicleta representaba el espíritu de la modernidad. Desde luego, vale la pena señalar que la primera edición del periódico *El Imparcial* –que fue impresa a color, y que salió a la venta en 1903– retrataba a una joven que andaba en bicicleta, dirigiéndose directamente a sus lectores. En este mismo sentido, Katherine Bliss y Ann Blum proponen que, durante el porfiriato, el coche también permitió nuevas oportunidades para repensar

⁵ Para más información sobre la historia del trabajo femenino en México, se debe consultar Villalobos Calderón L., *Las obreras en el Porfiriato*, y también Towner, M. *Monopoly Capitalism and Women's Work during the Porfiriato*. *Latin American Perspectives*.

la sexualidad, al tiempo que aportaba nuevos modelos de género.

El avión también vino a ejemplificar el espíritu de la época porfiriana. José Villela, en su artículo titulado "Pioneros de la aviación mexicana" describe cómo, durante el otoño de 1910 –es decir, justamente después de las celebraciones del Centenario de la Independencia mexicana– los pilotos internacionales Roland Garros y Louis Blériot llegaron a la Ciudad de México para realizar varios espectáculos aéreos, lo cual provocó gran entusiasmo entre los capitalinos. El 25 de febrero de 1911, frente a un público inmenso en la Ciudad de México, Blériot –reconocido por ser el primer piloto que logró cruzar el canal de la Mancha– rompió el récord de altura de vuelo. El avión se había nacionalizado; el vuelo acabó representando no sólo la trascendencia humana, sino también la trayectoria del estado mexicano. Además de ser una prueba contundente de la trascendencia humana, el avión y su piloto fungieron como una representación de México mismo. Fue tal el impacto que sobrevino después del acto de Blériot, que incluso, Francisco I. Madero –recordado por ser el primer Jefe de Estado en el mundo que voló en un avión– fue representado en la revista *Multicolor* volando hacia la presidencia (fig. 1).

Así que el porfiriato estuvo caracterizado tanto por la movilidad en el transporte como por la movilidad social, temas que se aparecen con frecuencia a lo largo de *La tórtola del Ajusco*. Llama la atención el caso particular del automóvil y del avión, que –como ya vimos arriba– terminan por convertirse en motivo en cuanto a la construcción del argumento de la novela se refiere. Es más, planteo que la

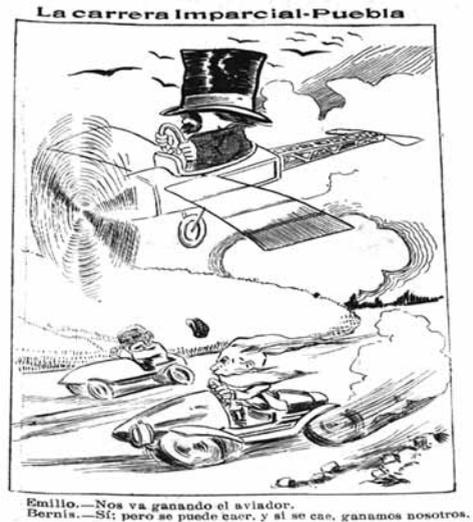


Fig. 1. *Multicolor* 14 de diciembre, 1914

inclusión de estas referencias a la tecnología conforma al deseo de Sesto de establecer –y pensando en la terminología assmanniana– una “figura del recuerdo”. De acuerdo con las palabras de Assmann:

Cultural memory has its fixed point; its horizon does not change with the passing of time. These fixed points are fateful events of the past, whose memory is maintained through cultural formation (texts, rites, monuments) and institutional communication (recitation, practice, observance). We call these “figures of memory” (Assmann y Czaplicka, 1995, p. 129).

Las múltiples referencias al transporte aéreo constituyen una manera de forjar la “memoria cultural”, que es –como plantea Alejandro Baer–: “La comunicación organizada y ceremonializada sobre el pasado, la fijación duradera de los contenidos a través de la forja cultural” (Baer, 2010,

p. 133). Entre los productos culturales que, según este autor, sirven para transmitir recuerdos a través del tiempo son “museos, monumentos, publicaciones y películas” (Baer, 2010, 134). Sesto hace revivir lo que ya son piedras de toque “residuales” del porfiriato.

Podemos señalar aun otras “figuras del recuerdo” que se encuentran en *La tórtola del Ajusco*: referencias a personajes célebres y novedades artísticas que definían el porfiriato. Visto como conjunto, componen un intento de conmemorar (y, hasta cierto punto, de homenajear) los tiempos de don Porfirio: son los hechos que marcaron los hitos de la era.

Por ejemplo, los dos protagonistas –la tiple Herminia Ponce y su amante aviador, Roland Clerk– se basan en personas reales. Mientras el personaje de Ponce está basado en una de las aves cantoras del porfiriato, Mimí Derba, el personaje de Clerk constituye una alegoría del tripulante francés Roland Garros⁶, aviador que realizó varios espectáculos aéreos en la época de Díaz. Asimismo, el tutor de Herminia, Salvador Zavala y Zubieta, parece ser un doble del intelectual y periodista de oposición, Salvador Quevedo y Zubieta (1859-1935); más allá de sus tan parecidos nombres, tanto el personaje como la persona real criticaron mordazmente al gobierno de Díaz, y los dos tuvieron que salir de México –alejándose del gobierno– para ganarse la vida.

Otro personaje de la novela, Agustín Poma, casi llega a ser un estereotipo del júbilo del hampa porfiriana; es decir, es un periodista y poeta que muere de congestión alcohólica, como si fuera protagonista de Heriberto Frías, o como inspirado por Filomeno Mata. Hay todavía más alusiones a los tiempos de don Porfirio en la novela: se hace referencia al tan popular vals de la era “Sobre las olas”, de Juventino Rosas, canción que data de 1888; además –y como ya dijimos– Fémina hace su actuación final en el teatro El Principal, un auditorio que realmente existió en esta época y que fue privilegiado por el público porfiriano.

No obstante, habrá aquellos que dicen que la novela de Sesto es nada más que ejemplo de temprana nostalgia porfiriana, una nostalgia que tendría auge más tarde con películas como *En tiempos de don Porfirio* (1940), *México de mis recuerdos* (1944) y *Las tandas del Principal* (1949). Pero argüiría yo que no debemos pasar por alto el hecho de que Sesto explícitamente nos conduce a cuestionarnos la manera en la que percibimos y recordamos el porfiriato. Además de la inclusión de los aviadores, las alusiones al teatro Principal y las figuras principales basadas en personas reales que vivieron durante esta época, queda claro que Sesto –sin pelos en la lengua– nos asigna la tarea de desentrañar el recuerdo del porfiriato. El autor nos pide que volvamos a considerar lo que significó en su momento y lo que significarían los años vividos bajo la mano del General Díaz, tras el estallido de la Revolución Mexicana. Dicho esto, la novela nos desafía a reconciliarnos con nuestro propio pasado, a hacer una “figura del recuerdo”. Algunas escenas y pasajes del texto son clave.

⁶ En Ángel Miquel, “Orígenes de la narrativa cinematográfica”, se explica que la protagonista de la novela de Sesto es una versión de Derba. Para información sobre cuándo y cómo la aviación llegó a México, véase Romero Ruiz, M. *Diccionario biográfico aeronáutico de México*, pp. 31-80.

En la primera página del texto, leemos que el libro está dedicado nada más y nada menos que “a todos los mexicanos que en el destierro sufren con el recuerdo de su patria” (Sesto, 1915, p. 1). De manera parecida, veremos que en la primera escena de la novela, tras el descubrimiento del cadáver de Herminia en el Ajusco (una zona que tradicionalmente se ha identificado con el zapatismo), los campesinos del área despojan al cuerpo del caligrama que llevaba, el distintivo que se otorgó a sí misma cuando se asomó por vez primera al escenario. Es ese símbolo que tendremos que “descifrar” para averiguar el sentido de la vida de Herminia y, además, el porqué del porfiriato; llamativamente, Sesto sugiere que serán sólo los “entendidos” los que sabrán elucidar estos enigmas.⁷ Se sobreentiende que poder resolver estos cuestionamientos nos llevará, a su vez, a comprender cabalmente el significado de este momento en la historia de México.

En otra provocadora escena, Herminia le pregunta a su propia madre si ella sería capaz de perdonar a aquel funcionario que aparece al inicio de la obra, el licenciado Pereda. Justamente antes de fallecer, la madre de Herminia le responde: “Sí, hija: lo perdono a él y te perdono a ti...Adiós, mi hijita” (Sesto, 1915, p. 304). Imbuída de tanto dramatismo, la escena parece indicar que no sólo hablamos de un único personaje, sino de una comunidad entera. En otras palabras, ¿seríamos

capaces nosotros de perdonar a los porfiristas exiliados como perdona la madre de Herminia a Pereda? ¿Sería posible que México hiciera las paces con su pasado?

Ya hacia el final de la novela, un domingo de descanso Herminia y Zavala deciden dar un paseo por el bosque de Chapultepec. Durante su caminata, la pareja se maravilla al notar que otros amantes ya han venido a tallar sus nombres en las cortezas de los árboles del bosque. Herminia exclama: “Ve qué bien grabado está esto en letras góticas...Y de este otro lado, grabado con navaja” (Sesto, 1915, p. 325). Varias imágenes de corazoncitos y nombres aparecen en el texto, hechas por el gran artista del porfiriato, Carlos Neve (fig. 2). Significativamente, en esta escena también se alude a la necesidad de solucionar acertijos, dado que los amantes contemplan una “fuente virreinal

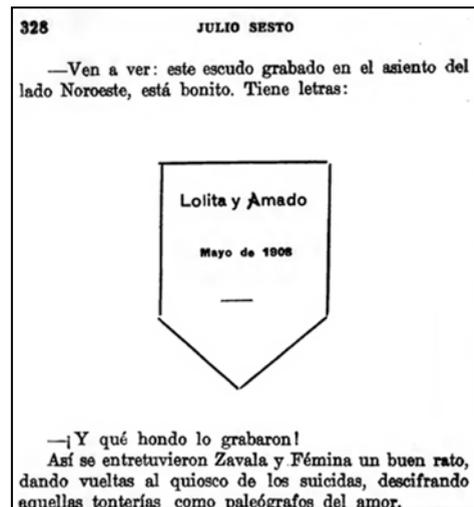


Fig. 2 Grabados en árboles de *La tórtola del Ajusco*

⁷ “Y era verdad: las letras del círculo no eran fácilmente descifrables: eran, como todas las letras de los calogramas y los monogramas complicados, descifrables para el dueño, para los que supieran de antemano lo que decían; pero para la generalidad... ¡adivina!...” (Sesto, 1915, p. 23).

que al pie del cerro está, descifrando las inscripciones coloniales”; así, el autor nos invita otra vez a reflexionar sobre qué fue realmente el porfirato (Sesto, 1915, p. 322).

Una crítica benjaminiana: La novela de Sesto como “historia universal”

Ensayo tan renombrado como difícil, *Tesis sobre el concepto de la historia* puede considerarse la formulación madura del pensamiento benjaminiano acerca de la historia y la historiografía. Antes que nada, el texto benjaminiano representa un “rechazo de la historiografía positivista que desatiende las reivindicaciones de las generaciones vencidas” (Löwy y Pons, 2012, p. 4). Como señalamos anteriormente, el filósofo alemán pone en duda nuestra capacidad de contar la historia “tal y como fue”; más vale esclarecer rastros de emancipación durante “instantes de peligro”. Benjamin critica el historicismo, que “se contenta con establecer un nexo causal entre distintos momentos de la historia” (Benjamin, 2005, p. 33); la historia nunca deberá leerse como un simple “culto soñoliento del progreso”⁸. Sin embargo —y como ya se mencionó arriba— *La tórtola del Ajusco* quiere ofrecer justamente eso: una historia del porfirato libre de contingencias, matices y coincidencias. Dentro del texto, el porfirato se representa con una clara y marcada trayectoria que significa, sin lugar a

dudas, el incontenible desarrollo evolucionista de México. Esta síntesis homogénea de la historia se ve claramente si estudiamos más a fondo las técnicas literarias empleadas por Sesto.

Tengo en mente aquí varias metáforas que se despliegan a lo largo de la novela, las cuales aportan una especie de “aplanamiento” o “simplificación” de sus descripciones, sus personajes y el argumento general del texto. Propongo que el afán por hacer “literales”, si no “simplistas”, las metáforas sirve para menguar la ruptura con el realismo; el narrador nos ata todos los cabos y así se sugiere que la narrativa representa fielmente el porfirato. O sea, y partiendo de la teoría de Williams, la forma misma de la novela —su organización, su prosa y su tono— también nos resulta “residual”. En muchas ocasiones sobresalen las coincidencias dentro del argumento; un acontecimiento dentro del texto nos remite a otro acontecimiento del mismo texto —y no al mundo de afuera—, lo cual tiende una suerte de red metafórica cerrada. Efectivamente, la narrativa de Sesto impide —si no rechaza— contraargumentos. Los acontecimientos de la novela se desarrollan según una lógica interna que no acepta contrariedades.

Varios son los ejemplos de tal tipo de metáforas “coincidenciales” o hasta “cerradas” en la novela. Ya se comentó brevemente cómo, al principio de la novela, el cadáver de Fémica es hallado por un muchacho campesino y pobre que se encontraba cazando pájaros con su resortera, lo que coincide con la “derrota” de Herminia (la Tórtola) y también con el desplome de su amante, el piloto Roland, cuyo avión fue derribado en la Guerra Mundial.

⁸ Parfraseando a Daniel Bensaid en *Marxismo, modernidad e utopía*, San Pablo, Xamã, 2000, pp. 241-247; aquí, p. 242.

Asimismo, diría yo que dicho conjunto de metáforas hace eco de lo que ya señalamos y es para Sesto –entre otros– el motivo principal del porfiriato: la celebridad vehicular y el desarrollo económico y social. Parafraseando a Shakespeare en *Hamlet*, parece que para Sesto también existe “providencia especial hasta en la caída de un gorrión”. Dicho de otra forma, las metáforas “aviarias” son trucos muy gastados. El joven cazador, campesino de clase humilde, parece ser “culpable” de derribar a un “pájaro”, al igual que los zapatistas, quienes –según lo que sugiere Sesto– serían los culpables del asesinato de *Fémína*.

También es significativo el fatalismo que rodea la muerte de *Fémína*; en *La tórtola del Ajusco*, la historia no se representa como un sinfín de posibilidades en el que cualquier segundo conllevaría la oportunidad para lo que Benjamin llama “un momento mesiánico” (Benjamin, 2005, p. 15). Las “coincidencias” del texto son tantas que no parece que haya caminos que no se hubieran transitado; más bien, la historia –recta y correcta– es única e íntegra. Es esta la explicación de que veamos a Herminia tan contemplativa cuando presencia abismos y fuentes, lugares profundos y atractivos en donde uno siempre corre el riesgo de un desenlace fatal; se sobreentiende que su historia está predeterminada.⁹ Empecinado en

mostrar la claridad de su visión histórica, filosófica, afirmativa y positivista del porfiriato, Sesto sencillamente no puede resistir la tentación de explicar –palabra por palabra– cómo ve las cosas: afeerrado a la época caduca, el autor hace revivir lo residual y recurre al aplanamiento de metáforas.

Dicha técnica resalta varias veces en el texto. Por ejemplo, durante la fiesta en la que se celebra el premio que recibió Pomar por haber escrito un cuento que se titula “Caballo del diablo”, vemos “una libélula de las llamadas ‘caballitos del diablo’, pasó zumbando por encima de la cabeza del humorista” (Sesto, 1915, 63). En otra escena, en la que Roland y *Fémína* visitan una pequeña botica donde se vende una variedad de jarabes, pociones y polvos, el narrador explica:

Aquel “puesto” era sugestivo, misterioso, simbólico, poético, terrible, florido y sombrío a un tiempo, susceptible de alargar la vida o de causar la muerte, salvador y mortal, atractivo y atroz: aquel puesto era México. (Sesto, 1915, p. 271).

Una y otra vez, el narrador subraya, repite y enfatiza –sin dar espacio a dudas– lo que quiere mostrar para aquellos que todavía no se han enterado: *el puesto es México*. La técnica de “aplanar” o “simplificar” se hace más obvia cuando vemos el cadáver de Herminia. Se narra que el cuerpo muerto de Herminia yace en pleno llano, bajo el sol, “los sauces llorones lloraban a torrentes” (Sesto, 1915, p. 16); es más, “por coincidencia, a la cabeza de la tumba había también un pequeño sauce llorón, al que los perros daban la espalda” (Sesto, 1915, p. 26).

⁹ “Ella dijo: Yo quisiera meterme ahí. Y señaló el interior de la gruta, el fondo, el sitio en que el agua surgía jugando con las arenillas del álveo, que saltaban y caían” (Sesto, 1915, p. 64). Y “–¡Por qué me gustarán a mí tanto las fuentes! decía ‘La tórtola’ fijando sus ojos de niña en el abísico manantial. Y a *Fémína* se le quedó la idea de ‘meterse allí’”. (Sesto, 1915, p. 322)

Efectivamente, el hecho de que el narrador explique que todo el montaje del escenario narrativo sucede “por coincidencia” da cuenta de lo opuesto: No es coincidencia que haya pasado, más bien, sugiere una visión narrativa “unidimensional”, libre de contingencias, voces opositoras y caminos menos transitados. En este sentido, podemos decir que Sesto se ata a lo residual en contra de lo emergente. Tomamos como contraejemplo *Los de debajo*, de Mariano Azuela, novela cuya estructura y cuyo argumento parecen más bien episódicos, esporádicos y fragmentados. El texto de Sesto no se deja llevar por las emociones emergentes que se habían desatado tras el estallido revolucionario.

Vale la pena señalar un último pasaje en el que se ignoran las escisiones, vacíos de conocimiento, y conflictos sociales y espirituales entre la Historia (con “H” mayúscula) del porfiriato y la historia personal de los personajes de Sesto. Estando Herminia con su amante, el piloto Roland, rodeados de una exuberante naturaleza, presencian la grandeza del valle de México. Después de pasar una noche juntos en el campo, al despertar, son sorprendidos por dos sonidos: el rugido del ferrocarril, atravesando el valle de México, y el dulce canto de los pájaros. Dicho de otro modo, Sesto parece igualar el progreso porfiriano –representado por el ferrocarril– al vuelo de un ave:

Todo callado; todo en un silencio grande, el silencio de las cosas que duermen todavía entre los pliegos disolventes de la madre noche que se aleja...

Sólo un ruido: el de los ferrocarriles silbando.

Sólo un sonido: el canto de los gallos de Anáhuac, el gran concierto sinfónico de salutación a la aurora. (Sesto, 1915, p. 253)

Aquí queda claro que, a través de su prosa, Sesto consigue –igual que hizo José María Velasco en su pintura *El puente de Metlac*– forjar vínculos entre el mundo natural y el de artificio. Más que contraponerse, los logros tecnológicos y vehiculares que colmaron al gobierno de Díaz se corresponden en perfecta armonía con la riqueza telúrica mexicana. Se recuerda al silbato del tren –gran símbolo del progreso tecnológico, financiero y vehicular del porfiriato– como un sonido que inauguró una nueva etapa para otro México, un México que, tras el comienzo de la insurrección maderista, desapareció.

Walter Benjamin nos dice en su *Tesis...* que la “tarea de la historia es adueñarse de la tradición de los oprimidos”. (Benjamin, 2005, p. 44) Sesto parece hacer todo lo opuesto: por un lado, menosprecia las acciones de los oprimidos y, por otro lado, redime la verdad de la élite porfiriana, alabando las novedades de la época y lanzando una defensa de la ideología positivista. Así, vemos a un adolescente del Ajusco, quien de joven se había enamorado de Herminia, que va a la Revolución porque –y como explica el narrador– “era de buen tono ser revolucionario” (Sesto, 2015, p. 206). Su decisión de levantar las armas no proviene del raciocinio político ni de algún tipo de conciencia obrera sino que se origina, más bien, del deseo de lucirse.

Por otro lado, los que sí son dignos de ser recordados; sobre todo, Herminia, renombrada tiple del escenario porfiriano. Entonces, cuando se narra en la

novela la primera semana de diciembre de 1914 –momento en el que las tropas villistas y zapatistas tomaron la capital mexicana–, se resalta de una forma muy literal el acto de conmemoración. Los revolucionarios –recién llegados del campo de batalla– acaban pidiéndole a Herminia que actúe en una función en beneficio de la Cruz Roja. Al principio, Herminia –para ese momento sola y triste– rechaza su petición, explicándoles que se ha retirado del mundo de espectáculo. El texto parece hacer los siguientes cuestionamientos: ¿Hasta qué punto los “éxitos” del porfiriato –sean trenes, cantantes o amores– sobrevivirán la tormentosa Revolución? ¿De qué manera podemos reconciliarnos con el legado del porfiriato? ¿Será el arte duradero de Herminia atractivo para los revolucionarios también? A fin de cuentas, Herminia se decide a subir al escenario por última vez (siendo Fémica) para actuar al frente de los revolucionarios:

Y un éxito también la aparición de “La tórtola del Ajusco”, a la que el público había olvidado ya, pero que fue estruendosamente aplaudida por un público nuevo, compuesto en su mayor parte de revolucionarios triunfantes, pertenecientes a uno de los bandos disidentes. (Sesto, 1915, p. 340)

Conclusión

En este ensayo hemos visto que la novela de Sesto constituye un intento por forjar una memoria cultural y colectiva del porfiriato y así convertir recuerdos populares en historia oficial. Las múltiples referencias al Teatro El Principal, a los aviadores europeos y al ferrocarril de-

ben considerarse como “figuras de recuerdo” que –como plantea Assmann– se articulan en la comunicación cotidiana. También –y valiéndonos de los planteamientos de Walter Benjamin– hemos analizado como historiografiar de tal modo efectivamente desprecia o borra el legado de los oprimidos. *La tórtola del Ajusco* es una historia “desde arriba”, a través de la cual Sesto se pregunta cómo vamos a recordar el porfiriato. Por último, y recurriendo a las teorías de Williams, podemos decir que la novela de Sesto constituye un intento (algo fallido) de hacer revivir una cultura ya residual. Así, tomo *La tórtola del Ajusco* como ejemplo concreto de la enorme dificultad que supone establecer una periodización fiel y fija de las narrativas de la Revolución.

Bibliografía

- Baer, A. (2010). La memoria social. Breve guía para perplejos. En Alberto Sucasas y José A. Zamora, *Memoria, política y justicia. En diálogo con Reyes Mate*. Madrid: Trotta, pp. 131-148.
- Benjamin, T. (2000). *La Revolución: Mexico's Great Revolution as Memory, Myth and History*. Austin: University of Texas Press.
- Benjamin, W. (2005). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: Clío.
- Bliss, K. E., Blum, A. S. (2007). Dangerous Driving: Adolescence, Sex, and the Gendered Experience of Public Space in Early-Twentieth-Century Mexico City. En William E. French y Katherine Elaine Bliss (eds.), *Gender, Sexuality, and Power in Latin America Since Independence*. [s.l.]: Rowman and Littlefield, pp. 163-186.

- Eagleton, T. (2009). *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*. London; New York: Verso.
- García Rodríguez, S., Gay, J. P., Pérez Sánchez, L.F. (2014). Estudio introductorio. En Julio Sesto, *La bohemia de la muerte. (1958)*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 2014.
- Knight, A. (1990). *The Mexican Revolution*. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press.
- Knight, A. (2002). Armas y arcos en el paisaje revolucionario. En G. M. Joseph, Joseph, G. M., Nugent, D. (2002), *Aspectos cotidianos de la formación del estado: La revolución y la negociación del mando en el México moderno*. México: Era, pp. 53-104.
- Löwy, M., Pons, H. (2012). *Walter Benjamin: Aviso de incendio: una lectura de la Tesis "sobre El concepto de historia"*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Löwy, M., Bensaïd, D. (2000). *Marxismo, modernidad e utopía*. San Pablo: Xamã, pp. 241-247.
- Porter, S. (2003). *Working Women in Mexico City: Public Discourses and Material Conditions, 1879-1931*. Tucson: University of Arizona Press.
- Ruiz Romero, M. (2002). *Diccionario biográfico aeronáutico de México*. México: El Universal.
- Sesto, J. (1915). *La tórtola del Ajusco: novela mexicana*. México: J. Ballezá y Compañía.
- Villela, J. (1964). *Pioneros de la aviación mexicana*. Mexico: Ediciones Colofón.
- VillalobosCalderón, L. (2002). *Las obreras en el Porfiriato*. México: Plaza y Valdés.
- Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Hemerografía

- Aguilera Navarrete, F. E. (2016). La Narrativa de la Revolución Mexicana: periodo literario de violencia. *Acta Universitaria*, 26(4), pp. 91-102.
- Anzzolin, K. (2016). Seeing Monstrosity in Mariano Azuela's *Los de abajo*. *The Bilingual Review*, (33.2), pp. 22-42.
- Assmann, J., Czaplicka, J. (1995). Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique*, (65), pp. 129-132.
- Beezley, W. H. (1983). El estilo porfiriano: deportes y diversiones de fin de siglo. *Historia Mexicana*, 33.2 (oct.-dic., 1983), pp. 265-284.
- Miquel, Á. (2002). Orígenes de la narrativa cinematográfica. *Revista de la Universidad de México*, (feb), pp. 35-40.
- Multicolor*. México: s.n., 1911.
- Towner, M. (1977). Monopoly Capitalism and Women's Work during the Porfiriato. *Latin American Perspectives* (41) 2, pp. 90-105.



LALÉKOU KOUAKOU LAURENT*

La Malinche y la reina Abla Pokou: dos mitologías creadoras

Malinche and Queen Abla Pokou: Two Creative Mythologies

Resumen

En el proceso de construcción de la identidad cultural, las mitologías desempeñan un papel importante. Es el caso de la Malinche en México y de la Reina Abla Pokou en Costa de Marfil, dos figuras históricas que se presentan como instrumentos de análisis y comprensión de su pueblo. Para resaltar su rol fundador, se investiga el modo de creación de las dos sociedades, sacando a luz las semejanzas, sus significados y enseñanzas.

Palabras clave: Malinche, México, Reina Abla Pokou, Costa de Marfil, mitologías creadoras, construcción identitaria

Abstract

In the process of building cultural identity, mythology plays an important role. This is the case of Malinche in Mexico and Queen Abla Pokou in Ivory Coast, two historical figures that are presented as instruments of analysis and understanding of their people. To highlight its founding role, the mode of creation of the two societies is investigated, bringing to light their similarities, their meanings and teachings.

Key words: Malinche, Mexico, Queen Abla Pokou, Côte d'Ivoire, creative mythology, identity construction

Fuentes Humanísticas > Año 31 > Número 58 > I Semestre > enero-junio 2019 > pp. 147-156.

Fecha de recepción 21/01/2019 > Fecha de aceptación 30/08/2019

fohundy08042013@gmail.com / lmoyerlk@yahoo.fr

* Universidad Félix Houphouët-Boigny, Costa de Marfil.

Introducción:

Malintzin, Chingada, Doña Marina, Malinalli-Tenépal y Llorona, son otros nombres y apodos de la Malinche (Cypress, 1991 y Lanyon, 1999). El enraizamiento de esta mitología y su proyección en la cultura mexicana se observan en los textos históricos, socioculturales y en las producciones artísticas. Para un autor como Octavio Paz, es la madre del mestizo o del mestizaje, el símbolo por excelencia de la unión entre el pueblo español y el indígena (Paz, 1950, pp. 88-114).

Como la Malinche en México, la Reina Abla Pokou, Abraha Pokou o Aura Pokou es un personaje histórico que ha desempeñado un papel importante en la configuración de la identidad cultural del pueblo Baoulé en Costa de marfil y que ocupa un lugar central en su conciencia colectiva. Se le atribuye su éxodo, modo de sucesión y devoción de la propiedad, en una palabra la importancia del papel de la mujer en la sociedad *baoulé* (Ibitowa, 2014, p. 84 y N'dri, 2006, p. 2). Puesto que se aprecian afinidades, lo que en el presente artículo se plantea es un estudio comparativo en analogía de ambas figuras históricas y mitológicas. Este trabajo no pretende comparar dos realidades de dimensión nacional, sino de naturaleza.

La hipótesis del análisis que se desarrolla aquí es que la Malinche y la Reina Abla Pokou, como mitologías son códigos sociales que permiten comprender el pasado y explicar el presente de los pueblos mexicano y *baoulé*. En este sentido, se presentan como un conjunto de relatos y creencias, relativamente cohesionados, con los cuales se explican a sí mismos sus orígenes respectivos y la razón de todo lo

que les rodea. Es lo que conforma su cosmovisión o sistema de creencias.

Sin embargo, a la luz de las diferencias espacio-temporales y culturales, ¿qué tienen en común las dos mitologías para ser comparables? ¿Por qué se dice que son creadoras o fundadoras? Si al investigar la Malinche y la Reina Abla Pokou, se descubre el simbolismo de los eventos que han marcado estas sociedades, ¿qué valores se transmiten de una generación a otra? El objetivo es relacionar los eventos más significativos, descubrir su simbolismo y enseñanzas.

Para este propósito, el texto se estructura en torno a tres ejes: el primero trata del carácter fundacional de las dos mitologías, el segundo, de su aspecto sacrificial y el tercero, de su dimensión creadora y su simbolismo.

1. La Malinche y Abla Pokou como mitologías fundacionales

La mitología aquí es una puerta de acceso a lo primigenio, un espejo a través del cual puede verse el surgimiento de una sociedad. En México y Costa de marfil, la mitología de la Malinche y de la Reina Abla Pokou desempeñan este papel. En México, la Malinche o "Chingada" representa a los indígenas (débiles), en su oposición a los conquistadores españoles o chingones, es decir los fuertes (Paz, 1950, p. 1971). Como la tierra mexicana, la Chingada es fecundada a la fuerza por los españoles. La violencia de la conquista recuerda la de la predicción mexicana. Según los dioses, será la tierra de promisión aquella en que se verá a un águila devorando una serpiente.

Esta escena se refiere a Quetzalcóatl, la “serpiente emplumada”, como síntesis de poderes contrarios. *Quetzal* significa en náhuatl ave, vuelo, pluma y *Coatl*, serpiente. La serpiente representa los ríos y el ave, las nubes. Quetzalcóatl es entonces la unión de agua de lluvia con agua terrestre; pájaro serpiente, ave rapante; cielo abajo y tierra arriba, en una palabra, la unión del cielo y de la tierra (Esquivel, 2006, p. 93). La síntesis con la Malinche es el mestizaje. Los poderes contrarios aquí son Quetzalcóatl y Cristo, Moctezuma y Cortés, lo indígena y lo español. El símbolo de la unión de estas fuerzas opuestas es Martín Cortés Malintzin, primer mestizo del Estado.

Igual que la escena del águila devorando una serpiente que marca el “punto de partida” del imperio mexica y que sirve de base a su estructura. La Malinche es el origen de México, la mujer madre del mexicano. En primer lugar, ¿Quién es ella y por qué es una figura histórica y emblemática en México? La Malinche es una indígena de familia noble mexicana, nacida a principios del siglo XVI. Después de la muerte de su padre, es vendida niña a comerciantes. Así, deja su región natal de Veracruz y se convierte en esclava de un líder militar en Tabasco. En esta tierra, ella aprende la lengua maya. Con motivo de una batalla perdida, es ofrecida a Cortés como un regalo de paz. Rápidamente, su talento lingüístico la convierte en intérprete, guía e informante de Cortés y más tarde, en su amante y confidente.

Debido a este papel, por un lado se cree que la Malinche facilitó la invasión de las tierras de la Nueva España con su ayuda lingüística y su conocimiento del territorio, por otro lado, que su papel diplomático, por el contrario, ha permitido

salvar de la muerte a miles de indios. Esta mujer real está asociada con dos figuras ficticias: la Chingada y la Llorona. La Chingada, primera mexicana violada, se ha convertido en el referente simbólico de la traición para algunos y víctima para otros.

En cuanto a la Llorona, su relación con la Malinche debe buscarse en la maternidad del pueblo mexicano. Primero, porque es la progenitora de la raza mestiza, producto de un cruce forzado, que recuerda su rol ambiguo en la conquista de este mismo pueblo que no supo defender en un momento de la historia. Luego, porque la Malinche tuvo un hijo con el conquistador, y que lo tomó a su regreso a España. Se dice que quien se lamenta en las noches es la Malinche, dolida por el abandono de Cortés y la separación de su hijo. Así, la Malinche como Llorona se convierte en el símbolo de la maternidad triste, ofendida, humillada e incapaz de defender a su hijo.

En México, la visión cultural de la mujer y del hombre está inspirada en estas mitologías. Es lo mismo para los estereotipos, roles de género y las representaciones identitarias, hoy erigidos en normas sociales, familiares y morales. La Malinche, bajo sus diversos apodos y mitologías asociadas, ya sea considerada como una víctima o una traidora, es una de las llaves para entender la identidad mexicana.

En cuanto a Abla Pokou es una princesa del reino Ashanti. Ha conducido a los Assabou, actual Baoulé de Ghana a Costa de Marfil. En los años 1770, muere Oséi Tutu, fundador y rey de la confederación Ashanti. Después de su muerte, estallan guerras de sucesión que han provocado su éxodo. Perseguidos y agotados, Abla Pokou llega con su tribu a orillas del río Comoé. Éste se encuentra muy revuelto. Atrapados entre la amenaza de las olas del

río y el enemigo que se acerca, Abla Pokou tiene que ofrecer a su único hijo al espíritu del agua para hacer posible el cruce.

De ese sacrificio, viene el apelativo *baoulé* resultado de *ba-ouli* o *ba-oulè* que significan en la lengua del pueblo respectivamente “el niño ha muerto” o el “nacimiento”. Esta contradicción se refiere al papel no solo redentor sino también creador de la muerte. Aquí, la muerte se vuelve fuente de vida, ya que el pueblo *assabou* muere simbólicamente con el niño para renacer como nuevo pueblo, limpiado de todos los pecados, de todas las culpas del pasado. En este sentido, el fallecimiento del niño simboliza a la vez el fin de la civilización *Ashanti-Assabou* y el comienzo de la del pueblo *baoulé*.

Sobre todo, esta muerte tiene una función estructural. Cabe señalar que Abla Pokou, aunque era princesa, no se suponía que fuera reina en el reino Ashanti. Sin embargo, con el sacrificio de su hijo, pasa de princesa a reina. También, debido a este mismo papel desempeñado por Abla Pokou para la supervivencia el modo de sucesión del pueblo *Ashanti-assabou*, y de compartir la herencia serán matrilineales, El sistema de devolución de propiedad y de poder en la sociedad *baoulé* se explica y justifica por este sacrificio. Hace de las mujeres el medio de transmisión de la herencia en la sociedad. Son los “*blaba*” o “hijos de las mujeres” quienes pueden reclamar la sucesión. La herencia se transmite de tío a sobrino uterino. Otra explicación es la garantía del linaje, además del sacrificio cumplido por Abla Pokou. De hecho, en la sociedad Akan, en Ghana como en Costa de Marfil, solo

se está seguro de la genealogía del hijo uterino.¹

Este papel importante de la mujer también se observa en la esfera política. Los dos primeros gobernantes del pueblo *baoulé* son mujeres. La primera, la Reina Abla Pokou (1717-1730) dirigió el éxodo de los Assabou del Reino Ashanti (Ghana) a la actual Costa de Marfil. La segunda, Akwa Boni (1730- 1750), sobrina de Abla Pokou, es considerada, por sus conquistas y su administración, como la que organizó el Reino *baoulé*. Fue ella quien recibió la delegación enviada por Opokou Warè (1731-1741) para exigir el regreso de los *baoulé* al Reino Ashanti, actual Ghana.

En la sociedad *baoulé*, la mujer es sacralizada. Al igual que el rey, no habla en público porque es la garante de los valores sociales. Una de las prácticas que lo demuestran es el *atôhn'vlê* o *el bautismo tradicional* de la chica, rito de iniciación por el cual adquiere el estatus de mujer. Por lo general, se lleva a cabo a la edad de madurez, entre los 18 y los 25 años. En la sociedad *baoulé*, ser una mujer es una cualidad que corresponde a la vez a normas morfológicas, psicológicas, intelectuales y morales. La importancia de este rito cultural está ligada al valor social de la mujer.

Como mitologías fundacionales, La Malinche y la Reina Abla Pokou son dos modelos femeninos de liderazgo político y social.

¹ En estas sociedades, se desconocía el concepto de ADN que permite determinar las filiaciones. Solo era creíble el hijo uterino.

2. Las perspectivas del sacrificio en ambos personajes

El concepto de sacrificio debe entenderse en dos sentidos. Primero, como un esfuerzo, una pena, una acción o un trabajo a que una persona se somete o que se impone a sí misma por conseguir o merecer algo. Luego, puede concebirse como una ofrenda a una divinidad o deidad en señal de homenaje o expiación, reconocimiento u obediencia, o para pedir un favor.

El sacrificio entonces se dirige a la dimensión oscura de la naturaleza humana que le impulsa a cometer actos de atrocidad y justificarlos por una causa superior. El ejemplo mexicano es la Malinche, vendida cuando era niña por su propia madre. Eso ocurre después de la muerte de su padre. ¿Cuál es la razón de tal exceso? La motivación de la madre se encuentra en el nombre de origen de la Malinche: Malinalli. En nahuatl Malinalli significa "hierba torcida" y corresponde al decimosegundo signo del ciclo de 260 días, un día funesto en las creencias indígenas. La ilustración fue Malinalxoch, "flor de Malinalli", hermana de Huitzilopochtli, que fue abandonada por los mexicas por practicar la brujería (Grillo, 2014, p. 16). Malinalli significa también "hechicera, diosa de la mala suerte y de la reyerta de sangre" (Fuentes, 1984, pp. 13-14)

Malinalli, nombre dado por los padres, es entonces premonitoria. Tendrá un fuerte impacto sobre el futuro. Lleva un desafortunado y mítico destino. La Malinche por este apelativo parece condenada al nacimiento. Quizá es vendida porque está acusada de la muerte de su padre o para para que su hermano del segundo matrimonio de su madre sea el único heredero después de la muerte del padre. Poste-

riormente es ofrecida como regalo de paz. En 1519, después de la batalla perdida en Tabasco, los mayas dan a Cortés y a sus soldados, esclavos y otros bienes materiales (Karttunen, 1997, p. 301). En esta ocasión, Malinalli, mujer vendida y llevada de mano en mano es entregada a Hernán Cortés.

La Malinche, al lado de Cortés, pasa de esclava interprete a amante, confidente, guía, consejera e informante. Debido a esta relación con el conquistador, es considerada la que entrega los secretos del país, la traidora. Igualmente, es la chingada, la mujer violada que puede asociarse con la Conquista, una violación no solamente en el sentido histórico, sino también en la carne misma de las indias. La Malinche a lo largo de la historia ha sido sacrificada muchas veces.

Primero, es vendida por su propia madre temerosa por su propia vida tras la muerte de su marido y quien pensaba que su hija era maldita. Luego es ofrecida a Cortés como regalo de paz para impedir todo tipo de enfrentamiento con los españoles. Posteriormente, Cortés la utiliza como instrumento en su estrategia de conquista antes de casarla en 1524 con Juan Jaramillo, uno de sus compañeros durante la conquista. Finalmente, es sacrificada en el altar de la historia como un chivo expiatorio por todo el pueblo mexicano, sin tener en cuenta su condición previa de esclava. La Malinche representa en México a todos aquellos que en un momento u otro en la historia se han unido a los extranjeros contra México, sus valores y tradiciones.

Pese a todo lo que padeció Malinalli o la Malinche, la historia muestra su falta de resentimiento. Regresó a la tierra de origen donde encontró a su madre y a su

hermanastro. También es ella quien, a través de su mediación o su papel diplomático como traductora o intérprete, ha evitado la muerte a miles de nativos. Su matrimonio, aunque informal, simbolizó la paz, una forma de alianza o de convivencia pacífica entre indígenas y españoles, materializada por el nacimiento del primer mestizo.

Al nivel de la princesa Abla Pokou, después de la muerte de Oséi Tutu, ella y su clan se han visto forzados al éxodo. Entonces tienen que renunciar en nombre de la paz a sus privilegios de princesa y ponerse en marcha hacia un futuro desconocido. Este acto constituye el primer sacrificio. Caminan por días sin parar en el bosque hasta llegar a las márgenes del río Comoé. Llegada al río, Pokou se ve otra vez obligada a inmolar a su único hijo con el fin de aplacar a los dioses del agua. Esto representa el segundo acto de sacrificio. La grandeza de este segundo acto de sacrificio radica en su carácter inhabitual. En aquel tiempo era común sacrificar a seres humanos, en particular a esclavos. Lo desacostumbrado es el sacrificio de una persona libre.

Además de no ser esclavo es un niño y especialmente un niño de sangre real. El niño por su inocencia y la pureza de su alma es el sacrificio humano más alto que se puede hacer. Siendo de origen noble, este niño representaba también lo que el pueblo *assabou* consideraba más precioso. Es también un hijo único, un milagro de la edad avanzada de la princesa (Aïssi, 2006, p. 106). Era sexagenaria en el momento del éxodo hacia la actual Costa de Marfil. Por eso, en la tradición oral de Doma (Abron) se la llamaba *abrewa* (anciana) (Allou, 2003, p. 140). Sacrificar a su único hijo fue para esta princesa la deci-

sión más difícil de tomar, algo similar a un autosacrificio. Aquí, la princesa no solo sacrifica una parte de sí misma, sino que se entrega por completo. La historia dice que después de este sacrificio, la princesa nunca fue la misma.

La mitología de la Malinche y de la Reina Abla Pokou se parecen en su dimensión sacrificial. En las dos mitologías, el sacrificio es la expresión de los miedos más profundos del hombre: los de la aniquilación de la raza. En México se temía una guerra cuyas consecuencias serían desastrosas. Moctezuma en un mensaje dirigido al rey Quiche describía a los españoles como hombres con armas mágicas que lo matarán y acabarán con su imperio (Wachtel, 1967, p. 568).

A la Reina Abla Pokou le sucedió durante el éxodo algo terrible, tan terrible que la supervivencia del pueblo *assabou* se vio amenazada. De hecho, la Reina Abla Pokou logró conducir a sus agotados súbditos a las márgenes del río Comoé, que se encontraba entonces muy revuelto. Las olas infundieron miedo a los huidos, y el terror se acrecentaba a medida que se iba aproximando el enemigo" (N'dri, 2006, p. 2). Esta cosa fue la amenaza del enemigo y la hostilidad del agua.

En las dos mitologías el sacrificio permite acercarse a lo sagrado, a lo mítico: sacrificar significa separar de sí mismo, separar del mundo profano, dar a Dios, a dioses o diosas. En América, los conquistadores por derrotar a los dioses indígenas, fueron considerados en la visión de los vencidos como dioses. Con la muerte de los dioses indígenas nacen otros con reglas propias de devoción. Ya que los dioses españoles son adorados con oraciones y ofrendas, el sacrificio humano está prohibido. A través de las ofrendas, los indios

querían entonces actuar sobre las fuerzas espirituales y obtener la clemencia de los conquistadores.

De hecho, los conquistadores al llegar al “Nuevo Mundo” con nuevas creencias, un nuevo Dios y una nueva fe, prohibieron todas las prácticas contrarias. Los dioses indios que exigen la sangre del mundo para existir son reemplazados por el de los españoles que es entregado en cada comunión para la salvación de toda la humanidad (Esquivel, 2006, p. 69). Este contexto explica porque las civilizaciones americanas no recurrieron al sacrificio humano pese a ser común. En África, era diferente. En el momento del éxodo, las prácticas ocultas continuaron vigentes. Al dar a su propio hijo a los dioses del agua, los Ashanti Assabou querían obtener el milagroso tránsito del río Comoé para evitar ser aniquilados por el enemigo.

Las mitologías de la Malinche y de la Reina Abla Pokou introducen en sus espacios respectivos una ruptura en el concepto de sacrificio. Al nivel de la Malinche, la ofrenda cristiana sustituye al sacrificio humano del mundo indígena de antes. En el caso de Abla pokou, aunque el sacrificio humano permanece, hay una innovación: ahora incluso un noble puede ser sacrificado. Aunque en ambos casos los dos personajes renuncian a sí mismos, como si estuvieran investidos con una misión suprema, hay una diferencia entre el tipo y el grado de sacrificio.

La Malinche es víctima y sacrificada, y Abla Pokou, la sacrificadora. En el mito de Abla Pokou, el sacrificio incluye el sacrificio humano mientras que en la Malinche, se hace todo lo posible para evitarlo. Sin embargo, a nivel de las dos mitologías, algo se ofrece a lo trascendente, con la esperanza de que se cumpla un deseo.

Este acto que convoca lo profano y lo sagrado es creador.

3. El concepto de creación en las dos mitologías y su simbolismo

Al nivel de la mitología de la Malinche, la idea de creación se analiza primero como el hecho de “Establecer, fundar, introducir por vez primera algo; hacerlo nacer o darle vida” y luego como “Hacer, por elección o nombramiento, a alguien lo que antes no era” (Diccionario de la Lengua Española, 2014, p. 659)

En este primer caso, el acto de apertura es el bautismo. Con la administración de este sacramento a la Malinche es creada Doña Marina. De ese modo, nace a una nueva vida, con un nuevo nombre, una nueva espiritualidad, cultura y civilización. En este sentido, el bautismo de la Malinche fue un símbolo. Significa que los conquistadores se han adueñado de la Malinche y de su pueblo. También es la muestra del cumplimiento de la obra providencial que consiste en imponer otra lengua, otra religión y otra cultura, borra a las realidades anteriores (Grillo, 2011, p. 15).

El segundo acto de creación es el nacimiento de Martín Cortés Malintzin. Es el símbolo de la paz porque pone fin al período violento, a la conquista, funde una nueva raza y concilia lo indígena y lo español (Olsson 2007, p. 24 y González Hernández 2002, p. 162). Martín Cortés, primer mestizo mexicano, es el resultado de una violación transformada en una relación amorosa y salvadora, ya que la Malinche adueñándose de Cortés, pasa de esclava a mujer libre y a “Doña”.

A través de este mestizaje la Malinche o Doña Marina, la mediadora, se convierte

en la conciliadora, en quien da a luz a la historia mexicana, en la fecundidad y la continuidad histórica. Si es posible que la Malinche tenga la culpa de la pérdida del imperio mexica, la compensa por su papel en la creación de una nueva raza, de modo que la destrucción se convierte en un acto creador.

Otro elemento en relación con la creatividad en la mitología de la Malinche es el hecho de llamarla con muchos nombres: Doña María, Malinalli, Malintzin, la Malinche, la Chingada, la Llorona, etcétera. Cada apelativo se refiere a una interpretación de la mitología. De ahí su ambivalencia como símbolo nacional: a veces traidora de la patria, otras veces madre simbólica de los mexicanos y paradigma del mestizaje.

En la mitología de la Reina Abla Pokou, el motivo del exilio es evitar una guerra fratricida. Durante su huida, es obligada a sacrificar a su hijo para lograr la salvación de su pueblo. El carácter creador y fundador de esta mitología aparece en diferentes niveles. En primer lugar, la Reina Abla Pokou sacrifica al ser más precioso de su vida en vez de tomar arbitrariamente al hijo de otra mujer.

¿Cuántos políticos están dispuestos a dar una parte de sí mismos, a renunciar a algunas de sus prerrogativas para preservar la paz o promover el desarrollo de sus naciones? El espíritu de sacrificio y auto sacrificio hicieron famosa a la Reina Abla Pokou. Así, es objeto de "uso público" en el debate político marfileño. A modo de ejemplo, en la década de 1960, el presidente Houphouët-Boigny habló de este sacrificio para invitar a los baoulé-ayaou a sacrificar sus tierras y cultivos por la presa de Kossou en el río Bandama (Viti, 2009, p. 879, Ibitowa, 2014, pp. 83-84).

Después, está la inmolación del niño, generalmente objeto de cuidado y amor de los padres, símbolo de la esperanza, del futuro y de la continuidad de la raza. Este sacrificio marca la muerte simbólica del pueblo de origen. Se convierte en "la nada". Pierde su nombre y su cultura. Nace de nuevo con otro patronímico, otra cultura y estratificación social. Lo inhabitual aquí es el holocausto de una persona que no sea esclava. Por primera vez se requiere la ofrenda de un noble. Con un sacrificio de ese tipo, Abla Pokou y su clan son nombrados con otras palabras.

Se llaman *baoulé* o *wawolé*. *Wa* significa en la lengua de este pueblo "notable" y *wolé*, "noble de nacimiento" (Allou, 2003, p. 138). La inmolación del hijo de la Reina la convierte en la madre de todos los *baoulé*. Si por la madre, el *baoulé* es noble, lo es también por el infante sacrificado.

Las mitologías de la Malinche y de la Reina Abla Pokou son sobre todo mitologías creadoras de significado. En este sentido, no solo consisten en estructurar sino también reestructurar el imaginario.

Conclusión

Este estudio ha permitido analizar y comprender el papel desempeñado por la Malinche y la Reina Abla Pokou en la configuración de las identidades mexicanas y Baoulé. Estas dos figuras históricas, por el sacrificio hecho por su pueblo y sus acciones a favor de la paz, fueron proyectadas como mitologías fundacionales o creadoras de los pueblos respectivos. La Malinche, regalo de paz, amante de Cortés y madre del primer mestizo es hoy considerada como la madre simbólica de todos los mexicanos. Como la Malinche, la Reina Abla

Pokou es la madre de todos los baoulé y un personaje clave para la comprensión de esta sociedad. La existencia de las dos mitologías refleja el deseo de estos pueblos por recuperar la memoria para una auténtica conciencia histórica. Se trata para ellos no solo de decir la mitología para encarnarlo sino también reconocer las historias recíprocas para dominar el pasado y pensar en el futuro. Como mitologías simbolizan a la vez la ruptura y la continuidad de la raza a través del acto de bautismo y de mestizaje. Además del papel fundador, lo que caracteriza a la Malinche y a la Reina Abla Pokou es el sacrificio o auto-renunciación por la paz, la reconciliación y el bienestar de su pueblo.

Bibliografía

- Cypress, M. (1991). *La Malinche in Mexican Literature: from History to Myth*. Austin: University of Texas Press.
- Fuentes, C. (1984). *Todos los gatos son pardos*. México: Siglo Veintiuno.
- González Hernández, C. (2002). *Doña Marina (La Malinche) y la formación de la identidad mexicana*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Karttunen, F. (1997). Rethinking Malinche. En Susan Schroeder, Stephanie Gail Wood and Robert Stephen Haskett, eds. *Indian Women of Early Mexico*. Norman: University of Oklahoma Press. Pp. 291-312.
- Lanyon, A. (1999). *Malinche's Conquest*. Crow's Nest, N.S.W: Blake Education.
- Paz, Octavio. (1992 [1950]). *El Laberinto de la Soledad. Postdata. Vuelta a El Laberinto de la Soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.

Hemerografía

- Allou, K. R. (2003), Confusion dans l'histoire des Boulé à propos de deux reines : Abraha Pokou et Akoua Boni, *Journal des Africanistes*, 73-1, pp. 137-143.
- Aïssi, K. H. (Janvier 2006). La légende d'abla pokou reine des baoulé, *L'Arbre à Palabres*, N° 18, pp.106-111.
- Ibitowa, P. (2014). Représentation des modèles politiques africains dans la littérature et les médias : des héros de la lutte anticoloniale à nos jours, *Communication en question*, Numéro spécial, junio de 2014, pp. 78-101.
- Grillo, Rosa Maria. (2011). Mitología de un nombre: Malinche, Malinalli, Malintzin. *Mitologialogía hoy*, n° 4.
- Koffi, K. S. (2015). La patrilinearité chez les baoulé : le cas des kode / The patrilineality in baoule society: the case of kode. *Rev. ivoir. anthropol. sociol. KASA BYA KASA*, n° 30, pp. 182-188.
- N'DRI, A. P. (2006). "Mitología de la Reina Abla Pokou entre los Akan de Costa de Marfil". *Culturas Populares*. Revista Electrónica 1, enero-abril 2006, pp. 1-6.
- Wachtel, N. (1967) La vision des vaincus: la conquête espagnole dans le folklore indigène. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. Año 22, Núm. 3, pp. 554-585.

Cibergrafía

- Afrika Toon. (2013). Pokou, Princesse Ashanti, [En línea], disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=QCphLDPvq4>, consultado el 04 de enero de 2019.

- Olsson, S. (2007). *La voz recuperada de La Malinche: Un estudio de la novela Malinche (2006) de Laura Esquivel* [en línea]. Tesina realizada en la universidad de Stockholm. URL: <<http://su.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2:199479>>. [Consulta: 17 de febrero del 2013].
- Viti, F. (2009). Les ruses de l'oral, la force de l'écrit. Le mythe baule d'Aura Pokou, *Cahiers d'études africaines* [En ligne], disponible en: <http://journals.openedition.org/etudesafricaines/15689>, consultado el 04 de enero de 2019.

JUAN PABLO ARIAS SOLARTE*

**“Paliar el atraso”. Tuluá, una ciudad progresista:
1910-1940**

**“Palliate Backwardness”. Tuluá, a progressive city:
1910-1940**

Resumen

En el presente artículo se analiza el proceso de transformación urbana que vivió Tuluá, Colombia entre 1910 y 1940, y el impacto que éste tuvo en la manera cómo se administró la ciudad, en la construcción de la infraestructura urbana, en el control social de sus habitantes y en la vida urbana en general. Por ello, se centra la atención en la lucha contra el “atraso”, que se manifestó en la intención de formar un hombre “culto y civilizado”, fomentar el desarrollo agropecuario y comercial, construir una infraestructura urbana moderna y cómoda, embellecer la ciudad, imponer condiciones de higiene y salubridad, y transformar las prácticas “incivilizadas” de sus habitantes.

Palabras clave: Civilización, Progreso, Desarrollo, Historia Urbana, Modernidad

Abstract

This paper analyses the urban transformation process that Tuluá endured between 1910 and 1940, and its impact in the way the city was administered, its urban infrastructure construction, the social control of its inhabitants and urban life in general. To do so, it focuses in the fight against “backwardness”, that was demonstrated in the intention to educate “civilized people,” in the support given to agricultural and commercial development, in the city embellishment, in the imposition of hygiene and health conditions, and in the transformation of its inhabitants’ “uncivilized” behaviors.

Key words: Civilization, Progress, Development, Urban History, Modernity

Fuentes Humanísticas > Año 31 > Número 58 > I Semestre > enero-junio 2019 > pp. 157-182.

Fecha de recepción 01/03/2019 > Fecha de aceptación 26/09/2019

jparasol19@hotmail.com

* Universidad del Valle, Cali, Colombia.

Introducción

A los ojos de los locales, la transformación urbana de Tuluá en las primeras décadas del siglo xx tuvo gran impacto, de suerte que es común encontrar diferentes fuentes señalando cómo "...Desde principios del siglo xx Tuluá ha venido prosperando tan notoriamente, que en el transcurso de treinta años esta ciudad se ha colocado a la vanguardia de las poblaciones del Valle" (Potes, 1931, p.22). Esto gracias a la "construcción de una infraestructura urbana moderna, [...pero también a] la pureza tradicional de sus costumbres [...] y a] una poderosa corriente inmigratoria" (Martínez y Paredes, 1946, p.142). Para aquellos que regresaron luego de largas estadías por fuera de la ciudad, esto fue más evidente, señalando "la rapidez con que se producen los cambios en el terruño" (La mosca de Millán, 22 febrero de 1923, p. 3).

Sin embargo, para personas de otros lugares, estos no eran más que pequeños cambios que distaban de las transformaciones que se vivían en las grandes ciudades de Colombia, Latinoamérica y el mundo. Por ello observaban en Tuluá "el término medio, o sea el coeficiente de las excelencias y de las deficiencias del Valle del Cauca" (Martínez y Paredes, 1946, p. 368), una ciudad en la que no eran "escasos los [techos] pajizos ni las cercas de guadua en los solares de las casas" y con "gente [que] se mueve poco y se contenta con las utilidades rutinarias de una tienda de mercancías o con lo que espontáneamente le producen unos postales o unas matas de cacao o de plátano." (Gutiérrez, 1921, pp. 51 y 62). Entonces, ¿existió en Tuluá transformación urbana o fue

una simple invención de algunos grupos de tulueños?

Una ciudad como la Tuluá de 1910 fue muy diferente a la de 1940, esto lo percibieron sus ciudadanos, pero además se puede señalar la transformación tanto estética como funcional de su infraestructura urbana, su desarrollo económico, la reestructuración de su aparato administrativo y en general el cambio en la vida cotidiana de sus habitantes. El presente artículo estudia el modelo de ciudad progresista que las élites tulueñas impusieron para lograr una transformación urbana de Tuluá entre 1910 y 1940. Por ello, se revisa la manera cómo se pretendió formar un hombre "culto y civilizado", fomentar el desarrollo agropecuario y comercial, construir una infraestructura urbana moderna y cómoda, embellecer la ciudad, imponer condiciones de higiene y salubridad, y transformar las prácticas "incivilizadas". Todo lo cual se evidencia por medio de la prensa local, Actas y Acuerdos del Concejo Municipal de Tuluá, Informes Oficiales del Municipio y la Gobernación, Crónicas de viajeros, el Código de Policía de 1920, Ordenanzas, Leyes y Decretos, escrituras notariales, entre otras.

Progreso, desarrollo y civilización

El proceso que se vivió en Tuluá fue el resultado de una serie de condiciones que desbordaron lo meramente local. En la historia urbana y de lo urbano existe una amplia producción que señala cómo entre 1880 y 1930 se presentó una importante transformación de la vida urbana de las ciudades latinoamericanas (Rodríguez y Sáenz, 2018, p. 59; Romero, 1999). Por

su parte, en Colombia los estudios apuntan a que en las primeras décadas del siglo xx se genera un periodo de cambio, de transición a un orden moderno (Aprile-Gnisset, 1992; Mejía, 2000; Vásquez, 2001; Rodríguez y Sáenz, 2018; Botero, 1996; Agudelo y Chapman, 2012; entre otros). En este sentido, este periodo significó un contexto que favoreció la circulación de ideas sobre la transformación que debían surtir las ciudades.

En este mismo contexto, en Colombia (y en otras partes de Latinoamérica) desde finales del siglo xix las élites señalaron constantemente que la incapacidad de alcanzar el Progreso y Desarrollo económicos era producto de la “barbarie expresada en desidia, pereza, lujuria, desenfreno y suciedad”, y de allí surgió la necesidad de “moldear la cultura según principios políticos e ideológicos” (Pedraza, 2011, p.117). En estos términos se intentó por varios medios imponer un modelo que buscó “conducir a la sociedad a la civilización” (Guarín, 2011, p.47), para ello la ciudad fue utilizada como “una máquina para inventar la modernidad, extenderla y reproducirla” (Gorelik, 2003, p. 13); En otras palabras, el gobierno local y la ciudad fueron vistos como herramientas para “paliar el atraso”, y así lograr el Progreso económico y social.

El siglo xx representó en Colombia la consolidación de los ideales de *desarrollo*, *progreso* y *civilización*, en el ámbito de la administración de los municipios. A partir de 1905, se experimentó un crecimiento económico en ascenso en el que:

[...] las exportaciones de café, cueros, bananos y petróleo, entre otros productos, le imprimieron una dinámica extraordinaria a la economía nacional. Se fortale-

cieron las finanzas públicas. Mejoró el transporte. Proliferaron las industrias. Se expandió la demanda doméstica (Posada, 2015, p. 20).

En este contexto, los encargados de la administración nacional, departamental y municipal concibieron la gestión pública como una forma de promover proyectos, presupuestos y políticas tendientes al progreso de la sociedad en general (Batero, 2016, p. 69).

Así, se puede observar cómo las nociones históricas de *civilización*, *progreso* y *desarrollo*, atravesaron en mayor o menor medida los ideales de ciudad, cultura y crecimiento económico en los municipios colombianos. Pero también se puede observar la utilización de tecnologías, o dispositivos, como la educación, la policía, el ornato, la higiene y la salubridad, como recursos de algunos grupos sociales para imponer ese orden social progresista, tanto a través del manejo de lo público como por medio de la organización de Juntas y Sociedades privadas.

En este sentido apunta la producción de la historia urbana en las ciudades colombianas de la primera mitad del siglo xx. Esto lo evidencian en: Bogotá la consolidación de una ciudad Burguesa (Mejía, 2000); en Cali el tránsito a la modernización (Vásquez, 2001) y, la transición y modernidad (Rodríguez y Sáenz, 2018); en Medellín los juegos de intereses privados y públicos (Botero, 1996); en Pereira y Manizales el civismo y la educación (Correa, 2015), entre otros. Pero también lo demuestran los escasos trabajos para las pequeñas ciudades como Barbacoas (Paredes, 2009), Buga (Cuevas, 2016) y Palmira (Benítez, 2015).

Tuluá y la región

El municipio de Tuluá se ubica en el centro del departamento del Valle del Cauca, Colombia (ver Mapa 1.). Para inicios del siglo XX, era un pequeño poblado que contaba con una población de 11.310 habitantes (DANE, Censo 1905), la mayoría rural, su cabecera urbana estaba compuesta por unas pocas manzanas en forma ortogonal, con calles destapadas muchas de las cuales eran atravesadas por acequias descubiertas que servían para surtir de agua los sistemas de excusado y verter los desechos, con puentes de calicanto en algunas esquinas para atravesar dichas acequias y lámparas de petróleo que col-

gaban en algunas esquinas de los lugares centrales de la ciudad. La infraestructura urbana carecía de un matadero, por lo que fue necesario mover en repetidas ocasiones el lugar que se destinaba para el sacrificio del ganado mayor y menor (A.C.M.T. Acuerdo n° 12 de 19 de diciembre de 1896; Acuerdo n° 15 de 23 de noviembre de 1898), la venta de mercado se realizaba al aire libre en el sitio de la Planeta (A.C.M.T. Acuerdo n° 11 de 16 de diciembre de 1896; Acuerdo n° 8 de 9 de marzo de 1899; entre otros), y las escuelas se ubicaban en casas de habitación que se acondicionaban con pupitres y tableros, y el blanqueamiento de sus paredes con cal.

Mapa 1. Ubicación Geográfica de Tuluá



Fuente: Elaboración con base en el mapa de Héctor Cuevas, (Cuevas, 2016, p. 198).

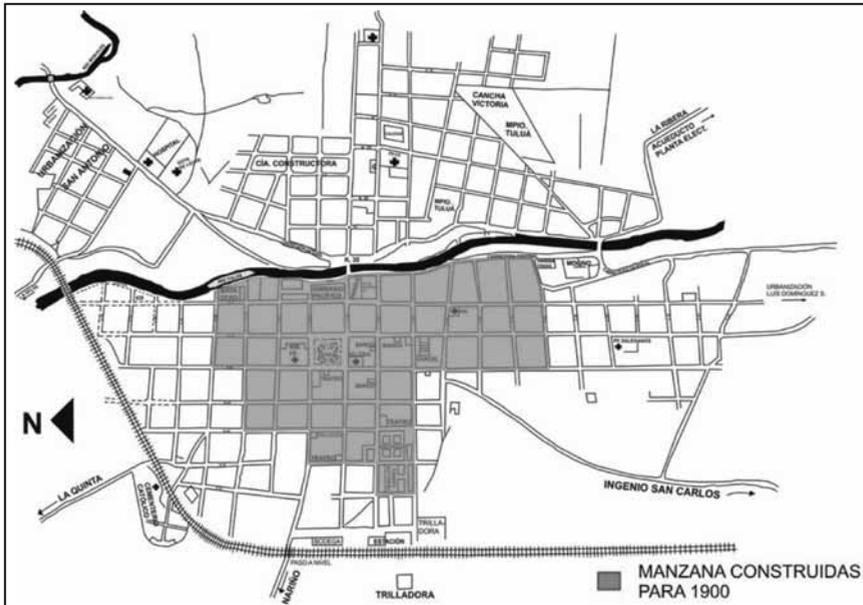
Sin embargo, para la década de 1940 la transformación era tan evidente que algunos locales señalaban que "...Tuluá [era], una de las del Valle, cuya rata de progreso es más acelerada" (A.C.M.T. Acta nº36 de 18 de enero de 1938, ff. 2-3.), e incluso personajes externos precisaban que "...es Tuluá, dentro del Valle, la ciudad que relativamente ha progresado más en los últimos años" (Martínez y Paredes, 1946, p. 368) y que a pesar de que tal crecimiento se presentó:

[...] hace poco menos de dos lustros, sopló fugaz en la vida de una ciudad[...] ese tiempo ha sido suficiente para que Tuluá lleve adelante el desarrollo de su esquema de progreso en una medida que muchas de sus iguales quisieran para sí (Paredes, 1948. pp. 5-6).

En este periodo la ciudad ya contaba con una población de 31.626 habitantes (DANE, Censo 1938), un crecimiento importante de su cabecera urbana (ver mapa 2.) y varias de sus vías pavimentadas (A.C.M.T. Acuerdo 15 de 19 de marzo de 1936). Además su infraestructura urbana gozaba de acueducto y alcantarillado metálicos (Archivo Central de Tuluá, en adelante A.C.T. Escritura nº565 de 6 de septiembre de 1926), plaza de mercado cubierto, edificio para matadero público, pabellón de carnes, casa municipal, centro de higiene, hospital público, entre otros (Martínez y Paredes, 1946, pp. 310-323, 339-353). Pero ¿cómo logró Tuluá un proceso de transformación tan significativo y veloz?

El proceso que vivió Tuluá entre 1910 y 1940 apuntó a la lucha contra el atraso

Mapa 2. Crecimiento de Tuluá entre 1900 y 1940



Fuente: Elaboración propia con base en el Mapa de Pedro A. Lozano. (Martínez y Paredes, 1946, p. 34)

mediante la transformación de la infraestructura urbana, el desarrollo agropecuario y comercial, y la construcción de una ciudad bella, ordenada, limpia y cómoda. Para lograr esto, las élites locales hicieron uso de los ideales de *progreso*, *civilización* y *desarrollo*, en la manera cómo se administró la ciudad, en la formación y el control social del tuluéño, en la utilización de los dispositivos del ornato, la higiene y el salubrisimo, y en la creación de una nueva moral de lo urbano.

Por su parte, los hechos regionales y nacionales en el periodo estudiado permitieron una serie de condiciones económicas, políticas y culturales, sin las cuales el proyecto progresista de Tuluá hubiera sido imposible. Entre ellas, el crecimiento económico, la mayor inversión en las infraestructuras urbanas y de comunicaciones, el aumento de la centralización política y la mayor autonomía administrativa de los municipios, pero también, las representaciones simbólicas y materiales de los ideales de *desarrollo*, *progreso* y *civilización*.

La mejoría en la economía del país se hizo sentir en la región. En consecuencia, desde inicios del siglo xx en el Valle del Cauca se presentó un crecimiento del capitalismo agrario (Rojas, 1985; Sánchez y Santos, 2010) y un avance de las dinámicas comerciales que se vieron apoyadas no sólo por el desarrollo de la técnica y tecnología, sino también por una mayor apertura al mercado internacional (Posada, 2015). De tal suerte que el crecimiento económico en la región fue potenciado por la apertura del canal de Panamá y la modernización del puerto de Buenaventura, pero también por la construcción del ferrocarril del pacífico, la apertura de la vía Cali-Buenaventura, el impulso de la na-

vegación del río Cauca y la construcción de la carretera central.

La constitución de 1886 prometió la descentralización administrativa, aspecto que se instrumentalizó en el régimen político y municipal de 1888, acompañado de una fuerte centralización política (Rodríguez, 2013, pp. 47-49). Más adelante, a raíz de las reformas que trajo el gobierno de Rafael Reyes y de la paz que devino de la guerra de los mil días, dicha descentralización se sintió con fuerza en la región por medio de la creación del departamento del Valle del Cauca (Decreto 340, 16 de abril de 1910; Valencia, 2010; Batero, 2016), con el cual se empezó un proceso de recomposición de la administración pública en el departamento y en los municipios, caracterizado por una mayor inversión en la educación, en la organización de la hacienda departamental, en el control policiaco y en la formación de un aparato burocrático (Sáenz, 2013; Rodríguez, 2013).

Por su parte, la ley 4ª de 1913 confirió a los Gobernadores como los primeros agentes del gobierno central, quienes a su vez designaban a Prefectos y Alcaldes como sus representantes en las Provincias y Municipios, respectivamente, pero también consolidó a las Asambleas Departamentales y Concejos Municipales como las instituciones encargadas de legislar sobre los asuntos administrativos. En este sentido, tanto las Asambleas como los Concejos, elegidos por voto popular, funcionaron a través de las Ordenanzas y Acuerdos, respectivamente, como los encargados de formar los presupuestos de rentas y gastos, de organizar las contribuciones e impuestos y su fiscalización con arreglo al sistema tributario nacional, de organizar las disposiciones

generales sobre la administración pública, policía y empleos públicos, de fomentar y arreglar las obras públicas, de fomentar los sectores agropecuario, industrial y comercial, de fundar los colegios públicos y auxiliar a los particulares, de prohibir aquellas prácticas que perjudicaran la moralidad o el desarrollo de la riqueza pública, de solicitar y gestionar empréstitos para emplearlos exclusivamente en sus mejoras materiales, incluso pignorando sus rentas, entre otros. (Ley 4ª de 1913, Art. 129 y 208).

Los distintos municipios del Valle del Cauca, en medio de este contexto, proyectaron en sus ciudades las ideas de *progreso, desarrollo y civilización*, y la lucha contra el atraso. La capital, Cali, se fortaleció en lo económico mediante el establecimiento de una élite comercial y agroindustrial (Valencia, 2010; Vásquez, 2001; Almario, 2012), la cual por distintos medios (la administración pública, la prensa, la educación, juntas y sociedades, etcétera) intentó imponer un orden que potenciara su posición e imagen a nivel regional y nacional (Almario, 2012; Rodríguez, 2013), modernizara la infraestructura urbana y la administración pública, y transformara su población (Rodríguez, 2012; Rodríguez y Sáenz, 2018; Vásquez 2001).

El municipio de Palmira, colindante con Cali, siguió el ejemplo con el mejoramiento de la estructura de la administración pública y la proyección de una agroindustria mediante el establecimiento de escuelas científicas de agricultura (Rojas, 1985; Sánchez y Santos, 2010). La década de 1920 fue de gran importancia para la consolidación de una élite agroindustrial y comercial, con significativa presencia extranjera, que dirigió los pro-

cesos de progreso en esta ciudad, con fuerte relación con intereses caleños (Benítez, 2015).

Más cercano a Tuluá, se encuentra el caso de Buga, el cual, en competencia constante con Cali, precisó un proceso de transformación que reclamaba su “hidalguía” colonial y la “pureza de sus tradiciones” como los patrones sobre los cuales se debía acoplar el progreso de la ciudad. En este sentido, se buscó un mejoramiento “a través de obras públicas que involucraban conceptos [...] tales como el ornato y el higienismo, mezclados con elementos tradicionales, como el hispanismo y el aristocratismo.” (Cuevas, 2016, p. 197).

En este contexto, Tuluá entró a la década de 1910 como una ciudad con un crecimiento económico basado en la agricultura y principalmente en la ganadería¹. Ahora, si bien existió la explotación cafetera, su impacto nunca fue monopolizador en Tuluá, por lo que junto con este cultivo se mantuvieron principalmente el tabaco, arroz, caña de azúcar, cacao y plátano. Es precisamente la acumulación de capital del sector agropecuario lo que produjo, a partir de la década de 1920, el desarrollo del comercio en Tuluá (vocación que mantiene hasta nuestros días), caracterizado principalmente por pequeños y medianos comerciantes (Arias, 2018, pp. 48-50), y del sector industrial que contaba en 1917 con 45 fábricas que

¹ Existe una carencia de trabajos historiográficos que expliquen lo económico (y otros asuntos) en Tuluá, desde una perspectiva local. Aun así algunos indicios se encuentran en las fuentes revisadas –informes, presupuestos, escrituras notariales, prensa, etcétera– y en algunos trabajos monográficos que se hicieron por la época (Martínez N., 1910; Potes, 1931; Martínez y Paredes, 1946).

producían gaseosas, cervezas, cigarrillos, chircales, licores, panela y azúcar, de las cuales 4 funcionaban con energía, 28 con tracción animal y 15 con fuerza humana (Zawadzky, 1917), y que en la década de 1940 se especializó en fábricas que permitieron el beneficio de la producción agropecuaria (Informe Pro-Cámara de Comercio, 7 de julio de 1945)

En un contexto como el anterior, las ideas de *progreso, desarrollo y civilización* circularon constantemente, y fueron utilizadas por las élites como una manera de afianzar su visión de ciudad y de consolidar su posición tanto en lo local como en la región y el país. Esta competencia fijó un horizonte común entre las ciudades del Valle del Cauca, en el cual el progreso material y moral fueron las bases de las proyecciones de ciudad; sobre este sustento se vivió el proyecto de transformación urbana de Tuluá.

La urgente necesidad de paliar el atraso

Los ideales de un modelo de ciudad progresista en Tuluá tuvieron sus orígenes en el siglo XIX, pero es entre 1910 y 1940 que se obtuvieron las condiciones materiales, sociales y políticas, que le permitieron a las élites locales proyectarlo y afianzarlo. Así, en la perspectiva de estos grupos, el atraso que vivía la ciudad y que impedía su desarrollo, era producto en gran medida de las prácticas "incivilizadas" de sus pobladores, de la carencia de una infraestructura urbana moderna y de la desconexión de la cabecera urbana con su sector productivo agrícola. Por ello, dos de las tareas urgentes que se asumieron en Tuluá fueron: la implementación de ini-

ciativas institucionales que promovieran cambios materiales y sociales por medio del manejo de las rentas municipales, y la creación de juntas y asociaciones; y, la mejora de la instrucción de los tuluenses alrededor de valores progresistas como: la higiene, el orden, la religiosidad, la caridad, la vida discreta, el trabajo y las buenas maneras.

Remedios institucionales contra el atraso

En el periodo estudiado se mostró gran preocupación por mejorar la infraestructura urbana, conectar la ciudad con la zona agrícola productiva, fortalecer la administración pública y construir planteles educativos. Todo lo cual tuvo respuesta tanto en las principales medidas políticas municipales como en la organización de sociedades y juntas que buscaban la posibilidad de proyectar a Tuluá como una ciudad progresista.

La inversión de las rentas muestra el carácter de las preocupaciones que tuvo la Municipalidad. En los presupuestos de gastos se puede ver la inversión que el Concejo Municipal pretendió realizar en favor de la construcción de una infraestructura urbana "moderna", con más de la mitad del dinero proyectado (ver Tabla 1). Entre las principales obras que atendieron se encuentran el acueducto y alcantarillado metálicos, la planta eléctrica, el matadero público, la construcción y mejoramiento de la plaza de mercado cubierto, la pavimentación de las principales calles de la ciudad, la construcción y mantenimiento de vías entre la cabecera urbana y el área productiva agrícola, la edificación de obras para evitar las ave-

nidas del río Tuluá –muros de contención y bocatoma científica–, el enlucimiento de parques y la construcción de puentes.

En segundo y tercer puesto, se encontraban la inversión en la instrucción pública, la cual se centró principalmente en la construcción de locales tanto urbanos como rurales (como se abordará en seguida), y en el departamento de Gobierno, que mostró una preocupación importante por reorganizar la administración pública ampliando considerablemente el personal, de 20 empleados a más de 80, y apostando por una mayor especialización

y profesionalización de sus labores. Además, hubo una importante deuda pública e incapacidad para cubrir varios de los gastos presupuestados, precisamente por lo ambicioso del proyecto de ciudad, pero también por la crisis que se vivió localmente entre 1930-1934, consecuencia de la recesión mundial y del incremento de las deudas contraídas por el municipio en empréstitos.

Finalmente, entre 1910 y 1940 hubo una importante inversión en la consolidación de medidas de policía, higiene, profilaxis y caridad, que se reunieron a partir

Tabla 1. Totales de los Departamentos de los presupuestos de gastos entre 1910 y 1940¹

Nº	Departamento	TOTALES \$	%
1	Obras públicas	1,632,377.09	54.58
2	Instrucción pública	258,748.40	8.65
3	Gobierno	243,933.26	8.16
4	Deuda pública	228,175.71	7.63
5	Gastos vigencias anteriores	222,195.97	7.43
6	Beneficencia	200,898.98	6.72
7	Hacienda	146,319.66	4.89
8	Justicia	53,763.40	1.80
9	Gastos varios o imprevistos	2,637.23	0.09
10	Policía	1,274.00	0.04
11	Higiene	333.00	0.01
12	Culto	177.00	0.01
	Total	2,990,834.00	100.00

Fuente: Creación propia con base en los acuerdos sobre presupuestos de rentas y gastos. A.C.M.T.

¹ La tabla surge de la sumatoria de cada uno de los departamentos de los presupuestos de gastos en el periodo indicado, aunque estos carecen de la información de 1917-1918, 1919, 1925, 1926, 1932, puesto que los acuerdos respectivos no se encuentran; Por otra parte, fruto de la ley 5 de 1918, en los presupuestos de gastos se eliminan algunos departamentos como los de Culto, Policía e Higiene, que se inscriben en el de Beneficencia, y el departamento de gastos varios o imprevistos que es asumido por una partida que se destina en casi todos los departamentos.

de 1918 en el departamento de Beneficencia, y simultáneamente existió la necesidad de consolidar un aparato de hacienda lo suficientemente eficaz como para poder asumir las responsabilidades económicas del proyecto progresista.

Con todas estas medidas se pretendió, en primer lugar, modificar la infraestructura urbana en relación con la estética y la comodidad, pero también pensando en mejorar la economía del Municipio potenciando su vocación agropecuaria y comercial, al conectar su parte rural montañosa y plana con la cabecera urbana². En segundo lugar, se le dio un importante lugar a la inversión en planteles educativos, los cuales eran base para imponer los valores progresistas que apuntalaban el proyecto progresista. Y, en tercer lugar, se buscó reorganizar las instituciones públicas en términos de eficiencia administrativa tanto en la ejecución y fiscalización de obras, como en la capacidad de captar recursos; aunque en la práctica se mantuvieron las dificultades (altas deudas, morosidad en los impuestos, retrasos y sobrecostos en las obras, entre otros).

Esta visión de *desarrollo* también tuvo un impacto en la creación de Juntas y Sociedades que contaron con diferentes elementos de las élites tulueñas³; tanto

así que es difícil en ciertos momentos diferenciar los intereses privados de estos grupos y los de la Administración Pública Municipal. Así, en 1909 se creó la Junta de Ornato con el fin de fomentar "el adelanto y la cultura" (A.C.M.T., Acuerdo 5, 30 de julio de 1909), en ella participaron personajes de la vida local como Jesús Sarmiento, Gertrudis Potes, Manuel Victoria Rojas, entre otros, que se preocuparon principalmente por el embellecimiento de la ciudad y aportaron en la consolidación de la Plaza de Mercado Cubierto, y otras obras.

En el mismo sentido, se crearon otras Sociedades como el Centro Social⁴ (La Mosca de Millán, 28 de abril de 1921, p. 2) y la Sociedad de Mejoras Públicas, por medio de las cuales se adelantaron obras como el enrejado de los parques Boyacá y Bolívar⁵, el empedrado de las calles adyacentes de los parques, la construcción del reloj público, mediante la realización de bazares, rifas y eventos de recolecta. O, la Sociedad San Vicente de Paúl, organización de carácter cristiano, la cual tuvo un apoyo significativo tanto de la Municipalidad como de algu-

² Son muchas las vías que se construyeron, mejoraron y repararon en este periodo, pero entre ellas destacaron las que dirigían, en la parte plana, a Papayal, Guavito, Nariño, El Salto, Los Caimos, Aguaclara y Bocas de Tuluá, y en la parte montañosa, a la Ribera, la Colonia, La Marina, el Diamante, La Iberia, San Rafael, Frazadas, San Marcos, La Floresta, Jicaramata.

³ En su mayoría, las personas que participaron de estas Juntas y Sociedades pertenecieron a las élites tulueñas, o tuvieron una relación cercana con ellas. Aunque en el periodo existieron algunas sociedades de origen popular que lograron inter-

venir en algunos procesos particulares, por ejemplo el Centro Obrero Céspedes en 1936 (Martínez y Paredes, 1946), éstas no lograron desarrollar un proyecto de ciudad que se mantuviera en el tiempo; cosa que sí lograron las Juntas y Sociedades de las élites.

⁴ Llamado también "Círculo Potes", contó con personalidades como: Gertrudis Potes, Germán Cardona Cruz, Julia Restrepo, Alejandro Uribe, Luis Uribe Restrepo, Simón Jiménez Bonilla, Alicia White de Restrepo, Manuel Victoria Rojas, Adán Uribe Restrepo, Federico Restrepo, entre otros.

⁵ Este fue inaugurado como el Parque Céspedes en medio de las celebraciones del centenario de la Independencia en Julio 20 de 1910, pero se le colocó el nombre de Parque Boyacá con la reconstrucción del mismo en 1930.

nos personajes locales, en favor de construir hogares para los pobres en el sector de “Los Limones”.

La preocupación por mejorar la infraestructura urbana y las vías de comunicación de la región rural con su cabecera, se manifestó también en la organización de Juntas semipúblicas⁶ a lo largo de todo el periodo, pero con mayor fuerza a partir de 1926. La Junta de caminos, la Junta Cucuanista, la Junta de la carretera de Frazadas, Junta de la Boca-Toma de la Acequia Grande, la Junta del Acueducto, la Junta para la construcción del Puente del Papayal, las Juntas de los caminos de Santa Lucía y Barragán, entre otras, son ejemplos de la resonancia que tuvo el proyecto progresista, y de la conexión que existió entre lo privado y lo público.

Además de lo ya mencionado, también resalta el papel que cumplieron algunos personajes. En este sentido, aparecen los esposos Jesús Sarmiento y María Lora⁷, quienes entre 1910 y 1930 coadyuvaron en la construcción de una infraestructura urbana “moderna” en la ciudad: participaron e invirtieron en la Junta que construyó el Hospital San Antonio e hicieron varias construcciones modernas entre las que destaca el Teatro Sarmiento. Igualmente los esposos Tomás Uribe Uribe y María Luisa White Uribe, quienes fueron artífices de buena parte de las obras de transformación de Tuluá en las primeras

décadas del siglo, Hospital San Antonio, Parque Boyacá, Junta de Ornato, Plaza de Mercado, entre otros, al tiempo que impulsaron el desarrollo cultural de la ciudad, junto a personajes como Simón Jiménez, José Antonio González Rojas, el Dr. Garter, Gertrudis Potes, entre otros, impulsando la creación de una biblioteca pública, la presentación de obras de teatro y zarzuelas, la presentación de conferencias públicas, entre otras actividades.

En sí, la idea de transformar Tuluá fue una preocupación que rondó la cabeza de algunos grupos de tuluños, quienes en mayor o menor medida tuvieron un impacto en el proyecto progresista tanto desde una función o cargo público, como desde una perspectiva privada. Para este fin, instrumentalizaron la administración pública, las ideas de *civilización*, *progreso* y *desarrollo*, la educación y la moral, y así intentaron proyectar e imponer un “orden social y material”, valiéndose de diferentes recursos, que incluyeron recolecciones públicas e incluso a la inversión de recursos propios.

Sin embargo, la amplia presencia de organizaciones privadas y semipúblicas también muestra la debilidad del gobierno local y su incapacidad de solventar económica y técnicamente el progreso urbano de Tuluá; situación que se va transformando con claridad desde la década de 1930 cuando la Administración Municipal se empieza a distanciar de algunos intereses particulares, como consecuencia del surgimiento de una clase social que vivió alrededor de los puestos públicos y la política, y que se caracterizó por una mayor preparación técnica y profesional de sus integrantes.

⁶ Se refiere a Juntas manejadas por intereses particulares y privados, pero que fueron financiadas total o parcialmente por el erario público.

⁷ Algunas familias resaltan en este propósito: los Sarmiento (Jesús Sarmiento y su esposa María Lora entre 1900 y 1930, y los hermanos Sarmiento Lora, después 1930); los Uribe (los Uribe Uribe hasta 1920, los Uribe White a partir de esa fecha y los Uribe Restrepo desde el siglo XIX), entre otros.

La formación del tulueño

El establecimiento de instituciones de educación públicas y privadas en la ciudad representó un elemento central en la tarea de acabar con el atraso, y tuvo como propósito la organización de una educación elemental dirigida a hombres y mujeres de todas las condiciones, con un cubrimiento urbano y rural que se intensificó a medida que avanzó el periodo estudiado. En torno a esto, se buscó que la Municipalidad pudiera financiar, vigilar de cerca la asistencia escolar y los exámenes mediante la creación de Juntas públicas municipales.

En Tuluá se buscó el establecimiento de planteles educativos dirigidos por comunidades religiosas, que "implantarán" en sus ciudadanos los valores como la religiosidad, laboriosidad y la caridad. Desde inicios del periodo ya se venían haciendo gestiones para la construcción del "Colegio de niñas Sagrado Corazón de Jesús" dirigido por la comunidad de "Madres Franciscanas", y más adelante la "Escuela San Francisco de Asís"⁸. De igual manera, en la década de 1930 la municipalidad se esforzó por construir en la ciudad el "Colegio Salesiano", que además de tener una vocación cristiana también apuntaba a la formación técnica y obrera.

Al mismo tiempo que se consolidaron las "escuelas católicas", se defendió la existencia de escuelas privadas tradicio-

nales, y en muchos momentos estas fueron subsidiadas por los tesoros municipales. Ejemplo de esto son el Instituto San Luis Gonzaga, fundado en 1905 por Rafael Alzate, y los de Tiberio Román, Federico Alejandro Uribe R., Florentino Emilio Martínez, Rubén Cruz y Pedro Antonio Gardeazábal o el Colegio Femenino "Del Perpetuo Socorro", la Escuela "La Esperanza" y la Escuela "De María" (Martínez y Paredes, 1946, pp. 120-121, 129 y 313), las cuales se ubicaron en el área urbana densa del Municipio⁹ y en medio de crisis concurrieron en algún momento ante el Concejo o la Alcaldía para pedir ayudas, o ante sociedades y juntas particulares.

En las décadas de 1920 y 1930, el interés por la formación agrícola y artesanal ganó importancia en el Municipio. De esta manera, para finales de 1920 se fundó una "Escuela Experimental Agrícola", que tuvo su inspiración en la escuela que se creó en Palmira para la época, y que buscaba proyectar una formación técnica elemental en temas del sector agropecuario. También, desde finales de 1920 se le dio mayor importancia a la consolidación de la "Escuela Nocturna" que tenía una inclinación por la formación de los obreros de las pequeñas industrias que empezaban a florecer, y en la década del 30 se crearon la "Escuela de artesanos" y la "Escuela Mercantil", esta última con énfasis en la "enseñanza comercial".

La Municipalidad cubrió el tema de la instrucción pública por medio de la cons-

⁸ La Escuela Caldas, institución pública, fue regentada por los hermanos Maristas entre 1896 y 1903, su corta duración impulsa a la construcción privada, con auxilios municipales, del Colegio Sagrado, desde mediados de la década de 1910 y de la Escuela San Francisco de Asís en la década de 1930.

⁹ El área densa creció a lo largo del periodo estudiado. Sin embargo, en un sentido práctico se refiere al territorio de la banda izquierda del río Tuluá, y que correspondió a los barrios: Las Olas, Prías, la Chichería y el Empedrado.

trucción de locales para las escuelas urbanas: Escuela Caldas de varones, Escuela Antonia Santos de mujeres y el Colegio Gimnasio del pacífico de hombres. Así, la construcción de las escuelas públicas estuvo concentrada principalmente en el área densa urbana. Sin embargo, a medida que avanzó el periodo estudiado se observa cómo las escuelas públicas rurales aumentaron en número y cobertura¹⁰, al mismo tiempo se observa cómo las escuelas públicas se desplazaron al área de extensión urbana en el costado derecho del río Tuluá, en los barrios de San Antonio, Céspedes, Limones y Victoria.

La escuela superior¹¹, pese a los grandes avances que se presentaron en relación con la educación en el Municipio, solo se logró consolidar hasta finales de la década de 1920 a través del Colegio Gimnasio del Pacífico en el caso de los hombres, y posteriormente con la creación de la Escuela Superior de niñas. Por esto es común que entre 1910 y 1930, las élites locales tendieran a mandar a sus hijos desde muy pequeños a estudiar por fuera de la ciudad, principalmente a ciudades como Buga, Popayán, Bogotá, y en menor proporción, Cali y Medellín.

Las materias que se impartían variaban de escuela a escuela, por ejemplo en la Escuela del Espíritu Santo, de hombres, se enseñaba: "Religión, Castellano elemental y superior, Retórica, Aritmética,

Geografía Universal, Francés, Inglés, Filosofía, Contabilidad oficial y mercantil, Física elemental y Telegrafía, Historia Natural, Álgebra y Geometría elemental, Higiene, Dibujo, Trigonometría, Agrimensura, Agronomía, Elementos de Agricultura y Psicología", y en el Colegio de María, de mujeres, se enseñaba "Religión, Francés, Aritmética superior, Modistería, Canto, Castellano, Geografía, Historias Sagrada, Higiene, Patria y Universal, Dibujo, Lectura y Escritura," (Informe Alcalde al Prefecto, 27 de diciembre de 1907)

Por su parte, la educación profesional se llevó a cabo por fuera de la ciudad, generándose la tendencia a dirigirse a la Universidad del Cauca en Popayán, la Universidad Libre en Cali, la Universidad Externado en Bogotá, la Universidad Nacional en Bogotá, y la Universidad de Antioquia en Medellín, y a partir de la década de 1930 varios jóvenes de la élite local viajaron principalmente a Estados Unidos, Francia e Inglaterra¹². Así, gracias a que muchos de estos jóvenes regresaban a la ciudad o la región, el mundo profesional de Tuluá, que al inicio del periodo contaba con unos cuantos abogados y médicos, amplió su espectro a ingenieros, odontólogos, contadores, veterinarios y pedagogos (Paredes, 1948).

En términos generales la educación tulueña mostró distinción entre las privadas y las públicas, en el sentido de que las primeras estuvieron dirigidas a quienes tuvieron las capacidades económicas para costearlas, aunque la Municipalidad

¹⁰De 13 escuelas rurales con locales alquilados al inicio del periodo (A.C.M.T. Presupuesto Municipal 1911), se pasa a 27 escuelas rurales con 11 locales propios en 1937 (A.C.M.T., 1938, Acta 41).

¹¹La escuela constaba de seis años de enseñanza, los dos primeros llamados elementales; los dos siguientes, escuela media y los últimos años escuela superior. (Ramírez y Téllez, 2010, p.7)

¹²Hay que mencionar que hay varios ejemplos que estudian en Estados Unidos o Europa desde el siglo XIX, pero estos son excepcionales. Entre ellos Tomás Uribe U. que estudió en Francia, y de José Antonio González que estudió en Estados Unidos.

aprobó constantes becas en escuelas privadas a "niños y niñas pobres". Sin embargo, el periodo estudiado muestra la ampliación de cobertura de la población urbana tuluëña principalmente en la educación primaria elemental y primaria secundaria, a pesar de la resistencia de algunos grupos a ella³³. Ahora bien, acceder a la educación superior y profesional estuvo dirigido casi exclusivamente a aquellas familias con recursos, aunque también se encuentran algunos casos de auxilios municipales en este sentido.

En este contexto, la educación fue vista por las élites como un medio para transformar las prácticas "incivilizadas", de allí que se le prestara gran atención a enseñar valores como el orden y la higiene. La educación religiosa sirvió también como vehículo para establecer nociones morales que afianzaran el ideal de sociedad que se buscaba: laboriosidad, religiosidad, caridad, solidaridad, entre otros. Igualmente se le dio relevancia a saberes prácticos que apuntaban al fortalecimiento de la vocación agrícola, comercial e industrial que se proponía para alcanzar el Desarrollo y Progreso económicos, de allí que se fortalecieran las escuelas nocturnas, obreras, agrícolas, y las asignaturas alrededor de estos conocimientos.

Además de lo ya mencionado, la formación del tuluëño también se encaminó a escenarios como los actos culturales,

las conferencias públicas y la prensa. De lo primero, es interesante observar el interés por potenciar la "cultura" y la formación de un "pueblo culto" por medio del teatro y las zarzuelas, tanto en lo público como en lo privado se generaron estrategias para el desarrollo de estos eventos, ejemplo de esto se evidencia en la construcción del "Teatro Sarmiento" por parte de María Lora viuda de don Jesús Sarmiento, del "Teatro Variedades" de Pedro Lozano y del "Teatro Ángel" de José María Ángel³⁴. También las conferencias públicas surtieron efecto en la formación tuluëña en el sentido que se escogieron temas como la higiene, la historia patria, la salubridad y la cultura general, que fueron presentados en la plaza pública en favor de llegar a la mayor cantidad de habitantes (El Conservador, 23 de enero de 1918, p.2), o las famosas conferencias dictadas por el Doctor Tomás Uribe Uribe en el Teatro Sarmiento.

Finalmente, la prensa local, estuvo centralizada hasta la década del 30 en las dos únicas imprentas, "El Iris" de José María Rojas Ruiz, que inició labores en 1910 y la "Tipografía Minerva" de Marcial Gardeazábal, y que empezó a funcionar en 1923. Posteriormente, amplió su oferta en la década de 1930 con la aparición de la "Editorial Tuluá" de propiedad de Pedro Eduardo Lozano, la "Tipografía España" de Enrique Villegas García, La "Tipografía Argos" del señor Gonzalo Vergara, y

³³ Es común encontrar la preocupación de la Municipalidad de controlar la asistencia a las escuelas públicas, pasando revista a las casas de aquellos estudiantes que no llegaron a la jornada escolar. Incluso en algunos casos se legislan desde Concejo medidas policíacas y de multas para aquellos niños y jóvenes "vagabundos", que evadían la Escuela (A.C.M.T. Acuerdo N° 7, del 19 de mayo de 1920)

³⁴ Este último, antes de la adaptación de la casa para sitio de espectáculos de cine y compañías dramáticas, funcionó en un patio grande y acondicionado para el caso. (Martínez y Paredes, 1946, p. 347)

la “Tipografía Martínez” de Miguel Ignacio Martínez.

La prensa fue utilizada constantemente para atacar ciertas prácticas como las bebidas alcohólicas (La Mosca de Millán, 25 de febrero de 1925, p. 3), el lavado de ropas en las acequias que pasaban por las calles (El Municipal, 22 de noviembre de 1924, p. 2), los peligros de la prostitución (La Liberación, 31 de octubre de 1937, p. 15) la vagancia infantil (El Conservador, 22 de junio de 1918, p. 2) pero también para “defender los intereses de Tuluá” y “colaborar en el movimiento progresista de la región” (Nuestro Propósito: El Provinciano, 22 de febrero de 1910, p. 1) al tiempo que se resaltaban valores como la caridad, la religiosidad, la laboriosidad (El Conservador, 20 de junio de 1918), el amor por la “patria chica” (La Lucha, 31 enero de 1939, p. 3). Así, los responsables de dichas publicaciones buscaban apuntalar la formación progresista en favor de una moral binaria, entre lo aceptado y lo cuestionado, y por tanto sujeto a ser conservado o transformado.

En estos términos la formación del tulleño fue un renglón que no pasó desatendido en relación con el establecimiento de un modelo de ciudad que llevara al *progreso* y *desarrollo* económicos. El principal objetivo fue la transformación de las prácticas “incivilizadas” y la formación en valores que facilitarían la proyección de Tuluá como una ciudad progresista. La Administración Pública tuvo un papel de gran importancia en el direccionamiento de la educación, pero también hubo una importante respuesta por parte de sectores privados, quienes encontraron en ésta una manera de proyectar en la ciudad el progreso material y moral.

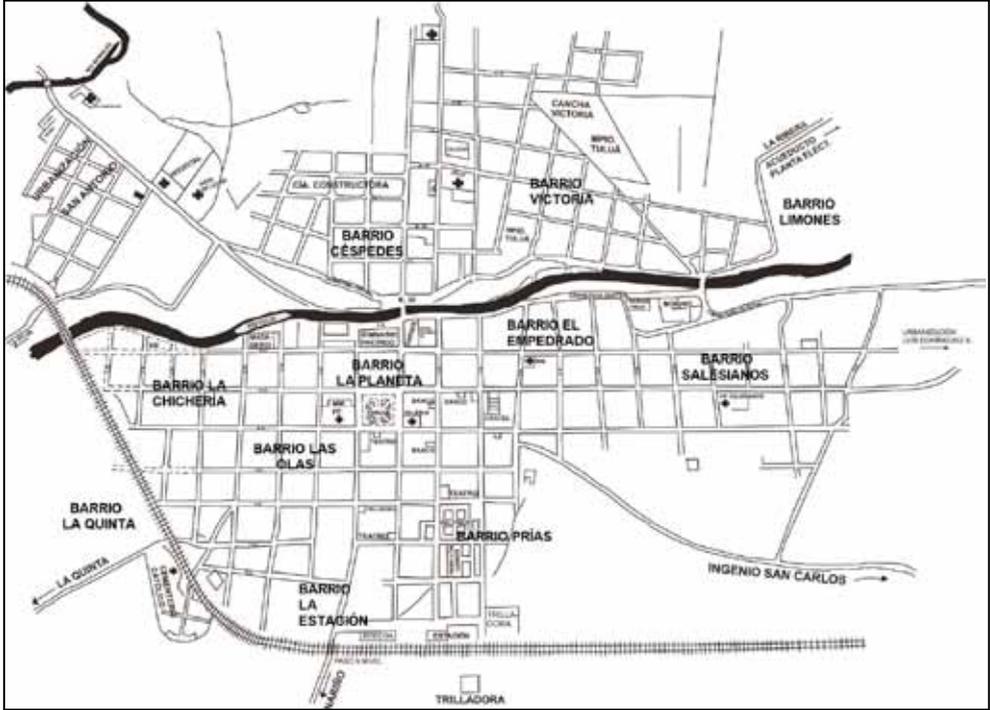
Espacialización del Proyecto Progresista

Como se ha venido mencionando el proceso de transformación urbana de Tuluá apuntó principalmente a modificación de la cabecera urbana, sin embargo, el impacto de tales cambios no afectaron toda la ciudad con la misma intensidad y velocidad. En la década de 1910 la transformación de Tuluá se proyectó directamente sobre la margen izquierda del río, sin embargo, la década de 1920 generó la expansión del área urbana densa con la urbanización de la banda derecha del río Tuluá y la creación de los barrios Céspedes, Victoria y San Antonio, gracias al impacto que generan la construcción de la carretera central y del Hospital San Antonio y el mejoramiento del puente (Ver mapa 3).

No obstante, los ritmos de transformación de ambos márgenes fueron distintos. Por ejemplo, la llegada de la luz eléctrica se dio al servicio para 1924 para los barrios del área central (margen izquierda del río Tuluá) y fue necesario que algunos pobladores del Céspedes y Victoria reclamaran por escrito que no estuvieran presupuestadas algunas lámparas en este sector (A.C.M.T. Acta 18 del 12 de marzo de 1926). Algo similar ocurrió con las capillas e iglesias, las escuelas, con la construcción del Acueducto y Alcantarillado, el empedrado y pavimentado de las calles, entre otras más.

Más aún, los extremos norte y sur de la ciudad, que también representaron zonas de expansión (ver Mapa 2), fueron también áreas marginalizadas del proyecto progresista. Así en barrios como los Limones o la Quinta se permitieron el establecimiento de “mujeres públicas”, se ubicaron proyectos de vivienda para obreros

Mapa 3. Barrios de Tuluá en la década de 1940



Fuente: Elaboración propia con base en el Mapa de Pedro A. Lozano. (Martínez y Paredes, 1946, p. 34)

y "pobres y desamparados", pero también fueron lugares en los que el Progreso solo tocó a las puertas a través de la coacción (presencia policiaca, multas, la actividad profiláctica e higienizadora) y a través de sociedades de la beneficencia (por ejemplo la Sociedad San Vicente de Paúl). La marginalización de estas zonas frente al proyecto progresista queda ejemplificada en la respuesta que el Concejo Municipal dio a un memorial dirigido por habitantes del barrio Limones:

[...] el concejo no estima útil, ni desde el punto de vista del servicio público, ni desde el punto de vista económico, tanto

para el municipio como para la empresa de energía eléctrica, llevar por el momento luz al sitio que ellos indican. (A.C.M.T. Acta 30 del 30 de abril de 1926).

Los emblemas de una ciudad progresista

En lo escrito hasta el momento se ha intentado demostrar que entre 1910 y 1940 existió en Tuluá un proyecto progresista que tuvo asidero tanto en la administración pública como en los intereses particulares, que fue posible gracias a las transformaciones políticas y económicas locales,

regionales y nacionales, y que buscó el “progreso material y moral” de la ciudad, por medio de las ideas de *civilización y desarrollo*. En adelante, se revisan aquellos elementos que se convirtieron en símbolos del progresismo que se buscaba, y que tuvieron mayor o menor impacto tanto en las transformaciones materiales como en las sociales y culturales.

Por ello, se tienen en cuenta aquellos elementos, que a la luz de las élites tulueñas, representaron signos del progreso en la ciudad y que por tanto fueron ejes rectores de este proyecto. De esta forma, se abordan tres elementos: La construcción de una infraestructura urbana que brindara comodidad; el desarrollo de dispositivos de ornato, higiene y salubridad; y, el gesto de la vida cotidiana.

Una ciudad cómoda

En la representación de progreso que se manifestó en el periodo estudiado, la idea de comodidad es tal vez uno de los elementos de mayor trascendencia, puesto que dirigió en gran medida la transformación de la infraestructura urbana. Esto se puede ver en el caso de las calles, la provisión del agua y los adelantos tecnológicos, entre otros, y para lo cual se necesitó de grandes esfuerzos por parte de la administración pública y de algunos intereses particulares.

Así, en los inicios de la década de 1910, la mayoría de las calles de la cabecera urbana se caracterizaron por estar construidas con una mezcla de balastro y arena, o cascajo aplanado (A.C.M.T., 1913, Acta 54), y por el medio de varias de ellas pasaban acequias, mediante un sistema llamado “encamellonamiento”, que básicamente consistía en la construcción de

una zanja que transportaba el agua por gravedad (A.C.M.T., 1924, Acta 54), para atravesarlas era necesario utilizar pequeños puentes de “calicanto” que se construían en los cruces de vías (A.C.M.T. 1909, Acuerdo 22).

El principal problema con este sistema de calles era la incomodidad que generaban los periodos de lluvia, en los que las acequias se desbordaban “dañando las vías” y haciendo grandes “charcos y barrizales”, lo que las hacía intransitables, (El Municipal, 20 de diciembre de 1913, p. 7). Esta situación, aunada a los temas de estética e higiene, generó una serie de acciones: ampliar el número de calles con empedrados, se taparon o hicieron tapar²⁵ las acequias que pasaban descubiertas por las calles; en la década de 1930, el sistema de alcantarillado y acueducto en la cabecera debió ser cubierto por un sistema moderno y separado, al tiempo que para la segunda mitad de esa década se hizo una gran inversión para pavimentar las principales calles (A.C.M.T. 1936, Acuerdo 15).

De igual manera, el tema de la provisión del agua representó siempre una preocupación, que se conectó no solo con la comodidad, sino también con la higiene y la salubridad. El sistema de acueducto, como ya se expuso, consistía principalmente en un conjunto de acequias que cubrían, con mayor o menor

²⁵El sistema utilizado para esto fue el “trabajo personal subsidiado”, que consistió en un impuesto que se pagaba según la clase con dinero o con jornales de trabajo, con el cual se le pagaba un jornal a los presos, quienes por lo general acometieron estas obras hasta mediados de la década de 1920.

éxito, las demandas de la población. Entre las más importantes se encontraban la Acequia Grande que corría por la carrera 2ª, la de la plaza de mercado, la Acequia que salía de la Quinta Sajonia hasta la madre vieja del río Tuluá (Arias, 2018, p. 135). Sin embargo, la incomodidad que este sistema presentaba, más allá de los problemas que traía el invierno, estaban conectados con el tipo de uso que se les daba, pues en ellas también se vertían desperdicios orgánicos e inorgánicos y se lavaban ropas (El Municipal, 20 de enero de 1927 p. 3). Todo esto generaba que buena parte de la población no pudiera consumir estas aguas, o que contrajeran enfermedades y se extendieran algunas epidemias, de suerte que el método más efectivo y común fue recoger agua en recipientes directamente del río, situación calificada por algunos como "inconcebible incomodidad en una ciudad que se precie en tener progreso" (La Mosca de Millán, 27 de abril de 1926, p. 2).

Esta preocupación por las aguas generó que a partir de 1925 se empezara a gestionar uno de los proyectos municipales más ambiciosos, y que representó el orgullo de los tulueños, la empresa de acueducto metálico, la cual en busca de la comodidad, permitió que a partir de 1930 los hogares de la cabecera contaran con una provisión "moderna" de agua potable (Martínez y Paredes, 1946, pp. 318-319) y que se separara éste del servicio de Alcantarillado.

Por otra parte, para el periodo se prestó atención en la introducción de diferentes tipos de adelantos tecnológicos, los cuales fueron pensados en favor de la proyección del progreso y la comodidad en la ciudad. Así, por ejemplo, la planta de energía eléctrica que empezó a funcio-

nar para 1924 (Martínez y Paredes, 1946, p. 321), trajo la posibilidad de mejorar el sistema de alumbrado público, que hasta el momento había sido señalado por los tulueños como deficiente (El Conservador, 20 de febrero de 1918, p.13), y con ello la "comodidad y seguridad de las calles" (La Mosca de Millán, 30 de junio de 1924, p. 1).

Ahora bien, es cierto que, como se ha venido evidenciando, el criterio de la comodidad no fue el único que se impuso en la proyección de la infraestructura urbana en Tuluá, y a que menudo sus fronteras fueron borrosas con respecto a lo estético, lo funcional y lo higiénico, pero también lo es que éste fue constantemente esgrimido como emblema de la imagen de progreso que se deseaba proyectar, al tiempo que fue principio rector de la construcción de una batería material urbana.

Una ciudad "bella, limpia y saludable"

La imagen de Progreso que se proyectó en Tuluá, como ya se ha mencionado, tuvo entre sus preocupaciones varios elementos que fueron característicos de la representación de ciudad que impusieron algunos grupos locales, en consonancia con disposiciones departamentales y nacionales. Entre estos elementos emblemáticos, también aparecen los dispositivos del ornato, la higiene y la salubridad, los cuales muestran en las fuentes límites difusos entre sí, pero se encuentran presentes a lo largo de todo el cuerpo documental.

En el periodo estudiado se observa cómo desde una lógica estética se pretendió, por una parte, alejarse de las construcciones pajizas, los andenes sin enlozar, las

solares sin encerrar, las calles estrechas y sin andenes, las esquinas rectas, el bareque y el adobe (La Mosca de Millán, 20 de enero de 1927, p.12), y en cambio, se proponía adelantar construcciones entejadas, esquinas ochavadas, calles amplias y de medidas estandarizadas, andenes enlazados que no se vieran interrumpidos por ventanales salientes, el uso de letreos luminosos, el ladrillo y el hierro, (A.C.M.T. 1929, Acuerdo 13). Y por otra parte, dicha estética llamaba a la limpieza y el orden en sus calles, acequias, parques y construcciones, y por tanto a la planificación de las nuevas urbanizaciones.

La preocupación por proyectar el ornato en la ciudad fue tal que desde muy pronto se intentó institucionalizar y reglamentar este dispositivo. La Junta de Ornato entre 1909 y 1924, y la Sociedad de Mejoras Públicas en adelante, fueron ejemplos de la intención de la municipalidad de dirigir el tema de la estética, pero también mostraron las limitaciones de la administración pública para lograr la centralización de este dispositivo y la participación activa de intereses privados. En este mismo sentido, dada su cercanía con la Administración Municipal o por simple interés social, se organizaron otros grupos como el Centro Social y la Sociedad Pro-Tuluá, que sin tener una conexión directa con iniciativas públicas, desarrollaron estrategias que les permitieron participar en el embellecimiento de la ciudad.

Entonces se expidieron gran cantidad de reglamentos que atendían los temas de ornato, tanto en relación con las construcciones particulares como las municipales. Es cierto que estas disposiciones siempre estuvieron enmarcadas en un conjunto de Leyes, Decretos y Ordenanzas, pero en cualquier caso el uso de

estas muestra el carácter de la administración pública y de las élites, y su relación con este principio. Así se utilizaron herramientas como: reglamentos de urbanización y de contratación municipal, la promoción de la construcción progresista en particulares por medio de la exención tributaria, el castigo y persecución de prácticas que “afearan” la ciudad mediante multas, impuestos y acciones policíacas (Arias, 2018).

La profusa reglamentación sobre el Ornato en la ciudad empezó a marcar una separación evidente entre algunos intereses privados y los de la Administración Pública. En este sentido, surgió en 1924 una importante confrontación entre la Junta de Ornato y el Concejo Municipal, que terminó con la renuncia de sus integrantes y una declinación constante de los elegidos para reemplazarlos. Por esta razón, se creó la Sociedad de Mejoras Públicas, con el ánimo de incentivar el interés público por el embellecimiento de la ciudad, aunque en la década de 1930 se empeorarían las discusiones alrededor de algunas opiniones técnicas de funcionarios municipales.

Por su parte, la higiene y la salubridad representaron otros de los dispositivos utilizados para construir una proyección progresista de la ciudad. Así se puede ver que en el discurso fue siempre reiterativa la necesidad de organizar un sistema de limpieza y profilaxis, si se quería acabar con el atraso del Municipio (El Municipal, 10 de enero de 1923, p. 3), y la urgencia de institucionalizar las soluciones de dichos problemas (Archivo Gobernación del Valle. Informes del Director Departamental Higiene, 1925 y 1927). En este contexto, se extendió el uso de mecanismos de control social que buscaban mantener las

diferencias sociales por medio del enaltecimiento de los aires progresistas y el señalamiento público de las prácticas "anti-progresistas".

Las acciones son numerosas y variadas: se creó el departamento de policía sanitaria, se atendió al puesto de médico oficial, se crearon juntas temporales para atender epidemias, se contrataron barrereros de las calles, se generaron multas en contra de comportamientos "anti-higiénicos", se crearon normatividades para la disposición de basuras, se invirtió en la reubicación del matadero, se construyó un basurero municipal con horno de cremación, se generaron campañas de educación a través de la instrucción primaria –con la cátedra de urbanidad– y de conferencias públicas, se aumentó significativamente el personal municipal que atendía a este ramo (Inspector de Sanidad, Enfermera, Médico Oficial, Policía Sanitaria, Veterinario, Jefe Dispensario Antivenéreo), se crearon nuevas oficinas de control (Unidad Sanitaria, Oficina Antianémica, Dispensario Antivenéreo, Dispensario Antituberculoso) y se generó una gran inversión en obras públicas (matadero público moderno, la empresa de acueducto y alcantarillado, el pabellón de carnes, el pavimento de las calles).

La salud y la higiene, como dispositivos progresistas, fueron una preocupación que desbordó lo meramente local, pero construyeron de manera importante el proyecto de ciudad que se intentó imponer. Estos fundamentaron la intención de cambiar las prácticas cotidianas, influenciaron la manera cómo se construyó la ciudad, formaron parte de los patrones culturales de educación social, representaron elementos de distinción social

y cimentaron las bases de la administración pública.

En este contexto, la resistencia social se manifestó mediante la crítica constante al papel de la Administración pública, que se fundamentaba en el rechazo al incremento de impuestos y las demoras que presentaron algunos proyectos como la energía eléctrica y el Acueducto y Alcantarillado modernos. Esta crítica encontró su espacio en la calle y en comunicaciones escritas dirigidas a la Municipalidad, pero también en varios momentos del periodo estudiado llegó como manifestación pública en las sesiones del Concejo Municipal (Arias, 2018). Igualmente se mostró en el no pago de impuestos, y el constante incumplimiento de las normatividades establecidas por la Municipalidad. Ejemplo de esto último lo representan el lavado de ropas en las acequias, la urbanización por fuera de los reglamentos de la municipalidad, el depósito de las basuras en el río, la vagancia de los menores, el uso de fuegos artificiales en las celebraciones públicas, entre otros. Por ello la coacción fue el principal vehículo del *progreso* en ciertos contextos.

El gesto en la vida cotidiana

La visión de ciudad que se proyectó en Tuluá no se limitó a la transformación de la batería material y de la administración pública, por el contrario, para alcanzar el "progreso" primero era necesario acabar con el "atraso" de sus pobladores en sus gestos cotidianos. Para ello se recurrió generalmente al uso de códigos binarios excluyentes (civilizado-incivilizado; progresista-atrasado; higiénico-antihigiénico;

urbano-rural), los cuales buscaban señalar y cuestionar aquellos comportamientos que retaban la idea de ciudad que se quería imponer.

Aquellos a los que se acusó de generar atraso en la ciudad fueron los pobres –urbanos y campesinos– y sin educación, quienes no lograban entender la importancia de transformar sus prácticas “incivilizadas” (El Conservador, 25 de abril de 1918, p. 6); Mientras tanto, otras prácticas tradicionales tendían a ser exaltadas, y por tanto eran consideradas parte del orden progresista que se quería imponer. En este sentido, aparece una moral de lo urbano que debía ser llevada, por acuerdo o imposición, a toda la población, si se quería generar desarrollo y adelanto.

El esfuerzo por imponer este orden progresista en lo cotidiano se observa en la lucha contra las bebidas alcohólicas, la vagancia, lo antihigiénico, el desorden, la persecución de la evasión escolar, el juego, las grescas y la prostitución. La vida nocturna representó un riesgo, por ello su control fue una de las preocupaciones centrales, argumentando que estas prácticas atentaban contra el bienestar mismo de la población. De allí que no sólo la acción policíaca apareciera en escena para controlar los desmanes, sino que se buscaron medidas “preventivas”, que permitieran el control social mediante la acción del Estado local.

Las estrategias más utilizadas fueron altos impuestos, multas y cárcel para los infractores, pero también se institucionalizaron visitas de inspectores (médicos y policías) a los establecimientos con el fin de tener un conocimiento directo de los servicios que prestaban bares, cantinas,

casas de juego, casas de lenocinio y chicherías. En este punto se genera una contradicción, puesto que por un lado estos cobros se crearon con la función moralizante mencionada, y por el otro, la administración pública dependió de estas entradas para su funcionamiento.

Más aún, si bien es cierto que prácticas como el juego y la bebida fueron perseguidas en ciertos contextos, también lo es que en otros, las élites locales apoyaron la creación de clubes y la importación de licores extranjeros como una forma de diferenciación social. Esta contradicción aparece de manera contundente en la siguiente cita:

La beodez es una práctica deleznable que ataca a nuestros campesinos, quienes por falta de educación, no logran controlar el consumo de la bebida en los términos que llama la vida social (La Mosca de Millán, 23 de enero de 1927, p. 3).

Ahora bien, el cuidado de las maneras y las costumbres no fue asunto exclusivo de la administración municipal, por el contrario, desde el inicio del periodo estudiado hubo una resonancia de estos discursos en algunos grupos sociales, quienes por diferentes medios intentaron imponer sus valores en el resto de la población. Así, en un ejercicio de control social, la discriminación y el señalamiento social de las prácticas “anti-progresistas”, estuvieron acompañadas del uso de la prensa y las conferencias, de la creación de juntas y de actos públicos (la misa, las celebraciones patrias, recolectas públicas, etcétera), como una manera de crear un orden progresista en lo cotidiano.

Consideraciones finales

La situación de Tuluá no fue un caso único, ni aislado, ni tampoco fue resultado de un proceso repentino, sino que fue consecuencia de un contexto social, cultural y político que se venía gestando desde antes del periodo estudiado, y que se vio fortalecido por el crecimiento económico de la región y el país. De cualquier forma, esta coyuntura fue aprovechada por las élites locales para hacer realidad un proyecto de ciudad, en el que se buscaron transformaciones económicas, materiales, sociales y culturales que se mantuvieron en el tiempo.

Este proceso revisó de manera general las ideas de *desarrollo*, *progreso* y *civilización* que fueron recurrentes en el discurso del período estudiado, y que tomaron forma en un proyecto que se preocupó por la institucionalización de remedios que "paliaran el atraso" de la ciudad, y que al mismo tiempo tuvo una correspondencia dialógica en algunos sectores de la población en Juntas, Sociedades e intereses particulares. De allí que los límites del proyecto rebasaran la simple mejora material e intentaran adentrarse en acciones que procuraron la transformación de las "prácticas incivilizadas", mediante la imposición de un "orden progresista", que si bien no fue construido por las élites locales, sí fue utilizado y adaptado por estas como un medio de control social que tenía un doble rasero; al tiempo que se buscó generalizar las ideas de civilización, progreso y desarrollo en la sociedad tuluëña, se afianzó la diferenciación social en términos de estatus y buenas costumbres.

Precisamente esta contradicción se espacializó en la manera como se administró la ciudad, y en los ritmos, formas e

intensidades en las que el *progreso* llegó a los distintos barrios. Esto se manifestó en la escasa o tardía construcción de obras progresistas (calles, escuelas, alumbrado público, alcantarillado, acueducto, entre otras). Sin embargo, pese a estas diferenciaciones, la búsqueda del control social de las zonas marginadas del Progreso fue constante, y llevó a la ejecución de acciones desde la Municipalidad a través de medidas coactivas (multas, medidas policíacas, higiénicas y profilácticas), pero también desde los intereses privados por medio de Juntas y Sociedades que desarrollaron un discurso atravesado por las ideas de Caridad y Beneficencia.

Finalmente, es claro que la transformación de la batería material urbana jugó un papel fundamental en la proyección progresista de la ciudad, no solo en las obras públicas sino que incluso algunos particulares buscaron ganar estatus social mediante "construcciones modernas". Sin embargo, más allá de la transformación de la infraestructura urbana que percibieron los tuluëños, sobresale la existencia e imposición de ideas que se basaron en la necesidad de resaltar y proyectar, tanto en lo local como en lo regional, las condiciones progresista de Tuluá como requisito para el reconocimiento del éxito en lo urbano.

Archivos

Archivo del concejo municipal de Tuluá
(A.C.M.T).
Archivo de la Gobernación del Valle.
Archivo Central de Tuluá.
Archivo Histórico de Cali.

Bibliografía

- Almarío García, O. (2012). Cali y el Valle del Cauca: Configuración moderna y reconfiguración contemporánea de la región y la ciudad-región. En Gilberto Loaiza (comp.), *Historia de Cali Siglo xx*. T. II Política, pp. 70-93. Cali: Universidad del Valle.
- Aprile-Gnisset, J. (1992). *La Ciudad Colombiana, Siglo XIX y Siglo XX*. Santafé de Bogotá: Talleres Gráficos Banco Popular.
- Arias Solarte, J. P. (2018). *Tuluá, una ciudad progresista: una revisión al proyecto de ciudad del Concejo Municipal de Tuluá entre 1920 y 1929* (Tesis Maestría). Cali: Universidad del Valle.
- Bejarano Ávila, J. A. (1989). La Economía Colombiana entre 1922 y 1929. En Álvaro Tirado M. (director), *Nueva Historia de Colombia V*. Bogotá: Planeta, pp. 51-76.
- Benítez Hernández, D. (2015). *Desarrollo agroindustrial y equipamiento institucional: una mirada cuantitativa a los Acuerdos del Concejo Municipal de Palmira, 1922-1929* (Tesis Maestría). Cali: Universidad del Valle.
- Botero Herrera, F. (1996). *Medellín 1890-1950. Historia urbana y juego de intereses*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Correa Ramírez, J. J. (2015). *Civismo y educación en Pereira y Manizales (1925-1950): un análisis comparativo entre sus sociabilidades, visiones de ciudad y cultura cívica*. Colombia: Universidad Tecnológica de Pereira.
- Guarín Martínez, O. (2011). Alcohol y drogas bajo la Hegemonía Conservadora. En *Historia de la vida privada en Colombia*, T. II. Bogotá: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A. pp. 47-65
- Mejía Pavony, G. R. (2000). *Los años del cambio. Historia urbana de Bogotá, 1820-1910*. Bogotá: CEJA.
- Paredes Cisneros, S. (2009). *Algo nuevo, algo viejo, algo prestado. Las transformaciones urbanas de Barbacoas entre 1850 y 1930*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- Pedraza Gómez, Z. (2011). La educación del cuerpo y la vida privada. En *Historia de la vida privada en Colombia*, T. II. Bogotá: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A., pp. 115-148
- Posada Carbó, E. (2015) *La apertura al mundo. Tomo 3: 1880-1930*. España: Fundación Mapre.
- Rodríguez Caporalli, E. (2013). La burocratización incipiente: la administración pública de Cali entre 1910 y 1940. En *Formas de modernización regional en el suroccidente colombiano*. Cali: Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad ICESI, pp. 45-90
- _____. (2012). Modernización y construcción de lo público en Cali: las relaciones entre la Junta de Ornato y el Concejo Municipal. En *Desafíos para la democracia y la ciudadanía*. Santiago de Cali: Universidad ICESI, pp. 209-229
- Rodríguez Caporalli, E. y Sáenz J. D. (2018). Cali es un garaje con obispo: Transición, Modernidad e Instituciones. Cali 1910-1937. En *Poder y Ciudad en Cali. Hacia la construcción de un orden urbano 1910-1950*. Cali: Universidad del Valle y Universidad ICESI, pp. 59-93
- Romero, J. L. (1999). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

- Sáenz, J. D. (2013). La formación de la burocracia en el Valle del Cauca entre 1910 y 1950. En *Formas de modernización regional en el suroccidente colombiano*. Cali: Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad ICESI, pp. 91-140.
- Santos Delgado, A. y Sánchez Mejía, H. (2010). *La irrupción del capitalismo agrario en el Valle del Cauca. Políticas estatales, trabajo y tecnología 1900-1950*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.
- Vásquez Benítez, E. (2001). *Historia de Cali en el siglo 20: sociedad, economía, cultura y espacio*. Colombia: Nueva Biblioteca Pedagógica y Programa Editorial Universidad del Valle.

Manuscritos

- Código de policía del valle del cauca, 1920. Congreso de la república. Ley 4 de 1913, ley 84 de 1914, Ley 99 de 1922 y Ley 6 de 1928.
- Gutiérrez, R. (1921). *Monografías de Rufino Gutiérrez. T. II*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- (1907). *Informe Alcalde al Prefecto*. 27 de diciembre de 1907.
- Martínez, G. y, Paredes, J. (1946). *Tuluá: Historia y Geografía*. Cali: Imprenta Departamental.
- Potes Palau, M. A. (1931). Ciudad de Tuluá. Publicación N°5 de *El Municipio*. Cali: Imprenta Departamental.
- Presidencia de la república. *Decreto 340 de 1910, Decreto 2198 de 1918*.
- Zawadzky, R. (1917). *Boletín estadístico del Valle del Cauca*, Vol. I. Cali: Imprenta del Pacífico.

Hemerografía

- Batero Portilla, J. (2016). Las cifras del progreso. El departamento del Valle del Cauca según el Boletín Estadístico de 1917. *Revista Historia y Espacio*, (núm. 47), pp. 67-94.
- Cuevas, H. (2016). Visiones y representaciones sobre la transformación urbana de Buga (Colombia), 1900-1937. *Revista Historelo* Vol. 8, núm. 16, pp. 212-213.
- El Municipal*, Concejo Municipal de Tuluá, 1913, 1923, 1924, 1927.
- El Conservador*. Tuluá 1918.
- Gorelik, A. (2003). Ciudad, Modernidad, Modernización. *Revista Universitas Humanística* (núm. 56). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, pp. 11-27
- La lucha* 1939
- La Mosca de Millán*, Tuluá, 1922-1927.
- Mercurio*, Buga, 1923.
- Rojas Guerra, J. M. (1985). Sobre el papel de los empresarios en la formación del sector azucarero. *Boletín socioeconómico*, (14-15), pp. 7-87.
- Valencia Daza, G. I. (2010). La configuración del departamento del valle: 1904-1910. *Revista Historia y Espacio*, vol. 06, núm. 34, pp. 1-20.

Cibergrafía

- Agudelo, Ángela y Chapman, William (2012). "que el Sr. Alcalde haga destruir las casas pajizas": El proceso de transformación urbana en Barranquilla a finales del siglo XIX y principios del XX. *Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*. Recuperado de: <http://rcientificas.uninor>

- te.edu.co/index.php/memorias/article/viewArticle/3334
- Ramírez G., M. T. y Téllez C., J. P. (2017). La educación primaria y secundaria en Colombia en el siglo xx. Banco de la República. Recuperado de <http://www.banrep.gov.co/docum/ftp/borra379.pdf>
- Torrejano Vargas, R. (2015). La educación primaria y secundaria en Colombia desde la perspectiva del estado. 1903-1930. *Revista Republicana*, 1(17). Recuperado de <http://ojs.urepublicana.edu.co/index.php/revistarepublicana/article/view/10>



CARLOS HUMBERTO CONTRERAS TENTZOHUA*

**Tornero, Angélica. (2014).
*Hacia una hermenéutica crítica:
 Theodor Adorno y Paul Ricoeur.*
 México: Juan Pablos Editor.**

Una filosofía que no es crítica no es filosofía, y al mismo tiempo deja de serlo si no es capaz de entender los conceptos que maneja. Precisamente la obra de la Dra. Angélica Tornero, *Hacia una hermenéutica crítica*, se enfoca en realizar una filosofía crítica, pero al mismo tiempo interesada en la lectura y en la interpretación de los textos; para hacerlo busca una mezcla de dos tradiciones distintas de la filosofía occidental: a) por una parte, la teoría de Theodor Adorno, crítica a la Escuela de Frankfurt, de cuño marxista y también freudiano; b) por otra parte, la hermenéutica de Paul Ricoeur, fuertemente influida por Heidegger y por Gadamer, así como por la teoría francesa de notable influencia estructuralista. Estas teorías tuvieron encuentros y desencuentros; no obstante, atravesaron coyunturas comunes, sobre todo una: la Segunda Guerra Mundial y toda su barbarie. La obra de Tornero busca preguntas adecuadas para la barbarie de la globalización y sostiene que puede formularlas usando una síntesis de las teorías mencionadas... y ¿por qué no? Finalmente tales teorías surgieron para preguntarse acerca de la barbarie: ¿por qué no habrían de ser guías adecuadas frente a la globalización?

Al comenzar su obra, Tornero se pregunta por los orígenes de la razón en la modernidad y nos recuerda que la razón fue parte de un proyecto ilustrado, en el que filósofos como Immanuel Kant invitaban a la humanidad a abandonar su minoría de edad; entre otras cosas, sostenía que era posible que los humanos fueran vistos como un fin en sí mismos, y no como medios. El humano que consiguiera ser un fin en sí mismo, sería alguien maduro, y sobre todo crítico, consigo mismo y con la sociedad. En su famosa *Crítica de la Razón Pura*, Kant hizo una crítica sobre los límites y alcances del conocimiento,

Tornero, Angélica.
 (2014). *Hacia una
 hermenéutica
 crítica: Theodor
 Adorno y Paul
 Ricoeur.* México:
 Juan Pablos
 Editor.

* Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

con lo que sentó las posibilidades de conocer, pero también las de hacer crítica; si bien era una obra eminentemente epistemológica, también alcanzaba la posibilidad de hacer crítica de la sociedad, y es por eso que Kant estableció cuáles y, en qué momento, eran las críticas que se le podían hacer a los gobernantes. Posteriormente, Tornero nos habla de la influencia de Kant en Fichte, Hegel y Schelling, y de cómo éstos siguieron su camino, sobre todo Hegel, quien también criticó la razón a partir de las diferentes categorías del pensamiento. Hegel fue quien le dio a la filosofía un sentido histórico, y fue quien mostró la necesidad de que la filosofía y la historia fueran unidas; en este aspecto influyó en Karl Marx, quien a partir de la crítica a Hegel desarrolló una crítica penetrante en su análisis de la sociedad burguesa, la cual sólo creaba riqueza opulenta para unos cuantos y miseria para el proletariado. Marx consideró que la crítica y la teoría no deberían quedarse sin cambiar el mundo, sino que debían ser parte de la lucha proletaria para conseguir una sociedad sin clases, en la que las fuerzas de la industria sirvieran para la verdadera erradicación de la explotación, gracias a eso se lograría completar el proyecto de la Ilustración. Por desgracia, el siglo xx, los totalitarismos, Auschwitz, etcétera, pondrían en duda la Ilustración, y ya no se vería a ésta como un medio para la liberación, sino como otro instrumento más de dominación.

Por otro lado, Tornero nos habla de los orígenes de la hermenéutica y de la tradición hermenéutica desde Hermes Trimegisto, quien tenía el deber de hacer comprender a los hombres los mensajes de dios, pasando por la hermenéutica bíblica que se dedicaba a interpretar la Biblia de forma adecuada para los hombres. De ahí pasa por hermeneutas como Schleiermacher, a quien le preocupaba comprender los textos y el mensaje que el autor ponía en éstos, hasta llegar, por fin, a Heidegger, cuya máxima preocupación fue la pre-comprensión que hay en cada texto, pues sin dicha pre-comprensión, la interpretación no es posible.

Ahora examinaremos la manera en la que procede Tornero con Adorno y Ricoeur.

Adorno se opone a toda filosofía que busque justificar la dominación con la razón; considera que la razón no debe ser aliada de la injusticia ni del sufrimiento, ya que su fin era librar al hombre de la dominación y la barbarie, y acabó en lo contrario. Con eso, lo que sucedió fue que la razón se volvió otro mito más, que únicamente ha guiado a la humanidad a la catástrofe. Tornero denuncia que hay quienes a partir de dichas tesis, postularon a Adorno como un pesimista y como un nihilista, pero eso está alejado de la realidad, pues a diferencia de varios autores posmodernos con posturas nihilis-

tas o cínicas, Adorno no renunció a la razón ni a su capacidad crítica. En libros como *Dialéctica Negativa* o como *Dialéctica de la Ilustración*, Adorno abogaba por una teoría que fuera capaz de criticar a la razón, pero no a partir de discursos oscurantistas, sino a partir de la razón misma, para así rescatar a la razón de la barbarie en la que estaba metida. Sólo a partir de la crítica contra la dominación, y señalando las injusticias provocadas por dicha razón dominante, se daría voz a las víctimas del sufrimiento, y con ello se conseguiría aliviar su dolor. De acuerdo con Tornero, Adorno consideraba que el arte era parte de la resistencia frente a la razón totalizadora; la explicación es que el arte no era instrumental, sino que presentaba experiencias subjetivas capaces de denunciar la dominación instrumental. Con ello, la labor de la crítica consistía en señalar e interpretar esos momentos donde el arte se vuelve resistencia.

Por su parte, a Ricoeur también le preocupaba la barbarie y la injusticia en el mundo, y eso lo llevó a preguntarse sobre la posibilidad de ejercer la crítica a partir de la interpretación. Para ello, Ricoeur siguió con cuidado el debate entre Habermas, último gran representante de la Escuela de Frankfurt, y Gadamer, hermeneuta seguidor de Heidegger.

Gadamer se oponía a la idea de la Ilustración que rechazaba la tradición y los prejuicios frente a la razón; consideraba que los prejuicios eran los que permitían a los individuos adaptarse al mundo y poder operar en éste, al mismo tiempo que eran parte de la tradición en la que todo individuo se reconoce. La razón, al oponerse, a los prejuicios sólo destruía la tradición y la capacidad de los individuos para adaptarse al mundo, con lo que la labor de la hermenéutica sería restablecer la tradición y así los individuos tuvieran la capacidad de interpretar al mundo. Habermas critica tal postura, pues afirma que la hermenéutica no es capaz de observar que el lenguaje está atravesado por distintas ideologías, y que cada ideología tiene cierto poder y dominación, con lo cual el lenguaje está lejos de ser claro y neutral, y más bien es un medio que distorsiona la comunicación; en ese sentido, la postura de Gadamer defiende una comunicación distorsionada en favor de la tradición, en contra del ideal de la acción comunicativa de Habermas, que tiende a una comunicación sin dominación de por medio. Habermas es un defensor de la Ilustración que busca denunciar las relaciones de explotación que hay en la tradición, mientras que a Gadamer eso le parece ajeno y, por esa razón, Habermas considera a su teoría como la más adecuada para criticar los problemas contemporáneos en la filosofía y en las ciencias sociales.

De acuerdo con Tornero, Ricoeur se dejó influir por tal debate y comenzó a preguntarse por una hermenéutica con capacidad crítica; tal hermenéutica sería una hermenéutica con distanciamiento.

Por distanciamiento, Ricoeur se refería a la capacidad de distanciarse del texto, de poder interpretarlo más allá de las intenciones del autor: Lo que le importaba a Ricoeur propiamente, a diferencia de Gadamer, era la lectura y la capacidad de poder interpretar los textos en épocas distintas, en culturas diferentes, y de forma alternativa a lo que el autor quería dar a entender. Así pues, Ricoeur ve en la lectura una forma liberadora en la que el lector puede interpretar los textos de acuerdo con sus posibilidades. Tornero pone de ejemplo al escritor que crea una obra a partir de la realidad, con lo que logra reinventar esa realidad y hace de ella algo nuevo. Ésa es precisamente la finalidad de la hermenéutica de Ricoeur: interpretar los textos para reinterpretar el presente y no para defender el pasado.

Una vez que Tornero explicó a ambos filósofos, llegó a la identificación de su hermenéutica crítica. Mientras que el debate Habermas-Gadamer mostró que eran antitéticos, Tornero expone que Adorno y Ricoeur pueden complementarse. A Adorno le importaba el objeto, la obra de arte; consideraba que el arte criticaba a la sociedad burguesa, y la labor del crítico era comprenderla y explicarla. Si bien podría haber parecido que Adorno prefería el objeto al sujeto, lo cierto es que para él ambos son importantes, pues es el sujeto quien es capaz de hacer y comprender la crítica del sujeto. Una relación similar ocurre con Ricoeur, pues si bien para él el sujeto es lo más importante, es el objeto lo que posibilita que el sujeto tenga la capacidad para establecer una reinterpretación, con lo cual se libera al objeto del poder de la dominación y de los prejuicios.

Para ambos filósofos lo que hay es una interacción entre el objeto y el sujeto, y si algo quiere establecer Tornero es que el sujeto no es el punto de partida, sino el de llegada; el sujeto se involucra con el objeto y llega a ser otro sujeto capaz de hacer una nueva crítica. Si alguna conclusión saca Tornero de su propuesta, es la de que una hermenéutica crítica es una necesidad, pues sin crítica la reinterpretación no es posible, y sin lecturas alternativas, el conocimiento se vuelve inalcanzable. Sin la interacción entre sujeto y objeto, y sin la hermenéutica crítica se cae en el dogma y, sobre todo, la dominación y explotación queda asegurada, haciendo imposible escuchar la voz de las víctimas.

Sin duda, el libro de Tornero da qué pensar, sobre todo en épocas donde cierta parte de la academia continúa rechazando al sujeto, apostándolo todo por las estructuras y los textos. Tornero nos muestra otra alternativa para el sujeto, donde éste es capaz de

reinterpretar y criticar al texto, y a partir de eso crear algo nuevo. No obstante, Tornero se inclina bastante por el arte y la literatura, y podría parecer que, con ello, se aleja de cuestiones importantes, como la política o la economía; será labor del lector hacer que la propuesta de Tornero llegue a la práctica política. Tornero se conforma con mostrarnos una alternativa de crítica y de hermenéutica.



JAIME ORTEGA*

El Capital: el destino de un texto y de sus traductores

Horacio Tarcus es ya una pluma distinguida entre quienes han contribuido a la historia de las izquierdas en la Argentina, en tanto que capítulo significativo del desarrollo de dicha corriente en el conjunto de América Latina. Su fama no es casual, es la expresión de un amplio recorrido como editor, archivista y escritor. Hace un tiempo ya que comienza a ofrecernos un conjunto de trabajos sobre los que ha venido reflexionando por décadas. El libro que reseñamos en esta ocasión bien podría ser considerado como un libro erudito y para eruditos, sin embargo, dada su temática, interpelará a una cantidad más amplia de lectores.

Tarcus avanza sobre un ambicioso plan de recolectar las pistas que han dejado los numerosos traductores de la obra cumbre de Karl Marx: *El Capital: crítica de la economía política*. El famoso texto que ha cumplido ya 150 años de haber aparecido a la luz y cuyo destino, se pensó en el siglo XIX, era convertirse en la "biblia del proletariado". El recorrido del texto ha tenido sinnúmero de vicisitudes, y es parte de la cultura política de la corriente ideológica más significativa producida entre las clases subalternas, pero también motivo de reflexión para una gama amplia de intelectuales.

Con un estilo ágil, amable y sencillo, Tarcus ofrece una exposición detallada y minuciosa (según el material con el cual se cuenta para hacerlo) de las distintas trayectorias de quienes encararon el proyecto de convertirse en los traductores de Marx al español. No escapa ni la dimensión histórica-contextual, ni las múltiples vicisitudes de un lenguaje técnico que estaba inventándose y reinventándose. El conjunto es un trazo fino sobre las veredas tomadas por el texto al que Marx le dedicó más empeño para su producción.

Tarcus, H (2018).
*La biblia del
proletariado.
Traductores y
editores de El
Capital*. Buenos
Aires: Siglo XXI.

* Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.

Así, Tarcus nos expone los proyectos que, en España, Argentina, México, Chile, enfrentaron cubanos, españoles, argentinos, uruguayos y chilenos. Vemos recorrer entonces al primer socialismo, el del siglo XIX en España, cruzado con el republicanismo. Observamos también el despliegue del socialismo argentino, en profunda conexión con sus equivalentes en Europa. Asistimos al traslado producto de la Guerra Civil Española de importantes personajes hacia México. Lo mismo para quienes recorrieron la avenida de la renovación crítica y que, por situaciones ajenas a su voluntad, tuvieron que trasladarse del “cono sur” a la nación mexicana.

El texto arranca con una breve historia de las múltiples traducciones de *El Capital* en el mundo, de la rusa a la francesa, se destaca la impronta de ellas y de otras tantas. El preludio da pie a la parte sustancial y mayoritaria del ensayo: los que trasladaron del francés, inglés, italiano y a veces del alemán, al español. Así, Tarcus revisa las trayectorias del federalista español Pablo Correa, del médico argentino Juan B. Justo, de los españoles radicados en México (y contrincantes ideológicos) Manuel Pedrosa y Wenceslao Roces. Con este último, además, el *affaire* con una editorial comunista argentina que se apropia la traducción, disfrazándola. Sigue en la segunda mitad del siglo XX con el argentino Raúl Sciarreta y el uruguayo Pedro Scaron; con los españoles Vicente Romano y Manuel Sacristán, para –finalmente– cerrar con la del chileno Cristián Fazio en el año 1991 como último “regalo soviético”.

El recuento de Tarcus, decíamos, es pormenorizado. Se centra en la reconstrucción de aspectos editoriales, afronta las trayectorias políticas e ideológicas, así como los entramados contextuales que determinaron desplazamientos. No sería mentir el decir que se nota una predilección en su escritura por las coordenadas que permiten la versión de Scaron, motivo de constante referencia y comparación. Cabe preguntarse entonces, más allá de la erudición, sobre los motivos teóricos y políticos que atraviesan tanto las traducciones de *El Capital*, como la propia obra de Tarcus.

La primera sería una versión privilegiada de la tensión producto de los efectos de la revolución soviética, en donde un poder y sus múltiples herramientas de difusión intentan monopolizar el legado de Marx. La valía de la obra de Scaron, parece traslucirse, porque además de ser muy seria en su formulación en tanto intento de edición crítica (a pesar de no contar con los mejores elementos para hacerlo), sobre todo expresa la renovación política del marxismo a mediados del siglo XX. Producto de las tensiones y rupturas con los monopolizadores argentinos de Marx, pero también con los seguidores del poder soviético en otras periferias (Roces), la muy popular

edición de Siglo XXI expresaría la intención de salir de la cuadratura del círculo impuesta por el comunismo: una obra crítica de Marx no atrapada por un discurso de poder.

Quienes hayan leído la versión de Roces, quizá tan famosa como la de Scaron, sabrán bien las diferencias entre una y otra. No sólo los errores y traslapes que el uruguayo critica del transterrado son algo ya conocido, tan así que él mismo los corrigió en una edición que sólo muchos años después de su muerte pudo aparecer (en 2014). La diferencia se encuentra sobre todo en la fuerza y la imaginación de Roces, que –en un lenguaje rico, sutil y con múltiples expresiones– vuelve el texto una obra de disfrute y goce, pero también de combate.

Pero más allá de la disputa Roces-Scaron, existen también otros detalles, bien señalados por Tarcus. Uno importante es la impronta del althusserianismo de la mano de Raúl Sciarreta. Recordemos que en los sesenta-setenta, la obra de Althusser cimbró las certezas más profundas del marxismo dominante. Entre sus intervenciones destaca la idea de que *El Capital* es un texto filosófico cuya unidad es ficticia, pues expresa la convivencia de múltiples discursos que deben ser pensados teóricamente con respecto a las lógicas de la sociedad. Es decir, que leer *El Capital* es un ejercicio teórico. Aunque incompleto, el gesto de Sciarreta es parte de esa onda producto de la intervención del francés. Cabe señalar que Scaron se refiere en tono irónico a la sugerencia althusseriana de pensar el comienzo de la lectura (el gallo señalaba que debía ser la sección segunda por donde había que iniciar, dejando al último la sección primera), y así muestra, en su sutil ironía, la incompreensión teórica de la renovación encabezada por Althusser.

A diferencia de las versiones preliminares de este libro, aparecidas en forma de un ensayo amplio tanto en *Memoria* como en *Nueva Sociedad*, se agregan un par de páginas que son un buen pretexto para pensar el desafío de Tarcus; es decir, reconocer su aporte y dar pasos adelante. La primera versa sobre las ediciones abreviadas y los resúmenes, que operaron como mediación para la configuración de lectores no especializados. La dificultad de asir una obra erudita, densa y cargada de una cultura propia de una época se vio solventada por estas versiones “populares”, que operaban como el aliciente de círculos y grupos de estudio.

La segunda es el breve recuento que hace Tarcus sobre el impacto teórico de *El Capital*. Sin duda, extrañamos más páginas y más profundidad en algunos de los problemas localizados hacia el final. Señala, ciertamente, un hecho real: hoy hay muchas más formas de acercarse a *El Capital*, producto de décadas de trabajo. Él sólo

enfatisa en algunas señas argentinas de la recepción histórica y menciona sólo algunas obras (norteamericanas y europeas principalmente) de tradiciones contemporáneas.

Es aquí, sin duda, donde hay mucho trabajo que hacer aún, y si bien no es parte del proyecto de Tarcus, su libro posibilita retomar y profundizar estas veredas. En el terreno de la producción teórica hay que mencionar algunos referentes insoslayables: las obras de Reinaldo Carcanholo y Ruy Fausto, en el Brasil; la de Norbert Wilner y Roberto Parisi, en la Argentina; la de René Zavaleta y Álvaro García Linera, en Bolivia; la de Anastasio Mancilla en Cuba; la de Franz Hinkelammert en Costa Rica; las de Enrique Dussel, Jorge Juanes y Bolívar Echeverría, en México; la de Rafael Menjívar en El Salvador; la de Guillermo Rochabrúm en el Perú; las de Osvaldo Fernández y Sergio Vuskovic, en Chile. Esto sólo por mencionar las más populares y accesibles. El trabajo de Tarcus es un buen pretexto para escharbar en la memoria teórica y recuperar esa amplia acumulación de conocimiento del marxismo producido en América Latina.

Para el caso de México, desde donde se escribe esta reseña, no es suficiente la mención de la incorporación del Seminario de *El Capital* en el año 76 al currículo de la licenciatura en economía. Se trata de una historia profunda, producto del impacto de la Revolución mexicana y después de la Revolución cubana. El registro de la relación de *El Capital* queda incluso consignado en *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, cuando uno de sus personajes recuerda que su tesis versó sobre la "plusvalía", pues –como se sabe– Marx fue un lugar común entre la intelectualidad desde los años treinta y cuarenta. Los nombres de Narciso Bassols, Juan Noyola y Elí de Gortari en la primera mitad del siglo xx, se acompañan del de Alonso Aguilar Monteverde, Juan Garzón Bates, Enrique González Rojo (quien escribiera en la revista *Revolución*, editada en Morelia, un resumen de *El Capital*). En términos de la institucionalización se encuentran los cursos aprobados en el año 1966 en el seno del Consejo Universitario de la UNAM, pero también las experiencias en las facultades de Economía con el Seminario de *El Capital*, que Bolívar Echeverría (junto a Armando Bartra, Jorge Juanes y Ramón Ramírez) impartía en el auditorio Ho-Chi-Mihn; en la Facultad de Filosofía, de la mano de Federico Álvarez y Jaime Labastida, y en la de Ciencias Políticas, de la mano del "althusseriano" Raúl Olmedo. Los tres Seminarios de *El Capital* fueron el lugar para la discusión por cerca de dos décadas de la obra de Marx. De aquella experiencia se formaron, en distintas épocas, numerosos intelectuales tan diversos en sus trayectorias como en sus posiciones: Luciano Concheiro, Yolanda Trápaga, Concepción Tonda, Jorge Veraza, Carlos Toran-

zo, Álvaro García Linera, Carlos Aguirre, José Gandarilla, Gerardo Ávalos, por mencionar sólo algunos.

Finalmente y aprovechando la reflexión sobre México, es pertinente señalar la impronta que tanto Enrique Dussel como Bolívar Echeverría tuvieron al momento de considerar la obra de Marx. Particularmente el primero, que hizo explícito que *El Capital* no era un libro sino un proyecto que arrancaba en 1857 y tenía varias redacciones. El espacio creado por Dussel en los años ochenta para seguir aquel rastro devino en la publicación de cuatro importantes libros.

Así, aunque Tarcus enuncia en algunos momentos las traducciones de los *Grundrisse* o las *Teorías sobre la plusvalía*, dice poco sobre las traducciones de otros manuscritos. Puede pensar importante aquellos del periodo 61-63 que sólo se encuentran fragmentariamente. Nos referimos a aquella traducción que impulsó Dussel y apareció en la revista *Dialéctica* en su número 17, así como la que alentó recientemente García Linera en la Vicepresidencia de Bolivia. A ello debe sumarse un ausente: Bolívar Echeverría, quien además de traducir un pasaje de dichos manuscritos, también es traductor de la sección primera de *El Capital*.

Como puede observarse, hay aún mucho trabajo de reconstrucción, tanto de las coordenadas "nacionales" como de los vínculos regionales que impulsaron la lectura, difusión y apropiación productiva de *El Capital*. Baste saludar alegremente este primer disparador proporcionado por Tarcus, que –sin duda– se volverá una obra de consulta en los tiempos por venir. Y es que, frente a la crisis civilizatoria que enfrentamos, *El Capital* de Marx vuelve a convertirse en una referencia tan pertinente como necesaria.



MARIO CÉSAR ISLAS FLORES*

Contra la desmemoria austriaca (y no sólo austriaca): *Viena: una ficción* de Andreas Kurz

La dilatación de la experiencia lectora al grado de convertirse ella misma en un *libro inmaterial* (un libro que existe sólo en el universo mental de ese lector por obra y gracia de su sesgo interpretativo) o en una publicación impresa que, con modulación variada converge o discrepa con otros libros ha sido una temática recurrente en el ámbito de la historiografía entre el último tercio del siglo pasado y las casi dos décadas que ya alcanza el siglo XXI, así lo constatan de modo luminoso las aportaciones de los franceses Michel de Certeau (1999) y Roger Chartier (1995), del italiano Carlo Ginzburg (1998) y del historiador y teórico de la historiografía neerlandés Frank Ankersmit (2010). *Viena: una ficción* (Kurz, 2017) de Andreas Kurz existe en su forma *material* gracias al sello editorial Cabezaprusia de la poblana Librería Profética, pero perfectamente podría existir tan sólo en la cabeza del ensayista y literato austriaco radicado en México al igual que esos finales alternativos de *La montaña mágica* o *Auto de fe* consignados en su libro.

Me explico: con respecto a la inmensa bibliografía existente sobre la cultura austriaca y de modo muy especial sobre Viena, Kurz ha tenido el coraje de confrontarse con la nostalgia por la extinta y fascinante Austria-Hungría Habsbúrgica, con la vergüenza por el ominoso pasado nacionalsocialista y con la ambigüedad política del tiempo presente austriaco. Un texto ensayístico de esta densidad histórica que, además, incorpora una acentuada dimensión autobiográfica podría perfectamente haber sido un *libro inmaterial*, uno radical y definitivamente inédito.

Sin embargo, Kurz dista de ser un *Biedermann* al que le de igual el anonimato o la reivindicación postrera de su obra y se atreve a

Kurz, Andreas.
(2017). *Viena: una ficción*.
México: Profética/
Cabezaprusia.

* Universidad Nacional Autónoma de México.

situarse más allá de cualquier coartada que apele a la objetividad concebida decimonómicamente como neutralidad ideológica o a la hiperrelatividad moral posmoderna: “Sé que de esta manera podría destruirme a mí mismo. Sé que la escritura será dolorosa y muy posiblemente fracasará. Sé también que es necesaria porque es necesario dismantelar las caras risueñas” (Kurz, 2017, p.16), se lee casi al comienzo del texto.

“Pequeño psicoanálisis vienés” abre *Viena* con la urgencia y el ímpetu de afirmar a la primera persona del singular, a ese yo que rememora desde una lejanía geográfica, lingüística e histórica (México) una patria (Zwettl) y una ciudad (Viena), a su vez, cercanas y marcadamente distantes entre sí: se trata del adolescente Kurz que bebe cerveza y lee literatura latinoamericana y literatura en lengua alemana y que redacta, además, su tesis de grado sobre Alejo Carpentier. Un tiempo y un lugar que existen como tales ya sólo en la memoria, pero que ni siquiera ahí se encuentran fijos en definitiva. Es la felicidad, dos ideas de la felicidad, pero podrían perfectamente tratarse de ilusiones, de meras construcciones teleológicas. La agudeza con que Kurz analiza la impronta de la realidad pretérita en su vida adulta y la forma en que extrapola esa exigencia, a un tiempo, epistémica y ética a la historia austriaca, es encomiable.

Adalbert Stifter y Franz Grillparzer coexisten con Thomas Mann, Elias Canetti, Karl Kraus, Robert Musil, Joseph Roth y Heimito von Doderer en las páginas de *Viena*, pero junto a estas glorias literarias del siglo XIX y XX de la literatura en lengua alemana, Kurz nos revela a autores prácticamente desconocidos en el contexto de habla castellana como Joseph Haslinger y Robert Menasse cuya importancia es patentizada de forma profusa a lo largo del texto. Estas obras de “pretensiones estéticas altas” (Kurz, 2017, p. 82) merecerían, sin duda, que una editorial iberoamericana asumiera el riesgo de traducirlas. He aquí, pues, una de las cualidades del libro: es una ventana desde la que podemos apreciar a autores y procesos que nos resultan, inesperadamente, próximos en más de un sentido.

El segundo capítulo de la obra intitolado “El arte del olvido” constituye por sí sólo un penetrante ensayo de historiografía política que ilustra la imprevisibilidad de la historia, o si se prefiere, su previsibilidad en un sentido pragmático y negativo: Kurt Waldheim, esmerado nazi, es electo presidente de Austria en 1986 a pesar de una protesta que cruza el Atlántico, o más exactamente: es electo precisamente como un rechazo a cualquier tentativa injerencista por parte de EUA. Pasma la capacidad amnésica austriaca, pero pasma también y no en menor medida la propia capacidad de olvido del mundo entero que permitió a Waldheim ser el secretario general

de la ONU durante una década (1971-1981). Los trabajos de Robert Knight son, sin duda, una excelente guía para adentrarnos en este episodio capital en la configuración de la memoria histórica centroeuropea contemporánea, por tanto, los lectores mexicanos a quienes el arte del olvido con su componente cínico y ufano de impunidad nos resulta doloroso y transgeneracional (un 2 de octubre de 1968, un 10 de junio de 1971 o Ayotzinapa bastan para ejemplificarlo de modo enfático) debemos agradecer a Kurz el análisis del colosal proyecto que encabezó el historiador británico sobre la activa participación de Austria en la edificación de una Europa nazista.

Otro proceso que puede resultar especialmente interesante para el lector mexicano de *Viena*, es la omnipresencia de la *Sozialpartnerschaft* en la vida política austriaca, de cara, por supuesto, al régimen político imperante en las últimas décadas en nuestro país y a la reciente transición. Al respecto, Andreas Kurz en alianza intelectual con el ya referido literato y ensayista Robert Menasse, apunta:

Menasse parece creer que lo específicamente austriaco de la *Sozialpartnerschaft* radica en su falta de visibilidad y, sobre todo, en su ausencia de las instituciones democráticas: no figura en la constitución, no pertenece a partido alguno, no tiene sillón en el Parlamento. Pero opera y durante décadas rigió el quehacer político y económico del país y formó la base de su existencia como Estado (Kurz, 2017, p. 136).

La excepcional y plausible solidaridad europea de cara a la crisis migratoria que tiene como centro neurálgico a Siria ocupa también una parte importante del tercer y último capítulo de *Viena*: "El país del casi". El abrumador rechazo del árabe o del africano hoy en día en Europa alcanza parecidos dramáticos con la exclusión y persecución de los judíos, gitanos, homosexuales y otros grupos étnicos o religiosos que no encajaban en el modelo de una civilización aria en los días de gloria del nacionalsocialismo alemán. Dicha temática, por supuesto, se revela especialmente cercana para nosotros, en virtud de la política migratoria impulsada desde el gobierno de Donald Trump.

Cabe resaltar, que la presencia de México en el libro de Kurz posee una importancia cualitativa más que cuantitativa: la pirámide prehispánica en Cholula utilizada como promontorio para la religión del conquistador hispánico; los múltiples y dolorosos ecos de nuestra *Heldenplatz* (Plaza de las Tres Culturas); la seductoramente mala novela *Linda 67* y la extraordinaria *Noticias del imperio* de

Fernando del Paso y por supuesto, la referencia a un pasado en común entre Austria y México cuyo corolario fue violento:

No cabe duda de que la importancia de la forma y la etiqueta, de las superficies pulidas, es herencia de la monarquía de los Habsburgo. En el siglo XIV, México tuvo que presenciar una representación tragicómica de esa veneración de la forma. El 19 de junio de 1867, en el cerro de las campanas queretano, Maximiliano de Habsburgo sólo desea dos cosas: que el pelotón de fusilamiento no apunte a su cara puesto que la etiqueta de la muerte no prevé un cráneo destrozado; y que apunten bien para que muera al instante, ya que un Habsburgo retorciéndose en su propia sangre es un espectáculo indigno: hay que ser un cadáver hermoso (Kurz, 2017, pp. 70-71).

No obstante, pienso que la nostalgia de Kurz por México cuando visita Austria, es la irrupción más importante de nuestra patria en esta obra. Sabíamos de vieneses nacidos en México (Juan García Ponce y José María Pérez Gay), pero ignorábamos por completo la existencia de un mexicano nacido en Austria.

Finalmente, en el marco de la irrupción y justipreciación del yo y de una sensibilidad renovada ante el acontecimiento en la acepción más extensa de la palabra, a mi juicio, el rasgo distintivo del arco temporal que comprende la transición del siglo XX al XXI y cuya expresión más evidente es la proliferación de autobiografías ficcionales o pretendidamente históricas bajo un imperativo de signo ideológico y político antes que estético: la restitución del individuo frente a los distintos sistemas que disolvieron su presencia en las estructuras y que limitaron su actuar a la directriz de una organización política, habría que resaltar que *Viena*, es un libro clave para reflexionar acerca del falseamiento voluntario e involuntario de la memoria histórica.

Bibliografía

- Ankersmit, Frank. (2010). *La experiencia histórica sublime*. México: Universidad Iberoamericana.
- Certeau de, Michel. (1999). *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana.
- Chartier, Roger. (1995). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.
- Ginzburg, Carlo. (1998). *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. México: Océano.
- Kurz, Andreas. (2017). *Viena: una ficción*. México: Profética/Cabeza-prusia.

OMAR ALEJANDRO ÁNGEL CORTÉS*

Cómo viajar sin ver de Andrés Neuman: **Anotaciones relámpago** **a la novísima crónica argentina**

Introducción: hagamos maletas

El deleite provocado por un viaje resulta aún una de las experiencias humanas plenamente auténticas. Ya sea desde la emoción del niño quien está a punto del primer encuentro con el mar, el adolescente a punto de huir con su joven e impulsiva pareja *con las velas tendidas hacia un país mejor*, la persona que busca “desconectarse” del día a día y tomar un respiro o, incluso, aquellos quienes empleamos a una bella y turística ciudad como la sede (léase pretexto) de algún congreso, una tertulia literaria, un encuentro de poetas, entre otras razones. El traslado geográfico es una constante hedonista, de conocimiento en más de un sentido y una suerte de trampolín para un desplazamiento interno: una ventana hacia nuevas realidades.

Ahora, en cuanto a la literatura y desde mi perspectiva, la crónica se perfila quizá como el producto idóneo para ser el estandarte del viajero. Si bien hasta aquí mi afirmación puede tildarse de una genialidad tal como la de reinventar el hilo negro, señalo a esta manifestación literaria como la más completa por su capacidad de seguir sin problema alguno las estructuras de la prosa, incluir extractos de poesía o lenguaje retórico, emplear los diálogos de la manera más teatral posible, además de valerse de diversos dispositivos estéticos para constituirse.

Precisamente por su carácter total resulta difícil encasillar a la crónica en un género literario o periodístico: pienso que, de manera general, es más preciso considerarla a caballo entre esas dos manifestaciones. Aunado a esto, cabe destacar que, como menciona Martín Caparrós (2007) en el prólogo a *La Argentina crónica. Historias*

Neuman,
Andrés. *Cómo
viajar sin ver.*
*Latinoamérica en
tránsito.* Madrid:
Alfaguara, 2010.

* Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. Universidad Anáhuac, Oaxaca.

reales de un país al límite, la crónica es una mezcla precisa y balanceada de mirada y escritura. Gracias al título del texto anterior, puedo hacer hincapié en el carácter veraz de dicha producción: ésta surge de un momento, de un *suceso* específico y lo transforma para que, entre otras intenciones, el lector se sienta parte del mismo. Además, esta busca la maravilla en la banalidad; es decir, el hecho cronístico puede ser aquél que en apariencia carezca de relevancia; lo significativo está en la manera de “cronicar” y en la manera en la que el lector puede sentirse incluido, identificado. Por otro lado, resulta por más importante señalar el carácter político de este texto: dentro y fuera la crónica busca *problematizar*. Juan Villoro la denomina un ornitorrinco, otros autores pueden señalarla, por su diversidad de ingredientes y agradable “sabor”, como el postre del banquete literario. Sin lugar a dudas, lo que hay que hacer patente –además de lo hasta ahora señalado– es el crecimiento del género, el cómo ha pasado de la presentación periódica individual a las publicaciones en volumen. La crónica, ese pastiche inasible del periodismo y la literatura, ha llegado para crecer y quedarse.

La crónica relámpago: *Cómo viajar sin ver*

En cuanto al propósito de este texto en este ámbito de viajeros, viajantes y viajadores, pretendo, con base en la tradición de la crónica latinoamericana, por ejemplo desde el *new journalism*, señalar los ingredientes de esta a la que llamo crónica relámpago, la cual recibe este mote en principio por su cualidad instantánea, a manera de Polaroids como las imágenes del primer poemario de Oliverio Girondo, por ejemplo. Así pues, este texto busca desentrañar los mecanismos tanto narrativos, cronísticos, poéticos y, a veces incluso, aforísticos empleados por Andrés Neuman en su libro referido en el título de este trabajo (*Cómo viajar sin ver. Latinoamérica en tránsito*). Prestaré atención al entramado de textos que ofrecen al lector un sorprendente y divertido diario, tocando situaciones tales como el dilema de la nacionalidad y las contradicciones de la globalización: la novísima manera de pensar la crónica latinoamericana y, junto a ella, al sentido del viaje. Debo aclarar que, como buen embajador “neumanesco” y a manera de codiciosa agencia de viajes, consideraré solo dos de los diecinueve viajes contenidos en este compilado cronístico. Esto con la finalidad de provocar interés en el probable lector para que sea partícipe de esta travesía. Dicho todo esto, entonces, viajemos.

Una de las aseveraciones iniciales del libro, “no forzar la escritura, sino adaptarla a ese tiempo, a los tiempos” (Neuman, 2010, p. 13), retoma a mi parecer la esencia de la crónica: el tiempo. En esta experiencia, dicho elemento pareciera, cual pitonisa, señalar el fracaso debido a la cualidad relámpago de la gira del Premio Alfaguara; no obstante, Neuman lo domina y así, señala que “lo que sigue es una crónica de lo que casi no [vio] a lo largo de todo el continente. Una suma de vértigos, países, lecturas y miradas al vuelo. Latinoamérica en tránsito” (16).

Señala Norman Simns (2009) en “The problem and the promise of literary journalism studies”, “if we discover that an autobiography or memoir –or, heaven forbid, a work of journalism– is embellished or faked, we react negatively. It makes a difference to us. Fundamentally, we feel cheated” (pp. 17-18). Me atrevo a señalar que la atención, consciente o no, por parte de Newman en resultar veraz (al menos en la cantidad y calidad necesarias para convencer al lector de ello) resulta una de las claves para hacer de esa crónica un texto embelesante. Aunado a esto, cabe recordar lo que en algún momento mencionara Jacques Gilard (2010), “hay una gran preocupación por la coherencia y la continuidad de los hechos, por que no falte ningún eslabón narrativo” (p. 69); rasgo que, a mi parecer, se suma a los elementos técnicos atendidos por Neuman.

Mencioné mi premeditada selección de dos viajes: Argentina y México, mismos que corresponden a los acápites “1. Aeropuerto, patria en tránsito”, “2. Buenos Aires, el virus del apocalipsis” y “11. Ciudad de México, catástrofes exitosas”, respectivamente. Mi intención por atender a estos países, allende la obviedad de la nacionalidad, está en que la voz cronística se comporta de manera peculiar al hablar de *lo propio* y de *la otredad*. Se habrá notado (y por si no, acá me evidencio) que mencioné dos viajes y presento tres acápites; mi intención de rescatar el primero radica en que, como el mismo Neuman menciona, “define perfectamente la experiencia migratoria: estar en tránsito” (p. 17); es decir, resulta una suerte de limbo del viaje, el comienzo de la hibridación, en donde el hogar es la frontera de irse y llegar, para, finalmente, aterrizar (llegar a destino, en general) con parte de uno en otra parte.

La Argentina. A manera del lado A de un LP (espero que el lector de estas líneas aún conserve el referente), el *yo* cronístico da prueba de la ambivalencia de identidad:

Aterrizo en el aeropuerto de Ezeiza y automáticamente, como quien cambia el dial de una radio, me escucho hablar en porteño. Retomo

forastero mi dialecto original. Paso del asertivo “Buenos días” español al deslizando “Buen díííaaa...” argentino. ¿Por qué el día será diverso en España y único en Argentina? Un país plurinacional se saluda en plural, y un país centralista se saluda en singular? [...] Unos metros más adelante, como de costumbre, dudo un instante ante la bifurcación de las colas: *Argentinos-Extranjeros* (Neuman, 2010, p. 22).

Es aquí donde, a mi parecer, la intención primordial de la crónica (y de todo aquél que pretenda ser un buen texto literario) se evidencia mediante la identificación: que el lector encuentre su reflejo conforme pasa las páginas, pues ¿quién de todos nosotros no tiene solo una personalidad, sino es más bien un *cocktail*, un *conglomerado*, una *manifestación de personalidades*?

Aunado a lo anterior, este perfil del *yo* resulta interesante por definirse y analizarse (objetiva o subjetivamente, lo dejo a consideración) en cuanto a un aspecto político. Baste para muestra lo siguiente. En la crónica se lee:

Veo *xxy*, primera película de Lucía Puenzo, que nació casi al mismo tiempo que *yo*. Basada en un cuento de Sergio Bizzio, trata de una joven hermafrodita que descubre que no puede elegir entre ser hombre o mujer. Que no quiere decidirse por una identidad absoluta. Sino construirse otras más ambivalente, híbrida. Cómo este país vive en estado de susceptibilidad política, no puedo evitar leer ideológicamente el hermafroditismo de la protagonista, atrapada *entre dos extremos heredados que ya no le sirven para explicar su mundo*. (Newman, 2010, p. 26).¹

Como menciona Bhabha, “la temporalidad no sincrónica de las culturas nacionales y globales abre un espacio cultural –un tercer espacio– donde la negociación de las diferencias inconmensurables crea una tensión peculiar a las existencias fronterizas” (1998, p. 300). En ese sentido, nuevamente el *yo* evidencia su desazón en cuanto a una identidad.

A partir del cine de Lucrecia Martel podrían formularse algunas ecuaciones nacionales. Interior del país = interior oprimido del personaje. Exterior del país = turbia realidad externa. En Argentina se denomina *afuera* a cualquier lugar más allá de sus fronteras geográficas. Pero también se denomina *interior* a cualquier zona del país que no sea su prepotente capital. Paradójicamente Buenos Aires

¹ El subrayado es mío.

quedaría entonces en tierra de nadie, en un lugar imposible que no está dentro ni fuera. (Neuman, 2010, p. 37).

Hasta el momento, podría sintetizar la participación del yo *cronístico* en la Argentina como un extraño-conocido, es decir, como aquél quien sale de su realidad en algún momento para generar una nueva, pero, al momento de volver, es incapaz de (re)adaptarse. Empero, quizás esta distancia le permite una objetividad mayor que la de alguien del *interior*, en palabras de Neuman.

Ahora, lo que corresponde entonces es el lado B de este LP con tendencias a cassette (insisto en que el referente no sea desconocido para el lector). Hablo de la visión del cronista respecto a México. Antes de ahondar en este aspecto y debido al gran aporte esclarecedor en cuanto a lo propio y lo ajeno (la otredad), me permito la siguiente transcripción de Edward Said (2002):

Lo que es evidentemente extraño y lejano adquiere, por una u otra razón, la categoría de algo más familiar. Se tiende a dejar de juzgar las cosas porque sean completamente extrañas o completamente conocidas; surge una nueva categoría intermedia, una categoría que permite ver realidades nuevas, realidades que se ven por primera vez como versiones de una realidad previamente conocida. En esencia, una categoría de este tipo no es una manera de recibir nueva información, sino un método para controlar lo que parece ser una amenaza para la perspectiva tradicional del mundo. (p. 92).

Esto, de alguna manera, nos da una idea de cómo funcionan aquellos dispositivos estéticos que mencioné al inicio de este comentario.

Ya a punto de concluir y a manera de *la última y nos vamos*, “11. Ciudad de México, catástrofes exitosas”.

En trabajos previos, por ejemplo en mi análisis a *20 poemas para ser leídos en el tranvía*² desde el problema de la identidad literaria nacional, he considerado al asombro como característica común y esencial a cualquier viajero. De esa manera, Neuman expresa lo anterior a su llegada a este bendito país a través del formulario de aduana:

En la lista de objetos considerados parte del equipaje personal, puede leerse: “ropa –incluyendo un ajuar de novia–, calzado y productos de aseo y de belleza, siempre que sean acordes con la duración del viaje [...]; un juego de herramientas de mano con su estuche, que

² Véanse Omar Alejandro Ángel Cortés (2015 y 2015b).

podrá comprender un taladro, pinzas, llaves dados, desarmándoles, cables de corriente” ¡México lindo, casadero y machote! (Neuman, 2010: 143).

Mencioné en el espacio destinado a la Argentina el curioso cambio en cuanto al saludo; es decir, a las formas de tratamiento. El caso de México posee, claro está, sus peculiaridades: en cuanto al folletín de salud respecto a la influenza tipo A (no olvidemos que el contexto es 2009), el en este momento cronista, menciona: “El de aquí es sencillo y claro. Su peculiaridad es que tutea amigablemente al pasajero: ‘con el objeto de proteger tu salud, te pedimos que respondas...’ Este detalle me hace sentir bienvenido y en cierta forma aliviado. Al Estado solemos pensarlo de usted” (p. 144). Y es aquí en donde las formas de tratamiento se hacen presentes. Hasta el momento (y quizás existan más, dejo esa *cosquilita* al lector) quien escribe emplea al menos tres formas: tú, usted y vos. Esto, más allá de por cuestiones geográficas y dialectales, lo entiendo como definido por diversas motivaciones sociales. Para sustentar lo brevemente expuesto me remito al trabajo de Fontanella de Weinberg (1970), quien señala:

La posibilidad de combinación entre las formas familiares y de cortesía ofrece tres alternativas: trato recíproco familiar (fr. tu-tu, por ejemplo), trato simétrico de cortesía (vous-vous) o tratamiento asimétrico (tu-vous). La elección de cada una de estas posibilidades para una determinada relación no es fortuita, sino que está determinada por las pautas sociolingüísticas vigentes en cada núcleo social (p. 12).

Por otro lado, llama mi atención la manera en la cual un significativo, dependiendo de quien lo expresa y, en este caso, lo vive, puede provocar los más variados significados. Así, dice Neuman: “Pasamos en coche junto al estadio Azteca, sobre la avenida de Tlalpán [sic] [...] Levanto la vista hacia un cartel de tráfico: *Estación de transferencia*” (2010, p. 145), significado muy *ad hoc* para la cualidad viajera: la constante hibridación, el intercambio, el pretender estar en una y todas partes.

¿El desenlace: nuevos puntos de (re)partida?

Queridos viajeros, viajantes y viajes por venir. Hasta el momento mi intención no ha sido más que la de mostrarles la novísima manera de viajar a través de una de las plumas más fructíferas y pro-

metedoras de Hispanoamérica: la tarjeta postal producto del relámpago que rige la vida del siglo XXI. Viajar casi sin ver, ver todo de paso. He ahí la síntesis de nuestra realidad y, además, la justificación de la crónica: una manifestación por demás híbrida como el puente idóneo para unir diversas realidades. Pero, entonces, ¿por qué y para qué emplear tiempo, dinero y esfuerzo en distintos viajes a los cuales seremos incapaces de prestar atención? Aquellos a los que, seguramente, olvidaremos luego de realizarlos. La respuesta es simple y la diré antes de abordar mi próximo vuelo: para escribir, escribirlos y escribirnos pues, “si no escribiéramos, la realidad desaparecería de nuestra mente. Nuestros ojos se quedarían vacíos” (Neuman, 2010, p. 248).

Bibliografía general

- Bhabha, H. (1998). *El Lugar de la Cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Bencomo, A. (2002). *Voces y voceros de la Megalópolis*. Madrid: Iberoamericana.
- Caparrós, M. (2007). *La Argentina crónica: historias reales de un país al límite*. Buenos Aires: Planeta.
- Gilard, J. (2010). Prólogo. En Gabriel García Márquez. *Obra periodística. Entre cachacos (1954-1955)*. México: Diana.
- Gilloch, G. (1996). *Myth and Metropolis. Walter Benjamin and the city*. Cambridge: Polity Press.
- Jørgensen, B. (2012). *Documents in Crisis: Nonfiction Literatures in Twentieth-Century Mexico*. Nueva York: SUNY Press.
- Martínez, T. E. (2006). *La otra realidad*. Buenos Aires: FCE.
- . (2011). *Argentina y otras crónicas*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Neuman, A. (2010). *Cómo viajar sin ver. Latinoamérica en tránsito*. Madrid: Alfaguara.
- Said, Edward W. (2002). *Orientalismo*. Presentación. de Juan Goytisolo. Trad. de María Luisa Fuentes. Barcelona: DEBATE.
- Wolfe, T. (1994). *El nuevo periodismo*. Barcelona: Anagrama.

Hemerografía

- Cortés, O. A. A. (2015). Hacia un perfil del lector de los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1925). *Revista Destiempos*. Año 9, núm. 43. Febrero-Marzo, pp. 23-36.
- . (2015b). La descripción como elemento constitutivo de la imagen: sobre el primer poemario de Oliverio Girondo. *Fuentes Humanísticas*. Año 29, núm. 50 (Semestre 2015). Ciudad de México: UAM Azcapotzalco, pp. 157-171.
- Fontanella de Weinberg, M. B. (1970). La evolución de los pronombres de tratamiento en el español bonaerense. *Thesaurus*. 25:1, 12-22.
- Sims, N. (2009). The problem and the promise of literary journalism studies. *Literary journalism studies*. Vol. 1, núm. 1, Primavera. 7-19.
- Wilson, Elizabeth (1992). The invisible Flâneur. *Newleft Review*. 191.

OMAR ALEJANDRO ÁNGEL CORTÉS*

Amor, muerte y exilio: disparadores del efecto estético en la poesía de César Rodríguez Chicharro

Si no un miedo, uno de los pesares más grandes en la vida de un poeta –y de cualquier creador, pienso– es aquella de sufrir el cruel yugo del olvido. Ya lo mencionó un poeta, en algún momento: qué dolor y qué congoja provoca el llegar a ser sólo *memoria de una piedra sepultada entre ortigas / sobre la cual el viento escapa a sus insomnios*. Eso, entre otras situaciones tanto venturosas como desoladoras, acompañó a César Rodríguez Chicharro. Enrique López Aguilar, de gran cercanía al poeta, menciona al respecto:

Otra razón que le pesaba era el práctico desconocimiento de su obra como poeta, que sólo transcendía hacia algunos círculos de enterados. Él hubiera deseado, aunque no lo buscaba ni lo decía abiertamente, que se reconocieran los méritos de esos versos y, a partir de 1982, llegó a plantearse con seriedad la renuncia al trabajo docente para dedicarse a la escritura. (López, 1985, XIII).

Para los fines de esta propuesta de (re)lectura, mi propósito, para nada ambicioso, es la de proveer nuevamente el reconocimiento que tuvo en algún momento la obra chicharriana, así como ampliarlo. Aunque treinta y seis años después, mas no demasiado tarde, las líneas siguientes pretenden dar un panorama amplio de la producción de mayor madurez del autor; hablo, claro está, de *En vilo* (1948-1984). Además de esto, mi lectura entiende al amor, la muerte y el exilio como los elementos y recursos esenciales que acompañaron la vida del autor, así como a través de los cuales Rodríguez Chicharro buscó la trascendencia, tanto poética como personal.

* Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. Universidad Anáhuac, Oaxaca.

Rodríguez Chicharro, César. (1985). *En vilo* (1948-1984). Tuxtla Gutiérrez, Universidad Autónoma de Chiapas.

El amor: ese drama *giocoso*

Quizás, y sólo quizás, el amor, la muerte y el exilio son una suerte de triada común a toda la existencia humana, a lo largo y ancho del tiempo... capaz de abarcar la verticalidad misma, en palabras del gran Juarroz. En ese sentido, como señala Leonor Calvera, surge más de un cuestionamiento al respecto. "¿El amor es siempre el mismo? ¿la muerte es siempre la misma? ¿Siempre han amado y muerto igual los hombres? ¿O quizá han variado con los distintos tiempos históricos, variando con ello su expresión literaria?" (Calvera, 1988, p. 11). Chicharro, por su parte, posee una amplia paleta con la cual posa el pincel en más de un lienzo: la amada, los amantes, la familia y, ¿por qué no?, la poesía, son, al menos en *En Vilo*, motivo del amor. De esa manera, destacan en esta colección "El abuelo", "Ellaografía", "Reencuentro", "Deseo", "Infinitos", "Dilema" y "Tú".

No pretendo hacer un recuento quizás inútil de la manera en que los versos de Rodríguez Chicharro van dirigidos a una –o varias– *l'aura immobile, l'aura celeste*. No obstante, son aquellas excepciones a lo canónico y tradicional de la poesía amoratoria las que me causan gran inquietud. En ese sentido, desde mi lectura y como he señalado, "El abuelo" resulta, probablemente, el poema en el cual este autor cobijado en México expresa un amor hacia una figura por demás paterna, contemplada en el umbral de su partida:

Antes de morir
escupió flemas,
sangre, madres...
Cubrió de aullidos,
de inconformidades,
muebles y ropa,
puertas, ventanas...
Huía de sí mismo,
de nosotros, del médico...
Juntó dolosamente
cabecitas de fósforo
(azules y rojas,
amarillas y verdes)
que ocultó -torvo-
en un trozo de pan.
Se tuvo entonces
por amo de su muerte
y se tranquilizó.

Esta le sobrevino
ardua pero espontáneamente
a mediados de abril.

(Rodríguez, 1985, p. 131).

De lo anterior, no huelga comentar la contraposición que existe entre la fortaleza del abuelo, quien está inconforme, aullador... torvo, frente a su inminente separación de lo terreno. Pienso que esto, indudablemente, es una fuerte evidencia del amor como tema, como disparador poético y como elemento crucial para conseguir el efecto estético al momento de la recepción. Es decir, no encuentro acto más noble que aquel intento de asir al ser amado hasta el final de su tiempo. A manera de propuesta de lectura, "El abuelo", entonces, podría corresponderse con "Reencuentro" en donde, como se intuye desde el guiño paratextual, este *yo poético* chicharriano anhela un encuentro con la figura que previamente ha partido. Claro está, resultaría un tanto más gratuito y eficaz el dar una lectura desde la inmediatez: afirmar que es una figura femenina, una musa o numen a quien estos poemas cantan; sin embargo, es de mi interés, como mencioné, traer al recuerdo la producción de este poeta mediante una propuesta de lectura un tanto osada, otro poco más fresca.

En *continuum* con esta mi perspectiva, el quehacer poético resulta también motivo de amor, de enamoramiento. Así, "Infinitos" puede ser entendido como un texto preocupado por "el origen el foro / de tu risa" que busca, en el poema, "Verter en fin / pasiones lágrimas / en el lampo secreto / las rosadas paredes / de tu aurora" (Rodríguez, 1985, p.135). En símil con dicha producción, "Poema" muestra de una manera más explícita esta suerte de poética. Me permito la transcripción del texto debido a su sesuda brevedad.

"Poema"

Si hubiéramos sabido recoger las palabras
meterlas en un frasco
y tirarlas al mar
y recogerlas luego
cubiertas las edades las máscaras marchitas

Nuestra voz en el agua
al peso de las olas

(Rodríguez, 1985, p. 136).

De aquí, estimo la consciencia del poeta respecto a su ocupación: en este momento el creador, con plena paciencia, analiza el para ese momento, imposible resultado de haber recogido las palabras en un frasco y dejarlas madurar, macerarlas en lo plenamente azul para con ello lograr una trascendencia contundente. Si bien este “hubiéramos” refleja el método de un tiempo compuesto para expresar la imposibilidad, considero que el simple hecho de detenerse a *contemplar ese estado, a ver los pasos por do ha traído* no expresa sino la total entrega de César Rodríguez Chicharro en su labor poética.

Por otro lado, el poeta enamorado, víctima ineludible de ese drama *giocoso* que es el amor, puede leerse “a flor de tinta” en “Dilema”, en una suerte de reescritura del *Odi et amo catuliano*:

Qué dolor no tenerte y sí tenerte.
 Tiemblo por ti porque contigo tremo.
 Soy una bestia cuando estás ausente,
 y cómo me embrutece tu presencia.

(Rodríguez, 1985, p. 143).

Aquí sí, indudablemente, existe un amor exacerbado, en el sentido más humano y cotidiano.

El exilio... ¿huida?

Ana María Serna Rodríguez, en “El exilio en México de la gente común”, señala que

La memoria la Guerra Civil que guardan muchos españoles está marcada por el hecho brutal del destierro. Los derrotados del bando republicano perdieron la guerra y sus hogares. Amenazados con la pena de muerte y la persecución, encontraron una opción de vida en el exilio. México acogió al mayor número de exiliados quienes harían de aquél país su domicilio permanente. La memoria de este grupo se mantiene y circula mayormente en los relatos y anécdotas familiares y, en buena medida, se ha construido sobre una ilusión “intelectualizante” (En línea).

De esa manera, aunque con tan sólo diez años –edad quizás prematura para poseer una plena consciencia del momento político en el cual se encontraba– César Rodríguez Chicharro encontró asilo en México y, más interesante y benéfico aún, hasta el punto de

lo enternecedor, en los libros: “Lo escaso de los ingresos familiares lo llevó a trabajar, tiempo después, en la ‘Librería de Cristal’, donde podía leer novelas y poesía que su bolsillo no aspiraba a comprar. Por lo visto, ese era el pago que su patrón también apreciaba, ya que lo escaso del sueldo se compensaba con lo que aprendía” (López, 1985, p.IX). Por las razones hasta ahora soslayadas, probablemente, el poeta no sentía una gran o grave nostalgia por España; más bien, México resultaba el hogar verdadero, una aproximación a lo familiar y propio.

Hasta el momento, quizás en una visión un tanto parcial, considero que el poeta en cuestión crea y vive mayoritariamente desde el tormento. De la gran cantidad de acogidos españoles, Chicharro es uno de los pocos que recuerdan su recibimiento con gran pesar, con resentimiento:

Nos colocaron en fila como semilla en surco fértil [...]

Nos señalaron las propias con alarmante premura: trabajar –o estudiar– y no intervenir; callar... Pero ante todo trabajar, y el descanso llegado, mover la metafórica cola en prueba de alegría porque –semidesnudos– nos dieron ropa usada, porque –a la intemperie– nos brindaron refugio en internados y hospicios donde los otros niños –hoy sí, mañana también– nos recordaban (ululantes) nuestra condición de pinches refugiados de mierda que nos tragábamos su pan, y, de haberlos, sus frijoles, los cuales –al menos a mí, transcurridos los años– aún se me atragantan agrios en el recuerdo (Serna Rodríguez, en línea).

De *En Vilo*, por tanto, encuentro la expresión de ese tormento a causa de la complicación –tendiente a la imposibilidad– de adherirse a un entorno social, en “Crucial”:

No juego más al juego
de no tengo y tendré,
de acaso tenga. ¡Tenga!
Me desdigo. Arrebujo.
Malamente me anego.
Sólo de mí para conmigo
Tengo. Sólo amurado.
A mí batientes,
barreras, barricadas.
Que pase el aire... pase.
El aire suyo, vuestro,
nuestro de cada día.

Alto al retozo
 promiscuo de las olas.
 Al sueño El beso.
 La intención. La mirada.
 Vivir es por asalto.
 No: a la mujer, al niño,
 al compañero, al viejo.
 Nadie se mueva. Nada.
 Ni el canto de la oreja.
 El muerto del estanque.
 El loco disecado.
 El caballero astral.
 Sólo el silencio. Su estela.
 Su camino impasible.

(Rodríguez, 1985, p. 146).

En el poema en cuestión, puede detectarse un *yo poético* apesadumbrado, *sempiternísimamente archicansado*, de aquél anhelo de *tener*. Esto, en el contexto del exilio, apunta a la auto satisfacción; es decir, Rodríguez Chicharro como poeta y quizás también como ser terrenal (pues claro, los poetas somos una concepción *más allá*), encuentra refugio e identidad en “sólo de mí para conmigo” (Rodríguez, 1985, p. 146). Sin embargo, la carencia continúa y, por tanto, todo calla, el movimiento queda anulado y lo que queda en ese paisaje pétreo es “sólo el silencio. Su estela. Su camino impasible” (Rodríguez, 1985, p. 146).

Aunado a esto, encuentro con mayor facilidad en este poema aquello que en palabras de Félix Martínez Bonati (1960) corresponde a “frases totalmente reales” pues, aunque claro está, nos encontramos frente a un poema, éste “reproduce realmente aquello de lo que es signo: la imitación de lo representado no es aquí una dimensión semántica sino el ser mismo del signo.” (Martínez, 1960, p. 97). Para finalizar este acápite, considero fructífero el recordar a José Emilio Pacheco cuando afirma que

La patria es, sobre todo, el conjunto de paisajes, sensaciones, actividades y personas congregadas en un lugar y en un sujeto. España era una tierra distante y la invención de una patria, más que el lugar en donde él había visto crecer, aclimatar y mestizar su obra y su persona, y en donde vivían sus amores y sus hijos. La trasterración se resolvía para él, en todo caso, como una manera de estar en México y no como la nostalgia irreductible de España (Rodríguez, 1985, p. XII).

Hasta ahora, mi intención ha sido la de mostrar a un poeta amateur y amado, cobijado por más de una patria (razón de su tardío regreso a España) y con la firme determinación de encontrar asidero. Para cerrar esta (re)presentación chicharriana, queda la trascendencia a la vida, misma que el poeta experimentó acremente.

Fin del juego

Como todo en esta vida, la salud de César Rodríguez Chicharro se vio disminuida en la década de los ochenta. Al respecto, dice López Aguilar: "En los últimos días de septiembre de 1984 comenzó a padecer fuertes dolores en el pecho y el brazo que anunciaban, por los síntomas, el peligro de un tercer infarto" (Aguilar, 1985, p. XV). Coincide con esto, su última producción –últimos dos poemas del último libro– en donde "Angina de pecho" y "A tu salud, Huberto", cual pitonisas, expresan la consciencia del poeta ante el próximo y lamentable desenlace.

De estos textos destaca, a mi parecer, la aceptación: el *yo lírico* (y me aventuro a afirmar que el mismo Chicharro) concibe al dolor como parte de su vida, como una sustancia necesaria en el día a día. Así, por ejemplo, se lee en "Angina de pecho": "Dolor amargo, oh la carga dolorosa / que destroza y angustia y crucifica. [...] ¿Cómo atarme de manos a la vida / sin la conciencia exacta de tu peso / –dolor– en mí, por mí, justo conmigo" (Rodríguez, 1985, p. 148). Y, por si fuera poco, este dolor experimenta una *volta* junto con el adolorido a través del último pareado: "la sustancia de ti se sustantiva / en el camino azul de las arterias." (Rodríguez, 1985, p. 148).

Respecto al texto final de este poemario, "A tu salud, Huberto", y sin afán de abrumar al improbable lector, el *yo lírico* se muestra ahora con mayor humildad: "Sólo sé no sucumbir frente a los tantos / señalados tácitamente en contra. / (Entre otros, hoy ya inseguro, el mío)." (Rodríguez, 1985, p. 149). Además, existe una gratitud frente a la adversidad, una suerte de ofrecimiento mesiánico al ofrecer la otra mejilla: "Inútil preguntarme cuál el origen sea / de esa fuerza escondida, inalterada y ocre / que me brinda –incrédulo– un muelle triunfo: / el saberme de un loco transitable / pese a tan lúcida expectativa adversa." (Rodríguez, 1985, p. 149). Y así, con la prisa de *allegarse a la tienda y hacerse consecuente de este rojo francés*, César Rodríguez Chicharro culmina, con la frente en alto, el verso, el poema, el poemario... la poesía.

Coda

El efecto estético, generalmente, es aquello que pasa desapercibido en tanto procedimiento intelectual y creativo; no obstante, es su impacto que nos toma desapercibidos lo que resulta loable en la creación artística. Con lo hasta ahora comentado, mi intención ha sido la de volver un poco más a la vida a un autor que linda entre dos fronteras, por demás valioso. No existen razones válidas para volver de esto un terreno allá lejos, donde habite el olvido, sino más bien, poseemos una gran necesidad de sensibles composiciones capaces de sucumbir al más impertérrito.

Como a más de un creador, el nacimiento de esta última obra, *En vilo*, se quedó como tal, con indecisión, inquietud y zozobra: la muerte se anticipó al hecho. Afortunadamente, la poesía chichariana continuó leyéndose y, si bien tuvo el riesgo de quedar un tanto recluida, unos cuantos años después, en este texto, intento hacer honor a algunas de las últimas palabras del poeta: "Lazos nunca faltan. Y uno quisiera y no quisiera deshacerlos" (Rodríguez, 1985, p. 155).

Bibliografía

- Cernuda, L. (2000). *La realidad y el deseo (1924-1962)*. Madrid, Alianza.
- López, E. (1985). *La poesía de César Rodríguez Chicharro*.
- Martínez, F. (1960). Lenguaje y literatura. *La estructura de la obra literaria*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Rodríguez, C. (1985). *En vilo (1948-1984)*. Tuxtla Gutiérrez, Universidad Autónoma de Chiapas.

Hemerografía

- Calvera, L. (1988). "Amor y muerte en la literatura". *Confluencia*, University of Northern Colorado. Vol. 4, núm. 1 (otoño).
- Perus, F. (1981). La formación ideológica estético-literaria. *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 43, núm. 2 (abril-junio).

Cibergrafía

- Rodríguez, A. M. S. (2011). El exilio en México de la gente común. *Amnis. Revue de civilisation contemporaine Europes/Amériques*, (2). En línea. <<https://journals.openedition.org/amnis/1510?lang=es#ftn21>>. Última fecha de consulta: 28 de junio de 2018

Colaboradores

Begoña Arteta Gamerdinger

Autora de varios artículos y libros, como: *El destino manifiesto de los viajeros anglosajones*, *Fray Servando Teresa de Mier*, *Una vida de novela* y *La primera exposición de Arte Prehispánico*, *William Bullock*.

barteta@prodigy.net.mx

Miguel Ángel Vásquez

Licenciatura en Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Investigador en el CITRU desde 1989; especialista en historia del teatro y de las recreaciones públicas, en el tránsito del siglo XVIII al XIX.

vestigiosyartilugios@hotmail.com

Alejandro Ortíz Bullé-Goyri

Doctor en Estudios Ibéricos y Latinoamericanos por la Universidad de Perpignan Francia. Ha impartido cursos sobre historia del teatro, literatura hispanoamericana e historia del arte. Socio de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT), de la que fue Presidente (2009-2012) y miembro del Centre de Recherches Ibériques et Latino Américaines de l'Université de Perpignan (CRILAUP). Sus publicaciones más recientes son: *Cuatro obras de revista para el Teatro de Ahora* (1932) (UAM, 2008) y *Teatro y vida novohispana* (2011). Coordinó recientemente los números 30 y 41 de la revista *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 39. *Mujeres en el a dramaturgia mexicana* (2013) y "Los veneros del petróleo, núm. 41. Profesor investigador de la UAM donde coordina la Especialización en Literatura mexicana del siglo XX.

ortizote@yahoo.com.mx

Dianela Alcaraz Herrera

Cursó la licenciatura en historia de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, Maestría en Historiografía en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. Actualmente es docente en el Colegio de Bachilleres plantel 17 impartiendo las asignaturas de Historia, Apreciación Artística e Interdisciplina Artística.

heal.dian@gmail.com

Edgar Francisco Rodríguez Galindo

Cursó la licenciatura en Comunicación y la Maestría en Narrativa en la Universidad Pedagógica. Es especialista en Literatura Mexicana del Siglo xx (Universidad Autónoma Metropolitana).

totolxic@gmail.com

Víctor Javier Novoa Gutiérrez

Maestro en Estudios Políticos y Sociales y licenciado en Sociología por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (FCPys) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

ymsocio@hotmail.com

Kevin M. Anzzolin

Es profesor de literatura hispana en la Universidad de Wisconsin-Stout. Se doctoró en el 2014 después de escribir su tesis en la que examina cómo los escritores del Porfiriato pretendían proteger la esfera pública mediante el uso de varios discursos paradigmáticos de la modernidad. Ha publicado artículos en Hispania, A contracorriente y Mester. Para más información: <https://uwstout.academia.edu/KevinAnzzolin>

kmanzzol@gmail.com

Lalekou Kouakou Laurent

Es doctor para la Universidad Félix Houphouet-Boigny, Costa de Marfil, docente Investigador del Departamento de Estudios Ibericos y Latino-Americanos (DEILA), especialista de la civilización latino-americana. Es autor de varios artículos en este campo.

lmoyerlk@yahoo.fr

Juan Pablo Arias Solarte

Licenciado en Ciencias Sociales y Magíster en Historia de la Universidad del Valle, Cali, Colombia. Miembro activo del grupo de investigación Región. La línea de trabajo es la historia urbana.

jparasol19@hotmail.com

Quienes somos

La revista *Fuentes Humanísticas* es desde 1990 un espacio editorial del Departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. Su objetivo es difundir los resultados de su colectivo académico y establecer un diálogo con investigadores nacionales y del extranjero, del ámbito de las humanidades. Las temáticas y líneas de investigación que orientan su actividad son, esencialmente: historia, historiografía, literatura, lingüística, estudios culturales, educación y comunicación. En el año 1993 la Universidad de Guadalajara, en el marco de la Feria Internacional del Libro, otorgó la **Mención Honorífica Premio Arnaldo Orfila Reyna** a *Fuentes Humanísticas* como Revista de Difusión Cultural.

Fuentes Humanísticas incluye monografías, artículos, ensayos, reseñas y crónicas breves. Mismos que son dictaminados por pares. El contenido inicia, generalmente con un dossier temático al que siguen diversas secciones. La revista se edita en idioma español, con una periodicidad semestral; el público al que se dirige está formado por investigadores, docentes y estudiantes de nivel superior y posgrado. Formamos parte del índice de Revistas **Latindex** (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal), **EBSCO**, Repositorio **Zaloamati** (Universidad Autónoma Metropolitana), **Clase**, **Biblat** (Universidad Nacional Autónoma de México) y **The PKP Index** (Textos en acceso abierto).

El primer número apareció en 1990 con su nombre original: *Fuentes*, el cual hacía referencia a los materiales base que dan sustento a una investigación; sin embargo, éste fue modificado debido a que ya existía otra publicación periódica registrada con ese nombre, por lo cual se acordó llamarla *Fuentes Humanísticas*, a partir del número 4, en el año 1992. Esta revista representa seis lustros de resultados de investigación y vinculación entre especialistas de las humanidades; a la fecha se han publicado 57 números, de los cuales solamente tres han sido dobles (15/16, 21/22, 25/26), contamos desde 2011 con una página electrónica, y actualmente en el repositorio Zaloamati y en Open Journal System (OJS).

A lo largo de su historia *Fuentes Humanísticas* ha tenido cambios fundamentales, que han dado lugar a cuatro periodos claramente diferenciables:

	Periodo	Del número	Coordinadores
1°	1990-1994	1 al 9	Marcela Suárez Sandro Cohen Alejandra Herrera
2°	1994-2004	10 al 29	Alejandro de la Mora Miguel Ángel Flores Antonio Marquet
3°	2004-2010	30 al 34 35 al 41	José Ronzón Margarita Alegría
4°	2011	A partir del 42	Teresita Quiroz Ávila

- 1° En un principio, la revista *Fuentes Humanísticas* se formó como una miscelánea sin secciones definidas, en la que predominaban artículos de tema literario. Tenía un formato carta (21x28 cm) e incluía ilustraciones.
- 2° A partir de 1994, en el número 17, la revista agrega a la miscelánea un dossier temático dedicado a Quebec. En este periodo se incrementa también la presencia de artículos sobre historia e historiografía, cambio que se hace evidente en el número 20.
- 3° Para 2004, con el número 30 cambia su formato a medio oficio y elimina las ilustraciones. Al mismo tiempo, el dossier temático se consolida como la parte fundamental de la publicación y se separan las secciones por líneas de investigación. Para esta tercera etapa, 25% de los artículos corresponden a análisis históricos.
- 4° En 2011, la revista llegó a su número 42, en el cual hubo cambios tanto en el diseño de la portada como en los interiores, se celebraron 20 años de trabajo ininterrumpido y arrancó la versión electrónica de la misma. A partir de 2018 se realiza el proceso editorial a través de la plataforma Open Journal System (OJS).

Reglas de funcionamiento *Fuentes Humanísticas**

OBJETIVOS

La revista *Fuentes Humanísticas* es un espacio editorial del Departamento de Humanidades, perteneciente a la División de Ciencias Sociales y Humanidades, que permite el diálogo entre los investigadores nacionales y del extranjero de las distintas disciplinas que integran el campo humanístico. Sus objetivos son los siguientes:

- Enriquecer el ámbito de las humanidades a través de la publicación de resultados de investigación, que aporten elementos a la discusión académica en las diversas disciplinas humanísticas.
- Estimular, en este contexto, la expresión e intercambio de ideas entre pares.

CARACTERÍSTICAS: CONTENIDO Y ESTRUCTURA

- Como vehículo de comunicación del Departamento de Humanidades, la revista *Fuentes Humanísticas* abre un espacio de discusión y valoración con base en el quehacer académico, para lo cual se apoya en la estructura y estrategias de funcionamiento de la División de Ciencias Sociales y Humanidades.
- En este contexto, el dominio temático de la revista se relaciona con las disciplinas y líneas de investigación propias del trabajo académico departamental: historia, historiografía, literatura, lingüística, educación, comunicación, cultura y estudios culturales.
- La revista se conforma con textos especializados: monografías, artículos y ensayos, que son dictaminados por especialistas. Incluye también un apartado en el que se publican reseñas y crónicas breves.
- La publicación se edita en español, cada seis meses.
- Está dirigida a investigadores, docentes y estudiantes de instituciones de educación superior, nacionales y extranjeras, y a todos los interesados en los temas que trata.
- La publicación pertenece al ámbito de la educación superior y de posgrado.

* Convocatoria 2019, p. 3.

PROCESO DE DICTAMINACIÓN

- El material que se envíe para ser publicado en la Revista debe ser inédito y no estar concursando en otra publicación, será sometido a un predictamen editorial, mismo que llevarán a cabo los miembros del Consejo Editorial. El objetivo de esta primera parte del proceso es proponer a los autores algunas correcciones necesarias, antes de enviar los textos a dos dictámenes externos para evaluación de pares en ciego. El material se asignará para su predictamen a aquellos miembros del Consejo cuya especialidad se relacione con la temática de los textos que deberán predictaminar. En caso de que las correcciones sean menores, el texto se enviará directamente a los dictaminadores externos. (Proceso que conserva el anonimato)
- Luego que los autores hayan realizado las correcciones sugeridas en el predictamen (una semana), los textos se enviarán a dictámenes externos (tres semanas). Deberán entregar una carta detallando las correcciones realizadas a sugerencia de los dictaminadores.

CRITERIOS EDITORIALES

Generalidades

- Los textos deberán ser **versiones definitivas e inéditas** con una extensión entre 12 y 25 cuartillas a doble espacio, en el caso de artículos y ensayos; 8 a 10 en el de crónicas o comentarios, y de tres a cinco en el de reseñas (tipo Arial de 12 puntos, aproximadamente 25 renglones y 78 caracteres por línea, a doble espacio).
- El título del trabajo se escribirá en mayúsculas y minúsculas, sin punto final, sin subrayar y no deberá ser mayor a 15 palabras. El nombre del autor y el de la institución a la que pertenezca aparecerán al final del texto, y se anexará **nota curricular** no mayor a cinco líneas (aproximadamente 50 palabras).
- Se requiere que los temas de los artículos se apeguen a las líneas de investigación propias de las Áreas del Departamento de Humanidades (historia, historiografía, lingüística, literatura, cultura, estudios culturales, educación y comunicación).
- Los trabajos de investigación incluirán tanto en español como en inglés: título, el **resumen** con una extensión no mayor de cinco líneas, así como al menos cuatro **palabras clave**.
- Las citas textuales que excedan las cuatro líneas irán a renglón seguido y con margen izquierdo de cinco golpes (un tabulador) respecto del resto del cuerpo del texto.
- Las colaboraciones pueden ser individuales o colectivas.
- Todas las páginas que integren el texto deberán estar foliadas con números arábigos consecutivos, en la parte media inferior.

Los originales deberán seguir, para las citas y la bibliografía, hemerografía y cibergrafía, el modelo APA.

Citación en el texto principal

Para la citación de las fuentes se utilizará, dentro del texto del trabajo y a continuación de la cita, el apellido del autor, la fecha de publicación y la página citada entre paréntesis, siguiendo este esquema:

Las autoras sostienen que "en un texto no todo está dicho, siempre es necesario inferir e interpretar" (Hernández y González, 2009, p. 47).

O también:

Rosaura Hernández y María Emilia González (2009, p. 47) sostienen que "en un texto no todo está dicho, siempre es necesario inferir e interpretar".

Las citas en las que se alude a una idea pero no a su autor (indirectas), deberán ser señaladas de la siguiente manera:

La teoría del prototipo (Hudson, 1981) permite la clase de flexibilidad creativa en la aplicación de conceptos.

Bibliografía, hemerografía y cibergrafía

Las fichas deberán seguir los siguientes modelos:

Bibliografía

Las referencias bibliográficas se presentarán de la siguiente manera:

Apellido (s), iniciales (año). *Título del libro*. Lugar de la publicación: Editor.

Almendros, N. (1992). *Cinemanía: ensayo sobre cine*. Barcelona: Seix Barral.

Eco, U. (2009). *Apocalípticos e integrados* (2a ed.). México: Fábula en Tusquets.

- *Dos autores o más autores:*

Hernández Monroy, R., González Díaz, M. E. (2009). *Prácticas de la lectura en el ámbito universitario*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

- **Capítulo en un libro:**

González Echevarría, R. (1984). Humanismo, retórica y las crónicas de la Conquista. En Roberto González Echevarría (comp.), *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana. Coloquio de Yale* (pp. 149-166). Caracas: Monte Ávila Editores.

- **Tesis (de doctado o de maestría):**

Rey Pereira, C. (2000). *Discurso histórico y discurso literario. El caso de El Carnero* (Tesis de Doctorado). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Ficha hemerográfica

Las fichas hemerográficas de revista se presentarán de la siguiente manera: Apellido (s), iniciales (año). Título del artículo. *Nombre de la revista*, vol., (no.), pp.

Granados Chapa, Miguel Ángel. El esfuerzo improductivo de la nación. *Proceso*, (286), pp. 14-15.

Juliano, D. Cultura popular. *Cuadernos de Antropología*, (16), pp. 25-38.

- **Ficha hemerográfica de periódico:**

Se presentarán de la siguiente manera: Apellido (s), iniciales. Fecha de publicación (día, mes, año). Título del artículo. *Nombre del periódico*, páginas en que aparece el artículo.

García Soler, L. A mitad del foro. Convocatoria y llamados a misa. *La Jornada*. (18 de enero de 2009), p. 16.

Cibergrafía (material electrónico)

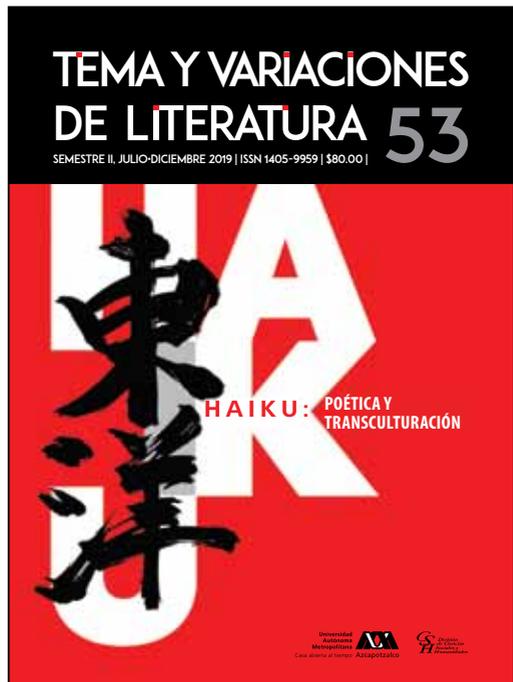
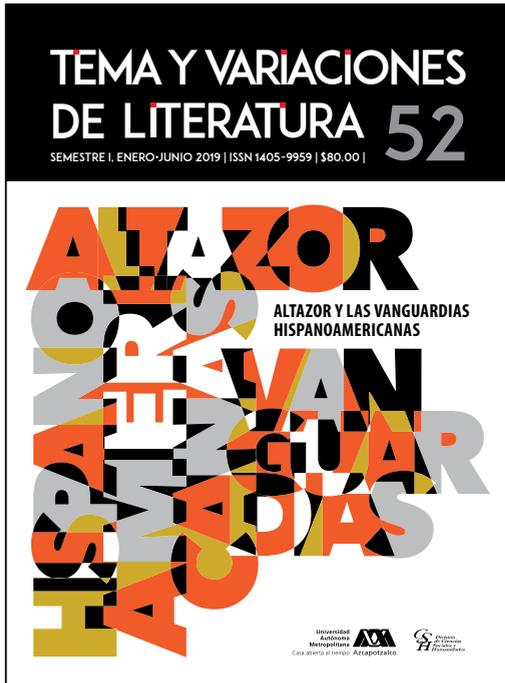
- **Libro electrónico:**

Las referencias bibliográficas se presentarán de la siguiente manera: Apellido (s), iniciales (año). *Título del libro*. Recuperado de <http://URL> o [versión electrónica].

Lotman, I. M. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Recuperado de <http://culturaspopulares.org/populares/documentosdiplomado/I.%20Lotman%20-%20Semiosfera%20I.pdf>

- **Modelos de fichas para casos especiales.**

Cualquier aspecto no previsto en estos lineamientos será resuelto en el seno del Comité Editorial.



FUENTES HUMANÍSTICAS

Complete su colección, al suscribirse solicite hasta 4 diferentes ejemplares de la Revista semestral **Fuentes Humanísticas**



Precio de suscripción (2 ejemplares)

- \$ 180.00 En la Ciudad de México
- \$ 200.00 En el interior de la República
- \$ 25.00 USD En América Latina
- \$ 30.00 USD En el extranjero

Forma de pago

- Efectivo
- Cheque certificado a nombre de:
Universidad Autónoma Metropolitana
- Depósito en cuenta bancaria
(Comunicarse para proporcionar número)

Información y ventas: Licenciada María de Lourdes Delgado

Apartado postal 32-031, C. P. 06031, Ciudad de México, Tel. 5318-9109, ldr@correo.azc.uam.mx

Suscripciones

Fecha _____

Adjunto cheque certificado por la cantidad de \$ _____ a favor de la Universidad Autónoma Metropolitana, por concepto de suscripción y/o pago de () ejemplares de la Revista **Fuentes Humanísticas** a partir del número ()

Nombre _____

Calle y número _____

Colonia _____ C. P. _____

Ciudad _____ Estado _____

Teléfono _____ Correo electrónico _____

Si requiere factura, favor de enviar fotocopia de su cédula fiscal

R.F.C. _____

Domicilio fiscal _____

* Al suscribirse envíenos un correo para hacerle llegar las promociones y obsequios que otorgamos a nuestro suscriptores
Atentamente

Dra. Teresita Quiroz / Editora / tqa@correo.azc.uam.mx