

Elogio de la calle: la ciudad de México se convierte en personaje, 1847-1860

VICENTE QUIRARTE

Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM

RESUMEN. El presente artículo muestra cómo la ciudad de México en sus primeros años de vida independiente empieza a aparecer como ser actuante, y posteriormente, por los usos y atributos que le otorgan los escritores decimonónicos, surge como personaje de novelas, ensayos y poemas.

[...] esta capital que me engrandece con sus palacios, que me enamora con sus mil encantos, que me enloquece con sus beldades, y que me interesa con su misma indolencia y abandono (Guillermo Prieto. "Faces del centro de México", *El Album Mexicano*, 1849).

Oh, pos entonces sí que muy pronto vas a abrir la boca. Ya verás qué alameda, qué calles, qué casas tan bárbaras; y en seguida los muñecos, el caballito de Troya (José María Rivera, *Los mexicanos pintados por sí mismos*).

Presa disputada con encarnizamiento por los bandos políticos, carece de representación en el Congreso General: la falta de vigor y acción en los encargados de la justicia, la hacen el foco de los bandidos y el teatro de los crímenes más atroces. Sin policía, la exponen a que perezca entre las llamas o desaparezca en el fondo de las lagunas, y por fin: sin ayuntamiento la privan de los que expresamente tienen el deber de su conservación. Parece una ciudad maldita sobre la que pesa el azote del Señor, ciudad réproba, que a la manera de las que nos habla la Escritura, lleva el sello del anatema y exterminio (Francisco Zarco, "El cólera", *El Demócrata*, 30 de abril de 1850).

Francisco El Memorioso

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

Zarco piensa en sus treinta y un años de edad y en la apresurada maduración a que lo han obligado estos tiempos tempestuosos. Al igual que otros jóvenes liberales de su tiempo, ha transitado por dos territorios igualmente apasionantes, igualmente inciertos: la literatura y la política. Su pasión bien correspondida por la primera lo llevó tempranamente a convertirse en alma de *La Ilustración Mexicana*. Se ha movido en el escenario urbano valiéndose de diferentes recursos y usando las diversas máscaras exigidas por una época de definiciones. La ciudad otorga sus favores pero a cambio de que el escritor en ciernes acepte multiplicarse en tareas que le hacen ganar el pan del día, "ya traduciendo novelas para los folletines de los periódicos, ya dando lecciones de piano; comedias, traducciones y lecciones que se le pagaban demasiado mal" (Díaz Covarrubias II 343). Hiperbólicos y apasionados, los autores y actores de la primera mitad del xix se afanan en dejar huella de su paso, protagonizan su drama personal y sientan las bases de una sensibilidad urbana. Del aula al Congreso, de la oficina al campo de batalla, modelan su educación sentimental y pública mientras con ellos el país decide su forma de gobierno. Guillermo Prieto detalla los tres ámbitos ciudadanos donde ejercía sus actividades: "El colegio, en mi calidad de alegre y desplanado capense; la aduana, en mi categoría de meritorio despabilado y

ladino; la calle, con mi investidura de trovador callejero, eran las tres fases de mi aporreada existencia, que bien pudiera tacharse de pobre y aventurera, pero de ninguna manera de monótona". A través de sus obras y sus acciones, los escritores integran el retrato de la ciudad romántica. No el romanticismo superficial que permea actitudes, modas y comportamientos y resulta fácil blanco de las sátiras, sino el poderoso cisma ideológico que, al trascender el escritorio donde el poeta confiesa sus delirios, provoca un cambio de sensibilidad en todos los órdenes.

Frescas en la memoria las humillaciones sufridas durante la presencia del ejército estadounidense en la capital de la República los años 1847 y 1848, Francisco Zarco se recuerda joven que apenas rebasa la veintena, a la conquista de las calles de una ciudad que lo vio llegar, siendo muy pequeño, desde su natal Durango. Fiel a las exigencias políticas de su momento, no podía renunciar a intentar una escritura que rebasara los límites fijados por una incipiente literatura nacional. La defensa de la ciudad ante la invasión estadounidense había sido el detonante para que la ciudad de México, como un solo hombre, personificara al soldado de la libertad cantado por Fernando Calderón en uno de sus poemas más celebrados. Litógrafos y escritores descubren en el cuadro de costumbres —producto de la sociedad urbana— la preocupación romántica por la cultura popular y la exaltación del ciudadano como un individuo que, si bien forma parte de la masa, es dueño de una individualidad irrepetible. La muerte se convierte en motivo de exaltación y los cementerios adquieren una monumentalidad que intenta combatir los horrores del acabamiento: en el Panteón de San Fernando, la tumba de Dolores Escalante, prometida de José María Lafragua, no solamente marca la desaparición de una mujer, sino confirma la unión indisoluble entre el genio de la vida y el talento de la obra. Lafragua consagrará su pasión por la muchacha cuando en 1852 son trasladados los restos mortales de Dolores Escalante —víctima de la epidemia del cólera de 1851— al monumento encargado a la casa Tangassi en Italia. Llega a convertirse en un hito urbano tan notable que mereció ser descrito en *La Ilustración Mexicana* y después citado por Manuel Orozco y Berra en sus artículos sobre la ciudad de México. El testimonio

de Lafragua, publicado bajo el título *Ecos del corazón*, rinde cuentas de cómo la ocupación sentimental de la urbe va más allá de la muerte.

Al igual que otros de sus contemporáneos, Zarco ha vivido la existencia de varios seres. Su personalidad multifacética lo ha llevado a ser traductor, escribiente, editor, crítico literario, autor costumbrista, memorioso parlamentario, conspirador y —ahora— preso político. Y es en la ciudad de México, asiento de los poderes civil, religioso y militar que se disputan el derecho al cabal ejercicio de la *polis*, donde forja su carácter y se define su vocación. Alguna vez, durante el breve lapso de una forma de existencia que prometía ser para toda la vida, Zarco pensó en ser exclusivamente literato, hombre de genio que resolviera los problemas técnicos de la escritura y hombre de ingenio disputado por las damas en los salones: *dandysmo* forjado con base en esfuerzo y entrega, antes que en la imitación superficial, creadora de los moldes que son los enemigos del verdadero *dandy*. Zarco supo de ese éxito inmediato, donde, amparado en el seudónimo *Fortún*, devino árbitro de la moda, traducía las novedades literarias más allá del Océano, buscaba en la ciudad de México las equivalencias de los caracteres de *La Bruyère* o enseñaba nuevas formas de mirar la ciudad a través del ejercicio educado de la mirada. Pero los tiempos exigían otros caminos. La literatura —si quería— podía esperar. No así la participación en la defensa de la soberanía, la batalla legal por la supresión de privilegios, la construcción de un México que llevara a sus últimas consecuencias la independencia política, de acuerdo con el ideario liberal. Las páginas de *El Demócrata* primero, y *El siglo xix*, posteriormente, testimonian la temprana vocación política de Zarco, su capacidad dialéctica de convencer con argumentos sólidos sobre la necesidad de ejercer con plenitud los avances que en el dominio político y material tenían lugar en otras partes del mundo. La generación de Zarco es de las primeras en utilizar las plumas de acero, con lo que el ritmo escritural adquiere un ritmo diferente.

En uno de sus primeros textos literarios, Zarco había escrito sobre la semejanza que el paso del tiempo en la ciudad tiene con la evolución de un individuo a lo largo del día. Ahora, al sentir a

través de su ventana los primeros signos vitales de la urbe, regresan las palabras a través de las cuales daba fe del despertar capitalino

al amanecer [la ciudad] está perezosa, aletargada, las puertas todas están cerradas como si ella cerrara los ojos; sólo se ven en la calle vacas que van a ser ordeñadas en las plazuelas, serenos que se retiran de su puesto, artesanos que tiritando de frío se dirigen a sus talleres; y por todas partes se oye el ruido de las escobas que barren las banquetas; las calles se riegan; la ciudad se hace su *toilette*; comienza el movimiento en los mercados, y cuando la clase media sale a sus ocupaciones, se recrea en el aseo de las calles y respira una agradable frescura (Zarco 1968 173).

Ciudad levítica, cuyo tiempo es marcado desde las primeras horas por sus numerosos templos. Ciudad de las campanas y los cañones, donde a cada uno de los dos sonidos corresponde una forma de concepción urbana: el pregón religioso y el militar: la intolerancia clerical y un ejército que no estaba dispuesto a perder sus privilegios. Ciudad habituada a la cotidiana representación de los pronunciamientos, cuyos principales protagonistas eran los oficiales ambiciosos y sus espectadores inevitables, la población civil. Ciudad conformada por diversas urbes, reales e imaginarias, como la Jerusalem que los poetas José Joaquín Pesado y Manuel Carpió evocan en sus versos y reconstruyen pacientemente, valiéndose de cartón y corcho; ciudad para los placeres de pocos a costa del sacrificio de muchos; "ciudad de 200 mil habitantes, entre los cuales se cuentan 847 aguadores, 94 billeteros, 1,600 cargadores, 1,001 criados domésticos, 4,251 criadas y —apenas— 15 evangelistas" (Almonte 1852).

Francisco Zarco recuerda, evoca, reconstruye. La memoria es arma y disciplina. Ha sabido ejercitarla y vivir de ella. Su maestro Luis de la Rosa, quien infundió en él la ventaja de estudiar otros idiomas, notó su precocidad: a los 14 años, Zarco trabajaba en la Secretaría de Relaciones Exteriores, y a los 18 era su oficial mayor. El periódico *Las Cosquillas* es un manifiesto de Zarco hacia su sociedad y su urbe, una demostración de que la nueva generación liberal fundaba su prestigio no en la adulación y la incondi-

cionalidad al tirano en turno, sino a la personal capacidad de respuesta: *Las Cosquillas. Periódico Retozón, Impolítico y de Malas Costumbres. Redactado por los últimos Literatos del Mundo. Bajo la Protección de Nadie*. Gracias a la memoria prodigiosa que sus contemporáneos admiraron en él, pudo escribir, apoyado solamente en sus apuntes, la *Historia del Congreso Constituyente 1856-1857*. Juez y parte, actor y testigo, en esas sesiones defendió el espacio urbano que había hecho suyo. En la sesión del 11 de diciembre de 1856, su voz se levantó para decir: "Por más que se insulte a la ciudad de México, por más que se diga que suspira por Felipe II, ella ha sido y será el más firme baluarte de la libertad y la independencia, tanto en las guerras extranjeras como en las contiendas civiles" (Zarco 1991 IX 261).

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

tud. En otra, la persecución que la policía a caballo hacía del temible Zarco, terminó cuando éste se refugió en el edificio de la embajada inglesa.

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

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

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

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

y la hoja volante en la calle crean una literatura de urgencia, resumen del dolor o la indignación colectiva. A José María Esteva pertenece la siguiente estrofa, dedicada a los defensores de Veracruz, y recitada por el poeta en el Teatro Nacional:

Guerra, sangre, exterminio, venganza,
no la paz con la afrenta comprada,
que humeante fulmine la espada
entre escombros la muerte doquier.
No la paz vergonzosa, cobarde;
sangre, fuego, exterminio, venganza,
y al fragor de la horrible matanza
que se dicte al vencido la ley.
(Citado en Olavarría y Ferrari I 457).¹

Sobre la inspiración de los poetas que se sentían —con razón o sin ella— encarnación del soldado de la libertad; sobre la elegancia escapista de Carpió y los cabellos mesados del Prieto elegiaco, restalla la musa anónima, la canción leperusca que hace a los invasores y a sus simpatizantes blanco de sus burlas. La risa mitigaba la tragedia pero no concedía tregua al enemigo. El Hotel La Bella Unión —situado en la esquina de las actuales calles de Palma y 16 de Septiembre— se convierte en cuartel general de la canalla. Los oficiales procuran entrar en relación con la sociedad capitalina, pero la mayor parte responde con el arma de los orgullosos: el desprecio. A una función de teatro organizada por la compañía dramática que acompaña al ejército invasor, acuden españoles y estadounidenses pero ningún mexicano. Con todo, el rechazo a los invasores no sería, a la larga, unánime. Por hambre o por convencimiento, las muchachas de cascos ligeros protagonizan escenas orgiásticas con la soldadesca yanqui, que despiertan la indignación de los clérigos y aun la de Guillermo Prieto. *Margaritas* será el nombre que los extranjeros otorgan a esas livianas.

¹ Subrayo el hecho de que Esteva haya dado lectura a su poema en el interior de un teatro, puesto que es el espacio público por excelencia donde la ciudad decimonónica vive algunas de sus principales comuniones colectivas.

Una copla de la época da testimonio de la indignación popular ante ese colaboracionismo tan estrecho:

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

Pero tienen uñas,
saben arañar;
ahí vienen los yanquis,
se las llevarán (Mendoza 198).

La pasadita —uno de los sones más conocidos de la época, y cuya popularidad seguiría durante la Intervención Francesa— se cantaba por las calles invadidas. La guerrilla de la canción popular respondía festivamente ante la doble humillación de ver a la ciudad ocupada y a sus mujeres en brazos del extranjero:

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

Ya las Margaritas
hablan el inglés,
les dicen: me quieres
y responden: yes,
mi entiende de monis
mucho güeno está
y a la pasadita
tan-da-rín-da-rán.

Sólo las mujeres
tienen corazón
para hacer alianza

con esa nación,
y ellas dicen: vamos,
pero no es verdad,
y a la pasadita
tan-da-rín-da-rán.

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

Sólo de los hombres
no hay que desconfiar,
pues lo que ellos hacen
no lo hacen por mal:
suelen como el gato
también halagar,
y a la pasadita
tan-da-rín-da-rán (García Cubas 439).²

El anterior discurso misógino no es del todo justo ni puede aplicarse a la generalidad de las mujeres. La musa callejera olvidaba las hazañas que, en la medida de sus posibilidades, habían realizado las mujeres durante la guerra. Además de las soldaderas que cubrieron, junto con sus hombres, la distancia entre la capital y La Angostura, es justo mencionar a las que rompieron sus vajillas luego de haber servido a los colaboracionistas poblanos, para no contaminarse, decían, de sus traiciones. O a la incansable labor de la catalana Micaela Ayans, que en el Hospital de San Pablo recibió a los heridos en los combates de Padierna y Contreras (véase Cárdenas de la Peña 137-138). O a la madre del recluta

² Enrique de Olavarría y Ferrari recuerda que la célebre actriz Ana Bishop, en la función del 21 de febrero de 1850, "arrebato a su numeroso público con la canción mexicana *La pasadita*, dicha en castellano y en gracioso traje de china poblana" (I 493).

que en el poema de Prieto entrega personalmente a su hijo Miguel al general Anaya, para que defienda —a costa de su vida— el convento de Churubusco. O las damas de la mejor sociedad capitalina, que utilizaron el peso centenario de sus apellidos para organizar funciones teatrales en beneficio de los heridos y viudas de La Angostura. Con su prolijidad habitual, Olavarría y Ferrari registra los nombres de Josefa Cardeña de Salas, Paula Rivas de Gómez de la Cortina, Dolores Rubio de Rubio, Antonia González de Agüero, Loreto Vivanco de Morán, Margarita Parra de Gargollo, Ana Noriega de O'Gorman e Ignacia Rodríguez de Elizalde.

Una crónica llamada litografía

Con la claridad que ya ilumina totalmente el cielo y derrama sus bondades sobre los habitantes libres de la urbe, Zarco imagina el tránsito cotidiano de la ciudad, aumentado ahora por la fecha significativa. Cada rincón de la ciudad debe parecer ahora una litografía como las realizadas por Casimiro Castro, el genial dibujante que lo invitó a él, al igual que a otros escritores de la época, para hacer los textos alusivos a sus representaciones urbanas. Pocos sufrieron más que Zarco. Las representaciones gráficas logradas por Castro eran tan elocuentes, que escasamente podían las palabras superar ese retrato.

En 1828, Claudio Linati introduce la litografía en nuestro país, mediante la publicación del libro cuyo título *Trajes civiles, militares y religiosos*. Linati retrata a una ciudad en sus primeros años de vida independiente y, aunque la suya es la visión de un liberal romántico, no deja de caer, tanto en sus imágenes como en los textos que las acompañan, en apreciaciones superficiales o juicios apresurados. Sin embargo, uno de los méritos de Linati consiste en demostrar que a una ciudad la conforman fundamentalmente sus habitantes: las láminas de su libro pasan a revista la población urbana con su multiplicidad de oficios, colores y sonidos. El lenguaje corporal de sus personajes revela la ocupación ciudadana en que se afanan. Antes que la escritura fue la imagen. La ciudad comienza a aparecer como ser actuante desde la introducción de

la litografía por Claudio Linati. En su álbum *Trajes religiosos, civiles y militares*, los personajes de la ciudad son la ciudad; sus actitudes corporales y los entornos urbanos donde aparecen, sus trajes coloridos y su representación en el momento mismo de realizar sus tareas, contribuyen a cimentar esta nueva forma de representar a la ciudad no exclusivamente desde la exposición de sus edificios, sino mediante su interrelación con los habitantes que la viven y la justifican. Linati supo captar en los trajes mexicanos la escenografía urbana donde a cada vestimenta corresponde una actuación específica en el escenario. No había sucedido así anteriormente. Al revisar la vasta historiografía sobre la ciudad de México en el siglo xviii, Francisco de Solano enumera las características generales de esa ciudad palaciega, impersonal y autoritaria:

La mayor parte de estas historias se dedican a enumerar las características de México, describiendo bastante asépticamente los rasgos de la ciudad. Aparecen, con variado brillo, el esplendor de los templos y de los palacios, la perfección del trazado y de las plazas, la riqueza de algunos de sus habitantes, la habilidad de las autoridades [...]. No aparecen en esas descripciones el fervor humano, la virtud y los defectos de sus habitantes, no se plasma ni la alegría ni el dolor. Y cuando aparecen se dibujan sin sangre, ni llanto, sin olor y sin sonrisas. En esta importante literatura apenas entra el ciudadano corriente (Solano 60).

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

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

Si en el libro de Linati hay lugar para los militares y los religiosos, tres décadas más tarde Hesiquio Iriarte da fe del cambio de los tiempos al rendir homenaje exclusivamente a la sociedad civil en *Los mexicanos pintados por sí mismos*. A través de hombres y mujeres que cumplen su oficio y con ello una específica función ciudadana, la urbe que inicia la segunda mitad del siglo xix demuestra sus conquistas, sus cambios, sus anhelos. Surge de tal modo una precaria clase media —así titulará una de sus novelas Juan Díaz Covarrubias— que inventa recursos materiales y espirituales para conquistar su individualidad dentro del relativo anonimato que otorga la ciudad preindustrial: "colocada entre la alta y el pueblo, no tiene los placeres de la primera, teniendo sus aspiraciones y sufre con los dolores de la segunda sin tener su ignorancia" (Díaz Covarrubias 351).

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

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

Ciudad colorida, cuya policromía nace desde los trajes de sus pobladores. Estricto contemporáneo de Casimiro Castro es el lienzo de H. S. Hegi *México, 1854*, donde el colorido y la variedad de materiales y texturas en los trajes del grupo que sale de Catedral, explica la protesta de Guillermo Prieto contra la ciudad que luego de consumada la Reforma enluta los vestidos con el color negro que Benito Juárez primero y después Porfirio Díaz habrán de portar emblemáticamente. Un ejemplo de esta riqueza cromática de la capital de la primera mitad del siglo xix lo proporcionan la descripción que Díaz Covarrubias hace de los personajes de la aristocracia mexicana. Por ejemplo, el traje del comerciante Raimundo González cuando se presenta al Teatro Iturbide: "Iba encerrado en una levita verde paño, un chaleco amarillo y unos enormes cuellos que rodeaban una corbata de color azul celeste" (412). Y a la hora del baile en la casa, el personaje viste "un frac color de pasa con botones dorados, un chaleco de terciopelo carmelita, una pantalón color de café con leche y una corbata verde gay que puso sobre la cama" (425).

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

Castro había litografiado los dibujos que Edouard Rivière, escenógrafo como Gualdi, hizo para acompañar su novela *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México* (1851). La trama de la

obra literaria es anodina, superficial e ingenua, sin más relación que el título con la novela de Eugenio Sue *Los misterios de París*, publicada en 1843. En *Memorias de mis tiempos*, Guillermo Prieto confiesa la intención de escribir, en coautoría con Ignacio Ramírez, unos *Misterios de México*. Niceto de Zamacois intentó una obra en verso y su traslación al teatro. Por su parte, José del Río publica en 1851 unos *Misterios de San Cosme*. La influencia de Sue se manifiesta exclusivamente en las variantes de nombre de su novela, y no en su exploración del vientre de la urbe. Será Manuel Payno uno de los lectores más tempranos y atentos de la obra de Sue, y más tarde descifrará los verdaderos misterios de México en numerosas páginas de *Los bandidos de Río Frio*. Por todo ello resultan valiosas, desde el punto de vista tanto histórico como estético, las imágenes donde Rivière y Castro logran crear una atmósfera urbana ominosa y sugerente. Las litografías no sólo salvan la obra, sino en conjunto forman una completa narración en imágenes, donde los personajes y la arquitectura urbana aparecen entrelazadas de manera estrecha y donde el espectador pasea, junto con los personajes, por una ciudad nocturna y enigmática. Notables son aquellas litografías —de una fuerza expresiva superior a la anécdota que supuestamente ilustran— donde un hombre yace bajo la luz de la luna en la Calzada de los Misterios, como igualmente misteriosa resulta la litografía de Luis Garcés para *El libro de Satanás*, y donde un hombre camina, embozado y solo, junto a la fuente de El Salto del Agua.

A partir de la experiencia adquirida al realizar las litografías urbanas para *Antonino y Anita*, Casimiro Castro se convierte en el gran cronista de su tiempo con *México y sus alrededores*. Aunque se convoca a las mejores plumas de la época para que hagan su versión escrita de las vistas y monumentos, ninguna logra la efectividad de la ilustración. De ahí la importancia de la litografía: gracias a ella, el hombre de la calle se reconocía como elemento actuante de la urbe; el vendedor de sebo, el aguador y la estanquillera reconocían su lenguaje corporal, los atributos y vestuario propios de su oficio, sin la alegorización que las representaciones plásticas habían tenido en el pasado. Las proporciones de un edificio eran las mismas que el paseante o el trabajador miraban en

su recorrido, y el hecho urbano ocurría de manera natural y paralela: un hecho cotidiano, capturado como si fuera al azar, que posteriormente se volvería histórico, modificaba no sólo el paisaje sino la condición ontológica de la urbe. Así ocurre con la entrada de los pintos de Juan Álvarez, la llegada a la vieja calzada de Tlacopan de los vendedores provenientes de Tacuba, la luna sobre el Paseo de las Cadenas. El hallazgo del término ciudadano y la importancia concedida por el romanticismo al individuo, contribuyeron decisivamente a esta democratización en las formas de representar al usuario urbano, así como al espacio donde ejerce sus derechos a caminar, conversar, cambiar impresiones y mercancías. El subtítulo del álbum litográfico subraya su intención totalizadora: *Colección de monumentos, trajes y paisajes*. En otras palabras, se trata de ofrecer una ciudad integrada por su arquitectura, sus vistas y sus personajes, cuyos vestidos forman una escenografía viviente.

Debido a que los textos tienen como objetivo hacer a propios y extraños una invitación a la capital, e incluso se ofrecen traducidos al inglés y al francés, la hipérbole admirativa es común a la mayor parte de los artículos descriptivos. Para Florencio M. del Castillo, México es una de las ciudades más hermosas de mundo; José M. González la llama la Sultana del Nuevo Mundo, y Niceto de Zamacois considera que el trazo de sus calles no tiene rival. Al hablar de los alrededores de México, Payno declara: "Parece que Dios estaba en la plenitud de toda su bondad, con un amor singular hacia esta parte del mundo, cuando creó el Valle de México" (14). Al ejercitar su pluma en el retrato colectivo de la ciudad, los entonces jóvenes escritores manifiestan sus futuras visiones: cuando Payno escribe sobre la casa de Manuel Escandón, luce su habilidad para la descripción de interiores urbanos, como lo hará extensamente en su novela mayor; por su parte, José Tomás de Cuéllar descubre, como lo explorará en las novelas de *La Linterna Mágica*, que la ciudad es "un diorama que cambia sus vistas de hora en hora".

Con la capacidad de observación y síntesis que tres décadas más tarde lo llevarán a concebir el magno proyecto de su *Historia de México* en 18 volúmenes, Niceto de Zamacois logra uno de los

textos más precisos del conjunto, en el artículo "Soldados del sur". Examina la ascendencia de los *pintos* de Guerrero que causaron expectación y horror en los capitalinos exquisitos, no habituados a ver su orgulloso espacio invadido por un ejército tan heterodoxo como éste donde no abundaban galones y charreteras, sino el vestido de manta y el machete con el cual el campesino realizaba su trabajo. El primer plano de la litografía, en el flanco izquierdo, está dominado por la figura enérgica de un indígena joven, de largos cabellos y sombrero de palma. Aunque discute con otro personaje cuya cabeza está protegida por un quepí militar, diseñado a partir del que usaban los ejércitos europeos, su mirada está dirigida al frente: observa al espectador, desafiante y orgulloso, por haber venido desde el Sur hasta la capital, para expulsar definitivamente a Santa Anna, como lo ostenta la orgullosa cinta de su sombrero: *Muera el tirano*. José Decaen dibujó y Casimiro Castro litografió, consta en los créditos. Ambos tuvieron el acierto de captar a un personaje del pueblo en la consumación de su proyecto histórico y en el esplendor de su actuación ciudadana. La litografía que representa los *pintos* de Juan Álvarez en la calle San Juan de Letrán es reveladora del papel de documento vivido e histórico que puede representar la litografía y de una nueva manera de representar la realidad, no mediante la alegorización de la escena sino a través de captación del instante, con una espontaneidad que algunos años después dará la fotografía. La imagen marcaba un cambio radical en la historia de México, y particularmente en su historia urbana, pues la revolución de Ayuda es la culminación de tres décadas ininterrumpidas de cuartelazos y pronunciamientos, cuya representación tenía como escenario la ciudad. Los primeros actores eran los militares ambiciosos y ensoberbecidos. Los secundarios, el resto de la población. De tal modo, la gran farsa tenía en el espacio público, hasta que la Revolución de Ayutla se constituya en un verdadero proyecto de gobierno que sienta las bases para la futura Guerra de Tres Años y la lenta formación de una República mexicana.

En las litografías de *México y sus alrededores* late la captación de los usos urbanos cotidianos. En ocasiones, los textos que acompañan a las imágenes no son tan afortunados. Otras, los au-

tores parecen anticipar lo que el artista plástico expone. El texto "La Catedral en una noche de luna" que acompaña a la única litografía nocturna de la colección, "El paseo de las Cadenas bajo una noche de luna", es de un lirismo exacerbado que no complementa la imagen y que bien pudo haber sido escrito sin tener la representación plástica frente a los ojos. En cambio, Manuel Orozco y Berra hace, en otro tiempo y lugar, un equivalente verbal de la escena litografiada por Castro:

las noches calurosas de verano, las de luna en todas las estaciones, las de alguna festividad en que hay retretas o serenatas, una gran parte de la población viene de andar delante del atrio de la catedral, alrededor de las cadenas, suspendidas en postes de cantería que marcan su recinto. Paseo hasta cierto punto aristocrático, es algo monótono, porque se observa mucha mesura, alguna etiqueta; pero en cambio, lo bello del lugar, lo interesante de la concurrencia, y la variedad de lances, dignos de observación que allí se presentan, lo hacen merecedor de estima (132-133).

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

Allí está el aguador risueño, vivo, paciente, disponiéndose al trabajo o descansando de sus fatigas; el cargador brusco y arisco, el

ranchero malicioso y desconfiado, la garbancera bisbrinda y picaresca, el mendigo a quien todos ofrecen un pedazo de pan, el billetero que ofrece buena suerte como los gitanos, el mercillero que vende sus efectos a precios más altos que en la ciudad, el soldado que a pesar del uniforme se complace en unirse al pueblo de donde salió, el guardia diurno vigilante y severo, aunque amable y parlanchín. Allí anda el perro sin dueño, que es conocido y amparado de todos, el muchacho que silba desafinando menos que ciertas notabilidades artísticas buenas piezas de música, al mismo tiempo que salta y hace travesuras la niña llena de harapos y medio desnuda, que cuando pierda su inocencia sentirá no sólo la necesidad de cubrirse como Eva, sino la de engalanarse y adornarse, y para esto probará la fatal manzana [...]. Poned en movimiento todas estas figuras y tendréis una mina inagotable de estudios de costumbres populares, dignos de la pluma festiva de Fidel (Zarco 1866 5).

Entre las guías, forasteros, calendarios y almanaques impresos en la ciudad de México durante la época que nos ocupa, es preciso destacar el *Manual del viajero en México o Compendio de la historia de la ciudad de México*, escrito por el poeta Marcos Arróniz y publicado en 1858, parece ignorar la tormenta desencadenada primero en la capital posteriormente en el país. Mientras Arróniz cumple con su labor de cronista y sistematiza en seis capítulos la evolución histórica de México y emprende junto con nosotros una caminata por la urbe, liberales y conservadores se disputan las calles de la capital. El 11 de enero de ese 1858, Félix Zuloaga se pronuncia en la Ciudadela para exigir la destitución de Comonfort. Es el inicio formal de la guerra. El año concluye con la acción de San Joaquín, el 26 de diciembre, ganada por Miguel Miramón a Santos Degollado.

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

Además del continuo ruido de los caballos, del perpetuo rodar de los coches y del crujido de los carros, que parecen gemir bajo el peso enorme de sus cargas, los gritos obtienen una superioridad notable, porque los que los dan se esfuerzan en sobresalir en medio de tan sorprendente bullicio: así es que desde la mañana a la noche no se oye otra cosa que el estruendo de mil voces discordantes, que referimos a continuación, y que van disminuyendo de una manera notable, perdiéndose así esta fisonomía peculiar de nuestra capital.— El alba se anuncia en las calles de México con la voz triste y monótona de multitud de carboneros, quienes parándose en los zaguanes gritan con toda la fuerza de sus pulmones: Carbosiú! (Carbón, señor). Poco después se hace oír la voz melancólica de los mercaderes de mantequillas, quienes sin detenerse en su marcha gritan: Mantequía... mantequía de a rial y dia medio.— Cesina buena! es el anuncio que lo interrumpe el carnicero, con una voz ronca y destemplada: este grito alterna en seguida con el fastidioso y prolongado de la sebera o mujer que compra el sebo de las cocinas, quien poniéndose una mano sobre el carrillo izquierdo, chilla en cada zaguán: ¡Hay seboooooú!— Sale ésta y entra la cambista, india que cambia un efecto por otro, y grita menos alto y sin prolongación de silabas: Tejocotes por venas de chile!... Tequesquite por pan duro! Con ésta tropieza un buhonero o mercader ambulante de mercería menuda, y entrando hasta el patio, relata la larga lista de sus efectos, con tono incitativo y buscando sus ojos a las mujeres: Agujas, alfileres, dedales, tijeras, botones de camisa, bolitas de hilo?— Pero rivaliza con éste el frutero, apagando sus ecos, porque con voces descompasadas y atronadoras produce la relación de todas sus variadas frutas.— Entretanto se hace oír en la esquina la tonadilla cadenciosa de una mujer que anuncia esta vendimia: ¿Gorditas de horno calientes, mi alma? ¿Gorditas de horno?— Los constructores de esteras o petates de Puebla parece que no tienen otro mercado que el de México para expenderlos: así es que todos se diseminan por las calles, y gritan de un modo uniforme: Petates de la Pueeeeebla!—jabón de la Pueeeeebla! compitiendo con éstos los indígenas que expenden los fabricados de tule en Hochimilco, que a su vez gritan con voz rasposa: Petates de cinco vaaaras! Petates de a media y tlaco! El medio día no está exento de estas voces mortificantes; un limosnero reza blasfemias por un pedazo de pan; un ciego recita un romance milagroso por igual interés; al mismo tiempo se escucha el penetrante grito de una india que rasga los oídos y que anuncia:

Melcuiiiii! (melcocha); el del quesero, que con toda la fuerza de su gznate publica: Requesón y melado bueno!... Requesón y queso fresco; y el meloso clamoreo del dulcero que según su nomenclatura particular ofrece a dos palanquetas... a dos condumios... caramelos de espelma... bocadillo de coco... relación frecuentemente interrumpida por la trémula y aguardentosa voz, o por el agudo chillido (según la edad del individuo) de los numerosos portadores de la fortuna popular que ofrecen hasta por medio real el último billetito que me ha quedado para esta tarde... y ese último nunca se acaba.— En la tarde son comunes iguales gritos; pero pertenecen especialmente a esta parte del día el de las tortillas de cuajada y el fúnebre lamento del nevero, que con voz sepulcral anuncia: A los canutos nevados!!! En la estación de las aguas se ve correr por las calles varias indígenas con un trotecillo peculiar a ellas solas gritando: No mercan nilatzilio! con cuya voz anuncian su venta de elotes, y las nueceras la suya con esta voz seca: Toman nuez? —En la noche cesan estas vendimias, y les suceden otras: los vendedores de castañas las pregonan por todas las calles de la ciudad anunciando el invierno con la voz fuerte y como contenida: Castaña asada y cocida: castaña asada! Lo mismo hacen las pateras con su canto cariñoso, que repiten a cada minuto, permaneciendo alguna en las esquinas, así como las juileras y las que expeden tamalitos sernidos, tamalitos queretanos, por entre los innumerables gritos de vendedoras de otros objetos; algarabía infernal, que va desapareciendo paulatinamente a medida que se adelanta la noche. Pero el rey de los gritos, el más poderoso porque los domina a todos, es a medio día: A las bueeenas cabeezas calieeeeeentes de horno! La Semana Santa, entre el ruido de las matracas y los racimos de Judas, repite en medio de sus procesiones el consabido estribillo: A dos rosquillas y un mamón (130-134).³

Al igual que varios de los autores de *Los mexicanos pintados por sí mismos*, Arróniz intenta el retrato fiel de la ciudad. Contra un casticismo que expulsa del lenguaje cualquier palabra que no sea autorizada por el diccionario, los escritores de mitad de centu-

³ Se ha respetado la transcripción fonética del original, así como los signos admirativos e interrogativos utilizados por el autor, porque de ellos se deriva la intención polifónica y tonal que Arróniz, como poeta que era, intentaba comunicar.

ria demuestran que la norma la establece el uso; de ahí que en sus escritos aparezcan —aunque con rigurosas cursivas— las voces del hombre de la calle que van conformando nuestra identidad lingüística. En un pionero afán nacionalista, más tarde sistematizado por Altamirano, registran la multiplicidad de voces, donde la suavidad de las lenguas vernáculas se funde con el ruido de los pesados carretones contra el empedrado, y donde los pregones del comercio ambulante se entremezclan con los campanarios que rigen la existencia terrena con la autoridad que la Divinidad supelementalmente ha delegado en sus ministros.

Defensor de uno de sus dos oficios fundamentales, dedica el capítulo cuarto a hacer una breve historia de la literatura mexicana. La visión de sus contemporáneos es parcial, y reducida la nómina de escritores incluidos. En su *Guía de forasteros*, Almonte no hace referencia particular a los hombres de letras. En su *Manual del viajero en México*, Arróniz otorga a sus compañeros de gremio un lugar especial. Desde el título de su libro, quiere dejar claro que la suya es una guía para el viajero culto, que no se limita a moverse a través del espacio, sino sabe que a éste lo determina un tiempo rico en historias y leyendas. Su historia urbana exige entonces el conocimiento de nuestro pasado, de sus nombres impronunciables y sus usos ancestrales. De tal modo, el usuario de su *Guía de forasteros* se entera de los horarios de los omnibuses, los domicilios de los cafés y los baños para caballos, pero también de quiénes son los escritores que contribuyen a la identidad de la urbe, esos escritores que a pocos días de haber asumido la presidencia el general Mariano Arista, en enero de 1851, establecen los trabajos del Liceo Hidalgo con la presencia del primer magistrado; esos escritores que al instalar el busto de Manuel Eduardo de Gorostiza en el Teatro Nacional, el 27 de diciembre del mismo año, obligan a la *polis* a rendir homenaje al patriota y al dramaturgo que puso sus múltiples talentos al servicio de la ciudad.⁴ Por su doble condición de actor y testigo, resul-

⁴ Los periódicos censuraron que no asistiera el Presidente Arista, sobre todo porque era notoria su afición a las corridas de toros y su celebración de las hazañas de los toreros. La prensa subrayaba, además de las cualidades estéticas

ta más que elocuente el mapa literario que Arróniz traza de su momento:

Desgraciadamente para la perfección y esplendor de nuestras letras, la mayor parte de todos estos escritores han desertado del pensil ameno de las Musas: unos han subido a las tribunas parlamentarias o a los altos puestos ministeriales; otros han huido a lejanas legaciones; otros se ocupan de la imprenta política; otros de sus respectivas carreras; aquellos resfrían su sensibilidad o el fuego de la inspiración o son presa prematura de la muerte. Así se paraliza la marcha desembarazada de nuestra literatura que hizo concebir tan altas y fundadas esperanzas (209).

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

La ciudad como laboratorio social

Doblan las campanas a muerto. Doblan por alguien que abandona el mundo. En pocas ocasiones Francisco Zarco sintió que la muerte del otro era la propia como los días 10, 11 y 12 de abril

de Gorostiza, los servicios que como militar había prestado en la guerra contra los Estados Unidos. Al respecto escribe Enrique Olavarría y Ferrari: "...se dejó oír la Marcha Nacional, se alzó la cortina y apareció el templo de la Norma; en el fondo se veía el busto del poeta entre trofeos militares y emblemas poéticos, los títulos de sus comedias, el nombre de Churubusco y un artístico grupo de banderas mexicanas y españolas, pues Gorostiza como soldado y como literato fue gloria de las dos naciones. Leyéronse después composiciones de los mejores poetas, que el público oyó con atención y con placer, y aplaudió con entusiasmo, y a continuación los autores y los literatos condujeron el busto al lugar que le estaba destinado. Así honró entonces México al intrépido soldado de almonacid y Churubusco" (509).

de 1859 en que recibió la noticia de que en Tacubaya el abnegado Santos Degollado había perdido el combate contra las fuerzas comandadas por Miramón y Márquez. La indignación llevó inmediatamente a Zarco a escribir un folleto que denuncia las atrocidades. A semejanza de las fórmulas religiosas utilizadas por el adversario, Zarco se vale de la *Biblia* para escribir un epígrafe que resume su sentir ante los acontecimientos: "Maldito serás sobre la tierra, que abrió la boca para recibir la sangre de tu hermano derramada por tu mano". Entre los estudiantes asesinados se hallaban Ildefonso Portugal, Gabriel Rivero, Manuel Sánchez, Juan Duval y Alberto Abad, José María Sánchez y Juan Díaz Covarrubias. Entre los extranjeros cuyo único delito fue ser capturados en el sitio de los hechos, Zarco destaca los nombres de los italianos Ignacio Kissler y Miguel Dervis, así como de dos hermanos de apellido Smith, de 15 y 17 años de edad.

En el prólogo a su novela *El Diablo en México*, dedicada a Luis G. Ortiz, el poeta, novelista y médico Juan Díaz Covarrubias apuntaba: "Tal habrá muchos que digan que sólo un niño o un loco es el que piensa escribir en México en esta época aciaga de desmoronamiento social, y pretende ser leído a la luz rojiza del incendio y al estruendo de los cañones". Si algún escritor personifica con su pasión y muerte esa entrega a la causa liberal es Juan Díaz Covarrubias. No obstante los escasos 22 años que le tocó vivir, sostuvo una apasionada relación con la ciudad de México, patente hasta en su forma de abandonarla para siempre, cuando su deber en la práctica médica lo llevó a morir en la calle, tras negarse a abandonar a los heridos que precisaban sus servicios. Amó la ciudad donde nació y la sirvió curando el cuerpo de sus pobladores y tratando de curar su espíritu con la fuerza de sus palabras, ya en los espacios públicos donde su voz de orador educaba a las masas, ya en los espacios privados donde los lectores devoraban sus novelas de costumbres. Cuando el 11 de abril de 1859, en Tacubaya hacía entrega de su reloj al oficial conservador encargado de su fusilamiento, Díaz Covarrubias no podía dejar de recordar la descripción que había hecho de la ciudad vista desde esa villa, cuando su personaje Román —como él, médico— está a punto de batirse por el supuesto honor ofendido de un petimetre.

Como en Tacubaya habría de morir el propio Díaz Covarrubias, la descripción que desde las alturas hace de la capital resulta doblemente significativa:

México la bella, la hermosa coqueta, orgullosa con las adulaciones que murmuran a sus oídos las ondas de Chalco y de Texcoco, la ciudad de los palacios y los jardines, la blanca beldad cuya frente, sin embargo, está manchada de sangre de hermanos, la de los mil suntuosos templos, medio encubierta por las primeras brumas de los lagos y las primeras tintas del crepúsculo. Por otra parte, los campanarios de las aldeas de Mixcoac, San Ángel, Santa Fe, sobresaliendo de un océano de flores, como ramilletes tirados al acaso por una maga. Y todo ese valle de México, obra maestra de Dios, admiración de los hombres, impregnado de recuerdos del barón de Humboldt (388).

La noche del 15 de septiembre de 1857, Juan Díaz Covarrubias, que entonces no ha cumplido los 19 años de edad, es el encargado de pronunciar el discurso cívico en la ciudad de Tlalpan, Sodoma de los jugadores, paraíso perdido del gallero Antonio López de Santa Anna y su corte de aduladores. Para nuestros tiempos puede resultar excesiva la extensión de aquellos discursos. Rancheros y chinas, abogados y petimetres, escuchaban a ese joven, casi niño, hablar sobre la Independencia como un proyecto retardado e interrumpido, por el cual era necesario seguir luchando. Si una de las posibles causas por las que Márquez ordenó el fusilamiento de Díaz Covarrubias fue la radicalidad de su pensamiento liberal, Zarco se apresura a tomar la estafeta y hacer la crónica de esa historia escrita sobre la marcha, al escribir el folleto *Las matanzas de Tacubaya*, una de las publicaciones más perseguidas por la policía de Zuloaga. A partir de abril de 1861, ya triunfante el gobierno liberal de Benito Juárez, el recordatorio de los Mártires de Tacubaya se convierte en una importante festividad cívica. Del mismo modo en que una de las razones para que Márquez diera la orden de fusilamiento había sido la furia que contra Díaz Covarrubias tenían por sus discursos pronunciados con motivo de la Independencia, siempre en contra de los conservadores, Zarco era perseguido por la capacidad combativa de sus escritos. Su voz se levantó para hacer una síntesis apasionada y

objetiva de los hechos, una denuncia lúcida para protestar por la barbarie armada contra la inteligencia.

En la urbe utópica anhelada por Díaz Covarrubias, los ricos aportan su dinero, la clase media sus virtudes y los pobres su trabajo. A pesar de este reduccionismo bien intencionado y de que las novelas de Díaz Covarrubias son más expresiones sociológicas que plenos logros estéticos, es en ellas donde por primera vez en nuestra ficción las calles de la ciudad de México adquieren su carta de naturalización literaria y alcanzan una actuación tan importante como la de los otros protagonistas. Son notables las rutas recorridas por sus personajes, porque éstas ocurren en lugares donde su lector contemporáneo, y aun los presentes, reconocen su ámbito urbano. En *El Diablo en México*, Enrique sigue a Dolores el segundo domingo de marzo de 1856, cruzan la plaza hacia el Portal de Mercaderes, caminan dos cuadras de Plateros, doblan hacia la izquierda en Espíritu Santo y llegan a una casa en la calle de la Cadena. Finalmente, los dos personajes masculinos se alejan por la calle de Zuleta. Los jóvenes calaveras de *La clase media* entran en el Hotel de la Gran Sociedad y ordenan *fósforos*, esa bebida cuya base es el aguardiente catalán, que recorre gran parte de la literatura de los bajos fondos de nuestro siglo xix. La escena climática de la novela, cuando Román, el joven médico, alquila un coche para asistir a un duelo de honor, es una reconstrucción de la ciudad decimonónica. El carruaje parte de la Plaza de Armas, toma por la actual Avenida Chapultepec, donde observa el acueducto, "obra maestra del genio y la constancia"; pasa por el Castillo de Chapultepec; llega a Tacubaya, "la de los idilios juveniles, la niña consentida de México"; dobla hacia la hacienda de la Condesa, donde el personaje se apea para internarse en las entonces solitarias lomas entre el camino a Toluca y el Olivar del Conde: el escenario y los personajes como un todo. Los ámbitos ciudadanos como espacios donde se cumple la propia aventura: el café, la casa de vecindad, el salón, son ámbitos urbanos que delimitan la acción narrativa, y donde la clase media de Díaz Covarrubias combate —nos dice— con los anhelos de los ricos y sin la resignación de los pobres. De tal modo, los personajes pueden ser tú o yo, se mueven por calles con nombres que

cotidianamente ejercemos: la ciudad no es más un escenario sino otro personaje. Los protagonistas no se desplazan por espacios convencionalmente literarios, sino actúan en mapas urbanos donde a cada significante corresponde un significado social. No se trata de convenciones literarias sino de hitos urbanos que desempeñan una actuación única e insoslayable. Miguel, el estudiante de Medicina que tantos elementos autobiográficos tiene de Díaz Covarrubias, traza con su ruta sus hábitos de estudiante pobre: "se dirigió a su habitación que era un modesto aposento en la calle de Santa Catarina, cambió de traje, se desayunó en un café de la calle de Tacuba, y se encaminó al Hospital de San Pablo". En marcado contraste, Isidoro, el señorito económicamente poderoso, cumple su rutina ciudadana:

En cuanto a Isidoro, había salido del lecho a las nueve de la mañana [...] mandó ensillar su caballo, se dirigió al Tivoli de San Cosme donde almorzó perfectamente, fue al tiro de pistola de las Delicias, donde estuvo ejercitándose en colocar algunas balas en el anillo del centro de la placa, luego se lanzó a galope por la romancesca calzada de la Piedad, volvió a su casa, donde se vistió con un esmero y elegancia con que lo haría para un baile, estuvo una hora en casa de la divina Eulalia platicando y tocando el piano, y por último se fue a buscar a Enrique, con su indiferencia habitual cantando entre dientes una canción báquica (385-386).

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

Chapultepec, severo castillo que reposa sobre una alfombra de verdura, ese testigo mudo, sombrío acusador de las locuras y extravíos de la opulenta capital, esa página palpitante de nuestra infeliz historia, desde Moctezuma hasta Santa Anna, desde la entrada del Ejército Trigarante en 1821, hasta el estruendo del cañón invasor en 1847, ese gigante que vive con la existencia de los siglos (387).

La prosopopeya del Castillo como testigo viril y la ciudad como coqueta casquivana, muy repetida en nuestro autor, demuestra una innovación con respecto a sus antecesores: los edificios están vivos y forman parte esencial de la vida de una ciudad gracias a los usos y atributos que le otorgan los hombres. Para Díaz Covarrubias, la novela rinde testimonio de la historia inmediata: números y fechas determinan la breve novela *El Diablo en México*, cuya acción transcurre en la capital entre el segundo domingo de marzo de 1856 y septiembre de 1857. Con esta insistencia en incluir fechas, el novelista subraya la indiferencia general ante el drama político que paralelamente se desarrolla: los personajes aman y se afanan sin pensar en lo que ocurre alrededor. Por ejemplo: el 8 de marzo de 1856 tiene lugar la batalla de Ocotlán, con la victoria de Comonfort,⁵ y en septiembre de 1857 el enfrentamiento entre liberales y conservadores alcanza puntos álgidos: se descubre una conspiración reaccionaria en Guadalajara; en Monterrey, Santiago Vidaurri hace prisionero al obispo Vereá y se intervienen los bienes del clero en Puebla, contraviniendo la orden del presidente Comonfort. Por lo tanto, es clara la intención metafórica de Díaz Covarrubias: mientras el país se desintegra, la capital se pavonea en delirios amorosos y bailes de salón.

Además del avance que para la historia social representó la novelística de Juan Díaz Covarrubias, sus descripciones de la ciudad son una manera de defender el espacio urbano donde nació y murió. Más adelante, Altamirano escribiría indignado contra la novela *La esposa mártir* del español Enrique Pérez Escrich quien, en

⁵ El poeta Marcos Arróniz participó en este encuentro, del lado de los conservadores. Seguidor del general Santa Anna, bajo sus órdenes llegó a ser capitán de lanceros. Como actor y testigo de la batalla, Arróniz ofrece su parcial punto de vista. Escrito al calor de los acontecimientos, y con clara visión partidista, su *Manual de Historia y cronología de México* (París: Librería Rosa y Bouret, 1858), registra de este modo los hechos: "8 de marzo de 1856.— Batalla reñida de Ocotlán en que afrontaron las columnas de los pronunciados salidos de Puebla al mando de Haro y Castillo los estragos de las baterías y brigadas enemigas; rompiendo el centro, y tomando por trofeos banderas, cañones y un batallón prisionero.— 22 de marzo de 1856. Capitulación de Puebla en que se rindieron las fuerzas que sostenían el plan de Zacapoaxtla por falta de municiones y recursos a las fuerzas acudilladas por el presidente Comonfort".

su afán de infundir a su obra un sabor exótico, dice que a la República Mexicana se entra por el Callao. Su personaje deja su fragata en Puebla de los Ángeles y llega a la ciudad de México, donde describe el lago de Santa Fe.

Entre el carnaval y el pronunciamiento; entre la danza de la muerte y la incansable alegría de vivir, transcurre la vida de la capital. Alabada unánimemente por viajeros y nativos a causa del trazo de su calles, la transparencia del aire, la belleza de sus paisajes aledaños, la urbe deja de ser exclusivamente un escenario, para convertirse en personaje. Las crónicas de Francisco Zarco y Fernando Orozco y Berra; las novelas de Juan Díaz Covarrubias; *La musa callejera* de Guillermo Prieto conforman la geografía literaria de una ciudad que exige su lugar en la imaginación colectiva, con sus nombres e impurezas, sus iluminaciones y caídas. Semejante preocupación por la exactitud topográfica también es privilegiada en la poesía: la Migajita de Prieto vive en La Palma, barrio bravío donde habitaban los curtidores de pieles; es curada de sus heridas en el Hospital de San Pablo y, finalmente, se le sepulta en el Panteón de Dolores. Orozco y Berra, en la crónica "Revista del desayuno", publicada en *La Ilustración Mexicana*, hace un mapa gastronómico de cafés y restaurantes mexicanos: alaba la decoración o deplora la vajilla utilizada, y externa su opinión sobre la calidad de los productos ofrecidos. Inspirado en las lecciones de su maestro Luis de la Rosa, Zarco examina, con rigor científico, la teoría y la práctica de la *flânerie* por las calles de la ciudad de México, en crónicas más próximas al lirismo de Baudelaire que al cuadro de costumbres.

La vagancia considerada como una de las bellas artes

Con la llegada del crepúsculo, Francisco Zarco extraña, más que nunca, la libertad que tenía para tomar guantes, bastón y sombrero, actos rituales que preludiaban su salida a la calle. Ahora no puede asomarse ni siquiera a mirar la fragua del cielo, solidaria con las caminatas que, solo o en compañía de Guillermo Prieto, hacía por la ciudad. Ironía de la topografía urbana: la Cárcel de la

Acordada se encuentra en uno de los enclaves más privilegiados de la ciudad, allí donde pueden verse la Plaza de Toros y el comienzo del Paseo Nuevo de Bucareli, sitio de moda para ver y ser visto, y donde la celebrada transparencia del aire y los efectos de la perspectiva forjan los mejores crepúsculos de la urbe. A los tormentos y humillaciones físicos que el carcelero Acévez inflige al cuerpo de los presos, se suma la negativa de permitirles mirar ese diario espectáculo cuyo gozo es, para los libres, gratuito. Pocos lo describieron mejor que Prieto:

El sol descende con blandura al ocaso: su luz moribunda alumbra un paisaje tan encantador, que la mano más diestra no pudiera trasladar al lienzo; desde el centro de concurridísimo Bucareli, se tiende la vista y la enajena la contemplación de la fértil y extensa llanura que está en el primer plano de este cuadro magnífico: se presenta a los ojos dicha llanura con su apacibilidad melancólica, con el dócil rebaño que pace esparcido, y con el humo espeso que en el éter purísimo y sereno, sube y se extiende de la humilde chozuela del cuidador pacífico de los rebaños (Prieto 1993 42).

Zarco tenía 11 años de edad cuando leyó esa página en *El Museo Popular* del 15 de enero de 1840, firmada con el seudónimo Benedetto. Con ella, Prieto dio inicio a su faceta de escritor de costumbres. Tenía 22 años y la experiencia antes que la teoría le había enseñado que la posesión de una ciudad se realiza mediante el contacto directo de los tacones con el empedrado. Bajo el título "Costumbres mexicanas", Prieto reseña un domingo en la ciudad de México. El escritor echa a andar, pone sus sentidos en funcionamiento. Como aún no es un jacobino acérrimo, disfruta hasta los templos donde da testimonio de su erudición cronométrica para conocer las horas y especialidades que las diferentes iglesias ofrecen a sus devotos. Declaración de amor y manifiesto de principios: el usuario profesional de la urbe, aquél que desea dejar testimonio escrito de sus prodigios, deberá ejercer el movimiento, sufrir insolación, empolvase, agotar los sentidos en la aprehensión del fenómeno urbano. Como se ha encargado de investigar Malcolm D. Me Lean, "entre 1840 y 1881 [Prieto] escribió unos 150 cuadros, suma que no incluye las numerosas escenas de indo-

le parecida incorporadas por él a sus relatos de viajes y a sus Memorias" (80).

La observación de Me Lean subraya la distinción existente entre las crónicas escritas para la celeridad del periódico y aquellas que el memorioso Prieto hizo en la serenidad del escritorio, una vez que la pacificación del país permitía el ejercicio más dilatado de la pluma: la primera edición de *Memorias de mis tiempos* aparecería en 1906, casi una década después del fallecimiento de *Fidel*. Es en el ejercicio cotidiano donde Prieto y el resto de los escritores liberales luchan para educar y despertar del letargo a sus conciudadanos, y donde la ciudad emerge con sus defectos y virtudes, como laboratorio de la modernidad y espacio centralizante de la actividad política, comercial y cultural del país. En el volumen I de la *Revista Científica y Literaria*, en 1845, Prieto publica lo que puede considerarse un manifiesto de principios. "La Literatura Nacional. Cuadro de costumbres" afirma que es el género que mejor puede contribuir a cimentar el espíritu nacionalista y a tener una literatura propia (véase Alonso Sánchez 1991); Prieto considera que para criticar las costumbres, con un tinte de ironía, con un estilo ligero, es necesario primero conocerlas. De ahí que el método de demostración consista en una exposición del hecho o del tipo y posteriormente la tesis que se pretende demostrar.

Hijo del romanticismo, hermano de la litografía, el cuadro de costumbres es el género que ve su florecimiento en las sociedades urbanas. La insistencia en los tipos como elementos conformadores de una poética urbana es vislumbrada por Zarco: "Como Byron andaba en pos de héroes para cantarlos en sus poemas inmortales, yo ando en pos de tipos que estudiar en mis pobres articulejos" (1968 107). Marcos Arróniz expresó teóricamente la importancia del género para la comprensión de la historia de un pueblo:

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

sus trajes vendríamos a conocer perfectamente el estado de sus manufacturas, y sus adelantos sociales; pero los escritores de todos tiempos miran comúnmente esas bagatelas, así las llaman, como indignas de su consideración, sin atender a que algún día la popularidad más extendida de estos usos peculiares de cada pueblo puede llegar a verse sepultada en el más profundo olvido. Entretanto ¿no es cierto que siempre nos sentimos movidos de una viva curiosidad por conocer el modo de existir de nuestros ascendientes, y que las particularidades más mínimas de sus costumbres domésticas nos parecen llenas de interés, aunque sea sólo por complacernos en nuestra superioridad relativa? En el día hay algunos usos que deben recordarse, y sin cuyo conocimiento no se calificaría sino imperfectamente nuestra época (129-130).

Para José María Rivera —uno de los más fecundos y variados colaboradores de *Los mexicanos pintados por sí mismos*—, "al escribir artículos de costumbres la gracia está en escribir sobre costumbres malas". En este maniqueísmo tan radical, el pensamiento liberal se manifiesta unilateral en sus juicios: separa tajantemente lo que es la gente de razón del resto de la población.⁶ Como más tarde verá Antonio Gramsci, el folklore será el modo más auténtico y profundo de comprender la identidad de un pueblo. Para los liberales románticos mexicanos, la arena era para todos y todos debían encontrarse en ella.

Como hemos examinado antes, la vida literaria de Francisco Zarco estuvo limitada a unos cuantos años. Sin embargo, supo imprimir al cuadro de costumbres un matiz que ninguno entre sus contemporáneos —salvo su amigo Arróniz— supo o quiso comprender. Lo que Zarco experimenta en la ciudad de México, es captado por Poe, Balzac y Baudelaire en sus respectivos espacios urbanos. Ante el alud de novelas de costumbres surgidas en París, Baudelaire encuentra que su popularidad se debe al gusto de la multitud. "Así como a París le gusta oír hablar siempre de París, la multitud se complace en los espejos donde se ve reflejada. Pero

⁶ Como señala Moisés González Navarro, el liberalismo ortodoxo creía que no era preciso ayudar a los trabajadores, mientras no cayeran en la invalidez o en el crimen. El liberalismo "no quería ver que el axioma de dejar hacer, dejar pasar, cambiará en dejar de padecer, dejar morir" (410).

cuando la novela de costumbres no está elevada por el buen gusto natural del autor, corre el riesgo de resultar árida y también completamente inútil, ya que en materia de arte la utilidad puede medirse por el grado de nobleza. Si Balzac pudo hacer de este género tan vulgar una cosa tan admirable, siempre singular y a veces sublime, fue porque en ello puso todo su ser" (23).

Si liberales y conservadores tienen diferentes maneras de leer la ciudad, entre los propios liberales, la manera de concebir la ciudad como un gran cuadro de costumbres, conformado por múltiples mosaicos, variaba de acuerdo con la sensibilidad de cada quien y con las lecturas que hubieran hecho. La sensibilidad del joven Zarco había sido moldeada por La Bruyère, Balzac y Gavarni, así como por los ensayistas ingleses. En su anteriormente citado repaso de la literatura mexicana, Arróniz establece una diferenciación entre el trabajo de Francisco Zarco y el de Guillermo Prieto:

Fidel se hace notar por su charla picante, su locuacidad burlona y su exuberancia festiva; pero Zarco con su risa hiela de vergüenza a la sociedad; con su mirada magnetiza a los tipos sociales, sobre quienes se fija y les hace confesar sus ridiculeces a su antojo. Fidel con su burla divierte y se divierte; Zarco se daña asimismo con su ironía y su sarcasmo; se asemeja a Juvenal; ha leído con provecho a Larra (213).

En otras palabras, Prieto apuesta por el mural y Zarco por el retrato de caballete. *Fidel* es un cronista de mirada externa, mientras *Fortún* examina su ser interior en medio de la masa. Como ha notado Magdalena Galindo, los artículos firmados por Francisco Zarco en *El Demócrata* y *El siglo XIX* son los dedicados al periodismo combativo y fríamente razonado (VII-XXIII). En cambio, *Fortún* es el autor frívolo y refinado, el *flâneur* que en la caminata encuentra su justificación vital. Zarco no fue el mejor amigo de su obra artística. Aunque alguna vez manifestó el deseo de publicar sus obras literarias en forma de libro, nunca lo pudo hacer. Por todo lo anterior, no puede atribuirse a mala voluntad, sino más bien a que Zarco no había sido bien leído, lo que Prieto subraya en su discurso "En honor de Francisco Zarco", pronun-

ciado un año después de la muerte del amigo, el 13 de abril de 1874: "Zarco sentía poco y calculaba demasiado para pulsar la lira con éxito; aunque el divino atractivo de la poesía sonrió a su juventud, los ecos de su lira se apagaban y pasaron inapercibidos entre sus aspiraciones políticas. Pero Zarco, al entregar sus ensayos poéticos a las llamas, reveló al mundo el buen sentido que le hizo verdaderamente grande" (Prieto 1994 488).

La ambigüedad del término ensayos poéticos puede servirnos como punto de partida para la discusión en torno a la naturaleza de los textos que René Avilés reúne bajo el rubro "Artículos costumbristas". Acaso fueron fallidos los versos de Francisco Zarco, pero las piezas en prosa que nos dejó, donde se niega a seguir la fórmula del cuadro de costumbres, examina el diálogo profundo del caminante con la ciudad. Es el primer escritor mexicano en hablar del tedio urbano, la movilidad como remedio contra la melancolía y la vagancia considerada como una de las bellas artes. En alguna de las conversaciones que tenía con su maestro y superior Luis de la Rosa en la ciudad de Querétaro, antes de la firma de los Tratados de Guadalupe Hidalgo, seguramente De la Rosa le hablaba sobre esa extraña enfermedad sin sangre y sin dolor físico provocada por la soledad, y los modos cómo los antiguos aprendieron a curar semejante padecimiento.

Para Zarco, la ocupación del caballero andante es mirar, analizar y estudiar en el libro abierto de la urbe. El *flâneur* tiene el privilegio de ver a los otros, pero no piensa, en el instante de la contemplación, que él es observado por los otros. La multitud existe en función de él. Es su sistematizador, su ordenar. Pero sin la multitud, el solitario no existiría. De tal modo, multitud y solitario, se mezclan en una simbiosis donde una precisa inevitablemente del otro. Pocos textos de nuestra literatura urbana de la primera mitad del siglo alcanzan la riqueza conceptual del trío de colaboraciones de Zarco publicadas en *La Ilustración Mexicana*, "Los transeúntes", "México de noche" y "El crepúsculo de la ciudad". Son tres piezas más cercanas a Edgar Allan Poe y Charles Baudelaire que a Guillermo Prieto. Apenas salido de la adolescencia, Zarco explora la relación del individuo con la masa, la soledad individual en medio de la multitud. Antes de que Baudelaire

escriba sus "*Tableaux parisiens*", incluidos en *Les fleurs du mal*, donde convierte a París en protagonista de la ciudad moderna, Zarco explora el rostro oculto de la capital mexicana. Al tiempo que Casimiro Castro realiza sus litografías de las calles de México, Baudelaire escribe sus poemas sobre las calles y la gente de París. A partir de él, la ciudad entra en la poesía con sus perfumes y miasmas, sus aberraciones y epifanías. El poeta reivindica la calle no sólo como vía de tránsito para llegar a un destino, sino como un espacio recorrido gratuitamente, con la lentitud y la delicia con las cuales descubrimos un cuerpo, sus secretos y novedades, sus olores domésticos y sus cotidianas sorpresas. El lenguaje en que el escritor traduce su lectura de la calle y las maneras en que, a su vez, la calle se modifica en él, son termómetros para medir la temperatura de la ciudad.

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

No creo que hay género de filosofía que disipe ese mal; pero suele curarse con el movimiento, con vagar sin objeto, esperando que la movilidad del cuerpo ejerza alguna influencia en la mente, y la libre de esas nubes negras y pesadas que la oprimen [...]. A mí me gusta perderme así entre la muchedumbre, correr, detenerme, apresurar el paso sin saber por qué, caminar sin dirección, y esto que viene a ser lo que se llama *flâner*, es sin duda el mejor modo de pasear (Zarco 1968 162).

Una de las fuentes literarias donde bebió para sistematizar sus ideas fue seguramente la novela *Un chino en París*, de Merry, que Zarco tradujo para *La Ilustración Mexicana*. En una parte de "Los transeúntes" hace una breve alusión a ese chino que, para aliviar sus males amorosos, se fatiga fatigando la ciudad. La narración de Merry puede resumirse en pocas líneas: un chino se enamora de una actriz francesa. Ella aparenta aceptarlo, pero le pide continuamente tibores, vajillas y marfiles de procedencia

china. El enamorado accede, hasta que, una vez consumidos sus ahorros y energías, la muchacha desaparece. Más adelante, el chino se entera de que ella ha contraído matrimonio con otro hombre. Un día, deambulando por las calles de París, se topa con una tienda de artículos chinos, en cuyo aparador reconoce los regalos causantes de su desgracia económica y sentimental. Tras una breve indagación descubre que quien atiende ese bazar de artículos chinos es nada menos que el esposo de la perdida. El abandonado emprende entonces un curioso proceso de purificación: agota la ciudad, camina sus calles, sube sus escaleras, monta en sus edificios y sus omnibuses. De pronto, se descubre curado. La ciudad ha sido su hospital; el movimiento, su antidoto. Tan satisfecho queda de su nuevo estado, que se apresura a colocar el siguiente anuncio:

Curación radical!!!

DEL AMOR DESGRACIADO

EN QUINCE DIAS

*

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

Se paga adelantado

Los grandes solitarios son grandes caminadores, escribe Gastón Bachelard, y caminar es la forma más profunda de posesionarse de la calle. "Los sentidos humanos se han desarrollado enteramente para caminar; la vista, el oído, el olfato y el tacto están organizados exactamente de tal manera que darán el máximo de información, cuando la velocidad de desplazamiento no sea mayor a 5 km. por hora [...]. Conduciendo un automóvil nos movemos a través de la ciudad y caminando estamos dentro de la ciudad" (Gehl 24).

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

que el resto de sus contemporáneos, comprendió que el de transeúnte es un oficio que demanda un desarrollado sentido de la vista y una gran capacidad de abstracción, por lo cual sus textos se acercan más al ensayo analítico que al cuadro de costumbres. Zarco quiso leer la condición del hombre ante los enigmas planteados por la modernidad. Irónico y brillante, Zarco coquetea con los lectores que aún no nacían: "¡Ah! No son esas cuestiones para el escritor de costumbres, que tiene que detenerse en la superficie de las cosas, que debe pintar sin analizar, sin profundizar".

La crónica de Zarco es hermana del texto *The Man of the Crowd* de Edgar Allan Poe, publicado por primera vez en el *Burton's Gentlemen's Magazine* de diciembre de 1840. Indudablemente, Francisco Zarco, no obstante su probada capacidad para el conocimiento de idiomas extranjeros, no pudo tener conocimiento del texto de Poe, pionero en recuperar el sentido de la frase de La Bruyère, quien estudió la sintomatología de enfermedad de no poder estar solo. Naturalmente, la *flânerie* había sido tema de los escritores franceses de costumbres del siglo xix. Desde *Les français peints par eux mêmes* (1841), Auguste de Lacroix había hecho su anatomía de esta nueva criatura nacida con la ciudad moderna. En los conceptos de Zarco se vislumbra una lectura atenta de Lacroix: "Sin duda el *flâneur* ama también el movimiento, la variedad y la multitud, pero no lo domina una irresistible necesidad de locomoción" (9).

En sus romances y crónicas, Guillermo Prieto es el hombre en la multitud; Zarco explora al hombre *de* la multitud, esa especie nacida como parte de una nueva forma de convivencia o desapego urbanos. El tiempo de Poe entre nosotros sería cuando Rubén Darío lo introdujera en 1897 con su libro *Los raros*. De ahí, resulta doblemente significativa la exploración que Zarco hace de la criatura urbana. No hace los retratos del sereno, la china, el abogado o la vendedora de chía; el foco de su atención lo constituye el transeúnte que, en su paso por la ciudad, cumple una función más simbólica: la calle es un mundo, eje de su acontecer exaltado, y el transeúnte deviene metáfora del habitante del planeta Tierra: al caminar por caminar, cumple su misión. La ciudad da señales: su usuario es el caballero andante que tiene la obligación de desc-

frarlas. El narrador en el cuento antes aludido de Poe sigue a un personaje para conjeturar sobre su misión en la Tierra; de igual manera, Zarco se obliga a descifrar los misterios de la calle: "Pero en el transeúnte siempre hay algo que examinar, algo que todos quieren encubrir, pues en la calle se nota un esfuerzo general de ocultar qué es lo que hace andar a cada uno, qué lo hace correr, qué lo detiene" (Zarco 163).

El aislamiento del individuo *en* medio de la multitud, como naufragio personal en el desierto de la sociedad urbana, comenzaba a ser identificado como uno de los males espirituales del siglo. Como cerca de un siglo más tarde lo verá Walter Benjamin, el *flâneur* es un vago con oficio. La vagancia es un arte, una educación que se afina conforme se complican los códigos de la ciudad. El artista de la calle llevará la duración a ritmos exasperantes para quien se desplaza con objeto de llegar a un destino: pasea por la calle con una langosta sujeta de un hilo y adecúa su paso al del animal. Durante el Porfirismo, el verbo *flanear* adquirió carta de ciudadanía, pero fue utilizado como una moda elegante, sin las exigencias filosóficas y las responsabilidades estéticas que semejante oficio demandaba. El vagabundo deambula por la ciudad sin conocimiento de causa; el *flâneur* lo hace sin causa pero con conocimiento. Quien practica el segundo oficio, ejerce la ciudad y la domina. Lacroix entiende por *flâneur* exclusivamente a ese reducido número de hombres privilegiados que estudian el corazón humano en la naturaleza misma, y la sociedad en el gran libro del mundo. Distingue entre el *flâneur* y el *badaud*, que es, llanamente, el mirón. Para Lacroix, el *flâneur* es al *badaud* lo que el gourmet al glotón. Ambas son especies de bípedos humanos pero tienen diferencias. El *badaud* no piensa y sólo percibe los objetos exteriormente. No existe comunicación entre su cerebro y sus sentidos: "Para él las cosas no existen sino de manera simple y superficial, sin características particulares y sin matices; el corazón humano es un monolito cuyos jeroglíficos no le interesan. A sus ojos, las sociedades no son sino reuniones de hombres; los monumentos, conjuntos de piedras" (66). Zarco cumple con la exigencia de Lacroix cuando dedica su vagancia y su profesional capacidad de observación a ver a los transeúntes por las calles de

la ciudad, "adivinando o suponiendo mil existencias diversas", y concluir que "los transeúntes en una ciudad son la imagen de los transeúntes por el mundo".

No era fácil caminar en el siglo xix. Imaginemos el caos provocado por la multitud de carruajes de las más diversas tracciones, las implacables lluvias que convertían la calle en lodazales, los canillitas que pululaban en pos de la cartera ajena: "Faltan losas en las banquetas y en las atarjeas, hay barrancas y sinuosidades; pero en fin, a fuerza de resbalones y tropezones se puede andar" (Zarco 148). Añádase a eso la considerable inversión temporal que demandaba la *toilette*, paso imprescindible para enfrentar la calle. Mucho antes de la Revolución Industrial, un ávido caminante antecesor de la *flânerie*, Jean-Jacques Rousseau, es arrollado por un vehículo mientras practica el doble arte de caminar y filosofar, como queda demostrado en sus *Ensoñaciones del paseante solitario*. Baudelaire, príncipe de los andariegos, mostrará esa misma dialéctica: defiende ferozmente su individualidad tiñéndose el pelo de verde, pero empuña un fusil durante la Revolución de 1848.

La cotidiana odisea realizada por un hombre al salir de su casa será fruto de la novela fundadora de la modernidad en nuestro siglo: James Joyce hace con *Ulysses* la refundición de gran parte de los mitos del hombre que no puede estar solo en medio de la multitud, pero que tampoco puede estar sin ella. Sin embargo, la gesta del hombre que descubre su heroísmo en el acto supremo de soportar la vida sobre sus dos piernas y ser digno de la ciudad, halla sus orígenes más profundos en los escritores del xix. El citado Edgar Allan Poe de *The Man of the Crowd* (1840); el Nathaniel Hawthorne de *Wakefield* (1849); el Hermán Melville de *Bartleby* (1852) y el Ralph Waldo Emerson de *Walking* (1862) demuestran que el ejercicio de los nuevos caballeros andantes tiene lugar no en bosques legendarios sino en el laberinto de múltiples códigos de la ciudad moderna. Londres y Nueva York son las ciudades donde preferentemente se ubica la acción de estos personajes que se enfrentan, con sus caminatas, a una sociedad cada vez más adoradora del progreso material.

En el ensayo denominado *Walking*, Emerson había descubierto el carácter subversivo del hombre que se desplaza por un espacio sin un fin específico y pragmático. Varios de los puntos de su texto resultan fundamentales para comprender el sentido de esta religión del desplazamiento voluntario, desinteresado y profundo. Para Emerson, toda caminata es una especie de cruzada, animada por un Pedro El Ermitaño dentro de nosotros, que nos obliga a avanzar y a reconquistar la Tierra Santa de manos de los infieles. Agrega además que el espíritu heroico ahora corresponde al Caminante, quien es, culmina, "una especie de cuarto poder, fuera de la Iglesia, el Estado y el Pueblo" (372).

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

Epílogo

Suenan los cascos de la caballería liberal. Francisco Zarco, a pesar de su apetencia patriótica, tiene también hambre física. A esa

hora, la ciudad se estará solazando en el Portal de los Agustinos, donde se ofrece el fiambre, aumentado con tamales calientes y una fuente de rábanos y lechugas, seguramente también fuente del cólera que en 1833 acabó prácticamente con la población de San Ángel. A la mitad del Portal de los Agustinos, al fondo del Callejón de Bilbao, *La Fonda del Conejo Blanco*, iluminada con una vela de sebo, ofrece a sus parroquianos pollo asado, copas de vino carió para el público de guante blanco y neutle para el parroquiano más modesto, pescados blancos de Chapala, frijoles chinos y peneques (García Cubas 154). Los dueños de boticas, estanquillos y tendajones se rebelarán contra la llegada de la oscuridad y, mediante sus aparatos de Bagally y Green, prolongarán la tertulia. Canta la ciudad para el espíritu, pero no deja de hacerlo para el estómago; canta el pastelero para azuzar el apetito, azuzando el ingenio:

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

Suena la voz ronca del indio envuelto en una sábana herméticamente rebozada; su voz entona "castaña asada, castaña asada y cocida". Llamen las campanas a misa de gallo, mientras el memorioso Zarco es vencido por el sueño. Ya no escuchará las voces de los liberales que, victoriosos, vienen a liberarlo. Cuando se abren las puertas de la celda, Zarco se ha dormido por completo. Su caminata imaginaria por la ciudad lo ha vencido de la misma manera demoledora en que en los llanos de Calpulalpan, los china-cos de Jesús González Ortega han derrotado al ejército de la reacción.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALMONTE, JUAN NEPOMUCENO. *Guía de Forasteros en México y repertorio de conocimientos útiles*. México: Imprenta de Ignacio Cumplido, 1852.
- ALONSO SÁNCHEZ, MAGDALENA. *Manuel Payno y Guillermo Prieto, editores nacionalistas de la Revista Científica y Literaria de México, 1845-1846*. México: Facultad de Filosofía y Letras / UNAM, 1991 [Tesis],
- ARRÓNIZ, MARCOS. *Manual del viajero en México*. Presentación Regina Hernández Franyuti. México: Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, 1991 [Edición facsimilar de la de 1858].
- BAUDELAIRE, CHARLES. "Théophile Gautier". En *Baudelaire por Gautier y Gautier por Baudelaire. Dos biografías románticas*. Madrid: Nostramo, 1974.
- CÁRDENAS DE LA PEÑA, ENRIQUE. *Historia de la medicina en la ciudad de México*. México: Departamento del Distrito Federal, 1971.
- DÍAZ COVARRUBIAS, JUAN. *La clase media. Obras completas*. T. II. México: UNAM, 1949.
- EMERSON, RALPH WALDO. *Works*. Ed. Lily Owens. New York: Avenel Books, 1981.
- GALINDO, MAGDALENA. "Zarco, periodista de la Reforma". En *Obras completas*. T. I. México: Centro de Investigación Científica Jorge L. Tamayo, 1989.
- GARCÍA CUBAS, ANTONIO. *El libro de mis recuerdos*. México: Imprenta de Arturo García Cubas, Hermanos Sucesores, 1904.
- GEHL, JAN. "Planeando para peatones". En *El peatón en el uso de las ciudades. Espacios públicos*. México: INBA, 1981.
- GONZÁLEZ NAVARRO, MOISÉS. En *Historia moderna de México. República restaurada. La vida social*. México: Hermes, 1956.
- LACROIX, AUGUSTE DE. "Le flâneur". En *Les français peints par eux-mêmes*. Paris: L. Curmer editeur, 1841.
- MENDOZA, VICENTE T. *Lírica narrativa de Mexico: el corrido*. México: UNAM, 1964.
- ME LEAN, MALCOLM D. *Vida y obra de Guillermo Prieto*. México: El Colegio de México, 1960.
- OLAVARRÍA Y FERRARI, ENRIQUE DE. *Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911*. Pról. Salvador Novo. T. I. México: Porrúa, 1961.
- OROZCO Y BERRA, MANUEL. *Historia de la ciudad de México*. México: Sep-Setentas, 1973.

- PAYNO, MANUEL. *México y sus alrededores. Colección de monumentos, trajes y paisajes. Dibujados al natural y litografiados por los artistas mexicanos C. Castro, P. Campillo, L. Rueda y C. Rodríguez, bajo la dirección de Decaen. Los artículos descriptivos son de los señores Marcos Arróniz, José María Roa Barcena, José Tomás de Cuéllar, Francisco González Bocanegra, J. M. González, Hilarión Frías y Soto, Luis G. Ortiz, Manuel Payno, Anselmo de la Portilla, Vicente Segura Arguelles, Francisco Zarco, Niceto de Zamacois.* México: Establecimiento Litográfico de Decaen, 1866.
- PRIETO, GUILLERMO. "Discursos parlamentarios y cívicos". En *Obras completas*. T. IX. Comp., presentación y notas Boris Rosen Jélomer. Pról. Antonia Pi-Suñer Llorens. México: CNCA, 1994.
- . "Un domingo". En *Obras completas*. T. II. Comp. y notas Boris Rosen Jélomer. Pról. Carlos Monsiváis. México: CNCA, 1993.
- SOLANO, FRANCISCO DE. "Las voces de la ciudad de México. Aproximación a la historiografía de la ciudad de México". En *La ciudad. Concepto y obra*. México: UNAM, 1987.
- ZARCO, FRANCISCO. "Debate en el Congreso Constituyente 1856-1857. Legislación". En *Obras completas*. T. IX. Comp. y rev. Boris Rosen Jélomer. México: Centro de Investigación Científica Jorge L. Tamayo, 1991.
- . "La fuente del Salto del Agua". En *México y sus alrededores. Colección de monumentos, trajes y paisajes. Dibujados al natural y litografiados por los artistas mexicanos C. Castro, P. Campillo, L. Rueda y C. Rodríguez, bajo la dirección de Decaen. Los artículos descriptivos son de los señores Marcos Arróniz, José María Roa Barcena, José Tomás de Cuéllar, Francisco González Bocanegra, J. M. González, Hilarión Frías y Soto, Luis G. Ortiz, Manuel Payno, Anselmo de la Portilla, Vicente Segura Arguelles, Francisco Zarco, Niceto de Zamacois.* México: Establecimiento Litográfico de Decaen, 1866.
- . "Los transeúntes". En *Escritos literarios*. Ed. René Avilés. Sepan Cuantos 90. México: Porrúa, 1968.
- . "México de noche". En *Escritos literarios*. Ed. de René Avilés. Sepan Cuantos 90. México: Porrúa, 1968.