

Literatura, Estudios Culturales
Artes Visuales, Sociología
Historiografía, Economía
Filosofía, Sociolingüística

Imprenta:
Prof. Dr. Vittoria Borsò
Prof. Dr. Frank Leinen
Prof. Dr. Guido Rings
Dr. Yastin Temelli

año XI
n° 22

iMex
México Interdisciplinario
Publicación en línea

2022/2

La Ciudad de México, Palimpsesto

El presidente de la Comunidad Autónoma de Madrid, Felipe González, se comprometió a facilitar los estatutos de autonomía a las comunidades autónomas y las empresas de Madrid. En el primer año de su mandato, que se inició el 1 de mayo, se anunció que el Ayuntamiento de Madrid facilitaría los estatutos de autonomía a las comunidades autónomas y las empresas de Madrid. En el primer año de su mandato, que se inició el 1 de mayo, se anunció que el Ayuntamiento de Madrid facilitaría los estatutos de autonomía a las comunidades autónomas y las empresas de Madrid.

José R. Ruisánchez / María Moreno Carranco (eds.)





EDICIÓN XXII

LA CIUDAD DE MÉXICO, PALIMPSESTO

José R. Ruisánchez / María Moreno Carranco (eds.)

La Ciudad de México, Palimpsesto

José Ramón Ruisánchez / María Moreno Carranco (eds.)

iMex. Mexico Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico, 2022/2, año 11, n° 22, 138 pp.

DOI: 10.23692/iMex.22

Website: <https://www.imex-revista.com/ediciones/xxii-la-ciudad-de-mexico-palimpsesto/>

iMex. Mexico Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico

www.imex-revista.com

ISSN: 2193-9756

Yasmin Temelli: Editora en jefe / chief editor
Vittoria Borsò: Editora
Frank Leinen: Editor
Guido Rings: Editor
Hans Bouchard: Editor asociado / associate editor

Título / Title: La Ciudad de México, Palimpsesto
Editores: José Ramón Ruisánchez / María Moreno Carranco
Edición / Issue: 22
Año / Year: 2022/2
DOI: 10.23692/iMex.22
Páginas / Pages: 138

Corrección / Copy-editing: Ana Cecilia Santos, Hans Bouchard, Emiliano Garcilazo,
Stephen Trinder

Diseño / Design: Hans Bouchard



 **creative
commons**



Esta publicación y sus artículos están licenciados bajo la "Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional" (CC BY-SA 4.0).

This publication and articles are licensed by the "Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License" (CC SA-BY 4.0).



México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico

LA CIUDAD DE MÉXICO, PALIMPSESTO

JOSÉ R. RUISÁNCHEZ / MARÍA MORENO CARRANCO (EDS.)

DOI: 10.23692/iMex.22

Año XI (2022/2)

N° 22

Introducción

JOSÉ R. RUISÁNCHEZ / MARÍA MORENO CARRANCO 8
La Ciudad de México, Palimpsesto

Entrevista

BRIAN PRICE 12
La Ciudad de México a metro y medio de distancia: una entrevista con Pedro Ángel Palou

Artículos

JORGE PEDRO URIBE LLAMAS 22
Cambio de Tiempo

COLECTIVO MALTIPÚ 34
15:21 avisos del Diario de México y mensajes de WhatsApp en audio digital

VÍCTOR SÁNCHEZ VILLAREAL 38
Postales de lo extraordinario

YLIANA RODRÍGUEZ GONZÁLEZ 71
Los cines donde vi mi cine

GEORGINA CEBEY	84
<i>Güeros</i> (2014) y <i>Museo</i> (2018): Notas sobre el tiempo neoliberal en la ciudad palimpsesto	
YANNA HADATTY MORA	97
"Lo dicen los periódicos": la Ciudad de México en los años veinte	
MARÍA MORENO CARRANCO	110
Narrating Change: urban transformations in the Roma-Condesa, Mexico City	
JOSÉ RAMÓN RUISÁNCHEZ.....	122
Chapultepec: hacia la escultura social	

IMEX XXII

INTRODUCCIÓN

INTRODUCTION

La Ciudad de México, Palimpsesto

José Ramón Ruisánchez / María Moreno Carranco

(University of Houston / Universidad Autónoma Metropolitana Cuajimalpa)

El 13 de agosto del 2021 marcó los 500 años de la caída de Tenochtitlan. Cabe recordar que la ciudad, cuando la vence y arrasa Hernán Cortés, no era nueva: había sido establecida en 1325. Dos siglos después de su fundación en un islote indeseable del Lago de Texcoco se había convertido en uno de los centros urbanos más densamente poblados del mundo.

A esto cabe agregar que, para cuando las tribus nahuas llegan al Altiplano Central, la cuenca llevaba ya muchos años poblada, como lo demuestran las ruinas de la ciudad de Cuicuilco que tuvo que ser abandonada al hacer erupción el Xitle –de acuerdo a los fechamientos por radiocarbono, hace aproximadamente 2000 años– a esto se suman los restos de civilizaciones aún más antiguas en Tlatilco y los recientes descubrimientos de trampas para mamuts en la zona del nuevo aeropuerto de Santa Lucía.

Esta misma densidad acumulativa sigue observándose hacia adelante. Como escribe el cronista franciscano Agustín de Vetancurt a finales del siglo XVII:

Don Fernando Cortez... vedó la adoración de los ídolos en estos Reynos, destruyó sus aras, edificó templos al verdadero Dios, y en ellos colocó el estandarte de la Santa Cruz, la imagen de N. Señora, y de los Santos, ganó la ciudad á fuego y sangre, y el año de [1]521, la bolvió a edificar, de nuevo en mejor forma, en el mismo sitio que fue cabeza en su gentilidad del Imperio Mexicano, porque la que fue maestra de los gentilicios herrores, fuesse cabeza de las catholicas verdades (Rubial 1990: 52)

El pasaje –que tiene el encanto de una ortografía que hoy no compartimos– muestra los dos impulsos: el de destrucción pero, sobre todo, el de reconstrucción. Hay que recordar que, en general, los españoles no construyeron sus nuevas ciudades en los mismos sitios donde estuvieron los fuertes y templos prehispánicos. Que esta es una práctica excepcional. Pero como señala Vetancurt, la potencia simbólica de Tenochtitlan es demasiado fuerte como para renunciar a ella.

Así, vemos las piedras del Templo Mayor reusadas en la Catedral, la Catedral enmarcando el Zócalo, que en el siglo XVII, volvió a ser lago tras la inundación de cinco años, que inicia en 1629. Pero la ciudad, que se había mudado a Coyoacán, regresa a su centro histórico para quedarse. El Zócalo volverá a ser mercado, después se convertirá en jardín y hoy ha devenido una plancha de concreto que acoge espectáculos, eventos cívicos y manifestaciones políticas y, en invierno, una popularísima pista de patinaje en hielo.

Otro ejemplo: Tlatelolco es el sitio del gran tianguis que fascina a Cortés y a Bernal, pero también el de una de las visiones utópicas más importantes al comienzo del virreinato: allí se construye el Colegio de la Santa Cruz, donde se prepara a los primeros intelectuales trilingües –náhuatl, castellano y latín– capaces de transliterar el náhuatl. En Tlatelolco se construyó a mediados del siglo XX otro proyecto utópico: el multifamiliar más grande de América Latina, que prometía vivienda digna y moderna para las familias de clase media baja, pero que algunos años después fue testigo de la bárbara decapitación del movimiento estudiantil de 1968. En 1985 uno de sus edificios sucumbió al terremoto, el Nuevo León. Hoy en día, en lo que fue el edificio de la Secretaría de Relaciones Exteriores, se encuentra un museo sobre el movimiento estudiantil y un centro de investigación de la Universidad Nacional.

En suma, la mejor descripción de la Ciudad de México en el sentido del que nos ha interesado explorarla en este dossier es en tanto palimpsesto –siguiendo la definición que ha propuesto María Moreno Carranco–: la ciudad como un tejido en que el lugar se reconfigura no sólo a través del medio ambiente construido sino también con nuevas prácticas espaciales, pero igualmente en la que, bajo las coordenadas de su mapa, aguarda la densidad vertical de sus capas históricas, de los regresos de lo que parecía dejado atrás: las inundaciones, las enfermedades, los terremotos; pero también la solidaridad, la belleza, el ingenio.

Así, hemos combinado aquí textos sobre urbanismo, literatura, un ensayo visual y una pieza sonora, en los que la densidad de la ciudad se manifiesta de manera evidente (mediante cambios en usos, significaciones y condiciones materiales), como el monolito de la Coyolxauqui, después de haber esperado durante siglos el golpe de suerte de un martillo neumático.

Aunque parecería imposible abarcar toda la historia de la Ciudad de México, Pedro Ángel Palou ha escrito una ambiciosa novela sobre los 500 años de la capital del país. Presentamos la entrevista que le hizo Brian Price, experto en novela histórica.

Jorge Pedro Uribe Llamas, en contrapunto, nos ofrece una serie de crónicas sobre los años recientes de la Ciudad de México y su incesante transformación. Aunque claro, como todo autor de este género, Uribe Llamas sabe hacer que el presente solicite al pasado.

Justo en el punto de tensión de lo sumamente reciente y de lo remoto debe activarse "15:21" la pieza del Colectivo Maltipú en la que el espacio sonoro es ocupado alternativamente por los avisos que se publicaron en El Diario de México en los últimos años del Virreinato y por los que se intercambiaron durante la pandemia en un grupo de mujeres en WhatsApp.

Si 15:21 nos invita a cerrar los ojos, "Postales de lo extraordinario", el ensayo visual de Víctor Sánchez Villarreal, convoca de nuevo a la mirada, pero a una mirada que corrige a la memoria, pues estas imágenes privilegian la belleza de pequeños detalles, de lo que en su texto

María Moreno Carranco llama "charm", la belleza imperfecta (y por ello más atractiva que el glamour sin fisuras) de ciertos rincones de la ciudad.

Yliana Rodríguez González hace un entrañable recuento de los cines de la Ciudad de México, tanto los que han desaparecido como los que sobreviven, a veces muy cambiados, y con ello traza una historia del cambio en las lógicas de la difusión de las narrativas visuales en las últimas décadas del siglo XX y las primeras del siglo XXI.

Gina Cebey, por su parte, nos muestra que otra forma de acercarse a la ciudad es a través del cine. Cebey analiza la ciudad neoliberal en dos cintas del director mexicano Alonso Ruizpalacios; *Güeros* (2014) y *Museo* (2018), utilizandolas como lecturas del palimpsesto que dejan ver múltiples temporalidades de diferentes espacios urbanos.

Yanna Hadatty Mora nos muestra la entrada de la Ciudad de México a la modernidad de los años veinte según El Universal Ilustrado. Con textos de Salvador Novo nos lleva a un recorrido por la ciudad donde se muestra el paralelismo entre periódicos y almacenes, anuncios y escaparates. Representando a lectores de la prensa como habitantes de la ciudad que la transitan a pie o en transporte.

Siguiendo con los recorridos urbanos, María Moreno Carranco se centra en micro espacios de las colonias Roma y Condesa para explorar nuevas formas de construir historia urbana a partir de analizar las vivencias cotidianas, las prácticas situadas y los afectos que generan los lugares en visitantes y habitantes de la zona.

Finalmente, José Ramón Ruisánchez aprovecha la intensa polémica sobre la escultura pública en la Ciudad de México que se ha sostenido en los últimos años, para pensar el proyecto del Bosque de Chapultepec que ha sido encargado al artista visual Gabriel Orozco, en tanto escultura social.

Fuentes citadas

RUBIAL, Antonio (ed.). *La ciudad de México en el siglo XVIII (1690-1780): tres crónicas, Agustín de Vetancurt, Juan Manuel de San Vicente y Juan Viera*. México: CNCA, 1990.

IMEX XXII

ENTREVISTA

INTERVIEW

La Ciudad de México a metro y medio de distancia: una entrevista con Pedro Ángel Palou

Brian Price

(Brigham Young University)

Desde hace más de veinte años visito la Ciudad de México y apenas la voy conociendo. Recuerdo con nitidez el primer viaje. Recorrí a ciegas los sitios más predecibles. Pero, por más que me impresionaban la vastedad y la belleza de la ciudad, me resultaban indescifrables los secretos que albergaba. Necesitaba de guías. Por suerte, y con el transcurso del tiempo, varios amigos se ofrecieron como virgilio para enseñarme el laberinto capitalino. Samuel Gordon, que en paz descanse, fue el primero en llevarme a conocer los sitios donde caminaba el flamante Salvador Novo y a probar chile en nogada en la Hostería de Santo Domingo. José Ramón Ruisánchez Serra me hizo conocer las librerías de viejo en Donceles y el Borrego Viudo. Vicente Alfonso y su hermano el Frino me llevaron al Tianguis del Chopo. Ignacio Sánchez Prado me abrió las puertas a la culinaria nacional con inigualables tours nocturnos de taquerías. Y después de varias décadas, no termino de conocerla. Mejor dicho: es imposible acabar de conocer la Ciudad de México. Por eso me sigue encantando. La ciudad, como los libros, contiene interminables hallazgos.

Porque la ciudad es una geografía altamente literaria, cada vez más siento la necesidad de buscar en los poemas y las novelas históricas claves para entenderla. Parafraseando a José Emilio Pacheco, admito que, en mi ignorancia de gringo arrimado, me parece inasible el fulgor de la inmensa urbe metropolitana pero aun así, daría la vida por unos cuantos lugares suyos, cierta gente, taquerías, museos, parques, parroquias, y tres o cuatro librerías. Y no crean que Pacheco es el único que sintoniza con mi experiencia de la ciudad. Cuando navego las calles del Centro Histórico, lo hago al ritmo de Chava Flores, buscando las legendarias enchiladas repicosas que hizo Otilia la fritanguera que allí pone su comal. A veces me levanto temprano para llegar al Zócalo para mirar, como nos indica Café Tacvba, como el sol se asoma, el esplendor decrece, la gente las calles toma y Catedral desaparece entre smog y caca de palomas. Pero tal vez los versos que mejor sintetizan mi experiencia de la capital provienen de Rockdrigo González, muerto en el terremoto de 1985, porque me recuerdan que esta vieja ciudad de hierro sigue siendo la capital de mil formas que se pierden entre el polvo de coches, de fábricas y de gente que resiste el embate de los años y los desastres. Aquí confluyen culturas, lenguas, músicas, artes y cocinas desde tiempos milenarios. Es una ciudad donde la historia se escribe en cada edificio, parque, monumento, teatro, avenida o café. Es una ciudad en donde, como señaló Carlos Fuentes en su magnífico cuento "Chac Mool", el pasado vive y sobrevive justo debajo del asfalto de la ciudad moderna. Rasguñar la superficie es abrir un hueco por el que emerge la historia sin que lo queramos o lo podamos controlar.

Entonces, para este número de la revista *iMex*, con su enfoque en la Ciudad de México, me pareció imprescindible hablar con el narrador poblano Pedro Ángel Palou acerca de su novela más reciente. Publicada en abril 2022, y con un título algo micheneriano, *México* no se trata del país sino propia y chilangamente de la capital. Este libro monumental de más de quinientas cuartillas sigue los enredos de cuatro familias desde la conquista hasta el sismo de 1985 y marca la apuesta más ambiciosa del autor: contar no sólo la vida de un prócer en un momento crucial de su carrera –como lo hizo magistralmente en *Zapata* (2006), *Morelos: morir es nada* (2007), *Cuauhtémoc: la defensa del Quinto Sol* (2008) o *Tierra roja* (2016), entre muchas otras– sino la vida de una urbe que hierve con música, arte, comercio y política. Producto de más de cuatro años de rigurosa investigación en archivos y hemerotecas, *México* de Pedro Ángel Palou sobresale porque en ningún momento pierde de vista el elemento básico de la ciudad: los personajes que desfilan por las avenidas, que rezan en los santuarios, que habitan los palacios y que levantan con su sudor la sociedad de la que hoy gozamos o sufrimos.

Entrevista

Brian Price: Bueno, Pedro, de veras me parece una hazaña tu más reciente novela *México* en la te atreves a contar los quinientos años de una ciudad totalmente inacabable. ¿Cómo se te ocurrió escribir una novela de esta envergadura?

Pedro Ángel Palou: Desde el principio me dije "ésta va a ser una novela de personajes y, aunque el único personaje es la ciudad, es una novela de familias." O sea, como contar *La guerra y la paz* de Tolstoi, pero en vez un margen histórico bien confinado, quería contar los 500 años a través de cuatro familias, tres centrales a lo largo de toda la novela y una última que me regaló un poco la investigación y el trabajo de Jacobo Sefamí: los judíos que llegan en la Revolución o poco antes.

Esas cuatro familias me permitían contar la historia. Porque esa era la gran pregunta: ¿cómo demonios contar la historia de cuatro familias y que el lector se entretenga y quiera seguir leyendo? Una novela histórica donde no está lo típico: un personaje y sus vicisitudes. Hay personajes en la novela que cuando mueren, sé que el lector va a quedar triste. Morían muy rápido los seres humanos en esa época: a los veintiuno, a los treinta, a los dieciocho años.

BP: Sobre todo después de escribir novelas sobre los grandes próceres de la nación con este enfoque estilo Thomas Carlyle de los grandes hombres de la historia.

PAP: El puente es *Tierra roja* porque, aunque está centrada en Cárdenas, mi idea era contar un sexenio completo, no una biografía como en los otros casos. El caso de Díaz tampoco es precisamente una biografía. Son los años de la derrota en París. Pero hay muchos *flashbacks* y sí se cuenta un arco biográfico. En el caso de Cárdenas, aunque ahí hay algunas anécdotas juveniles y luego cuento el poscardenismo, porque me parece que es el presidente más interesante como ex-presidente, probablemente el mejor hemos tenido. Pero ahí ya había un cambio de formato e intercalaba por primera vez un personaje ficcional: Filiberto García de *El complot mongol* de Rafael Bernal. El hijo de Bernal me prestó este personaje para hacer una especie de precuela de *El complot mongol*. Todas las anécdotas

policíacas que suceden en *Tierra roja* son verdaderas, ocurrieron, están tomadas de la nota roja pero obviamente el elemento ficcional es Filiberto García como eje. Ahí empecé a jugar, a entender que este prurito que yo tenía en mis novelas históricas previas, de que nada que no estuviera documentado podía entrar.

BP: En la novela típica de la ciudad, vemos a un personaje aislado que va interactuando con elementos representativos de la sociedad, la arquitectura y ciertos elementos de la historia. Pero imaginar la historia de la ciudad como una serie de eventos familiares, como transiciones donde vemos a estos personajes en sus panaderías o en ministerios me parece realmente interesante.

PAP: Además te permite este elemento de la suerte, de la contingencia. Cada vez estoy más convencido de que la novela es el género de la contingencia por excelencia. La mimesis en sí misma es una ontología de la contingencia. Eso también me permitió jugar mucho. Sin llevarlo a la coincidencia, que es pésima literariamente. Hay muchos momentos en que los Santoveña no tienen nada que ver con los Cuautle.

Por ejemplo, hay escenas que me divertieron mucho. Por ejemplo, cuando cuento el motín con Sigüenza y Góngora pero a través del criado y la afrodescendiente liberta. O las escenas de música y del teatro: el primer músico de capilla es un italiano, no un español. El descubrimiento en ese medio de la Piedra del Sol. Decía Fuentes en *Tiempo mexicano*, que en esta ciudad cuando un hueco se abre sale la historia. Que es un poco el juego maravilloso de José Emilio Pacheco en "Tenga para que se entretenga" y en estos cuentos de *El principio del placer*.

Entonces, me interesaba por ejemplo que los Cuautle fueran bibliófilos. Esta familia que es aparentemente la más pobre resulta que son bibliófilos, son los que guardan la memoria. Y por eso, al final, uno de ellos es arqueólogo y da una clase de arqueología en el INAH que es una especie de teoría de la propia novela. O de mi novela al final. Aunque yo no quería que fuera una alegoría, sobre todo después de *La región más transparente* que lo es.

BP: Quiero pensar la noción de la historia de las catástrofes porque uno de los constantes en la novela son los sismos, los terremotos y me recuerda la hipótesis ofrecida por un gran amigo y mentor, César Salgado, que arguye que los huracanes impulsan una revaloración de los archivos históricos en las islas caribeñas. Aquí no son huracanes, sino sismos que de cierta forma funcionan como cronómetros que marcan el tiempo. ¿Cuál es la función de estos terremotos en tu novela?

PAP: Esta ciudad en particular es muy compleja. Hernán Cortés neciamente decide volver a fundarla en el lago. Si la hubiera fundado en tierra firme habría sido una ciudad muy distinta. Es una ciudad llena de inundaciones, llena de terremotos y pestes. Es otra línea que yo quería seguir (y a lo mejor la pandemia la marcó todavía más): la ciudad de las catástrofes.

Los terremotos desestabilizan las placas tectónicas. Aquí las placas tectónicas son las sociales. Yo, en el siglo XX, concebí, además de los dos terremotos más conocidos que son; desde su casa japonesa. Con dos criados japoneses comunicándose al consulado japonés y comunicándose con Félix Díaz mientras está en la ciudad donde se produce el asesinato de Francisco I. Madero, que es el gran

cataclismo de la Revolución. Una revolución, por cierto, que no había afectado a la ciudad hasta que no hay Decena Trágica.

El otro hecho histórico contado como sismo es, obviamente, el 68. Intercalado entre el 68 y el 85, me parece que hubo otro desequilibrio brutal que es el SIDA. Las razzias de Uruchurtu a los gays y el descubrimiento de la Zona Rosa como eje vital de ese mundo que hasta ese entonces había estado oculto o tenía que esconderse. Me parecía muy importante hacer este recorrido. Obviamente aparecen las epidemias como desastres.

El primer gran cataclismo de la novela es la inundación. Y cuando estaba investigando, una de las cosas que más me preocupaba era intentar transmitir a qué huele esa ciudad. Es una ciudad podrida donde hay un piso noble donde viven los ricos pero alquilan los pisos de abajo para que se guarden las carretas y los vendedores ambulantes desde la colonia, porque es un piso que se inunda siempre. Hasta que no llega el segundo Revillagigedo a reformar todo, la gente sigue tirando caca en la calle, no hay recolección de basura, todos los canales están apestados y podridos. ¿A qué huele esa ciudad? Me imaginaba un poco como cuando iba yo de niño de Puebla al DF, pasaba por el tiradero de basura posterior a Texcoco, y había esta peste absoluta. Yo decía "no, qué impresionante" que entrar a la ciudad fuera entrar a la peste.

Jorge Volpi se burla de mí. Me dice: "¿Cómo es que escribes la historia de una ciudad que no conoces? Es una ciudad que nunca viviste. No es tu ciudad y es una ciudad con la que no guardas una relación sentimental." Lo que pasa es que íbamos muchísimo a la Ciudad de México, que para mí forma parte de una educación sentimental aunque sea, digamos, oblicua.

BP: Pero precisamente ésa es la nostalgia, la recuperación de algo que no vivimos, o que de cierta forma vivimos pero no en su plenitud. O sea, algo alejado de la experiencia personal que hubiéramos querido que fuera parte.

PAP: Mi único prurito aquí era que nada que pasaba fuera de la ciudad iba a ser contado directamente. Por ejemplo, hay la escena cuando Humboldt visita la mina. Pero pasa *allá*. Esto es algo que la gente que ha vivido en México entiende perfectamente: la Ciudad de México es el centro del universo, y todo lo que está fuera queda realmente fuera de la historia. O sea, la Ciudad de México es la ciudad de México. La ciudad es autocontenida. El valle mismo lo permite. La orografía lo permite. Además del propio desarrollo político.

BP: De cierta forma lo que estás haciendo es como la operación inversa de lo que hace Joyce en *Ulysses*. Todo lo que sucede en *Ulysses* ocurre en un sólo día. Tú estás hablando de quinientos años. Y, sin embargo, cuando yo estaba leyendo la novela me recordó una cosa que dijo Joyce, que en caso de alguna catástrofe y se destruyera la ciudad, él quería que se pudiera reconstruir Dublín a partir de las indicaciones que aparecen en la novela. ¿Te parece lo mismo? O sea, ¿cómo reconstruyes la ciudad literariamente, las calles, las tiendas, los palacios, las catedrales?

PAP: Llegué a estar tan obsesionado que me preguntaba cuánto tiempo habría tomado caminar de la Catedral al Teatro Ruiz, deteniéndose en el Parián. ¿Qué comían en el Parián? Pues, un champurrado.

Lo podría comer con un maestro albañil seguro porque era el maestro de capellán y estas relaciones existían. O el maestro albañil lo lleva a lugares de negros, porque hay barrios de negros y hay música de negros que no entienden porque viene de Italia. Ese tipo de detalles llegaron a ser mi obsesión absoluta. ¿Cuánto hacías de aquí para allá? ¿Este edificio estaba o no estaba?

A tal grado, por ejemplo, que en todas las crónicas del terremoto del 57 se dice que Ruiz Cortines pasa al edificio de Cantinflas que se cayó. Después de dos o tres meses de investigación, lo máximo que logré saber fue que estaba en Insurgentes. Pero yo estaba obsesionadísimo. Quería saber el lugar exacto, el número de Insurgentes donde estaba el edificio y todo lo que pasó. Fíjate cómo termina siendo la locura de ser novelista. Encontré una memoria hidráulica de ingeniería de la UNAM sobre cimientos. Y por fin, ahí en una nota de pie de página, en uno de los capítulos, dice "el edificio de Cantinflas, situado en tal, se cayó porque los cimientos no estaban tal y tal." Y por fin pude meter en mi novela el número del edificio de Cantinflas.

No nada más por el prurito del número sino porque yo siempre digo que en una novela histórica, si funciona, los personajes se sienten cómodos. Tienen que caminar por ahí cómodamente. Y para sentirse cómodos, tienen que saber por dónde están las calles, dónde hay un callejón, dónde hay una tortería, dónde se compra un agua, si se tiene tomar una carretela o un coche.

Para crear esto me sirvió mucho la crónica decimonónica porque registra el gran cambio de la ciudad. La ciudad, que es una ciudad colonial estratificada, se vuelve la ciudad del siglo XIX y la ciudad de los grandes cronistas, como Manuel Payno.

A partir de cierto momento, la novela empieza a tener *tics* de estilo. Se empieza a parecer a Payno, a Tablada o incluso a Heriberto Frías y *Los piratas del boulevard*. Y, obviamente, a la Onda en el 68. Empieza a tener un juego literario que yo no preveía cuando la empecé. El archivo literario se empieza a convertir en parte de la textualidad.

BP: Imagino que uno de los desafíos de una novela como ésta es cómo contar la historia –o mejor dicho, las historias contenidas en estos archivos– de una forma coherente y convincente. Cuéntanos cómo lo haces.

PAP: Me interesa contar mi historia, pero el gran problema de la novela, más allá de los arcos de la familia y de la tensión narrativa, es un problema de enunciación: ¿quién cuenta la novela? Un narrador que va cambiando ligeramente el lenguaje durante quinientos años pero que mantiene una misma especie de tercera persona omnisciente neutra. Los mínimos cambios de lenguaje están todos de alguna manera pegados a las crónicas. Las historias que voy leyendo en las distintas épocas, permiten hablar de un cambio de sensibilidad en el narrador. Pero es un narrador que puede transitar los quinientos años.

En algún momento pensé incluir a cinco o seis narradores. Pero luego rechacé la idea porque temía el constante cambio de perspectiva de cada enunciación esto se convirtiera en una serie de viñetas aisladas sobre la Ciudad de México.

BP: Como lo que ocurre en *Tiempo transcurrido* de Juan Villoro, por ejemplo, una colección de cuentos o, como él los llama, "crónicas imaginarias" que van del 68 al 85.

PAP: Ajá, pero que finalmente carecen de tensión narrativa porque son historias que son autocontenidas, se encierran en sí mismas.

BP: Pedro, como mencionabas la crónica, quiero aprovechar la oportunidad para que nos expliques tu perspectiva frente a la diferencia que pueda existir entre la novela histórica de la ciudad y la crónica de la ciudad. ¿Cómo vas definiendo los contornos y los límites de estos géneros?

PAP: Bueno, pues la novela permite algo que no permite la crónica, que se aproxima más al cuento. La unidad espacio-temporal de la crónica no te permite jugar como te permite la novela en la distancia, en el maratón. Volvamos al tema de "El ómnibus de Tacubaya". Lo he leído como veinte veces, pero esta vez reconocí que el siglo XIX puede ser el momento ideal para que uno de mis personajes se conozca en el café con gente con la que nunca se podría ver de otra manera. Este es el primer momento en que el café en la Ciudad de México se convierte en un democratizador social.

Eso no lo permite la crónica porque en la crónica, el personaje –desde Payno hasta Monsiváis– asume una especie de superioridad de la vista en donde el que ve es superior a lo visto. Puede ironizar, puede jugar porque sus sujetos son *of lesser magnitude*, digámoslo así. El cronista tiene esta visión literaria que le permite ver la realidad de una manera que trasciende a los propios personajes. La novela, no. En ella tiene que haber una empatía brutal con el personaje. No lo puedes ver desde arriba. Tienes que verlo, como me decía Rulfo, a metro y medio. O sea, la distancia narrativa es metro y medio. ¿Por qué? Porque el narrador siempre está caminando con su personaje por la ciudad, yéndose al bar, conociendo al Gato, este personaje de los bares de mala muerte de la época de Heriberto Frías que siempre terminaba jodido en el reclusorio.

El otro efecto que yo quería evitar es el efecto *Laura Díaz*. Laura Díaz está siempre en el lugar correcto, en el momento correcto, con el personaje correcto. Claro que algunos personajes tendrán contacto con personajes muy conocidos, pero evito la coincidencia permanente.

Quería que todos mis personajes confluyeran en el 68, porque es el verdadero momento cuando las clases sociales no importan; el momento del gran descubrimiento de la juventud en México. Si lo ves en cine, es increíble: un segundo antes de *Los caifanes*, lo anterior es Joaquín Padarvé, que es el lenguaje de la clase media más rancia de la Ciudad de México. O sea, el cambio es un cambio radical en tres o cuatro años explosión juvenil. Yo quería contarlos a través de la vida de estos personajes, que todos confluyen en el 68, porque la misma UNAM, como sabemos, es el gran centro democratizador del siglo XX tanto en la ciudad como en el país.

BP: Me fascinó que la novela terminara precisamente con el terremoto del 85. Eso le dan cierto toque apocalíptico. Y el apocalipsis siempre sugiere, al menos en términos teóricos, la destrucción previa a la restauración del orden. ¿Por qué elegiste no contar las historias más contemporáneas que siguieron al 85, desde la neoliberalización del país hasta la guerra contra el narco?

PAP: Estuve tentado en algún momento terminar en otro terremoto más reciente y decir que ahí termina la novela, para contar un poco más lo contemporáneo. Pero, lo que más me interesaba del terremoto del 85 era el gran contraste entre un arqueólogo para el que las piedras hablan y el

descubrimiento del muerto verdadero, de la sociedad civil. Es el momento cuando el DF cambia para siempre.

Creo que el terremoto es el verdadero momento en que se cae el antiguo régimen. Finalmente mi novela tiene que ver con las relaciones entre seres humanos y familias a lo largo de quinientos años, y que esas relaciones salen a la luz en el 85. Esa es una de las explicaciones. Y luego la otra explicación un poco más grande es que en mi novela no hay teleología. Eso dañaría la novela porque luego seguiríamos con este tipo de lectura alegórica y simbólica a la que estamos tan acostumbrados. Tómese *Materia dispuesta* de Villoro, que, con todo el cariño que le tengo, es casi *Regina* de Antonio Velasco Piña pero contada literariamente. Entonces yo sabía que estaba en la tablita porque lo estoy contando con un arqueólogo desde la clase que él imparte en el INAH que sucede el día del terremoto. Ya está claro que él mismo está en un proceso de reelaboración del discurso histórico. ¿Para qué sirven las piedras? ¿A quién le hablan las piedras? ¿A quién habla esta ciudad?

Esta ciudad está hecha de seres humanos. Lo cual explica el final, el epígrafe proustiano. O sea, uno no recuerda el lugar *per se*, el locus no existe *per se*. Existe por las personas. Entonces el gran descubrimiento para este hombre es que la vida está en otra parte, la vida está en la calle.

Esta es la ciudad, no de los palacios, sino de los seres humanos que la han vivido durante quinientos años y que, de alguna manera, se rescatan a sí mismos de la barbarie y del estertor una y otra vez. El 85 siendo, para mí, el más ejemplar de todos los terremotos y de las catástrofes posibles a contar. Entonces, para contestarte muy rápido, porque se hubiera diluido el final.

Yo, además, no creo que los novelistas sabemos mucho acerca del presente. Mientras más cerca estás del presente, más ideologizada puede estar tu visión de ese presente. No es que me dé miedo el presente. Pero ya conté lo contemporáneo en *Todos los miedos* desde el punto de vista la violencia en esa misma ciudad brutal.

BP: Mientras hablabas pensaba en Rockdrigo González, en particular en la primera estrofa de esa magnífica canción donde dice "Vieja ciudad de hierro de cemento y de gente sin descanso si algún día tu historia tiene un remanso dejaría de ser ciudad."

PAP: Maravilla.

BP: Y de cierta forma tu novela cuenta esta historia de gentes sin descanso, una ciudad que sigue viviendo y respirando a través de estas generaciones, estas sagas familiares, a pesar de que caigan los edificios durante estos sismos. Una ciudad que sobrevive las revoluciones y los vaivenes económicos, sociales, históricos, sigue siendo la ciudad y que tenemos que contarla.

PAP: Precisamente por eso quería contar la subhistoria de la Colonia Portales. Desde luego hay un homenaje, por la parte gay, a Monsiváis, pero también están Tlatelolco y los edificios. Pero el capítulo pregunta: ¿cómo contar el 68? No existe *la* novela del 68, el 68 está siempre contado oblicuamente. Todo el desastre se narra ya que regresan a la casa de Portales. Todos cuentan su versión de lo que pasó en Tlatelolco, pero después de salir de la Plaza. Y eso para mí era muy importante, no el presentismo del 68 que está en toda la testimonialidad. Lo que más tenemos del 68 es el presentismo testimonial.

Obviamente, en la novela, están casi en el presente porque es la noche del 2 de octubre. Pero se lo están contando los amigos que no lo vivieron, a los que no fueron a la Plaza y se quedaron en el mimeógrafo. Y ahí hay unas anécdotas que tomé del archivo y que son brutales, o sea, los soldados tirando los cuerpos o el soldado que salva a este personaje y le dice "bájate, cabrón, no sea que te maten." En fin, contar el 68 para mí era muy importante.

BP: Última pregunta: ¿hay alguna anécdota divertida que quedó en el tintero? ¿Hubo alguna cosa que pueda servir como disparador para otra novela o nada más como buen chisme literario-histórico?

PAP: Híjole, hay muchísimos. Casi te diría que en cada siglo encontré cosas que no puedo contar en la novela porque habría sido una novela de 1200 o de 1500 páginas. Ilegible. Ya de por sí es un monstruo. Pero, sí, en casi cada siglo te podría contar algunas anécdotas, que a lo mejor refiero solamente de pasada.

Por ejemplo, una de las cosas que está contada oblicuamente y espero que el lector encuentre, que para mí es uno de los grandes aprendizajes del siglo XIX y por lo que está pasando hoy en México, es que la élite liberal hizo negocios exactamente con las mismas familias con las que la élite conservadora hizo negocios. O sea, que la lectura que tenemos del liberalismo, particularmente de la época de Juárez y de Lerdo de Tejada es una lectura de que no, éstos eran totalmente distintos. No es cierto. Eran los mismos negocios: el ferrocarril era lo mismo, los que tenían la aduana en Colima y en Tampico eran los mismos. Y yo quería contar eso. No sólo son los Escandón; son todas estas familias adineradísimas, las que siempre han manejado el país, manejado el sistema y manejado a los políticos. Y a los políticos les ha convenido.

Entonces, aunque hago toda una explicación de esto mismo con el alemanismo, que lleva al absoluto la corrupción y el amiguismo, el XIX creo que lo cuento muy bien. Intento contar cómo hay este tejemaneje. Y pude haber seguido. Tengo ya información de aduanas. Tengo páginas y páginas de cómo se hicieron las fortunas. Podría contar, por ejemplo, una novela sobre cómo se hicieron las fortunas del siglo XIX. Pero no me interesaba.

O, por ejemplo, ya no lo conté totalmente pero Limantour, cuando estalla la revolución, está comprando muebles con su anticuario en Londres. Limantour y el viejo Escandón, que era el gobernador de la Ciudad de México, son los primeros hombres –no mujeres– que decoran sus casas y que creen en la decoración como parte de su ámbito, la decoración como algo no femenino. Encontré unas cartas deliciosísimas de Limantour contándole qué está comprando a Escandón y Escandón diciéndole "tráeme esto para la biblioteca, quiero un sillón Chippendale". Mientras está estallando la revolución aquí de este lado, estos pinches locos, el ministro de hacienda y el gobernador de la Ciudad de México, están decorando sus casas.

Otra anécdota que puedo contar. No hay suficientes cuartos de hotel en la ciudad de México cuando los festejos del centenario. Ésta es la razón por la que en las casas de los ricos se hospeda a las delegaciones. Eso ya en sí mismo sería una novela. O sea, quiénes vivieron en la casa de Limantour, quienes vivieron en la casa de Escandón. Y lo que es más, todos los delegados estaban enamorados de

la hija del noble español que venía, tanto así que se puso celosísima Carmelita Romero Rubio. Eso ya te da para una novela. Además, Porfirio Díaz se reemputa porque como está celosa Carmelita, hace un té en Chapultepec y separa a sus amigas de la élite de las mujeres de los diplomáticos que vienen con la delegación. Porque Díaz era un anciano, nunca nos acordamos de que Carmelita era prácticamente una adolescente caprichosa, riquísima que se había casado con este viejito de mierda, pero lo que quería era estar con sus amigas y jugar bridge o tomar té.

Como éstas hay miles de anécdotas que están contadas en la novela, pero en el tejido narrativo. Pero, por lo mismo que hablábamos de que no debía ser una novela de anécdotas o una novela de viñetas, tenían que estar metidas de una manera que estuvieran entretejidas con la propia trama de las familias que me interesan.

BP: No, pues lo mismo que decíamos al principio. Estamos hablando de una ciudad inacabable y de historias inacabables. O sea, cuando estamos hablando hoy en día de una ciudad de 24 millones de personas, ¿cómo contar esas vidas? Cuando menos tenemos esta novela como inicio, como disparador y ojalá sean muchas historias y muchas novelas históricas más.

IMEX XXII

ARTÍCULOS

ARTICLES

Cambio de tiempo

Jorge Pedro Uribe Llamas

Agosto de 2014

Nuestra ciudad cumple cuatrocientos noventa y tres años este trece de agosto. Digo "nuestra" refiriéndome a la que nació con la caída de Tenochtitlan a manos de españoles, tlaxcaltecas y otros de Cempoala, Cuba, etcétera, después de un sitio bien pensado y bien defendido. La que González Obregón disecciona en su relación sobre el Paseo del Pendón, el cual dejó de hacerse a principios del siglo antepasado porque se suponía que ya no venía al caso, por las reformas borbónicas, el movimiento insurgente y la manga del muerto felón. La del día de San Hipólito, a cuya iglesia en la colonia Guerrero asiste un gentío armado de San Juditas y paciencia cada día veintiocho.

Ciudad de mesoamericanos, europeos, mestizos, criollos, africanos, asiáticos, mezcladitos: capitalinos desarraigados casi todos. Ciudad de pan dulce y vapor de maíz, más ojerosa que pintada, "de hombres tristes y de niños alegres", Cristóbales Nonatos, catadura de calicanto y lágrimas de PET. Ciudad neovolcánica, de estuco y estofada, de vainicas dobles y viejos cristianos nuevos. Ciudad solar y cuatro ojos, medio teotihuacana y algo mora, dada a las devociones y a la vista gorda. Ciudad que vio la luz un martes trece de tormenta y que este verano festeja su cumpleaños sin pena ni gloria, seguro con lluvia, como en conmemoración propia, y que en la iglesia de Constancia y Santa Lucía, en Tepito, exhibe los últimos esfuerzos de su alumbramiento a través de una placa casi centenaria: "Aquí fue hecho prisionero el Emperador Cuauhtemotzin la tarde del 13 de agosto de 1521".

Pero yo sé que en la Plaza de las Tres Culturas sí se acuerdan de la fecha: los cronistas ofrecen unas palabras, los concheros bailan y se honra la esmerada resistencia de los mexicas a pocos metros de la frase de Jaime Torres Bodet: "No fue triunfo ni derrota, fue el doloroso nacimiento del pueblo mestizo que es el México de hoy". Y los demás, ¿qué hacemos? Se propone evocar el día referido, *Ce Coatl* del año *Yei Calli*, en el que Cortés otea el desastre desde una azotea del barrio tlatelolca de Amaxac. Ahí recibe a Cuauhtémoc, de veintitantos años, "lo ve detenidamente, le acaricia el cabello", como está escrito en *La visión de los vencidos*, y después lo sienta. "Toma ese puñal que tienes en la cinta y márame luego con él", suplica el emperador, de acuerdo con Bernal, "y el mismo Guatemuz le iba a echar mano dél", aparece tachado.

Lo anterior ocurrió, según la tradición, donde hoy puede visitarse el remozadito templo de La Concepción Tequipeuhcan, referido hace nada.

Otra idea para el trece de agosto, por qué no, es la misa solemne de las siete de la tarde por el día de San Hipólito, patrono original de la Ciudad de México, en su iglesia de Zarco y Puente de Alvarado. Sirve que el inteligente lector revive la leyenda del labrador, descrita en piedra en la mera esquina (un águila transporta a un campesino a una cueva para que le advierta a Moctezuma II de su soberbia), en el mismo lugar en donde el conquistador de piel negra Juan Garrido levantó –otra leyenda– la Ermita de los Mártires para honrar a los vencidos de la Noche Triste.

Mayo de 2019

¿Será cierto que todo tiempo pasado fue mejor? *Time present and time past / are both perhaps present in time future, / and time future contained in time past*, aventura T.S. Eliot, acaso haciendo eco del Eclesiastés. El pasado no existe, solía decir Guillermo Tovar: pasa que siempre hemos vivido en el presente. Lo que ha sido es (sólo aguarda aletargado), también lo que aún no llega a ser. ¿Cómo explicar, entonces, esta fascinación de los cronistas por el pasado?

Me asomo a la calle. Este es el Centro que me ha tocado vivir, el mejor de mis mundos posibles. Desde esta ventana queda claro que el pasado no se ha marchado en absoluto, ahí siguen los comerciantes de toda la vida en tozuda metempsicosis, a diario resonando sus pregones como de novela costumbrista, en sonsonete entrañable y a veces con sobrado altavoz:

–¡Gráfico, Gráfico, Prensa, Ovaciones! ¡Aguas, aguas y refrescos!

–¡Grasa, la cortina, grasa!

–¡Memorias USB a diez pesos!

–¿Qué le preparamos, amiga? ¡Squirt, Sangría, Tehuacán!

–¡La capa, la capa, la capa, mira, aquí está la capa para que no se moje!

–¡Qué barato, señora, qué barato, qué barato le traemos el día de hoy fruta de temporada, fruta fina, fruta fresca, a cincuenta, señora, a cincuenta la bolsota de a kilo!

–¡Compre sus *bísquetes* calientitos, yo se los recomiendo!

Sólo faltan los animales, injustamente expulsados de nuestra capital arriera.

Miro hacia el flanco poniente de Chile, entre Cuba y Belisario, desde la tercera planta de un hermoso edificio neocolonial del arquitecto Salvador Vértiz Hornedo en 1941. Hace meses que retiemplan en sus muros fuertes mazazos. ¿Qué tanto rompen y a santo de qué? Remodelaciones superfluas, tal vez, para atraer a más prestidigitadores de Airbnb, por lo general extranjeros

fascinados con el (precio de los alquileres y las propiedades, los servicios y la vida en general en el) Centro.

Entre el gentío destacan un par de limusinas Hummer color blanco reguetonero que se alquilan por miles de pesos la hora. Por fortuna no prosperan acá los antros, el narcomenudeo funciona mejor cuanto más cerca del Eje Central. Ya pocas fondas operan en estos rumbos, por el derecho de piso que cobra La Unión, grupo que, como la familia Barrios, parte, reparte y se queda con la mejor parte en la zona, todo el mundo lo sabe, la alcaldía mejor que nadie. Qué le vamos a hacer. Aquí nos tocó. En un islote de zacate y polvo apisonado, con ombligos enterrados muy debajo de los gorriones callados que se confunden con el concreto sucio. Centro de espórtulas y más frascos de perfume que patrullajes. Mariconeras y trajeados sin moto. Rubitos trácala, correas del mismo cuero. *L'águila siendo animal*, en síntesis.

De cuando en cuando se quejan abúlicas las campanas de Santo Domingo, iglesia señorial de la Ciudad de México. La alarma de un comercio no deja de ninfrar hace rato, ¿de qué sirve instalar una? A la distancia suena un bajo agresivo, desacompasado como el corazón de un enfermo.

Por el cubo del edificio fluye ese olor a gas, cocina y animal doméstico que Carlos Fuentes relaciona con los inmuebles mexicanos de la modernidad media en *La región más transparente*. Pero también a mariguana. En la calle, el olor es a plátano frito.

¿Qué más? Microbuses con ronquera, de esos que el anterior Jefe de Gobierno Miguel Ángel Mancera prometió retirar en su campaña hace cosa de un lustro, tiendas de vestidos para novias y quinceañeras (las banquetas enjabonadas al comienzo de cada jornada), la vendedora de periódicos con atuendo yoruba y vocación de DJ o programador radiofónico, y un árbol sucio, nada frondoso que lastimosamente no desprende ningún aroma, como es habitual en el Centro, ya no hablemos de dar sombra o albergar aves. Creo que es un fresno mexicano, del doble de altura que la farola aledaña. ¡Sigue sorprendiendo la rectitud de las calles! Desde aquí no logro divisar la mansión barroca que, dicen, perteneció al marquesado de San Miguel de Aguayo (estamos en la misma acera) y en cuyos bajos funciona la cantina La Dominica en lento, pero franco proceso de aburguesamiento ¿o desaparición? Tampoco a los que juegan Poliana entre el Teatro Lírico y Los Clásicos, librería sobre República de Cuba, calle de comerciantes cubanos que pernoctan en hoteles sin estrellas y conversan en banquetas estrelladas. La Poliana sólo a veces, entre humaredas, *ya tú sabe*.

En la esquina nororiente de Cuba con Chile una Virgen que pusieron los vecinos para evitar que se acumulen bolsas de basura. Hoy la gente se persigna al pasar cerca de ella.

Al mirar hacia fuera asombra la insistencia de tanta gente de habitar apretujada, tanto Esaú en tiendas de Jacob, el campo en la ciudad sin mudar de piel, y algo de fierro viejo que venda. Unamuno lo explica muy bien en su ensayo "La ciudad de Henoc" de 1933: el hombre de masa, de clase, apetece ser sometido.

Civilizado, cautivo, en sociedad.

La explotación del hombre por el hombre desde la agricultura, raíz de cultura.

En efecto, la ciudad es el cuadrilátero de la lucha de clases (entre más altos los edificios, más se insiste en una noción vertical de la vida).

¿Se dedica el cronista, el escritor en general, a invocar tales relaciones de poder, o su labor consiste puramente en relatar? En estos tiempos de *piedefotismo* normalizado, salir a investigar se ha vuelto lo raro, ya pocos creen necesario hacerlo. Pero nada afina mejor la escritura que los pies y el oído, esto es, la discreción. Nosotros somos las atalayas, los fosos y cortafuegos, los catalejos en guardia, alguien tiene que estar atento y detectar las amenazas y anticiparse, como escribe Javier Marías, pero él refiriéndose a los espías.

Cierro la ventana, el smog ensucia los libros. Abajo en Chile siguen las transacciones, las prisas, los humores. Todo aún vigesímico. La calima de la calle y el interior de mi estudio parecen reunirse en una sola luz. Me alejo, ucrónico y en silencio, para atender mensajes que no paran de llover. ¿Qué tanto quieren? Lo que todo el mundo: atención, que no siempre rima con compasión. Otra alarma se activa a la distancia, el viento por fin se ha puesto a correr.

Ah, todo es presente. Cambia tan poco el mundo.

Agosto de 2021

¿Cuál es la historia detrás del nombre original de una calle en el Centro?

En el espléndido estudio *La primera traza de la ciudad de México 1524-1535* (UAM, 2005) de Lucía Mier y Terán Rocha me entero de que ya en la nomenclatura inaugural de la capital hubo una vía de los Ballesteros (Cuba) y otra de los Donceles, que es como decir "jóvenes nobles". Lo que pone sobre la mesa la costumbre de nombrar calles a partir de la gente que labora en ellas, o las habita, o a partir de algún gremio de artesanos (aparte de la presencia de un monasterio, edificio o vecino notable, entre otros hitos urbanos).

Así pues, no extraña que Mesones –ejemplo típico– haya recibido tal nombre debido a sus hospederías, o que los chapines (sandalias forradas de cordobán, de suela gruesa) fueran fabricados en el Portal de los Chapineros (donde ahora se estacionan los Turibuses), desaparecido entre 1733 y 1734.

Otro caso notable es Plateros, o sea las dos cuadras iniciales de Madero a partir del Zócalo, donde aún trabajan los joyeros por una disposición de 1638 del virrey Lope Díez de Aux y Armendáriz. Por supuesto hay más: Tlapaleros (16 de Septiembre), Estanco de Hombres (Paraguay), Meleros (Corregidora).

Acerca de esta última, José María Marroqui apunta: "Todos los bajos de la Universidad estuvieron ocupados por tiendas en las cuales se vendía azúcar, panocha y miel. Es de creer que eligieran este lugar los comerciantes en esos efectos por la proximidad al canal, porque desde Chalco se los traían embarcados. Esta circunstancia influyó en que los más gruesos almacenes de azúcar se encontraran por ese rumbo de la ciudad".

Las vocaciones gestándose según las condiciones de cada lugar.

Una pregunta que muchos se hacen, sobre todo visitantes extranjeros, es ¿por qué reunirse tantos comerciantes de un mismo giro en una sola calle o zona? ¿No es esto contraproducente? Depende de la perspectiva:

–Para todos sale el sol –dice Rodrigo, trabajador de una tienda de accesorios para celulares en la Plaza de la Tecnología.– Si le va bien al de junto, también me va a ir bien a mí. Así es más sencillo que nos ubiquen los clientes.

Claro que esto sólo es factible si el entorno cuenta con un volumen de venta suficiente. Como de hecho ocurre en el Centro. Sólo así puede salir el sol para todos. La cantidad enorme de gente que se surte aquí –proviene del resto de la capital, del país y aun de Centroamérica– facilita este tipo de agrupamientos. El Centro sigue siendo "señora de otras provincias", como escribió Hernán Cortés. Al menos en términos comerciales.

Lo anterior es producto de procesos históricos. Ora por la decisión de un gobernante, como en el ya citado caso del virrey Díez de Aux, ora por la conveniencia de los migrantes de estar cerca unos de otros, por ejemplo los republicanos españoles en la calle de López, los judíos sirios en las inmediaciones de la Plaza Santísima y los oaxaqueños una cuadra más hacia el sur.

Si ahondamos más en el tiempo, habrá que citar dos motivos remotos: el espíritu de gremio bajomedieval de los conquistadores y la costumbre mexicana de congregar a los comerciantes según los productos ofrecidos (advertía Cortés en Tlatelolco una "calle de caza, donde venden todos los linajes de aves que hay en la tierra" y otra "de herbolarios, donde hay todas las raíces y yerbas medicinales que en la tierra se hallan").

Se trata de un orden que otorga fuerza a cualquier comunidad mercante. Es lógico. Lo demuestra la Unión de Aseadores de Calzado, en República de Colombia 9, donde se agremian desde hace más de un siglo un buen número de trabajadores, en la actualidad más de cinco mil.

Y tantos otros ejemplos que escapan a una visión progresiva y lineal del tiempo.

Diciembre de 2018

Tropiezo en Donceles con un tomito de Luis León de la Barra –capitán primero y regidor de la Ciudad de México– titulado *El San Cosme de otros tiempos*, impreso alrededor de 1951 como parte de una colección parisina, Clair de lune. Leyéndolo me entero de un caso curioso que el autor le escucha a un amigo suyo, de nombre Paco, que a su vez conoce del abuelo Pancho, médico en ejercicio durante la segunda mitad del siglo XIX. Ambos, Paco y Pancho, habitantes de la antañosa casona familiar, a un costado de la Ribera de San Cosme.

Antes de abordar el caso se antoja pertinente consultar a José Lorenzo Cossío, José María Marroqui, Francisco de la Maza y Barbara Mundy para adentrarnos en los cimientos históricos.

En 1524, o poco después, Hernán Cortés mandó edificar una ermita franciscana en un lugar de la calzada a Tacuba llamado Tlaxpana, suponemos que por donde hoy continúa en pie la Capilla Británica de la colonia San Rafael. En 1529 se erigió ahí mismo una suntuosa casa con viso de fortaleza, por lo que para ese entonces la ermita ya habría mudado de sitio (es de creerse que hacia la zona del tecpan de Tenochtitlan).

Muchos han querido identificar en dicho edificio el antecedente del leprosario que en 1572 estableció el doctor Pedro López en el extremo oriental de la calzada, casi a la orilla del lago, por el rumbo de las Atarazanas; es comprensible, por coincidir tanto ermita como leprosario en la advocación a San Lázaro, asociada comúnmente con la lepra y otros padecimientos contagiosos. Marroqui deja claro, sin embargo, que el hospital de Pedro López no es el San Lázaro de Cortés, templo que en cualquier caso habría servido para consolación de los naturales que allí se bautizaban y para el cual llegó incluso a planearse una casa de pobres con hortezueta de legumbres a un lado, en un vergel para pasatiempos del propietario. Por lo anterior, no tiene ningún sentido que se instalase allí un lazareto.

Con todo, el abuelo Pancho efectivamente creía que en la vecindad del actual templo de San Cosme había funcionado en los primeros tiempos de la ciudad colonial un hospital para leprosos y que un infectado, anticipándose a la inminente destrucción del inmueble, decidió escapar para refugiarse en el cercano caserón de un pariente. El muchacho, que había llevado en el mundo un nombre ilustre, se recluyó sin nunca más salir de esa morada, ricamente puesta para su comodidad, según nos indica el pequeño libro. Al cabo de un tiempo, el servicial y acaudalado anfitrión le consiguió a su invitado una mujer aquejada por el mismo mal, de modo que se hicieran compañía. Como era de esperarse, acabaron contrayendo matrimonio, gracias a la ayuda de un discreto sacerdote. Pasado un tiempo la pareja terminó comprando la casa y procreando hijos, quienes a la postre se fueron ayuntando con otros enfermos, siempre a través del mayor secreto. Con el paso de los años la prole se hubo de ir desposando entre primos. La

familia salía rara vez a la calle, si acaso sólo para lo indispensable. Su vida transcurrió, pues, relativamente oculta y en paz a lo largo de las centurias subsecuentes.

Hasta que un día –siempre estas cuatro palabras, el destino tocando a la puerta– una bella joven acudió con el abuelo Pancho para pedir socorro médico, pues una hermana suya estaba a punto de morir. Ambas eran habitantes de la viejísima residencia, de abandonado jardín al frente, junto con el resto de la parentela, todos afectados por la misma dolencia. De este modo el médico terminó enterándose de la existencia de todos ellos.

Una cosa llevando a la otra, el médico cayó enamorado de la hermosa muchacha, quien de milagro no había sido contagiada. Entonces se dedicaron a limpiar y esterilizar la casa solariega, afincándose en ella.

Al final de este capítulo de *El San Cosme de otros tiempos*, Paco le hace saber a León de la Barra que él mismo proviene, de hecho, del aludido linaje y que en ese momento se hallan él y su amigo en la misma casa conocida como de San Lázaro.

"Y creo que nunca he corrido tanto como cuando me alejé de mi amigo", concluye el autor.

Al margen de lo tenebroso o anecdótico de este episodio de mediados del siglo XX, lo de veras atrayente es la noción de que en efecto puedan sobrevivir rastros materiales o intangibles de aquella Ciudad de México de después de la Conquista: edificaciones y genealogías rastreables, historias que siguen transmitiéndose a casi cinco siglos de distancia. Los años veinte del siglo XVI representan un lapso especialmente oscuro, los previos al primer virrey, Antonio de Mendoza, y hasta de los célebres diálogos latinos de Cervantes de Salazar. Algunos conquistadores aún podían reproducir en voz alta lo atestiguado o acometido durante el asedio de los mexicas. Esto es, los tempranos años de una población aún sin empedrado, plaza principal y apenas título de ciudad en 1528. Aunque ya con trazo urbano y un buen número de familias españolas estableciéndose.

¿Cuánto de todo aquello habrá conseguido filtrarse sigilosamente hasta nuestros días?

Junio de 2021

Hablemos de la conciencia de estas calles céntricas.

Fiestas feministas afuera de la presidencia de Derechos Humanos (el edificio tomado, la institución no), donde alguna vez se ha bailado "Payaso de Rodeo", lo que no me permite concentrarme en Netflix, de contenido cada vez más puritano, los *reels* de Paco de Miguel en Instagram, y las apps para conocer gente ("próxima reunión sólo por invitación, 7pm, Ecatepec, cerca del Metro Azteca, reuniones semanales todos los sábados, pide más info, dinámicas, juegos, retos, cuarto oscuro, bebidas, comida, todo en un buen espacio cómodo y seguro para

pasarla increíble y conocer amigos, info sólo con foto") a la que igual nunca voy a conocer y ahora menos.

Ambulantaje sin cubrebocas, salvo los que están a la venta, ni libertad de movimiento, sacrosantas reglas que hay que respetar, no vaya a ser que...

Adiós al Café Río y al Trevi y a la cantina La Vaquita, el Centro ya no es para gente del Centro. El Go Bar, por su parte, abierto, abiertísimo (con *dealer* ubérrimo a la puerta dzl baño), lo mismo que el Teatro Garibaldi y por supuesto las micheladas dominicales de Tepito (descanse en paz su cronista, Alfonso Hernández), micheladas que demuestran que el narco no descansa, mucho menos en pandemia: *Que levanten la mano los bellacos*. Aleteo incesante. La generación de cristal, ese cristal.

Desalojos ilegales. Basura electoral, ya no hay gobierno, sólo políticos (que no viven aquí, salvo uno, en Palacio).

Volanteros del Metro Allende violentados por no pagar su *piso* puntual, cada vez más guapillos o *castineados* y de variopinta actividad. Nenis entregando mercancía en los torniquetes o debajo del reloj en los andenes. Reencarpetamientos en Brasil, Tacuba y Chile y otras prebendas para el automovilista, ocasionando una continua y atufada congestión vehicular, ¿para qué tanto claxon?

Restaurantes privatizando banquetas con bardas improvisadas, ¡total!

Turista-sex-tranjeros paseando con despectivo estupor, sin saber qué mirar, ni cubrebocas porque pueden y al final los policías son poco más que edecanes del espacio público.

El campamento de FRENAA del Zócalo y triquis frente al Guardiola, pura guerra florida.

Días enmascarados. ¿Qué hacer?

In cualli tlahcuilo tlayoltehuani, moyolnonotzani. Pues eso, tal vez.

Septiembre de 2017

La bocina de la Estética Francia no permite que oiga la Alerta Sísmica durante el simulacro. Dos horas y pico después, el movimiento ecolálico. La mesa como queriendo saltar y así la computadora. ¿Qué hacer? Tomar las llaves y el teléfono, salir en *pants* y camiseta, Pirruño y Pollito galopando por la sala con la cola esponjada, dejo la puerta entreabierta por si necesitaran escapar. "Construção" de Chico Buarque sonando indolente desde YouTube.

–¡Dios mío, por favor ayúdanos!

Muy difícil bajar la escalera, la vecina de abajo trabada del susto en el rellano, detrás el marido con la pierna enyesada sin poder caminar tan aprisa.

–Ya está dejando de temblar –procuro animarlos.

No es cierto.

Antes, en el umbral de su departamento, veo a Rodolfo apoyado en el marco de la puerta, nomás que sentado, como asegurando un muro con las puras manos.

Una vez en la calle me dedico a observar a la gente. Un señor sujeta a un niño de la muñeca, quietos los dos, con la mirada extraviada. Otro finge leer el periódico, como intentando convencerse de que nada grave está ocurriendo. Un cocinero con delantal rojo escudriña el cielo malteado y a un lado suyo un hombre de mediana edad blandiendo un teléfono como la palma del martirio. Una mujer se palpa los labios con los dedos. Jóvenes corre que corre, quién sabe hacia dónde. Un hombre sin edad ni camisa, cariatíde de carne afuera de un edificio; no se me olvida su atolondrado rictus. ¡Cuánta gente sin bañarse a la una y pico de la tarde!

El reguetón de la estética agraz ni pela ni ceja ni deja batear.

El sabor del metal en la boca, más que en el último sismo, hace unos días; ese nos agarró de noche con los dientes lavados.

No consigo enlazar ninguna llamada, así que tuiteo: "Estoy bien. Pero se necesita ayuda en República de Cuba 86". Mensaje precipitado, resultado del estupor de tanto mueble y vocerío saliendo del caserón colonial y hasta un perro color tezontle en los brazos de uno. El *tweet* recibe suficiente atención, más tarde termino borrándolo, no es que este inmueble necesite ayuda, es tal vez la ciudad entera. Una polvareda a la altura de los Portales de Santo Domingo. Vidrios rotos en la esquina con Palma (allí quedarán expuestos a lo largo de los meses sin una barrida siquiera).

El terremoto ha terminado.

Pudo ser peor. El hubiera sí existe, siempre es terrible.

Subo a la casa a calzarme y cerrar la llave del gas. Los gatos otra vez como si nada. Gracias al WiFi entro en contacto con familiares y amigos. Recibo mensajes: hizo erupción el Popo, se cayó San Francisco de Puebla, ya no existe el Edificio Río de Janeiro, ¿hemos perdido el reino? Sólo entonces me suelto a llorar. Toca recoger los libros caídos del estudio, las lámparas del techo aún se balancean, ni al caso meterme a bañar, mejor salir a andar las calles. ¡Pero hay que cargar el teléfono!

Atravesé la calle con mi paso tímido.

El corazón galvanizado, me detengo en el Archivo Histórico de la Ciudad de México en cuyo recibidor tres estudiantes gritan bajito que acaba de caerse un edificio en Ciudad Universitaria. Más bulos. La cabeza de la victoria alada, la original, tras de nosotros. Intercambiamos números de teléfono por lo que se pueda ofrecer. ¿Qué se nos puede ofrecer? ¿Nada, nadie?

Piedras en el atrio de la Catedral, una de las esculturas de Tolsá, nada menos, la Esperanza con su ancla en la superficie. Rostros amondongados contra la reja. Sin novedad el puente del Templo Mayor, tampoco el Salón España parece dañado.

Rápido a la Alameda.

Algunos se ríen o hasta besuquean en las bancas de piedra, de piedra ha de ser la cama de más de uno en estos momentos.

Pienso en el diecinueve de septiembre de hace treinta y dos años, yo era un niño de kínder con huevo frito en la mesa, no recuerdo mucho más.

Me adentro en la Guerrero. Lerdo y Magnolia. Desmoronada una casa, afuera su único habitante, la maleta entre las piernas, dice que espera instrucciones de Protección Civil. Uno aprovecha para mostrar un video de un edificio viniéndose abajo, se supone que en la zona de San Camilito, y un grupo alrededor mira con la mueca de quien se exprime un limón. Media sonrisa, brazos en jarra, incrédulos aún.

Plano secuencia por Reforma. Más peatones que lo habitual, quizás el transporte público no funcione normalmente, o puede que desplazarse a pie sea una manera de aliviar el trauma, sobre todo entre turistas atónitos con su equipaje rodando tras ellos, ¿quién va a querer volver a su hotel?

Los ojos embotados de cemento y lágrimas.

El Moro afectado, qué miedo la mole del SAT, vidrios rotos sobre la banqueta de Lafragua.

Andar mucho. Quedarme sin pila.

Amistades en Guadalajara y Chapultepec, entre ellos un israelí recién aterrizado, el *roommate* de alguien, hablamos por los codos, *kol beseder, kol beseder*. Compramos agua para refugiarnos en el departamento de Aldo en Berlín 38. No hay agua ni luz, cargamos nuestros teléfonos en su compu.

Canto de sirenas. Creemos comprender la magnitud del desastre. Pero Twitter es verbo no sustantivo (así, sin coma). Luego de un rato, de noche, nos dirigimos a un Pushkin repleto de gente. Medicinas y un pico sin usar, ¿por qué mi amigo guardaría uno?

En Orizaba un trozo de escuela ha invadido la calle.

En el cruce de Álvaro Obregón y Yucatán se oyen gritos de que necesitan Ketorolaco inyectable, pensamos en el Sumesa de Oaxaca o el Superama de Michoacán, pero ambos cerrados, por los saqueos, explican. Más voces que piden polines, palabra novedosa que se volverá común estos días. México y Sonora, un edificio amolado, una pareja con bebé, ellos viven ahí, que si apoyamos o algo, pero que no, muchas gracias. Rescatistas uniformados. Audios y textos por WhatsApp, demasiados. Nos cruzamos, sin reconocerlo al principio, con el

flautista Horacio Franco, nos enteramos de que en la calle de Laredo existe un riesgo de colapso. A Aldo y a mí no nos para la boca. Cuánta pesadumbre.

Llegamos al Foro Lindbergh, nombrado así en honor a un antisemita en el corazón de una colonia de inmigración judía. Luces de linternas evidencian la oscuridad con mayor dramatismo. Coloridas tiendas de campaña pronostican una noche inusual. Una mujer de mediana edad reparte sándwiches y té. Comemos los nuestros, luego ayudamos a regalar. Sin las orillas el pan. Leemos que en Atlixco 94 van a instalar un centro de acopio, vamos, mas no hallamos nada. Mejor volver a Ámsterdam a cargar agua embotellada hasta la glorieta de Citlaltépetl, tapando nariz y boca por el tufo a gas, y al Parque España, donde llenamos camiones con víveres hacia la Colonia del Valle. Alguien se queja de no poder fumar, escuchamos que la fiesta de Maco no se cancela. Una española se pregunta por la presencia del gobierno.

Otra vez en Yucatán y Álvaro. Por supuesto sin el Ketorolaco urgente. Un ejército de figurines de PET aguardando afuera de un banco cercano, nos unimos en cadena humana, aquí nadie es jefe ni reina el apedillismo, cosa rara en la Roma y Condesa.

Es momento de sentarnos, son las once, seguimos sin hambre, a veces nos topamos a alguien y hablamos sin ganas.

¿Qué hora es? Ya vamos de regreso a la Juárez. Por Colima y aledañas reparamos en edificios irreparables, como el de la tienda de ropa usada Goodbye Folk.

Las *fake news* no andan en burro, lo bueno que ya empiezan a aclararse: sí se desplomó San Francisco, pero sólo un pedazo, pobres poblanos. Igual las torres de los Remedios, Cholula.

Ya hay nuevas catástrofes en Coapa y División del Norte y Xochimilco y a saber dónde más, esto apenas empieza.

Caminamos por Marsella. Nos alcanza una amiga, tiene el impulso de llorar, igual nosotros, procuramos irradiar ánimos. Pido mi coche, el conductor lleva toda la jornada ayudando, vive en Toluca, no tiene dónde pernoctar, le ofrezco mi casa, pero dice que no puede, anda demasiado consternado y prefiere seguir trabajando. Ni al caso un "que así estuviera siempre, joven". Scrolleo en Facebook, ya hay gente jalando agua para su molino, que se note que ayudan, no me sorprende, al fin y al cabo de eso trata esa red.

Cruzo la puerta, me da un mareo, me cambió la vida, me la paso *scrolleando*, todos haciendo lo que podemos, un ladrido y me incorporo, pasa un camión y ya siento que debo correr hacia el baño, zona segura, según he leído.

En el alba sucia me cuentan de los voluntarios en Torreón y Obrero Mundial que se roban las pertenencias de los desalojados.

Vuelvo a la calle, llanto en los vagones, me bajo en Sevilla, qué impresión la muchedumbre en Salamanca, voces en cuello, las bicis, el tilichero. A Medellín y San Luis, necesitan ayuda, mucho casco y chaleco de ciclista en la Cibeles, me doy cuenta de que sólo vengo a estorbar, cuánta impotencia. Alcanzo el Condominio Insurgentes y entonces juzgo más conveniente regresar a mi casa en el Centro. Afuera del Four Seasons gritos y llanto, pero es por un famoso abordando una camioneta. Motociclistas a gran velocidad por el Ángel. Me siento a descasar como si fuera sábado. Hablo con mi familia, se me escurren las lágrimas.

Casa de Aldo en la Juárez, se juntan amigos, vemos la tele, la historia de la niña Frida Sofía nos mantiene sedados, sospechamos del apellido Dithurbide, pizza y cerveza, por unas horas nos olvidamos del pasmo.

Anochece. Principia el año 5778 del calendario judío. Siguen cayéndose edificios. Una amiga toca el timbre, que si nos vamos a Jojutla el fin de semana. A ayudar. Mejor no, por las condiciones de la carretera. Me quedo dormido leyendo a Aleixandre.

Al día siguiente amanece escrito en mi alma, de blanqueadas y encaladas paredes, papel de necios donde buenamente se puede escribir con carbones y otras tintas: *Ah, qué inmenso cuerpo posees, ciudad, país, corazón. ¿Qué hacer? La palabra suena en el vacío y se está solo.*

15:21 avisos del *Diario de México* y mensajes de WhatsApp en audio digital¹

Este breve ensayo de 1521 palabras introduce y acompaña la pieza sonora.

Colectivo Maltipú

El lunes primero de octubre de 1805, se puso a la venta el número uno del *Diario de México*. Se trataba del primer periódico independiente de lo que aún era la Nueva España. Una de las características del *Diario* era que no publicaba noticias, pues ese privilegio era exclusivo de la *Gazeta* oficial. Es inútil por ejemplo buscar alguna información sobre la derrota de Trafalgar, que ocurrió apenas veinte días después de la fundación del *Diario* y que marca el principio del fin del imperio español.

En cambio, era notable el espacio que le concedía a la literatura: las primeras planas del cotidiano solían ser un poema de alguno de los miembros de la Arcadia mexicana. Las páginas interiores se dedicaban a lo que entonces se llamaba "policía", todos los asuntos que tenían que ver con el buen gobierno y funcionamiento de la polis: la ciudad, y por extensión, Nueva España.

Mediante un sistema de buzones distribuidos por la ciudad, cualquiera de sus lectores podía depositar textos para publicarlos en el periódico. Seguramente por allí llegaron numerosos poemas y ensayos, pero también textos mucho más modestos, como los avisos que aparecían en la última página del *Diario*. Lo que alguna vez había hecho el pregonero de viva voz, pasó al papel.

A diferencia de los textos de las primeras tres páginas del diario, a los que el tiempo les ha cobrado cara su voluntad de estilo, los de la página cuatro siguen resultando encantadores. Su lenguaje seguramente se aproxima más al que se hablaba cotidianamente en la ciudad recientemente modificada por los virreyes ilustres que enviaron los Borbones: una México paulatinamente menos lacustre y más firme, con aceras uniformes, nuevos y mejores sistemas de drenaje, donde ya tenían lugar las primeras campañas de vacunación y se acababa de fundar el Colegio de Minería. Esta ciudad que se modernizaba también estaba altamente estratificada, se inundaba constantemente y había grandes diferencias entre las zonas de indios y las de españoles.

¹ N. del E.: El texto original contiene exactamente 1521 palabras.

Además de su manera de decir, precisa pero no carente de gracia, en estos avisos surge una plétora de detalles que nos hacen sentir cómo se vivía en el temprano siglo XIX. Nos enteramos qué tipos de empleos se ofrecían y se requerían, sin excluir a los esclavos, qué mercancías circulaban: desde mesas de billar hasta fincas campestres, también incluyen una buena muestra de lo que desaparecía por robo o descuido, y lo que aparecía en lugares inesperados: las mulas del siglo antepasado parecían especialmente duchos en escapar a los amarres de sus arrieros.

Casi doscientos años después de la consumación de la Independencia los avisos sobreviven. La Ciudad de México ha cambiado profundamente en estos años. A principios del siglo XIX, tenía una población de 200 mil habitantes y a partir de finales del siglo XX, y hasta hoy, la ciudad ha conservado una población de más de ocho millones de habitantes. En ese lapso, su superficie creció 40 veces: de 8.5 a cerca de 3,400 km². Es una ciudad donde apenas quedan vestigios del lago de Xochimilco, donde los ríos y canales que hasta el inicio del siglo XX fueron navegados han desaparecido de la vista y sólo continúan presentes en los nombres de avenidas bajo las que circulan entubadas las aguas del Río de la Piedad o del Río Churubusco. La aparente ausencia del lago marca la textura y el dibujo de las fragilidades de la ciudad: vivimos inundaciones año con año, los temblores tienen efectos devastadores, los edificios del centro se hunden. Así vemos cómo esta ciudad construida en capas, desde geológicas hasta sociales, a ratos se desdibuja, pero siempre continúa. La ciudad física, tangible y concreta se destruye y reconstruye constantemente, así también la comunicación entre sus habitantes. Su última gran destrucción material la sufrió en el temblor del 19 de septiembre de 2017. Las zonas a la orilla del extinto lago fueron las más dañadas. Pero esta vez, a diferencia de desastres anteriores, las redes sociales tuvieron un papel muy relevante. Se formaron grupos de WhatsApp que permitían que los centros de acopio se comunicaran entre ellos y con las zonas de desastre. Se difundían rápidamente avisos con peticiones específicas que iban desde agua y cepillos de dientes para los rescatistas hasta maquinaria pesada facilitada por empresas constructoras para la remoción de escombros. Si bien la respuesta era desigual y resultaba excesiva en algunas zonas e insuficiente en otras, la velocidad de transmisión de los mensajes hacía posible redistribuirla. Esto ilustra la importancia de las nuevas formas de comunicación en la vida de la ciudad. Podemos decir que los mensajes de WhatsApp se han convertido en el medio de comunicación interpersonal más relevante del siglo XXI. De acuerdo con Mark Zuckerberg, en 2020 se enviaban en el mundo un promedio de 100 mil millones de mensajes diarios. Hay grupos de WhatsApp de amantes de perros, recetas de cocina, organizaciones de vecinos, equipos de trabajo, familias, deportistas, amigos, estudiantes, ligue, bendición, oración y por supuesto en las escuelas los indispensables chats del salón. Pedimos consejo, ordenamos

comida, transmitimos información, memes, recomendaciones, noticias, fake news, tareas y todo tipo de solicitudes cientos de veces al día.

Y así a lo largo del tiempo los avisos sobreviven. Por una parte, han dado vida al mundo suntuoso y artificial de la hoy omnipresente publicidad comercial. Pero por otra han perdurado fieles a su forma, como un servicio que se prestan unos a otros los individuos de una comunidad, dejando una huella que puede ser tan profunda que salve vidas, como se vio después del temblor 19S. Simplemente han saltado de la página cuatro del *Diario de México* a los grupos de WhatsApp. En los meses de la pandemia, resultan extremadamente ilustrativos de los deseos, las necesidades y los intereses de grupos particulares. Estas solicitudes y ofrecimientos nos hablan del ritmo de la ciudad, de la clase social, de las preocupaciones actuales, de los vínculos entre mujeres y de la importancia de la proximidad. Los avisos del *Diario* eran redactados por hombres, los grupos de WhatsApp de avisos y recomendaciones son dominados por mujeres; tienen algo intrínsecamente femenino.

En esta pieza proponemos un diálogo entre los avisos del último periódico de la etapa virreinal, con los avisos contemporáneos. Todos los avisos son hechos por una persona, no una corporación ni comercio, a su comunidad. Es un diálogo que va y viene saltando el abismo de poco más de doscientos años que separa al México colonial del México del covid.

Aunque han cambiado los nombres de las calles, la manera de dirigirse a los lectores, los medios de transporte y los oficios; a pesar de que hay verbos que hoy usamos de otra manera, sustantivos que nos resultan pintorescos y adjetivos casi olvidados, nos parece que al final los contrastes iluminan las continuidades. Mucho de lo que necesitamos, tememos y deseamos, de las maneras de habitar esta Ciudad de México, aparece en los viejos avisos del *Diario* y reaparece en nuestros mensajes instantáneos.

Decidimos grabar con una sola voz masculina –la voz del periódico, como la ha llamado Paula Roel, que aclara con diferentes niveles de precisión la fecha en que se publicó cada anuncio– todos los avisos son del *Diario de México*. En cambio, usamos diferentes voces femeninas para las intervenciones contemporáneas. Los anuncios actuales fueron elegidos de un grupo de WhatsApp, conformado por 80 mujeres que viven en los barrios que conforman la zona central de la Ciudad de México. En éstos no hay un señalamiento de las fechas, para que apunten hacia la contemporaneidad urgente del hoy de la pandemia.

Sólo intervinimos el audio de manera muy sutil, en pocas ocasiones, pues la pieza privilegia los mensajes, más que ejercer sus posibilidades musicales –que se hubieran expresado, por ejemplo, apoyando la palabra hablada en una línea rítmica– y disponerla de tal manera que el público pueda acceder a su propuesta en cualquier momento. Los 15:21 minutos de la pieza que

se repiten en un *loop* infinito, permiten que los escuchas no tengan que esperar al principio y puedan ponerse los auriculares en cualquier instante.

Lo fugitivo permanece, escribió Francisco de Quevedo y Villegas tres décadas después de la caída de Tenochtitlan. La ciudad que se construyó con sus piedras se ha seguido destruyendo, borrando vorazmente para modernizarse, convirtiendo sus barrios de siempre en nunca, sus bosques en casas, su lago en tolvenera y sus ríos en tubos. Pero las voces fugaces de lo que se ofrece y se pide nos muestran continuidades sorprendentes. En estas líneas, pero sobre todo en nuestra pieza sonora, hemos tratado de convocar en contrapunto algunos ecos de los flujos del deseo, del cariño, de las maneras en que comunidad y capitalismo se trenzan, oponiéndose algunas veces y complementándose en otras.

La ciudad aparentemente borrada, en realidad sigue existiendo y se puede oír si se activan con atención las partituras que va dejando regadas en una estela de papeles viejos.

Colectivo Maltipú.

Ciudad de México a 13 de agosto de 2021

Postales de lo infraordinario

Víctor Sánchez Villarreal



Se puede contar la historia de la ciudad a través de los vestigios que han dejado sus transformaciones. Si el análisis documental permite hacer visible en la ciudad del presente las marcas o huellas de la ciudad del pasado, en este ensayo visual me ha interesado contar esa transformación de otra manera: a través de lo más ordinario y banal, de pequeñas minucias que me he topado casualmente en mis recorridos por la ciudad donde el cambio queda consignado. Si la construcción de la Historia privilegia la visión general y los acontecimientos importantes, yo he procedido de la manera contraria, abocándome a lo mínimo, lo cotidiano y lo aparentemente insignificante -en una sola palabra: lo infraordinario-, no para construir un relato donde se privilegie la voz de quien lo cuenta, sino para dejar que las cosas mismas hablen, interrogándolas para que en su condición de vestigios de otros modos de vida, otras aspiraciones y otros tiempos nos cuenten a través de su materialidad henchida de tiempo acumulado, así sea tangencial y parcialmente, cómo fue la vida en estas mismas calles en otros tiempos.

Postales de lo infraordinario es un proyecto de recorridos sistemáticos -colonia por colonia y calle por calle- pero sin motivación preestablecida por la desolada CDMX durante la pandemia

del SARS-COVID 2. El proyecto surgió por la necesidad de registrar fotográficamente las maravillas encontradas durante mis caminatas diarias.

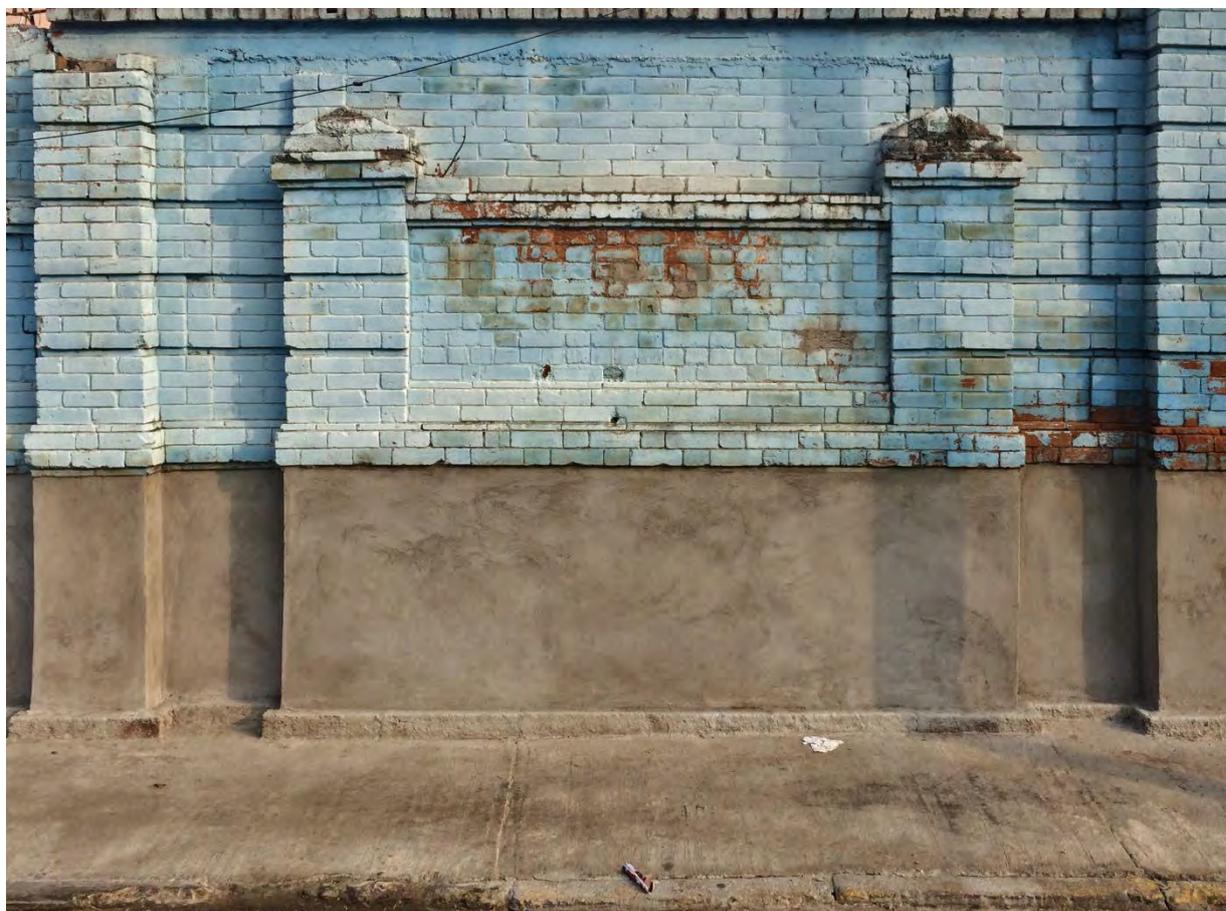


Imagen 1. Popotla, Miguel Hidalgo, CDMX.



Imagen 2. Hipódromo Condesa, Cuauhtémoc, CDMX.



Imagen 3. Vista Alegre, Cuauhtémoc, CDMX.



Imagen 4. Juárez, Cuauhtémoc, CDMX.



Imagen 5. Nueva Santa María, Azcapotzalco, CDMX.



Imagen 6. Santa María la Ribera, Cuauhtémoc CDMX.



Imagen 7. Popotla, Miguel Hidalgo, CDMX.



Imagen 8. Escandón, Miguel Hidalgo, CDMX.



Imagen 9. Lorenzo Boturini, Venustiano Carranza, CDMX.



Imagen 10. Juárez, Cuauhtémoc, CDMX.



Imagen 11. Paulino Navarro, Cuauhtémoc, CDMX.



Imagen 12. Santo Tomás, Miguel Hidalgo, CDMX.



Imagen 13. Ampliación Nápoles, Benito Juárez, CDMX.



Imagen 14. Santa Anita, Itzacalco, CDMX.

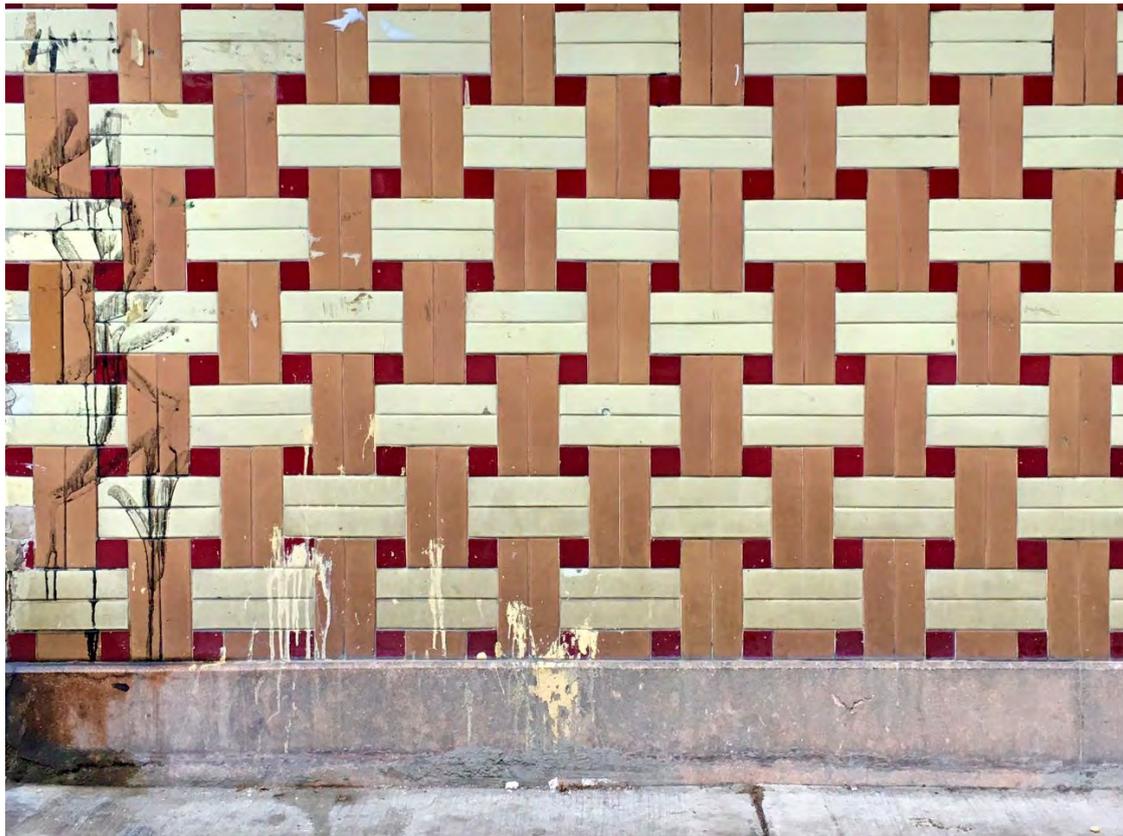


Imagen 15. Roma Sur, Cuauhtémoc, CDMX.



Imagen 16. Santo Tomás, Miguel Hidalgo, CDMX.



Imagen 17. Roma Sur, Cuauhtémoc, CDMX.



Imagen 18. Roma Norte, Cuauhtémoc, CDMX.



Imagen 19. El recreo, Azcapotzalco, CDMX.



Imagen 20. Popotla, Miguel Hidalgo, CDMX.



Imagen 21. Centro Histórico, Cuauhtémoc, CDMX.



Imagen 22. Colonia Del Valle, Benito Juárez, CDMX.



Imagen 23. Vista Alegre, Cuauhtémoc, CDMX.



Imagen 24. San Pedro de los Pinos, Benito Juárez, CDMX.



Imagen 25. Roma Sur, Cuauhtémoc, CDMX.



Imagen 26. Cuauhtémoc, Cuauhtémoc, CDMX.



Imagen 27. Country Club, Coyoacán, CDMX.



Imagen 28. Buenavista, Cuauhtémoc CDMX.



Imagen 29. Unidad habitacional Nonoalco-Tlatelolco, Cuauhtémoc, CDMX.



Imagen 30. Guerrero, Cuauhtémoc CDMX.



Imagen 31. Hipódromo Condesa, Cuauhtémoc, CDMX.



Imagen 32. Roma Norte, Cuauhtémoc, CDMX.



Imagen 33. Hipódromo Condesa, Cuauhtémoc, CDMX.



Imagen 34. Roma Sur, Cuauhtémoc, CDMX.

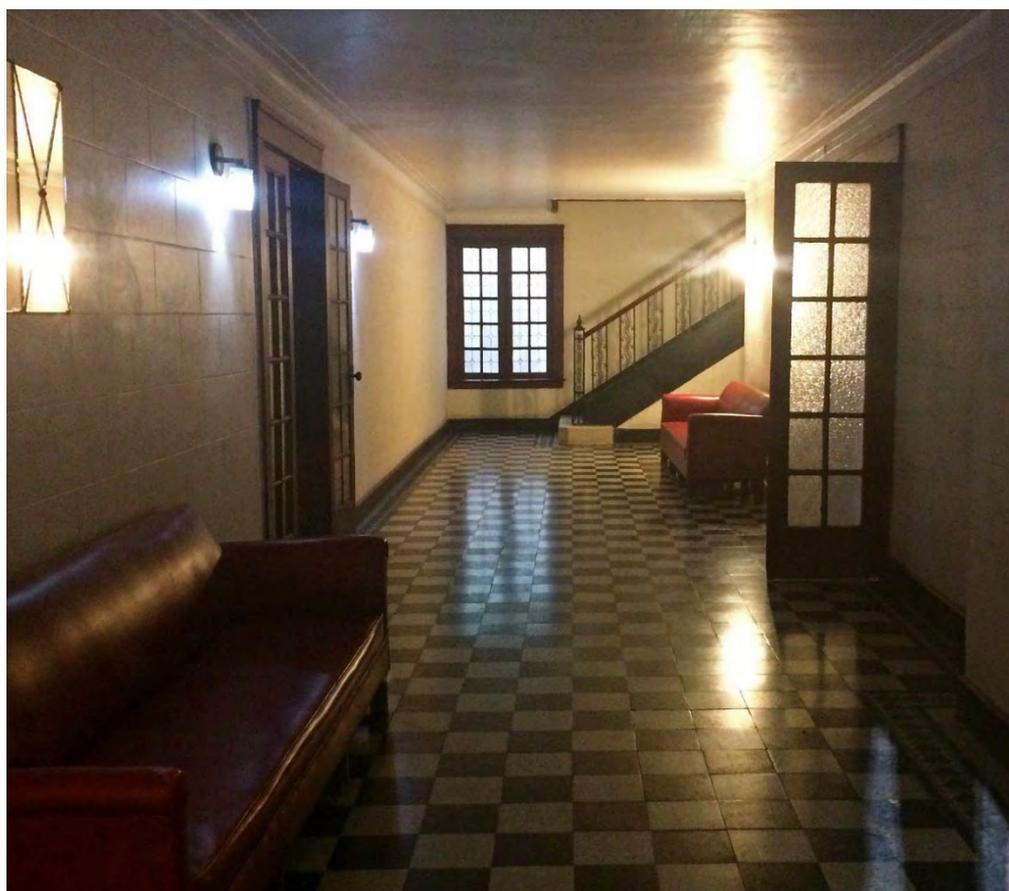


Imagen 35. Roma Norte, Cuauhtémoc, CDMX.



Imagen 36. Roma Norte, Cuauhtémoc, CDMX.

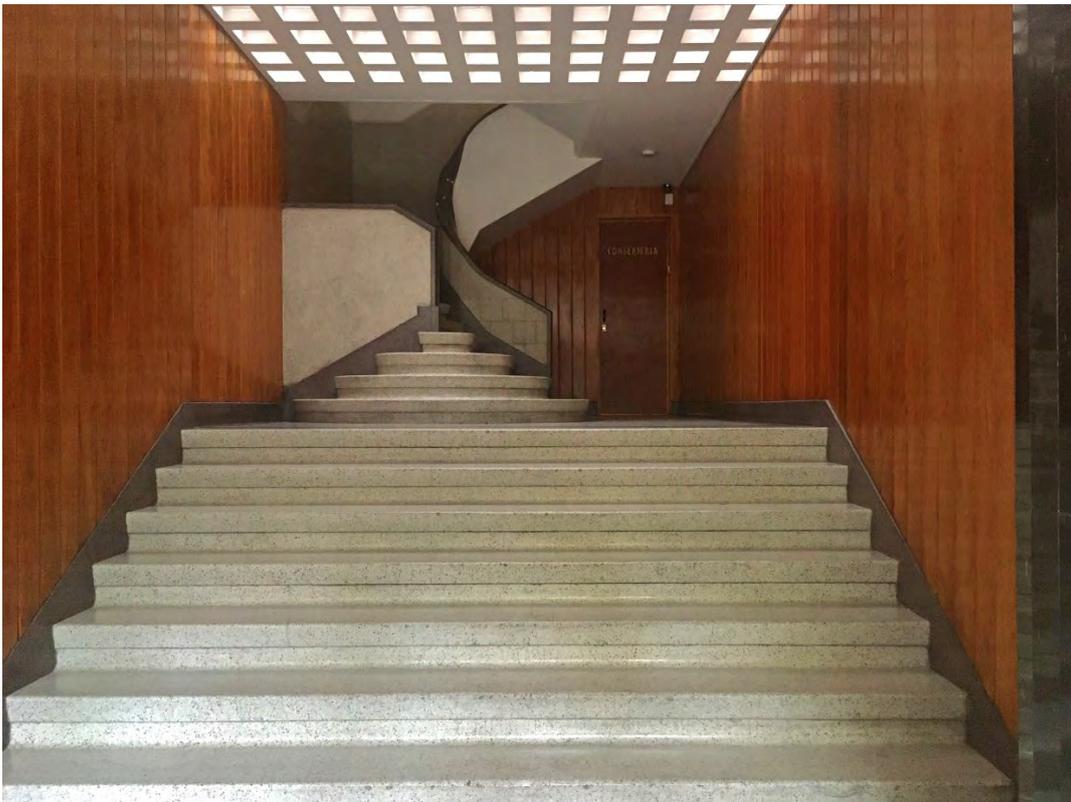


Imagen 37. Roma Norte, Cuauhtémoc, CDMX.



Imagen 38. Roma Norte, Cuauhtémoc, CDMX.



Imagen 39. Roma Norte, Cuauhtémoc, CDMX.

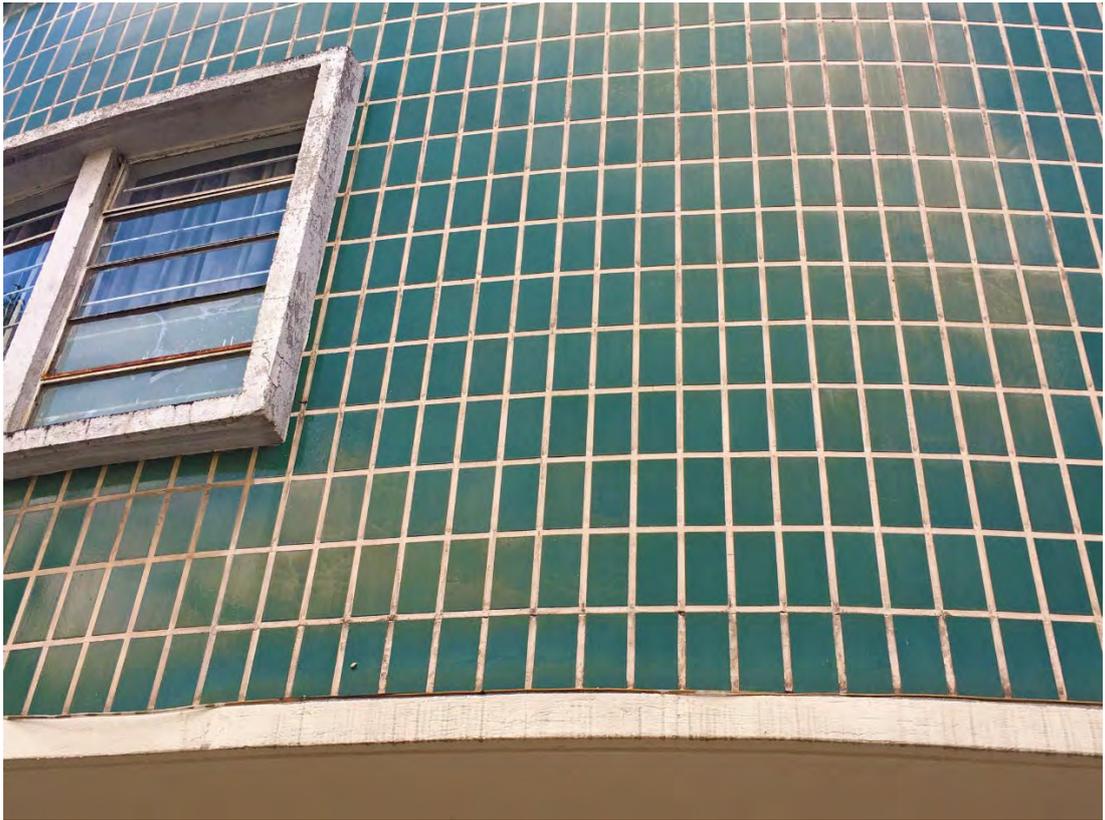


Imagen 40. Colonia Del Valle, Benito Juárez, CDMX.



Imagen 41. Victoria de las democracias, Azcapotzalco, CDMX.



Imagen 42. Centro Histórico, Cuauhtémoc, CDMX.

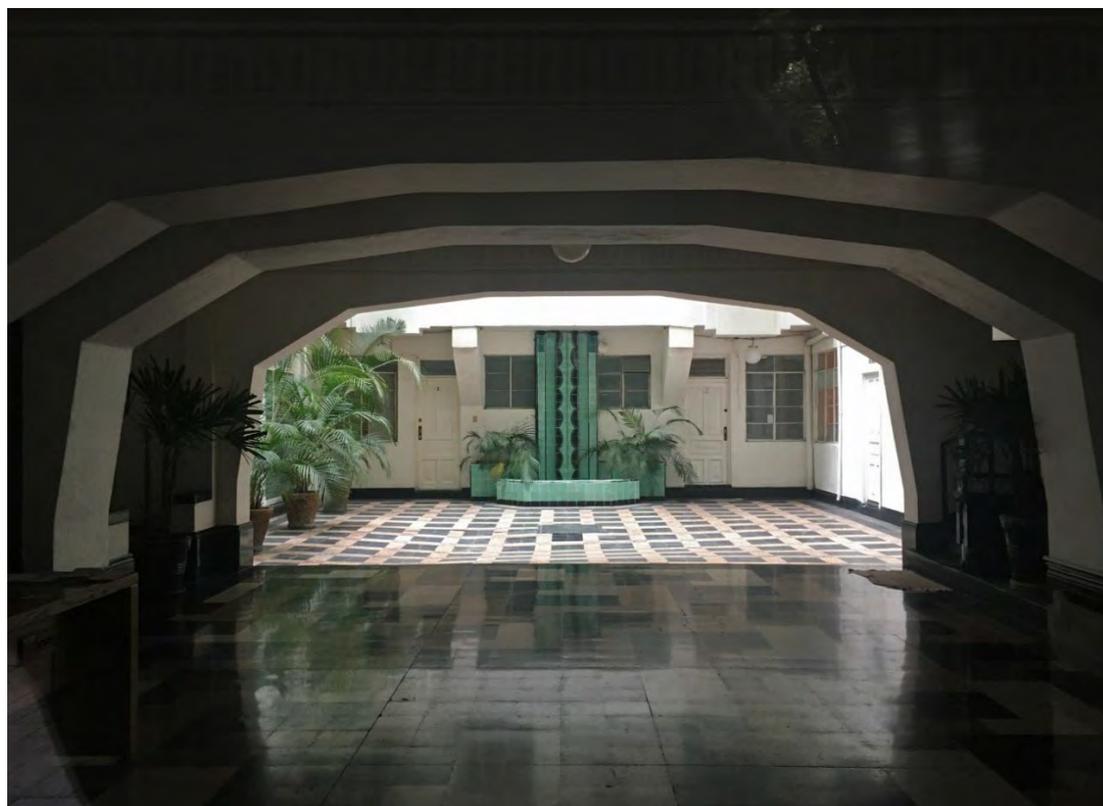


Imagen 43. Roma Norte, Cuauhtémoc, CDMX.



Imagen 44. Clavería, Azcapotzalco, CDMX.

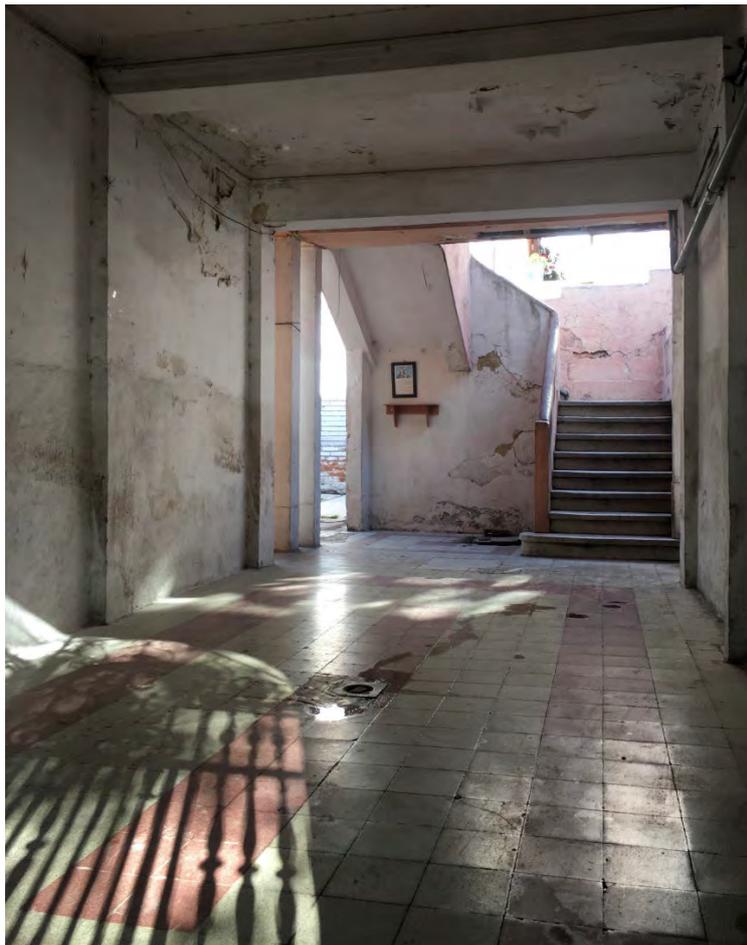


Imagen 45. San Pedro de los Pinos, Benito Juárez, CDMX.



Imagen 46. Country Club, Coyoacán, CDMX.

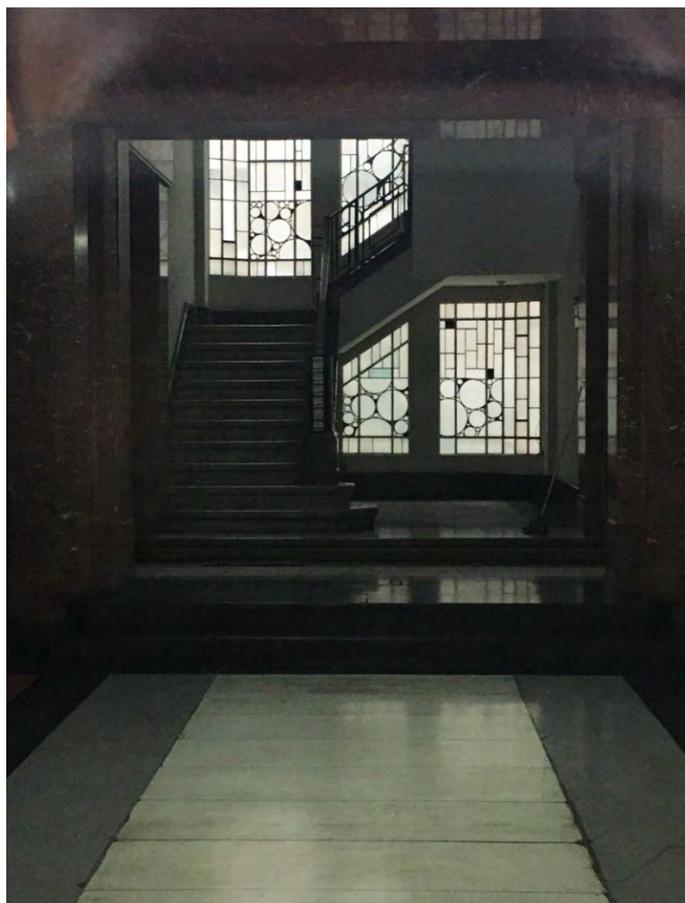


Imagen 47. Centro Histórico, Cuauhtémoc, CDMX.



Imagen 48. Obrera, Cuauhtémoc, CDMX.



Imagen 49. Obrera, Cuauhtémoc, CDMX.

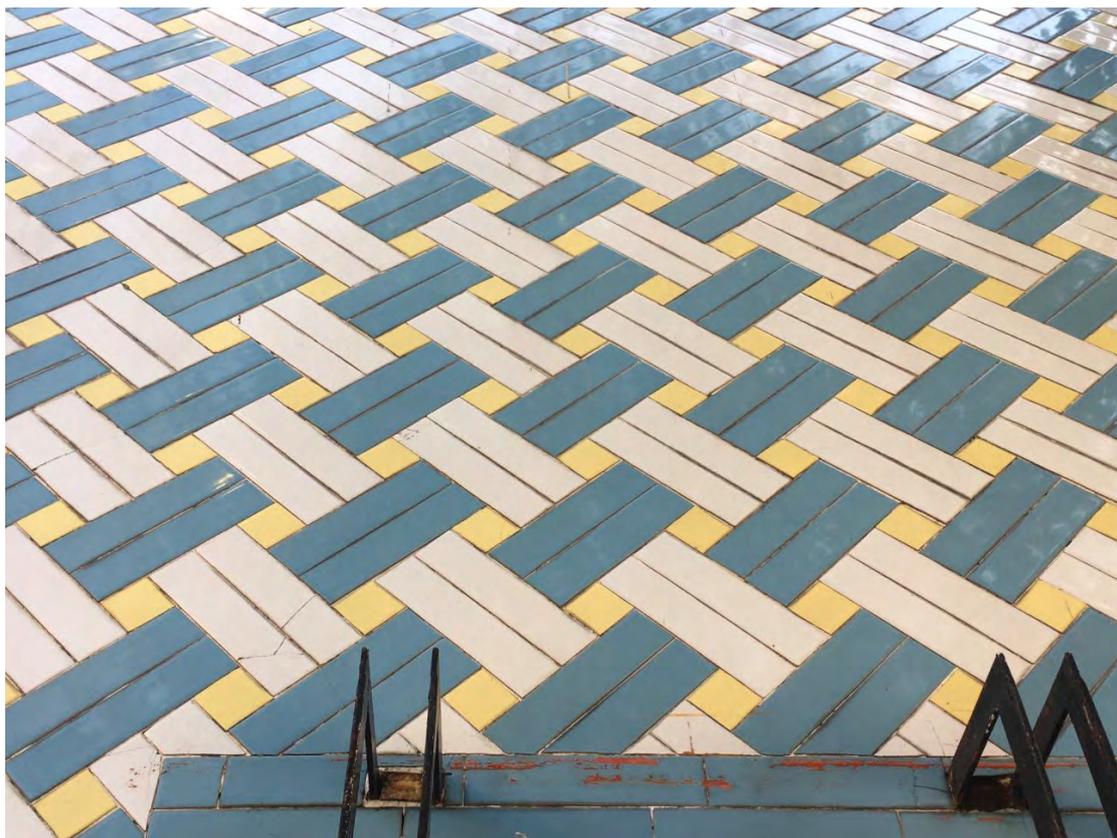


Imagen 50. Obrera, Cuauhtémoc, CDMX.



Imagen 51. Obrera, Cuauhtémoc, CDMX.



Imagen 52. Roma Sur, Cuauhtémoc, CDMX.



Imagen 53. Cuauhtémoc, Cuauhtémoc, CDMX.



Imagen 54. Obrera, Cuauhtémoc, CDMX.



Imagen 55. Plutarco Elías Calles, Miguel Hidalgo, CDMX.



Imagen 56. Insurgentes Mixcoac, Benito Juárez, CDMX.

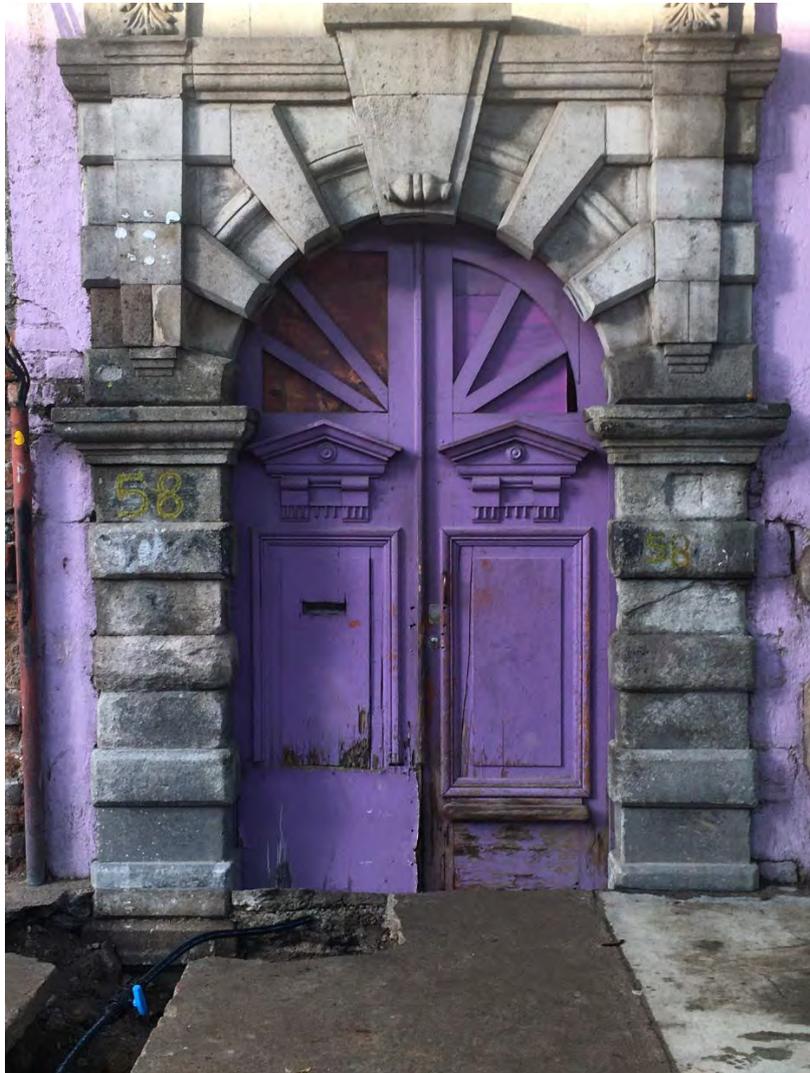


Imagen 57. Guerrero, Cuauhtémoc CDMX.

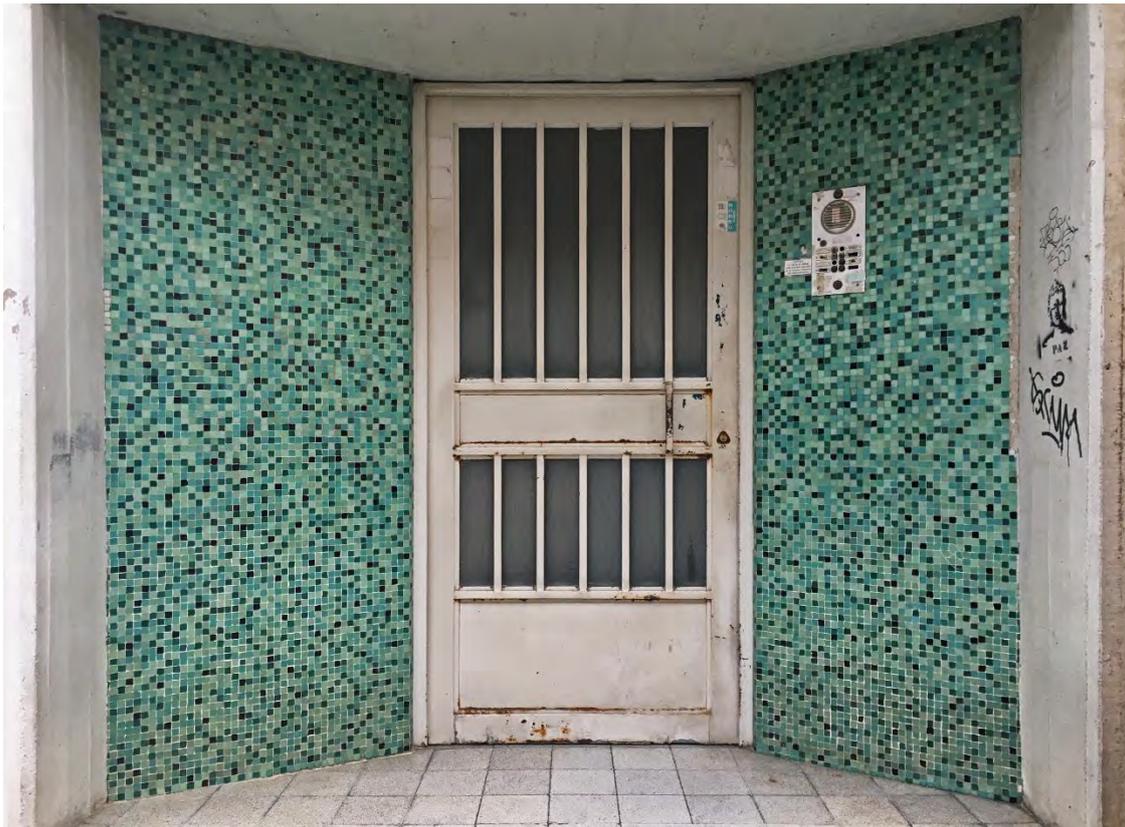


Imagen 58. Roma Norte, Cuauhtémoc, CDMX.



Imagen 59. Roma Norte, Cuauhtémoc, CDMX.



Imagen 60. Roma Norte, Cuauhtémoc, CDMX.

Los cines donde vi mi cine

Yliana Rodríguez González

(Universidad Nacional Autónoma de México)

Sé que la historia que voy a narrar no es la de la nostalgia del esplendor. Yo no viví la época de oro de las salas de cine en la Ciudad de México. Cuando nací, los grandes palacios de la imagen empezaban a decaer y resistían, fundamentalmente en el centro de la ciudad, como recuerdo de un tiempo mejor que muchos insistimos en recuperar mirando cine viejo y fabricando recuerdos falsos. La Ciudad también es sus cines. Y los cines de mi niñez y mi juventud no fueron, en su mayoría, edificios hermosos, algunos ni siquiera fueron cómodos, pero en ellos vi mi cine, y eso es lo que me propongo recordar.

Cineteca antigua

De todos los cines a los que fui de niña, la Cineteca antigua, la que se ubicaba a un lado de los Estudios Churubusco,¹ y de la que recuerdo apenas su alta fachada blanca, vence en mi memoria a cualquier otra sala. Sé que fuimos muchas veces. A mi padre le gustaba que nos gustara su cine, e imagino que fue él quien insistió en que nuestras primeras películas fueran viejas y que las disfrutáramos en la flamante cineteca. Allí vimos a Los hermanos Marx, a El Gordo y el Flaco, a Harold Lloyd (a Charles Chaplin, Buster Keaton y Los Tres Chiflados no, porque le desagradaban). También vimos "Cantando bajo la lluvia" (Kelly y Donen 1952) y "Amor sin barreras" (Wise y Robbins 1961), a la que nos arrastró a ver en lugar de "Vaselina" (Kleiser 1978), que implorábamos descubrir. No –insistía cada vez que le sugeríamos el otro musical–, los voy a llevar a ver una buena película. He olvidado cuándo vi "Vaselina", y no sabría decir si me gustó o no.

A propósito de la sala recuerdo poco: que era como talluda, que las paredes estaban cubiertas con unas barras rectangulares y que la remataba un techo extraordinariamente alto. Tengo que buscar fotografías tuyas en internet para traerla de verdad a mi cabeza. He hallado algunas y confieso que la encuentro francamente fea: tenía, en efecto, una fachada blanca y alta, en la que se ubicaban las marquesinas; al edificio lo adornaban y sostenían unos pilares delgados, color

¹ Atletas 2, colonia Country Club. La mayor parte de los datos sobre las direcciones de los cines y su capacidad los obtuve de Haroldo, Salazar y Ochoa Vega, 1999.

ladrillo, que no lo beneficiaban mucho a nivel estético. También descubro que estos pilares cambiaban de color por las noches, porque los iluminaban con reflectores tintados, pero eso no lo vimos, porque nosotros no íbamos al cine de noche. No lo hacíamos entonces, porque éramos niños, y no lo hago ahora porque me aferro a ese hábito que me recuerda a la felicidad. Lo que no podría evocar, gracias a las fotografías, es que la Cineteca no tenía la forma de un estudio, sino que, de hecho, era un estudio transformado en sala de cine. La imagen aérea que examino me permite admirar lo imponente de la nave, elevada en una esquina de los Estudios, de cara a la avenida Churubusco, en la que había árboles sanos y prácticamente ningún automóvil. Al fondo todavía es posible admirar un tanque de agua elevado como zancudo, que se sostuvo en esa zona, casi despoblada, durante muchos años.

El 17 de enero de 1974, cuando inauguraron la Cineteca, yo estaba por cumplir 5 años. La primera película que exhibió fue "El compadre Mendoza" (De Fuentes 1933). En los primeros meses de vida de aquella Cineteca, se dice que un enorme grupo de jóvenes dieron "portazo" para ver "Naranja mecánica" (Kubrick 1971); que entraron cerca de 2000 espectadores a una sala que podía albergar apenas a la cuarta parte de ellos. La última que se pudo ver en una de sus salas, precisamente la llamada Fernando de Fuentes, fue de Andrzej Wajda, "La tierra de la gran promesa" (1975), un 24 de marzo de 1982. Yo tenía 13 años entonces. Ese día, una explosión, que parece haberse originado detrás de la pantalla, la atravesó con violencia y muy pronto el fuego alcanzó la bóveda, donde se resguardaba el acervo fílmico bajo la custodia de la Cineteca (Rodríguez Rebollo 2021). El incendio no tardó en extenderse por todo el edificio. Las pérdidas fueron muchas, dolorosas y poco precisas, pero se dice que, respecto al tesoro fílmico que se preservaba, se perdió cerca de 90%. Las noticias aseguran que, además de las trágicas muertes y el daño total al cine, se quemaron 6 mil negativos, 2 mil guiones y 9 mil libros, en fin, películas de nuestra historia, irre recuperables ya. Las imágenes del incendio son desgarradoras. De esto tengo memoria: mis padres estaban desolados. Se observa una nave imponente de la que se desprenden llamas anaranjadas, como lenguas implacables y prolongadas. El edificio se consumió en nueve horas.

Me aflige pensar que el primer cine en que vi mi cine, o por lo menos, el que yo he elegido como el inaugural no era un palacio. Y que terminó en llamas. Era un estudio que dejó de ser estudio para convertirse en sala de cine. Entiendo su promesa de preservación (que no cumplió) y de promoción de cultura fílmica desde el Estado, pero también veo, en su apariencia, la manifestación del declive de la producción cinematográfica. Su destrucción es congruente con la época de decadencia de las salas de cine. El fuego se llevó, con él, todo el cine que sigo buscando ver.

Cine Continental. La casa de Disney.

Este cine, inaugurado en 1958, estaba en avenida Coyoacán y Xola, en la colonia del Valle. En 1974, su remodelación lo convirtió en "La casa de Disney", una sala diseñada exclusivamente para niños. Su arquitectura era coherente con su naturaleza: en su fachada se reproducía el castillo de la Bella Durmiente y algunas figuras de Disney, que también adornaban las paredes de la sala y la cortina que cubría la pantalla. Porque antes, las pantallas estaban envueltas por suntuosas cortinas que se abrían y se cerraban al inicio, en el intermedio y al final de la función. Parte del encanto de ir al cine era esperar ese instante, que anunciaba el inminente prodigio. Los baños eran particularmente lindos porque estaban adaptados a los niños. El cine tenía una gran dulcería y una tienda y todos recordamos lo cómodo y lo hermoso que era. No hay y no ha habido otro igual. ¡Era un cine para niños! No me harto de decirlo. Allí disfrutamos toda la filmografía de Disney y festejamos cada cumpleaños. Recuerdo el día que vimos "La guerra de las galaxias" (Lucas 1977) porque a mis hermanos les compraron una espada de luz, no sé si en la tienda del cine o afuera, donde se instalaban los vendedores ambulantes. En esa sala a veces nos compraban algún dulce, cosa que rara vez sucedía: particularmente unos, marca PEZ, que tenían un dispensador con cabeza de algún personaje de Disney y que rellenábamos cada vez que la visitábamos. Las golosinas eran las mismas en todas las salas: palomitas en tamaño normal, refrescos, gaznates, copas de helado, sándwiches simples de pan blanco, pasas con chocolate. Qué placer era acechar las vitrinas de las dulcerías, con la esperanza de recibir una. Si "La casa de Disney" no ocupa el lugar del primer cine de mi vida, sí es el más entrañable. Ir a allí era habitar un mundo personal. Los adultos eran los invitados y eso, en una sociedad que apenas notaba la existencia de los niños, era extraordinario. Supe que "La casa" fue tomada por las cadenas de cine que llegaron a México a uniformar los escasos restos de identidad que todavía resistían en algunas salas. Más tarde, fue abandonada. Ahora dicen que es un Superama, pero no lo sé, yo no paso por ahí.

Recuerdos inventados. El cine en el cine

Las escenas de cine en el cine me desconciertan y me obsesionan. Mi memoria conserva algunas en particular, a las que regreso cada tanto, porque el cine dentro del cine es, fundamentalmente, una manera de mostrar los usos del cine y las prácticas de cada época, pero también una grieta en la experiencia. Arturo de Córdova (Raúl) pasea del brazo con Esther Fernández (Graciela) por una avenida Juárez vivísima, y de pronto, convencido por ella, deciden entrar a un cine, al

Alameda (en avenida Juárez 8, colonia Centro).² La escena final de la película es un paneo hacia la marquesina: sorpresivamente, ambos personajes han resuelto ver su propio filme, "Su última aventura" (1946) "ante la mirada de varios peatones, entre ellos el propio Gilberto Martínez Solares [el director de la película], en un final insólito" (Aviña 2021). Esa imagen me perturbó durante mucho tiempo: no me gustaba el desengaño que representaba. Ahora la busco, pero hubo un tiempo en que me devolvía, paradójicamente, al futuro o, mejor, a la realidad detrás de la cámara, a un lugar situado fuera de la sala de cine, que siempre está borrado de la experiencia. ¿Quién quiere salir del cine antes de tiempo? Probablemente el mismo que quiere saber qué pasó con Raúl y Graciela veinte años después. Las películas se suspenden y se sostienen en una emoción que es un presente infinito. Y esa sensación la provoca la noche de la sala de cine.

A Gilberto Martínez Solares le interesaban este tipo de recursos. En "El revoltoso" (1951), por ejemplo, Tin Tan insiste en ir al cine con su novia, Perla Aguilar (Lupe Chávez), y para convencerla le refiere un "programa monstruo" de ¡tres películas!: "El gavilán pollero", "Las mujeres mandan" y "La marca del Zorrillo" con Tin Tan. Ella le pregunta: "¿El trompudo ése que se parece a ti?", y él contesta: "Órale, no me ande comparando con el hocicón ése". En "El rey del barrio" (Martínez Solares 1949) va más lejos: rompe con la cuarta pared. En la fiesta de cumpleaños de Pepito (Ismael Pérez, "Poncianito"), Marcelo, ya borracho, le da permiso a Tin Tan para robar y argumenta, señalando hacia la cámara: "¡Mire nomás cuánto ratero millonario anda por ahí suelto!". Tin Tan responde, mirando también hacia la cámara: "Tenga la bondad, dispénselo, anda tomado, dispénselo", y hacia Marcelo y después, otra vez, hacia la cámara/sala de cine: "¡Por favor!, el señor pagó por su asiento... Dispénselo", y con un extraordinario gesto, con el que entendemos que nos mira a los espectadores en la sala de cine: "No se vaya, no se vaya. Dispénselo. Está borracho". El recurso, sin embargo, no parece querer desbaratar la ilusión que ha creado, sino invitar al que mira a que participe activamente de ella.

Otra escena. Una de las primeras tomas de "Distinto amanecer" (Bracho 1943) se verifica justamente en la sala de un cine de barrio. Andrea Palma (Julieta) mira "¡Ay, qué tiempos, señor don Simón!" (1941), del mismo director. Son cerca de las ocho, de una noche que se extiende toda la película. Pedro Armendáriz (Octavio) entra a un cine escapando de su perseguidor. Según Carlos Martínez Assad, se trata del Monumental, situado "en la avenida Hidalgo, junto

² No conocí el cine Alameda, pero dicen los que saben que se inauguró en 1936 y que era especial porque, al estilo de la arquitectura "atmosférica", reproducía en su sala la plaza de Taxco. Dicen, además, que en su techo había estrellas. No lo conocí, pero disfruté de otro cine Alameda (en avenida Universidad 575, colonia Centro), en San Luis Potosí: un palacio construido en 1941 y que, al modo del capitalino, tenía en su escenario una plaza central de un pueblo pintoresco. Era un palacio del cine, como los antiguos, pero ya descolocado: triste, abandonado y prácticamente muerto.

a la Alameda" (2008: 4). De los baños de mujeres (mucho de lo que pasa en esta película sucede, y esto es curioso, en los baños) logran escapar del acoso por un corredor estrecho que los lleva a una calle donde toman un taxi sin llamarlo. Antes de reconocerse, han discutido en la sala porque ella insiste en fumar y él, temeroso de ser descubierto, se lo ha impedido. En esa escena, las bancas de madera y los cortinajes de terciopelo en las entradas a la sala son el primer signo, de muchos, de brusco contraste en la película.

Ir al cine era, es, para las parejas, el pretexto para la primera cita, y una manera de estar de modo más íntimo con ella. Esos modos de habitar el cine, que no se reducían a ver una película, se representaban también en sus escenas. Así, Tin Tan, otra vez en "El revoltoso", le dice a Lupe, mientras la besa y la abraza, que le urge ir al cine con ella. Lupe lo separa y le contesta: "Si así eres en la luz, ¿cómo va a ser en la oscuridad?", y él responde: "Por eso quiero llevarte al cine, para demostrarte que soy peor que el gavilán pollero". En "Nosotras las taquígrafas" (Gómez Muriel 1950), se reproduce una escena de este mismo estilo. Unos jóvenes, entre ellos, David Silva, invitan a Blanca de Castejón, Alma Rosa Aguirre y Nora Veryán al cine. Van al Chapultepec (en Reforma 505). En el vestíbulo, discuten a propósito del sitio que elegirán para sentarse. En el fondo se escuchan los cortos comerciales. Uno de los hombres, el menos recatado, insiste en ir al segundo piso: "Allá se puede fumar", dice, pero uno imagina que además de fumar se pueden hacer cosas más osadas. Blanca de Castejón, que funciona como conciencia del grupo, pide quedarse en el primer piso y David Silva, figura del hombre honesto, exige lo mismo: "No vinimos a fumar", remata. Al día siguiente, mientras las muchachas platican en el baño sobre la ida al cine de la noche anterior, una de ellas explica cómo le fue en su cita: "Es de un correcto subido [...] Figúrense: no me puso el brazo alrededor, como hacen muchos en el cine, ni es de los que ponen los pies encima de los asientos".

Las escenas que evoco, paradójicamente, no las vi en una sala de cine, sino en la televisión de mi casa. Hay una triste correlación, que encuentro natural, entre el aniquilamiento de los "palacios populares" de la imagen y la nula proyección de aquel cine nacional en sus pantallas.

Decadencia

Repito. Llegué a las salas de cine cuando empezaban a declinar, pero yo no lo sabía. Leo que la edad de oro en la ciudad se sitúa entre 1930 y 1970, cuando "las salas de cine pudieron constituirse en símbolos urbanos de la modernidad por la monumentalidad que las caracterizó desde entonces y por la diversidad de estilos arquitectónicos que pusieron en práctica" (Rosas Mantecón 2013: 131). Después, con la introducción de las salas pequeñas, llamadas multicinemas –que todos calificábamos de cajas de zapatos–, y con los nuevos cines diseñados

todos de modo similar, los locales de aforos imposibles comenzaron a fragmentarse, si no a abandonarse o desaparecer. Pero conocí salas de cine y las frecuenté. Y en esos recintos relativamente jóvenes, que convivían con los viejos, se sostuvieron las grandes ocupaciones, conservando algunos rasgos de las viejas prácticas como los intermedios y los cortos reproducidos antes de la película. A mi generación le tocó vivir un tiempo suspendido entre una y otra era, en el que la innovación fue incremental, casi imperceptible. No fue fácil advertir que ese antiguo modo de ver cine se estaba extinguiendo.

La cartelera. Los ojos de Demetrio Bilbatúa. El intermedio.

Ir al cine no era algo de todos los días. Para ir había primero que comprar un periódico y consultar la cartelera en sociales o espectáculos o hacia el final del impreso. Algunos organizaban su cartelera divinamente, yo los prefería; otros, dependían exclusivamente de la publicidad de los cines para disponerla, lo que resultaba en un caos, porque se mezclaban con las funciones teatrales. En todo caso, sabíamos leer las carteleras. Y que cambiaba cada jueves, todavía lo hace, aunque la velocidad con la que se renovaba no era siempre semanal. Era común encontrar películas que duraran largas temporadas en el cine, signo claro de su popularidad, pero hartaba que se ocuparan durante tanto tiempo las pocas salas buenas que había. Me gustaba la cartelera del *Unomásuno*; la de *Tiempo Libre* ofrecía los datos de toda la semana, pero era una revista cara. Las funciones estaban organizadas casi siempre en los mismos horarios: 4, 6, 8, 10; las matinés, a las 12. A veces había permanencia voluntaria, pero como se ofrecía la misma película en todas las funciones, ya no tenía el atractivo que alguna vez ofreció, cuando los programas de tres o cuatro filmes seguidos permitían pasar el día entero en el cine; ahora servía, apenas, para los que llegábamos tarde o que, inesperadamente, sentíamos el impulso de reincidir. También me seducía que cada película tuviera un cartel. Siempre tuve la tentación de apoderarme de alguno, pero nunca la valentía de hacerlo.

Ir al cine era, sobre todo, una inversión de tiempo. Antes de la función se proyectaba un corto. Me costó recordar cuál era. Pregunté: se trataba de piezas de Demetrio Bilbatúa, que entregaba pequeños filmes de diez minutos, aproximadamente, dedicados a ilustrar a los espectadores sobre el proceso de modernización del país. También se reproducía el "Noticiero continental", de Agustín Barrios Gómez. Luego, a mitad de la función, se intercalaba un intermedio de quince minutos que convidaba a salir a comprar alguna golosina o a ir al baño. No lo extraño en absoluto: cómo tolerar esos minutos vacíos que interrumpían el entusiasmo.

El autocinema

No lo recuerdo, pero mi madre cuenta que había un autocinema en la manzana de Río Churubusco y avenida Universidad, donde ahora está un Palacio de Hierro, al que, asegura, solíamos ir, naturalmente de noche, empijamados, a ver películas de Disney. Luego, sin explicación alguna, lo cerraron, dice, para anunciar la construcción de aquella tienda que, al final, tardó décadas en aparecer. Ir al cine en un autocinema era la oportunidad de verlo en una especie de espacio privado, inserto en uno público, compartiendo un espacio sin convivir. Raro: se podía hablar, se podía ir en pijama. Y, claro, dormir tarde. Yo sólo recuerdo los autocinemas por las películas norteamericanas de los años cincuenta, que mostraban a jóvenes mirando una película en sus automóviles, mientras ordenaban hamburguesas y malteadas.

Los cines de mi barrio. Cine Coyoacán. Cines Viveros.

El Cine Coyoacán (Viena 159, Coyoacán) era el cine de mi barrio. No lo distinguía su solución arquitectónica, como dicen los especialistas, pero su acceso me parecía encantador. Localizado en una esquina circular, te recibía una entrada baja, rodeada de pilares y unos pasos adelante, el acceso formal al cine compuesto por un ventanal convexo donde se colocaban los carteles del filme en turno. El cine Coyoacán no tenía marquesina. Era necesario acercarse a la taquilla para conocer el programa y los horarios. Las butacas no estaban numeradas –en ningún cine lo estaban–, pero era una sala espaciosa y cómoda. Mi madre hacía tortas para comer durante la función. No era raro. Todas las familias lo hacían. Después eso fue impensable, punible incluso, pero yo lo hago cada tanto. Ese cine tuvo una vida muy larga. Sigue en pie, como sala de conciertos.

Los cines Viveros llegaron cuando yo ya no era una niña. Eran unas salas gemelas, comunes en la época, ubicadas frente a los Viveros de Coyoacán, en avenida Universidad 1525, colonia Florida. En su lugar, que conserva algunos rasgos de aquel edificio, ahora hay un Petco y un Office Max. De una arquitectura más bien olvidable, como la de casi todos los cines de los años ochenta en adelante, los Viveros eran un edificio blanco, alto, de paredes planas, salas grandes, pero estrechas, de un solo piso, sin adornos dentro o fuera, sin cortinajes, sin un vestíbulo relevante; las recuerdo no por su morfología ni por su belleza, que me figuro que no la buscaba, sino porque era, junto con el Coyoacán, uno de los cines de mi barrio, y es que entonces, "cada punto de la ciudad contenía un edificio para ir a ver películas. Cada barrio tenía su cine de la misma manera que tenía su capilla o parroquia" (Alfaro y Ochoa 2019).

Salas de arte. Pecime. Salas Julio Bracho y José Revueltas.

El Pecime era una sala de arte que pertenecía a la Asociación de Periodistas Cinematográficos de México. El edificio sigue en pie (en avenida Universidad y Gabriel Mancera) y resultó ser una alternativa a la creciente monoferta de cine comercial norteamericano. Dicen que cubrió las funciones de la Cineteca tras su incendio y en espera de la nueva sede. Se inauguró en 1976. Lo que viene a mi memoria son las escaleras de entrada, muy oscuras, y la sala que tenía dos niveles. Allí vi, por ejemplo, "Apocalipsis" (Coppola 1979) y "Bella de día" (Buñuel 1967). A la visita la coronaba una excursión a la librería que se situaba en su base, a cargo de Arturo García Abraján, a quien conocí muchos años después. No comprábamos nada, pero nos dejaba ver libros todo el tiempo que quisiéramos. Este cine y los que la Universidad Nacional Autónoma de México inauguró en 1982, la Julio Bracho y la José Revueltas, eran las salas de arte de la ciudad, y en ellas, y en la nueva Cineteca, pasé toda mi etapa de estudiante de licenciatura, cuando las aspiraciones cinéfilas son más potentes. No ignoro que eran cines modestos e incómodos. Algunos afirman que el sonido y la imagen eran malos; yo no era consciente de eso. Lo que siempre regresa es la tarde que, después de clases, fui con un amigo a la José Revueltas a ver una película de Tarkovsky. Era la época de la Muestra. Para variar, alguien me estorbaba la visión, porque el cine parecía una especie de canoa que se hundía hacia el centro de la sala, justo donde habíamos encontrado sitio. Estábamos tan cansados y la función nos parecía tan confusa, que nos quedamos dormidos. Al salir, uno de nuestros profesores se topó con nosotros y, entusiasmadísimo, nos preguntó por nuestro parecer sobre la película. Dijimos, avergonzados, un par de necedades y se quedó conforme. Fue todo tan gracioso y tan ridículo, que alcanzó para fijarse en mi memoria. Y lo malo es que ya no he podido ver a nada de Tarkovsky sin que me venza el sueño.

El Dorado 70

Recuerdo las salas de cine no sólo por las películas que vi en ellas. A veces las evoco por su arquitectura o por la dulcería o por la casualidad que me llevó a visitarlas. El Dorado 70 representaba la aventura de ir con mis amigas, sin mis padres. Su promesa de modernidad y su oferta comercial dedicada exclusivamente al cine norteamericano la hacían atractiva para mucha gente. Tenía una entrada circular, dispuesta de cristales ahumados, y estaba inserta en Plaza Universidad (avenida Universidad, entre Parroquia y Popocatepetl). El Dorado 70, cuyo nombre alude al año de su inauguración, representaba a esas nuevas salas de cine que empezaron a brotar en algunos barrios, con un pie en la tradición de los viejos palacios y otro

en la modernidad de ese nuevo espacio social atípico llamado centro comercial.³ En algún momento, este cine tuvo que competir con los multicinemas que se ubicaron en la misma plaza, y cuya oferta más variada, ante la cartelera restringida y estática de una sala monumental, acabó con él.

Los cines que trajo El Dorado 70 a nuestras vidas carecen de forma visible. Enclavados en un centro comercial, han cedido su soberanía: se funden en la morfología de sus cascarones y se rigen por sus prácticas. Incluso han perdido sus nombres, porque adoptan los de la plaza que los aloja. Todos son uno mismo. Ir al cine en esos sitios es casi accidental, tan trivial como comprar un helado o probarse unos pantalones.

Cine Latino

En el Cine Latino (Reforma 296, colonia Juárez) veíamos la Muestra Internacional de Cine. Fue uno de los pocos palacios de cine que viví en primera persona. Mi padre, que trabajaba en la redacción de un periódico en Bucareli, acostumbraba escaparse al Latino para seguir la Muestra, y nosotros, tras su muerte, heredamos su hábito. Mis hermanos y yo íbamos allá, no sé cómo ni en qué, pero era una travesía que hacíamos con regularidad y que disfrutábamos mucho. Alguna vez, en esa sala, cuenta mi madre, hubo frente a la pantalla un coqueto juego de fuentes que bailoteaban como preámbulo a la proyección. Nadie le cree. Por mi parte, me aferro al recuerdo de entrar al Latino como si lo hiciera a una película en blanco y negro.

Los cines que no conocí

Hay dos cines que me obsesionan y que no conocí. Cuando nací ya habían desaparecido, pero son fantasmas que imagino cercanos. Uno es el Esperanza. Mi madre dice que cuando ella llegó a vivir a la casa de mi niñez, el cine todavía funcionaba. Estaba en Presidente Carranza 192, en la esquina donde se encuentra con Francisco Sosa. Mi madre me hace notar que, para no olvidarlo, en la casa que ocupa su lugar han puesto un mosaico que reproduce su imagen. Lo he ido a ver. Era un lindo cine de barrio, de planteamiento arquitectónico muy al estilo de los años treinta, modesto, pero evidente. Atrás de este cine había un establo que, cuando yo era niña, seguía funcionando, porque fui muchas veces a comprar la leche. Todo eso ha desaparecido ya. El otro cine es el "Centenario", en el centro de Coyoacán, ubicado justamente frente al jardín Centenario, donde ahora se asienta el Sanborns. Insisto en decir que en "La

³ Plaza Universidad fue de hecho, el primer centro comercial de la Ciudad de México y del país. Fue inaugurado en 1969.

ilusión viaja en tranvía" (Buñuel 1954) aparece en escena, pero no es verdad. Me sé de memoria su imagen.

Los cines imprevistos

Mi hermana me recuerda los nombres de estas salas. A veces íbamos a cines que apenas frecuentábamos, pero que estaban siempre en nuestro horizonte. Uno de ellos era el Manacar, situado en Insurgentes Sur 1457, que desapareció hace relativamente poco para ceder su espacio a un centro comercial. Era un cine espléndido, holgado, como desparramado. ¡Tenía capacidad para 3550 personas! En su momento, me parecía modernísimo, pero ahora sé que fue inaugurado en 1965, muy novedoso no era para cuando lo visitábamos, supongo.

El Bella Época era el más bonito de todo México. Estaba en Tamaulipas 202, en la colonia Condesa, donde ahora está la librería del Fondo de Cultura Económica "Rosario Castellanos". Evoco sus cortinajes de terciopelo rojo que marcaban la entrada a la sala y las estatuas y espejos que adornaban su vestíbulo. Los espectadores nos apiñonábamos en los accesos para conseguir el mejor lugar, pero casi nunca lo lográbamos. De los fracasos para hacerme de un buen sitio germinó mi costumbre de sentarme a los lados, si la sala cuenta con tres columnas, desde luego. Nunca ocupó una butaca en el centro, porque estoy convencida de que en ese espacio privilegiado la gente habla todo el tiempo o patea los respaldos del asiento o me impide ver bien. Recuerdo haber ido al estreno de "Cuatro bodas y un funeral" (Newell 1994), y también que *ir al Bella Época* era un acontecimiento, fundamentalmente por la suntuosidad de la sala que, para ese momento, era excepcional frente al proceso de afeamiento que dominaba a la Ciudad.

Otro cine especial era el Plaza Condesa. Creo que sólo fui una vez, pero fue el primero al que acudimos solas mi hermana y yo y fue bastante. Nos tocó ver "La guerra del fuego" (Annaud 1981) por una tarea mía de historia, adivino, y aunque nos organizamos con mis compañeros para ir en grupo, sólo está mi hermana en la memoria. Recorremos el vestíbulo mirando entusiasmadas hacia afuera. Era un sitio elegantísimo. Su vestíbulo estaba hecho de cristales que daban a dos avenidas, porque se hallaba en una esquina circular desde la que se podía observar un parque y una avenida. En la escena estamos las dos y nuestro primer gesto de independencia. Mi madre nos acercó al cine y nos dejó en la puerta; prometió regresar al final de la función y exigió que lo abandonáramos hasta ver su coche en la puerta. Fue muy emocionante.

El cine Elektra, dividido en salas estrechísimas, estaba a un lado al Sindicato de Electricistas –al que pertenecía–, en Río Guadalquivir 106, colonia Cuauhtémoc. Muy cerca

del cine Diana. El Elektra ofrecía novedades que otros desdeñaban; era algo parecido a una sala de arte, pero comercial. No me gustaba. Era una sala poco disfrutable, como lo fueron todos los cines mutilados. Salvo por la oferta, la incomodidad de sus salas por su pésimo diseño, que no contemplaba desniveles, buenos ángulos de visión ni espacio adecuado entre butacas para sentarse con alguna comodidad, no parecía haber más razones para visitarlo. Era preciso tomar un elevador para subir a las salas y eso me angustiaba intensamente, pero el esfuerzo del traslado, el paseo por la zona al salir de la función y la emoción de ver algo original valían, al final, la experiencia.

Hay cines que recuerdo sólo por la película que vi en ellos, pero que también fueron un descubrimiento. Cuando por fin estrenaron "La sombra del Caudillo" (Bracho 1960) en 1990, fuimos a verla a un cine elegantísimo, con cortinajes y estatuas, pero me resulta imposible saber cuál era. Creo que estaba sobre Yucatán. Nada de la película llamó tanto mi atención como ese cine, que parecía sacado de un libro de arte. He preguntado y todos lo olvidaron. Es como una quimera.

Cineteca Nacional

Antes de su remodelación, la nueva Cineteca (inaugurada en 1984), ubicada en avenida México Coyoacán 389, en la colonia Xoco, era un lugar de encuentro obligado. Tenía un estacionamiento descomunal y cuatro salas de exhibición, más un café en un ángulo, de cara al estacionamiento y próximo a la entrada a las salas, en el que nunca había ni un sitio. Siempre quise entrar. La costumbre era ir a hacer filas interminables con la esperanza de encontrar boleto y, luego, un buen lugar. No siempre había suerte, pero tampoco había prisa ni desengaño. Era parte de la rutina de ir al cine.

En 2012 esas cuatro salas se cerraron para remodelar el sitio. Un año después, cuando volvimos a él, las cuatro salas seguían allí, con el cubo morado como caído del cielo que adornaba la plaza de los compositores, sólo que ahora a ellas se sumaron otras naves con otras salas, menos amplias, y una librería y cafés y restaurantes y tiendas y una pantalla al aire libre. Inicialmente aborrecí el cambio, pero la permanencia de lo antiguo, la convivencia con lo nuevo, las posibilidades que ofrece y, sobre todo, que conserva una forma visible, autónoma, la convierten, para mí, en el mejor lugar de la Ciudad para ir al cine.

Soy consciente de que las prácticas cambiaron y que ir al cine no se parece mucho a lo que alguna vez significó. Es verdad que sigue siendo un hábito social, que hay salas y deseo por visitarlas, pero hacerlo está cada vez más alejado de la mayoría, por lo costoso que resulta, por la enorme oferta alternativa para ver cine, por la disolución de la forma de los cines, por la

inseguridad, por los nuevos hábitos, en fin, es un asunto muy complejo que Ana Rosas Mantecón ha examinado ya con mucho detalle (2017: 295-298). Me molesta la discusión a propósito de si los nuevos modos de ver cine son mejores o peores que los anteriores; no le encuentro sentido. Sin embargo creo que hay diferencia. Ver cine en una sala de cine supone, sobre todo, un complejo proceso de abstracción, compartido con otros en un entorno público, colectivo. Es un espacio y un tiempo singulares, "un mundo a oscuras", como dice David Lynch, "sin teléfonos que suenen, sin nada alrededor; sin nada que puede romper esa experiencia" (Martínez 2013). En la era de la distracción, acudir a una sala de cine en la que se demanda atención plena es, por lo menos, excepcional y un potente gesto de resistencia. Mi vida se liga a esa vieja costumbre, que me resisto a abandonar.

Bibliografía

AVIÑA, Rafael (2021): 'Su última aventura'. En: *Festival Internacional de Cine de Morelia*, blog. 6 de julio. <https://moreliafilmfest.com/su-ultima-aventura/> [15.09.2021].

HAROLDO, Francisco / Alfaro Salazar / Alejandro Ochoa Vega (1999): *Espacios distantes... aún vivos. Las salas cinematográficas de la Ciudad de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

MARTÍNEZ, Luis (2013): 'Lynch: *El celuloide está sucio, llora...*'. En: *El Mundo*, miércoles 16 de septiembre. <https://www.elmundo.es/elmundo/2013/10/16/cultura/1381909795.html> [08.08.2021].

MARTÍNEZ ASSAD, Carlos (2008): *La ciudad de México que el cine nos dejó*. México: Océano.

RODRÍGUEZ REBOLLO, Roberto (2021): 'Incendio en la Cineteca Nacional, documentado por *Excelsior*', *Excelsior*, 24 de marzo. <https://www.excelsior.com.mx/comunidad/incendio-en-la-cineteca-nacional-documentado-por-excelsior/1439590> [14.07.2021].

ROSAS MANTECÓN, Ana (2017): *Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa/Gedisa, México.

SALAZAR, Alfaro / Francisco Haroldo / Alejandro Ochoa Vega (2019): 'Los palacios cinematográficos de la Ciudad de México'. En: *Apuntes: Revista de Estudios sobre Patrimonio Cultural*, 32(1). [https://revistas.javeriana.edu.co/files-articulos/APUNTES/32-1%20\(2019-I\)/151558916007/](https://revistas.javeriana.edu.co/files-articulos/APUNTES/32-1%20(2019-I)/151558916007/) [02.08.2021].

Películas

ANNAUD, Jean Jacques (dir.) (1981): *La guerre du feu [La guerra del fuego]*. Canada / France: International Cinema Corporation (ICC) / Ciné Trail / Stéphan Films / Belstar Productions / Gruskoff Film Organization / Royal Bank of Canada / Famous Players Limited. 93 min.

BRACHO, Julio (dir.) (1941): *¡Ay, qué tiempos, señor don Simón!* México: Films Mundiales S. A. / Diame Uberville de Fontanals. 103 min.

BRACHO, Julio (dir.) (1943): *Distinto amanecer*. México: Films Mundiales. 108 min.

BRACHO, Julio (dir.) (1960): *La sombra del Caudillo*. México: Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana. 129 min.

BUÑUEL, Luis (dir.) (1967): *Belle du jour [Bella de día]*. France / Italia: Robert et Raymond Hakim / Paris Film Productions / Five Film. 100 min.

BUÑUEL, Luis (dir.) (1954): *La ilusión viaja en tranvía*. México: Clasa Films Mundiales. 81 min.

COPPOLA, Francis Ford (dir.) (1979): *Apocalypse Now [Apocalipsis ahora]*. United States: Zoetrope Studios. 147 min.

DE FUENTES, Fernando (dir.) (1933): *El compadre Mendoza*. México: Interamericana Films / Producciones Águila. 85 min.

GÓMEZ MURIEL, Emilio (dir.) (1950): *Nosotras las taquígrafas*. México: Clasa Films Mundiales. 100 min.

KELLY, Gene / Stanley Donen (dir.) (1952): *Singing in the rain [Cantando bajo la lluvia]*. United States: Metro-Goldwyn-Mayer. 102 min.

KLEISER, Randal (dir.) (1978): *Grease [Vaselina]*. United States: RSO Records / Paramount Pictures. 110 min.

KUBRICK, Stanley (dir.) (1971): *A Clockwork Orange [Naranja mecánica]*. Great Britain / United States: Warner Bros. / Hawk Films. 136 min.

LUCAS, George (dir.) (1977): *Star Wars [La guerra de las galaxias]*. United States: Lucasfilms. 121 min.

MARTÍNEZ SOLARES, Gilberto (dir.) (1951): *El revoltoso*. México: Mier y Brooks. 90 min.

MARTÍNEZ SOLARES, Gilberto (dir.) (1949): *El rey del barrio*. México: As Films. 100 min.

MARTÍNEZ SOLARES, Gilberto (dir.) (1946): *Su última aventura*. México: Producciones Mercurio. 90 min.

NEWELL, Mike (dir.) (1994): *Four Weddings and a Funeral [Cuatro bodas y un funeral]*. Great Britain: PolyGram Filmed Entertainment / Working Title Films / Film4 Productions. 120 min.

WAJDA, Andrzej (dir.) (1975): *Ziemia obiecana [La tierra de la gran promesa]*. Polska: Film Polski, Zespół Filmowy "X". 166 min.

WISE, Robert / Jerome Robbins (dir.) (1961): *West Side Story [Amor sin barreras]*. United States: The Mirisch Corporation/ Seven Arts Productions. 151 min.

***Güeros* (2014) y *Museo* (2018):**

Notas sobre el tiempo neoliberal en la ciudad palimpsesto¹

Georgina Cebey

(Posgrado en Urbanismo, UNAM)

Introducción

Antes que un cruce de calles y avenidas, cualquier ciudad es un cruce de tiempos. Junto a las épocas que se manifiestan en las arquitecturas de una ciudad, un repositorio de memorias habita en cada espacio para dar cuenta de otras temporalidades vinculadas, por ejemplo, a un recuerdo o vivencia. La noción de palimpsesto urbano nos acerca a esta idea, pues como los antiguos pergaminos, en cada calle hay inscripciones de determinados tiempos que han sido borrados o cubiertos por otra inscripción. Como los manuscritos antiguos, la ciudad conserva huellas pasadas en su superficie, algunas marcas han sido cubiertas para construir algo encima; otras han sido borradas; en algunos casos las ruinas han logrado reescribirse y permanecer en la superficie más visible. La ciudad es entonces una superposición de capas, y estas capas no son solo materialidad: memoria y tiempo son también componentes de las múltiples superficies que dan forma a la urbe.

El objetivo de este trabajo es meditar cómo es que un tiempo se hace visible en el espacio. Centrándome en un régimen temporal complejo, que ha determinado la vida de varias generaciones y que hoy en día se vive y experimenta, en las páginas que siguen meditaré sobre las maneras en que la era neoliberal² se inscribe en la memoria colectiva y el espacio mexicano, haciéndose visible de múltiples formas en dos cintas del director Alonso Ruizpalacios: *Güeros* (2014) y *Museo* (2018). Propongo que el topos de la era neoliberal se manifiesta en el palimpsesto urbano mexicano. Pese a estar grabado en una de las capas más superficiales de esta densidad de estratos, este tiempo se borra, se reescribe o sobreescribe con frecuencia. En el caso de las cintas analizadas, la inscripción de este momento en el palimpsesto acude a diversas formas de la memoria, ya sea memoria generacional, memoria cultural, memoria nacional o memoria petrificada en el espacio.³

¹ Este artículo fue realizado gracias al apoyo del Programa de becas posdoctorales en la UNAM de la DGAPA.

² Transformación del estado orientada a la aplicación y expansión de las lógicas del mercado, presente en México desde los años ochenta. Como programa político implica "una serie de leyes, arreglos institucionales, criterios de política económica y fiscal, derivado de sus postulados, que tienen el propósito de frenar y contrarrestar el colectivismo que primó en buena parte del siglo XX" (Hernández Colorado, 2017).

³ Véase Huyssen (2001: 167).

Desde su incursión en la industria fílmica mexicana, el trabajo de Alonso Ruizpalacios ha gozado de reconocimiento notable. Las críticas señalan que uno de los aciertos de su trabajo es la capacidad de navegar en dos ámbitos fílmicos que en el panorama nacional parecen abruptamente separados: el cine de arte y el cine comercial. Ruizpalacios, nacido en la Ciudad de México en 1978 y formado en la Royal Academy of Dramatic Art de Londres, inició su carrera como guionista y director de series de televisión. *Güeros*, estrenada en el Festival de cine de Berlín en 2014, obtuvo el premio oficial a la mejor ópera prima, así como reconocimientos posteriores en los festivales de Tribeca y San Sebastián. *Museo*, su segunda cinta, fue estrenada también en la Berlinale en 2018, donde obtuvo el Oso de plata al mejor guion. Considerado por el crítico más influyente y feroz de México, Jorge Ayala Blanco, como un "instintivo estilista instantáneo" (2020: 352), este joven director es reconocido por hacer de un hecho histórico el eje sobre el cual se desarrollan múltiples anécdotas. Lo que las dos cintas de Ruizpalacios con las que trabajaré comparten y me interesa destacar en el ámbito de las temporalidades, es el salto que hace el director desde el presente, hacia 1999 en *Güeros*, y hacia el año 1985 en *Museo*. Los dos trabajos fílmicos están inspirados en hechos reales: en la primera cinta, Ruizpalacios hace referencia a la huelga universitaria que mantuvo en paro total a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), por diez meses. En este largometraje vemos a dos jóvenes universitarios enfrentarse a un momento político al que parecen ajenos. Por su parte, *Museo* recrea el robo cometido, también por dos jóvenes universitarios, de más de 140 piezas en el Museo Nacional de Antropología (MNA) la noche del 25 de diciembre de 1985. A las tramas de las cintas conviene añadir el horizonte del director, perteneciente a la clase media mexicana de la época neoliberal, identificado en concreto con la clase creativa mexicana, es parte también de la "generación de la crisis", o "hijo de la década perdida".

Concuerdo con la idea de Kathrin Golda-Pongratz, quien establece que el concepto de palimpsesto urbano es útil en tanto que:

[...] nos ayuda a entender que estas capas físicas y simbólicas se solapan y que no todas pueden estar a la vista en cualquier momento. Sin embargo, su interpretación no es nunca neutra y así los actos de borrar, eliminar, reactivar, visibilizar o conmemorar siempre son sujetos de las diferentes fases ideológicas de momento, de gestiones políticas y urbanísticas (Golda-Pongratz 2019, 4).

Atendiendo a lo anterior, considero que el ejercicio de inscripción de múltiples temporalidades –por un lado la temporalidad a la que hacen referencia las películas, y por otro la temporalidad desde la que el director construye sus historias–, funcionan como ejercicios que permiten leer un régimen temporal conflictivo, el neoliberalismo en México. Propongo entender al neoliberalismo, más que como una capa del palimpsesto urbano, como un flujo temporal que

atraviesa diversos estratos, se enreda o desvía, configurando un complejo tejido de temporalidades que asoma a la superficie del palimpsesto a partir de los problemas que enuncian las dos películas aquí analizadas.

De acuerdo con Sebastian Thies y Fernando Resende, en las sociedades del Sur Global, en paralelo con los regímenes temporales de la globalización, ocurren regímenes temporales diversos que tienen que ver con sistemas o conocimiento de tiempo no occidental, es decir, que se relacionan con el tiempo natural, tienen un arraigo en la religión o derivan de estructuras profundas de colonialidad.⁴ Se trata de un tiempo que se entreteje con los tiempos globales y permite leer escenarios concretos de experiencias subjetivas. Para Achille Mbembe, cada época es una combinación de múltiples temporalidades⁵ que dan cuenta de historicidades particulares en las que sociedades arraigan su razón de ser, modos de relación y racionalidades que, aunque locales se conceptualizan en los márgenes de un mundo global.⁶ Para atender las particularidades de los universos que surgen del enredo de estas temporalidades múltiples, el filósofo recomienda dejar de lado las percepciones convencionales que entienden al tiempo como un flujo irreversible que avanza del pasado al presente y al futuro y, en cambio, concentrarse en las temporalidades enredadas, es decir, en la superposición de los tiempos de la existencia con los tiempos de la experiencia. Así, en el caso de las dos cintas de Ruizpalacios que me interesan, el tiempo pasado emerge y deja ver múltiples tiempos que se reescriben y entrelazan entre sí y con el momento de exhibición original de las películas. A partir de su análisis, pretendo observar cómo es que los personajes de los largometrajes se introducen en el tiempo que emerge para desestabilizar su realidad (en este caso la era neoliberal), cómo lo transitan y qué estrategias desarrollan para navegar entre los significados, muchas veces contradictorios, que el tiempo en cuestión arroja. Se trata, como propone Ignacio Sánchez Prado, de indagar en la significación cultural de neoliberalismo y los modos en que moldea afectos y formas de vida.⁷ Considerar a la era neoliberal como el régimen temporal conflictivo en estas dos cintas de Ruizpalacios implica navegar en el conjunto de imágenes y experiencias que dan cuenta de la significación cultural del neoliberalismo presentes en la actualidad.

Mbembe estipula que pensar en temporalidades enredadas implica considerar en primer término que estamos frente a un tiempo que no es lineal ni se conforma por secuencias de tiempos en los que una era nueva anula o reemplaza a la pasada, así: "Este tiempo no es una serie sino un entrelazamiento de presentes, pasados y futuros que retienen sus profundidades

⁴ Véase Resende y Thies (2017: 4).

⁵ Véase Mbembe (2001: 15).

⁶ Véase Mbembe (2001: 9 y ss.).

⁷ Véase Sánchez Prado (2009: 118).

de otros presentes, pasados y futuros, donde cada edad es capaz de dar luz, alterar y mantener las anteriores" (2001:16)⁸. En segunda instancia, se trata de un tiempo conformado por acontecimientos imprevistos o perturbaciones que aunque no llegan al caos, desestabilizan las trayectorias temporales haciendo que estas no sean rectas, planas o unidireccionales. Finalmente, propone el filósofo, estamos frente a una idea de temporalidad que no es irreversible y se caracteriza por la presencia de rupturas, o momentos de conflicto o desestabilización que muestran que un régimen temporal no tienen una dirección única, si no que, como el caso mexicano que desarrollaré a continuación, existen trayectorias temporales que en diversas direcciones se encuentran, se entrelazan y hacen del tiempo un amasijo complejo y paradójico que no se puede entender a partir de modelos únicos o simples.⁹ A partir de la idea de temporalidades enredadas, exploro la construcción y visibilización de las capas materiales y temporales que le interesan al director. Me interesa pensar en estas capas de tiempo que se entretajan o se superponen, y que se hacen visibles en el palimpsesto de acuerdo con sus borramientos o visibilizaciones, pues a partir de ellas es que se pueden "comprender cómo las personas están expuestas a múltiples y conflictivos regímenes de temporalidad en el corazón de las conjunciones y disyunciones de nuestro mundo globalizado".¹⁰ De esta manera mi indagación se dirige a un régimen temporal impuesto globalmente y a su exacerbada aceleración, y su superposición o integración a otras formas de tiempo propias de México, formas que pueden considerarse divergentes en tanto formas de tiempo que emergen como resistencia a los regímenes temporales impuestos por el capitalismo.¹¹ A partir de la observación de los significados culturales que en torno al vaivén de tiempos observo en la obra de Ruizpalacios, pretendo delinear un régimen temporal complejo y conflictivo que surge del encuentro entre una idea global de neoliberalismo y la percepción local del mismo, como muestra de una temporalidad enredada que subyace en la ciudad palimpsesto.

Güeros

A partir de 1982, el gobierno mexicano comenzó un proceso de reestructuración profunda. Los modelos exaltados por gobiernos anteriores –marcados por un Estado nacionalista y benefactor– comenzaron una paulatina desarticulación de sus funciones. El nuevo modelo, promovido en Argentina por Carlos Menem, en Chile por la Junta Militar de Augusto Pinochet, y en México por Miguel de la Madrid, y profundizado por sucesivos gobiernos, fue el

⁸ Traducción propia.

⁹ Véase Mbembe (2001: 17)

¹⁰ Véase Thies y Resende (2017: 3). Traducción propia.

¹¹ Véase Thies y Resende (2017: 7).

neoliberalismo. Dicha corriente de pensamiento económico pregonaba, entre otras cosas, la reducción del estado a sus funciones mínimas y un máximo recorte al gasto público. En la óptica neoliberal, el estado era ineficiente y oneroso por naturaleza. Las instituciones públicas del siglo XX –los sistemas de salud, las universidades, las vías de comunicación– pasaron de ser vistas como piedras fundamentales de la sociedad que el gobierno tenía la obligación de sostener, a convertirse en supuestos elefantes blancos que drenaban los recursos sociales. La forma por excelencia de hacerlos más efectivos sería poniéndolos en manos de la iniciativa privada, quien los administraría como empresas. En los años subsiguientes, el Estado mexicano puso en manos privadas algunas de las principales paraestatales: teléfonos, bancos, canales de televisión y autopistas. Con estos cambios, en teoría, los consumidores se beneficiarían de una mayor competencia y un manejo más eficiente de los bienes públicos. Esta política respondió a las numerosas crisis previas: la hiperinflación, la nacionalización de la banca, la debacle en los salarios, así como despidos, huelgas y cierres masivos de fábricas¹² fueron episodios característicos de los años setenta e inicios de los ochenta.

A mediados de los noventa, las grandes promesas del neoliberalismo daban muestra de sus primeros derrumbes. La crisis de 1994 rompió las ilusiones de un país que, según las promesas de sus gobernantes, se dirigía viento en popa hacia convertirse en una potencia económica mundial. Luego del "error de Diciembre",¹³ la devaluación estrepitosa de la moneda mexicana asestó un duro golpe a la sociedad mexicana, en especial a la clase media que vio perdidos buena parte de sus ahorros de toda una vida en cuestión de días. Después de la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) entre Canadá, Estados Unidos y México en 1994 y de la aparición en ese mismo año del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), los primeros años de la década de los noventa en México configuraron imágenes diversas sobre un punto álgido en la historia de las crisis mexicanas. Para una generación de mexicanos que había crecido influida por ideales de consumo estadounidenses la crisis representó una pérdida de poder adquisitivo que supuso un duro golpe de realidad.

Para 1999, año en que se ubica Güeros, los vientos de privatización llegaron soplando hasta una institución que parecía intocable. El entonces rector de la UNAM, Francisco Barnés, anunció una serie de medidas de corte neoliberal en abril de ese año. A partir de modificaciones en el Reglamento General de Pagos, la universidad pública aumentaría sus cuotas, que históricamente fueron de centavos: desde 1966, dicho reglamento establecía la cuota de

¹² Véase Lomnitz (2003: 131-133).

¹³ Nombre popular con el que se conoce a la devaluación ocurrida en 1994, durante el inicio de la administración de Ernesto Zedillo (1994-2000) en la que el peso se devaluó más del 100% y el PIB cayó 6.2% provocando, entre otros, quiebra de bancos y desempleo. Al respecto véase Gastón (2014).

inscripción en 20 centavos (Meneses, 2012: 34). Como era de esperarse, la noticia fue mal recibida por los estudiantes de la UNAM, cuna de los principales movimientos estudiantiles mexicanos. La reacción fue rápida y el 20 de abril un grupo de estudiantes, articulados en torno al llamado Consejo General de Huelga, declaró un paro de actividades que culminaría en la huelga, evento en la que están sumidos Sombra (Tenoch Huerta) y Santos (Leonardo Ortizgris). *Güeros* se ubica también en la antesala de un momento de quiebre, cabe recordar que en el año 2000 se puso fin a 71 años del gobierno del PRI, de ahí que siguiendo a Mbembe, la huelga de la UNAM pueda comprenderse como la perturbación o el imprevisto que desestabiliza a una trayectoria temporal y al mismo tiempo compone a este entrelazamiento de tiempos, en este caso, el fin de los años noventa, el contexto de la cinta, y el año de estreno de la misma, 2014.

Los personajes de la cinta son apáticos, dicen estar "en huelga de la huelga" y prefieren la reclusión en su departamento. Por problemas de conducta, Tomás (Sebastián Aguirre), es enviado a la ciudad a vivir con su hermano mayor, Sombra. Vemos que en su letargo nada ocurre: Sombra no puede escribir su tesis, Santos se sienta en el sillón a ver la pared. No pagan la luz y la roban del vecino de abajo, detalle que refiere tal vez al intervencionismo neoliberal y una de sus consecuencias, la silenciosa privatización del sector energético que comenzó a inicios de la década de los años ochenta y que para el tiempo al que refiere la cinta, significaba ya un golpe duro para un sindicato eléctrico que se extinguiría al poco tiempo. A partir de una pelea con el vecino de abajo, que los descubre robándole electricidad, los jóvenes salen del letargo y comienzan una travesía por la Ciudad de México organizada en un trayecto en el que se recorren cinco geografías (sur, poniente, sur, poniente, Ciudad Unversitaria, centro y oriente). Por cuestiones de espacio no me detendré en cada uno de estos lugares que funcionan en la cinta para resaltar los cambios que cada parte del recorrido ejerce en los personajes, sin embargo, considero importante señalar que dicha selección responde a geografías que son producto o sufrieron transformaciones a partir del neoliberalismo.¹⁴

El recorrido es impulsado también por la búsqueda de Epigmenio Cruz, un cantante mítico, ahora convertido en borracho cuya presencia en la cinta funciona como una figura paterna conflictiva, síntoma del abandono del padre-Estado que huye a sus responsabilidades para adoptar la ideología liberal. Sin el padre tradicional, síntesis fílmica del Estado proteccionista, vemos en sustitución a un cantante que alcanzó sus mejores años a finales de los sesenta, pero que ahora, derrotado y dormido, ignora a los jóvenes.

¹⁴ He desarrollado este punto en el capítulo "Los objetos en el retrovisor están más cerca de lo que parecen: percepciones de la Ciudad de México desde el interior de un automóvil", al respecto véase Cebey (2020, 211-233).

En el mismo sentido, la caracterización de los protagonistas como jóvenes retraídos o aislados puede comprenderse como el registro de lo que Laura Podalsky identifica como "subjetividades descentradas" de los jóvenes, "típica de aquellos que viven en países industrializados cuyo lugar en el mundo global es incierto" (2008: 145). La crisis interna de los personajes de Güeros converge con el pulso de un país que se enfrenta a una huelga estudiantil o a las elecciones, por ejemplo. Sin embargo, en un estado de permanente crisis desde la década de los años ochenta, estos hechos no disipan la incertidumbre propia de una recesión. De ahí que el estado de los protagonistas de Güeros, jóvenes que se lanzan a la calle sin rumbo fijo y llenos de incertidumbre, replique de algún modo al estado general que se vive en el país, uno donde la potencia de los movimientos estudiantiles de décadas anteriores, en particular del de 1968, se ha disipado. Siguiendo a Podalsky:

En México los debates en torno a la juventud han estado estrechamente vinculados con la sorpresiva transformación neoliberal del país en las últimas dos décadas (finales de los ochenta al presente). Durante este periodo, los adultos jóvenes se han vuelto por primera vez "visibles" como actores de importancia social, política y económica [...] La juventud se ha convertido en un repositorio simbólico de los sentimientos ambivalentes que produce el colapso de los modelos sociales mexicanos del pasado ante el nuevo rostro de globalización cultural (Podalsky, 2008: 146).¹⁵

Tomando esto en cuenta, vemos cómo la temporalidad conflictiva que la cinta recrea aparece como una condena para estos personajes sin rumbo. La huelga es un momento que atraviesan como parte de un recorrido, de la que no participan, en su condición de sujetos herederos de una crisis que ha cancelado sus posibilidades de imaginar un futuro deseado.¹⁶ Este tratamiento que adquiere el tiempo no propone una solución o fin para los personajes, y como mostraré a continuación, difiere del tratamiento de las temporalidades de Museo, donde el tiempo en conflicto que se despliega, lejos de ser una condena para los personajes, implica un reto.

Museo

Ubicada en el año 1985, Museo ficcionaliza la historia del robo de más de 140 piezas del Museo Nacional de Antropología, ocurrido la noche del 25 de diciembre de ese año. En este sentido, la cinta se dirige a una década sin duda dramática para la historia reciente en la que el cuadro de la gran crisis económica de 1982 se vería completado por el destructivo terremoto de septiembre de 1985. En la cinta, Juan y Benjamín (Gael García Bernal y Leonarado Ortizgris respectivamente), son dos jóvenes de clase media que todavía no concluyen sus estudios de

¹⁵ Traducción propia.

¹⁶ Véase Lomnitz (2003: 131-133).

veterinaria en la UNAM y habitan en Ciudad Satélite, uno de los suburbios que mejor sintetizan las aspiraciones de un tipo de vida norteamericano de la clase media mexicana de aquellos años.

La película comienza mostrando material documental que da cuenta del traslado del monolito de Tláloc, hallado originalmente en San Miguel Coatlinchán, Estado de México, hacia la Ciudad de México, en concreto, a la entrada del MNA, donde la pieza fue colocada días antes de que el mismo fuera inaugurado en 1964. La historia del monolito funciona como un detonante de memoria: primero una memoria pública que se hace visible a partir de los fragmentos del archivo que tienen el efecto de visibilizar una nueva capa hasta entonces invisible del palimpsesto de Ruizpalacios; luego de una memoria generacional: Juan recuerda la foto que su madre le tomó a él y a su padre posando frente al monolito, acaso su primer recuerdo del lugar donde se desatará el clímax de la cinta; y finalmente como un punto de introducción a la memoria espacial, pues el monolito colocado a la entrada de la moderna construcción del MNA sintetiza una política de estado nación que se ancla en las raíces culturales prehispánicas. La presencia de Tláloc moldea un tiempo estético y político, como lo propone Huyssen, la pieza y su monumentalidad "ilumin[an] la temporalidad y la historicidad del espacio edificado" (2001:174). En los términos planteados por el largometraje, el monolito de Tláloc proporciona profundidad espacial y temporal, la historia oficial que sintetiza esa pieza es la misma que será desafiada por los personajes principales de la cinta. Es así que al inicio de la cinta, la voz en off de Benjamín recuerda cómo comenzó la historia y apunta: "Juan siempre decía que no creía en lo que decían en las clases de historia ni en los libros, decía que cómo podían estar tan seguros de lo que había pensado Hernán Cortés, o el señor Moctezuma o Alejandro Magno. Decía que todo era inventado, que nadie puede saber por qué alguien hizo lo que hizo más que la persona que lo hizo y la mayoría de las veces ni ellos mismos".

La temporalidad que se impone a los protagonistas queda, como en *Güeros*, manifiesta a través de la figura paterna, en este caso del padre de Juan, un médico recto y autoritario, un tanto decepcionado de que su hijo no haya seguido sus pasos. En las secuencias relativas al entorno familiar lo vemos al centro de la mesa, es la cabeza de la familia que constantemente alecciona a su hijo sobre su carrera inconclusa. A diferencia de *Güeros*, sin una figura paterna sólida, el personaje del padre muestra las tensiones que en los años ochenta se libran entre el liberalismo económico que inicia y el tiempo del patriarca. Su presencia autoritaria sintetiza la figura del padre-Estado que permanece aún cuando el vacío neoliberal ha comenzado a manifestarse. Junto a esta imagen, otras señales culturales del liberalismo económico se representan de manera menos directa en el personaje de Juan quien no tiene un trabajo fijo, juega Atari con sus sobrinos y constantemente repudia los anglicismos de uso común en la

familia ("No digas fruit cake mamá, di panqué de frutas"). Se niega a disfrazarse de Santa Claus pues, como recuerda Benjamín: "Juan decía que prefería disfrazarse de Quetzalcóatl, que Santa Claus era un invento para adoctrinar a los niños al capitalismo gringo", y de ahí que en la cena navideña lo veamos revelando a sus sobrinos el escondite de los regalos (figuras de Star Wars) para luego aleccionarlos sobre el capital.

Juan y Benjamín son dos jóvenes sin muchas expectativas sobre su futuro. Habitan en Ciudad Satélite, un suburbio al norte de la ciudad, en el que suelen pasear en automóvil. La presencia de Ciudad Satélite como escenario de identificación de los personajes merece atención en las temporalidades entrelazadas que propone la cinta. El proyecto de este suburbio data de 1957 y es obra del arquitecto Mario Pani, quien en vista del crecimiento de las zonas centrales de la ciudad, propuso la urbanización de tal zona de Naucalpan, Estado de México, donde ya se impulsaba el desarrollo industrial.¹⁷ Hacia finales de la década de los cincuenta, Ciudad Satélite sintetizó los ideales de un proyecto urbano basado en la prosperidad y el progreso propios del milagro mexicano. De acuerdo con su arquitecto, el proyecto se concibió como "la ciudad fuera de la ciudad" (1957: 215), aludiendo a los ideales que sobre la vida en los suburbios norteamericanos era ya conocida: un fraccionamiento alejado del caos de la gran ciudad, con áreas verdes, seguridad, exclusividad, zonas comerciales y una conexión con el centro de la ciudad a partir de arterias vehiculares. Como buena oda a la modernidad, este suburbio se concibió como un espacio que privilegiaba la movilidad en automóvil. Este nuevo conjunto supuso la concentración de familias de clase media y media alta que vieron en el fraccionamiento una vida en la que, junto a otras familias, integrarían una comunidad diferenciada en términos espaciales por la forma no tradicional de las construcciones y por la distancia; en términos económicos, por las requisitos para vivir en el suburbio del norte: capital para comprar una casa nueva y la posesión de al menos un vehículo; y en términos sociales, por la conformación de una comunidad con cierto capital educativo, se trataría de acuerdo con María Luisa Tarrés, de "un agregado social que ocupa posiciones similares en el mercado y comparte un estilo de vida, construye un orden familiar y ciertos códigos simbólicos" (1999: 420). Sin embargo, con un crecimiento desordenado y una serie de crisis económicas y sociales, para mediados de los ochentas, muchos de los valores sobre los que se construyó esta idea de comunidad se encuentran en crisis. La metáfora de una juventud extraviada, propia de esta crisis, es clara cuando vemos a Juan y a Benjamin conducir sobre los circuitos de Satélite

¹⁷ Adicionalmente, como medida para frenar el crecimiento de la capital, por aquellos años el regente Ernesto P. Uruchurtu prohibió las construcciones de nuevos asentamientos en la ciudad central, lo que favoreció el auge del municipio de Naucalpan. Véase (López Mora, 2014: 113).

mientras reflexionan sobre el viaje sin rumbo ("Estamos dando la vuelta, ¿qué, tienes que ir a algún lado o qué? Es el chiste de dar la vuelta.") o sobre el significado de ser un "sateluco" ("un sujeto cansado del movimiento constante") para finalmente acordar hacer algo "realmente importante": robar el museo.

En la misma sintonía, el tratamiento del espacio en las secuencias dedicadas al robo arrojan luz sobre el régimen temporal al que se enfrentan los protagonistas. Conviene recordar que el recinto en el que irrumpen es un espacio que en términos generales funciona como el relato espacial de una nación que, en medio del progreso, busca la sustancia de lo nacional e indaga en las raíces prehispánicas para definirlo. Inaugurado en 1964, el MNA es obra de Pedro Ramírez Vázquez, arquitecto cercano al poder que tuvo a su cargo grandes emblemas arquitectónicos en los campos de salud, educación, cultura y administración. La impronta de este arquitecto apreciable en el recinto se sintetiza con referencias al esplendor prehispánico, a la sacralidad; escalas masivas y monumentales, elementos que destacan gracias al trabajo del director de fotografía, Damián García, quien a partir de planos contrapicados, sombras contrastadas y la música de *La noche de los mayas*,¹⁸ representa la grandilocuencia arquitectónica del museo. No deja de ser sugerente que este marcador espacial tan arraigado en la memoria de los mexicanos destaque en la cinta como el lugar en el que dos jóvenes sin experiencia previa en el robo y sin motivos claros para cometer este delito, irrumpen, desestabilizando el tiempo y el espacio, idea que puede comprenderse en la cinta cuando los dos jóvenes logran penetrar en el recinto luego de brincar una barda y la escena se pone de cabeza, señalando el desequilibrio o el enredo más aparente de temporalidades. Más tarde cuando el padre se entera del robo, sin saber quién lo ha cometido, exclama con furia que los responsables son "Vándalos enemigos de su historia y de su herencia", "son gente miserable, sin pasado, sin futuro". Penetrar en el recinto que mejor sintetizaba el nacionalismo estabilizador, cuyo fin es la preservación del patrimonio, es una afrenta al pasado. Al mismo tiempo, el robo de las piezas, herencia de la nación, dan cuenta de la ambición neoliberal del enriquecimiento individual, que también puede interpretarse como un intento de privatización del patrimonio cultural.

Entrelazamientos, 1985 y 1999

Los largometrajes analizados ofrecen ejemplos de un cine preocupado tanto por las juventudes económicamente deprimidas de finales del siglo XX como por el viaje a manera de mecanismo

¹⁸ Composición musical de Silvestre Revueltas para la cinta del mismo nombre dirigida por Chano Urueta, estrenada en 1939.

de autoconocimiento. En las cintas, la revisión del pasado mexicano reciente sirve como una herramienta para inscribir temporalidades. En estas cintas específicas, el neoliberalismo es tema y horizonte de enunciación. A partir de hechos reales –el robo a un museo y una huelga estudiantil– la ficción sirve para hacer visibles las capas del palimpsesto urbano: los estudiantes ociosos, la clase media suburbana, el discurso nacionalista de medio siglo, entre otros. Los momentos de crisis en los que el director parece centrar la mirada sirven, en cierto modo, como mecanismos para analizar de cerca dicho palimpsesto, para iluminar las temporalidades que ahí convergen y se entrelazan. En ambas cintas, el neoliberalismo se presenta como un régimen temporal conflictivo, pues desestabiliza las vidas y la cotidianeidad de los personajes. Esto se refleja en el espacio y subraya, ya lo señala este texto, las cualidades temporales del análisis. Así, tanto la UNAM como el MNA son construcciones representativas de un estado benefactor que, a través de los personajes de Ruizpalacios, revelan sus grietas y vulnerabilidades. Mientras que Güeros propone una temporalidad de crisis que parece no tener fin y ante la que no queda sino transitar, recorrer como se recorre una avenida, Museo da cuenta de la posibilidad de penetrar en la temporalidad y desestabilizarla: a través del robo al museo, Juan asesta una estocada en el corazón del discurso nacionalista de medio siglo, en una institución emblemática del México moderno, vaticinando de cierto modo un porvenir más incierto, mediado no por los discursos e intereses colectivos sino, a pesar de los sofisticados pretextos del personaje, por el lucro a título personal. Como se ha señalado, las crisis de las ficciones colectivas encuentran en espacios como el museo, la universidad y las avenidas lugares para representar y problematizar los retos que tales regímenes plantean.

Asimismo, la vuelta a momentos claves del neoliberalismo en estas dos cintas de Ruizpalacios permite comprender dichos momentos como cicatrices en la memoria colectiva, cuyas reverberaciones ponen en evidencia las maneras en que las temporalidades se enredan y arrojan luz sobre problemas como la disolución de las estructuras de identidad o la imposibilidad de imaginar un futuro. Queda pendiente para un estudio posterior indagar en las particularidades de estas cicatrices que, en años recientes, han sido reexaminadas por algunos cineastas. Por ejemplo, *Niñas bien* (Alejandra Márquez, 2018), que se centra en la devaluación de 1982; *Oso polar* (Marcelo Tobar, 2017), cuyo personaje está anclado también en la crisis 1982; o *Esto no es Berlín* (Hari Sama, 2019), que se ambienta en el suburbio de clase media con aspiraciones estadounidenses de Ciudad Satélite, a mediados de los años ochenta.

Bibliografía

- ARREDONDO, Pablo (2012): "Comunicación y sociedad, hija de la década perdida". En *Comunicación y Sociedad* 18, 7-12.
- AYALA Blanco, Jorge (2020): *La orgánica del cine mexicano*. México: UNAM-Escuela Nacional de Artes Cinematográficas. (Edición Scribd).
- CEBEY, Georgina (2020): "Los objetos en el retrovisor están más cerca de lo que parece. Percepciones de la ciudad de México desde el interior de un automóvil". En Berthier, Belmonte y Fernández (eds.) *Filmar la ciudad*. México: Editorial Universidad de Guadalajara.
- CEPAL (1996): *América Latina y el Caribe quince años después. De la década perdida a la transformación económica 1980-1995*. Chile: Fondo de Cultura Económica.
- GAZCÓN, Felipe. "El "error de diciembre", inicio de una gran crisis", *Dinero en Imagen*, 20 de diciembre, 2014. Disponible en: <https://www.dineroenimagen.com/2014-12-20/48207> [02.06.2022].
- GOLDA-PONGRATZ, Kathrin (2019): "Creación de lugar desde el palimpsesto urbano". En *Estudis escénics* 44, 1-16.
- HERNÁNDEZ Colorado, Jaime (2017): "Fernando Escalante Gonzalbo, *Historia mínima del neoliberalismo*" en *Estudios sociológicos* vol. 35, 103. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2448-64422017000100204 [02.06.2022].
- HUYSEN, Andreas (2001): *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- LOMNITZ-Adler, Claudio (2003): "Times of Crisis: Historicity, Sacrifice, and the Spectacle of Debacle in Mexico City". En *Public Culture*, 15(1), 127-147.
- LÓPEZ Mora, Rebeca (2014): "Una ciudad dentro de la gran ciudad. Naucalpan de Juárez, 1957-1980". En Martín Cheva Artasu y Regina Hernández Franyuti, *Las otras "ciudades" mexicanas. Procesos de urbanización olvidados*. México, Instituto Mora.
- MBEMBE, Achille (2001): *On the Postcolony*. Berkeley: University of California Press.
- MENESES, Marcela (2012): *Memorias de la huelga estudiantil en la UNAM. 1999-2000*. Tesis doctoral, sociología. México: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM.
- PANI, Mario (1957): "México, un problema, una solución". En *Arquitectura México* 60, 198-226.
- PODALSKY, Laura (2008): "The Young, the Damned and the Restless Youth in Contemporary Mexican Cinema". En *Framework* 49(1), 144-160.
- RESENDE, Fernando y Thies, Sebastian (2017): "Editorial. Entangled Temporalities in the Global South". En *Contracampo. Brazilian Journal of Communication* vol. 36, no. 3, 2-19.
- RUIZPALACIOS, Alonso (dir.) (2014): *Güeros*. México: Postal Producciones – IMCINE – CONACULTA. 1 h 46 min.
- RUIZPALACIOS, Alonso (dir.) (2018): *Museo*. México: Detalle Films. 2h 8 min.
- SÁNCHEZ-PRADO, Ignacio (2009): "Narrativa, afecto y experiencia: Las configuraciones del neoliberalismo en México". En *Revista de crítica literaria latinoamericana* 69, 115-133.

TARRÉS, María Luisa (1999): "Vida en familia. Prácticas privadas y discursos públicos entre las clases medias de Ciudad Satélite." En *Estudios sociológicos*, vol. 17, 50, 419–39, <http://www.jstor.org/stable/40420571> [02.06.2022].

"Lo dicen los periódicos": la Ciudad de México en los años veinte

Yanna Hadatty Mora

(Universidad Nacional Autónoma de México)

Un plano

Comienzo presentando el artículo "Plano de la Ciudad de México para alivio de caminantes y uso de viajeros con cita especial de diez lugares muy deleitosos de conocer y visitar. Lo traza con mano inhábil Salvador Novo natural y vecino de ella y lo dedica a Don Artemio de Valle Arizpe con [su] permiso".¹ El texto, aparecido en el semanario de entretenimiento mexicano *El Universal Ilustrado* el jueves 3 de julio de 1924, alude ciertamente al título del clásico libro de 1569 *El sobremesa y Alivio de caminantes*, del valenciano Joan de Timoneda, escrito en la tradición del *Decamerón* de Bocaccio en cuanto a la función de entretenimiento que tiene la literatura, en este caso: narrar consejas o cuentos breves en el seno de un grupo de caminantes aligera el sendero. Pero más allá del referente textual, el manejo de esa tradición a la que alude es inusual, porque, si bien desde el título –trazado a mano– nos ofrece una legibilidad, en este sentido, de aparente raigambre de larga data, desde el contenido nos ofrece un trayecto turístico moderno en diez paradas, en un soporte material que también habla de periodismo masivo (alto volumen, baja calidad de papel para reducir costos y ninguna apuesta por la perdurabilidad). El diseño de las letras del título, la separación de palabras con puntos, el uso de la capitular, que evocan a los libros antiguos (véase Imagen 1), tanto como su manera de firmar y su dedicatoria a un autor 'virreinalista' contemporáneo de Novo –Artemio de Valle Arizpe–, contrastan irónicamente con la ciudad propuesta en el recorrido, que combina lugares pintorescos y paradas obligadas en cualquier paseo ciudadano porfiriano (la catedral, el museo, tres parques, el bosque) con otras menos esperables y fotogénicas, quizá más bien rumbos propios del trazado de la modernidad urbana hacia el futuro (un andén, dos espacios de comercio –panadería y restaurante–, la cárcel, la calle), como puntos de visita sugeridos junto a los tradicionales para resultar más cercano a las vanguardias y la modernidad que al imaginario colonialista. Pero además, los textos son mínimos y diversos. Abarcan en promedio de un tercio a un cuarto de columna, aunque alguno de ellos se extienda más. Tampoco lo que allí se plantea es un

¹ El texto fue incluido como parte de la antología *Los Contemporáneos en El Universal* (Cuesta et al. 2016), que por sus características formales inevitablemente prescinde de la puesta en página original y es una transcripción con formato libro.

verdadero plano, recomendación turística o anécdota pintoresca para alivio de caminantes, sino un comentario libre, que puede ser recuerdo o especulación. En la Alameda "Menudean los asaltos. Lo dicen los periódicos" (Novo 1924:33). En El Globo se encuentran personajes de la vida intelectual de la época (escritores, fotógrafos, artistas plásticos, esnobs), y en ellos se centra la visita. El Parque Orizaba es un recuerdo de domingo en familia, de la lectura que los niños hacen de las caricaturas y del paseo de las muchachas; la calle del Reloj es pretexto para hablar de literatos; Chapultepec, el escenario de los idilios del paseo en lancha, mientras el presente irrumpe en todo momento con el paso de los Ford.

Si asumimos la irónica propuesta del siempre lúdico y en ese tiempo veinteañero Novo como una condensación en una página de lo que según *El Universal Ilustrado* para entonces constituye la Ciudad de México, al menos la capital exhibida en las páginas de la revista, podemos percibir las tensiones que se observan en un texto a pesar de ser tan breve, y considerar que tal vez resultan igualmente válidas para todo el semanario durante los años veinte, pues las representaciones urbanas por lo general se presentan polarizadas pero yuxtapuestas, sin evidenciar su cualidad paradójica: abundan las páginas que hablan de virreinalismo y vanguardia, moda y tradición, diversión e instrucción, consumo masivo y oferta selecta, exaltación y denuncia como cualidades propias de la ciudad. Polos que, por cierto, se reproducen por fuera de la prensa en la literatura, la fotografía y las artes plásticas de la época que se vinculan con la representación de la ciudad capital. Reflexionando al respecto de estos repertorios compartidos en distintas disciplinas, sostuve hace una década que:

sería indispensable [...] plantear una lectura interdisciplinaria del periodo, de historia de la cultura, que perfile con mayor exactitud el imaginario de época [...]. Poder dar cuenta, por ejemplo, de la sincronización con que pueden leerse la aparición de la prosa de vanguardia y la emergencia de las campañas de urbanización y planificación arquitectónica del Distrito Federal. Ambas se ocupan de manera central de pensar la ciudad. En 1922, se fundan el movimiento estridentista y la primera colonia moderna de la ciudad, Chapultepec Heights. Para México, son los años de la determinante "americanización de la modernidad", cuando la idea de progreso pasa a ser equivalente a adhesión al modelo capitalista norteamericano. En 1925 regresa de Estados Unidos quien llegaría a ser quizá el más importante urbanista de la época, Carlos Contreras Elizondo, para proyectar durante los siguientes dos años el primer Plano Regulador de la ciudad de México. Una serie de conceptos se discuten. ¿Será México la ciudad moderna estilo Le Corbusier, de verticalidad y rascacielos?; ¿o, más bien, una ciudad moderna horizontal, ciudad jardín, en sintonía con el modelo alemán? Y, la pregunta más difícil de formular, dentro y fuera del ámbito de la arquitectura y el urbanismo, ¿será México realmente una ciudad moderna? El plano de Emily Edwards (1932) la dota de un rostro autóctono, masculino, de valentía y raigambre aztecas: la ciudad es un caballero águila; espacio acogedor de obreros, campesinos, estudiantes. Contreras, por su parte, se obliga a reflexionar en términos sociales e históricos (1927), antes de trazar su plano regulador (1933), que propone ordenar el desarrollo moderno en torno al Zócalo a partir de comunicar entre sí las arterias que conducen al centro de la ciudad (Hadatty Mora 2009: 14-15).

Las páginas de la prensa masiva como la aquí referida resultan por su natural interdisciplinariaidad espacios de exhibición de especial valía para entender el momento, pues visualmente alternan anuncios publicitarios con dibujos y fotografías que nos venden de manera ilustrada, como afirma el título de la publicación, una Ciudad de México que se presenta como capital de la nueva paz revolucionaria. Por un lado, a este proyecto político (y no podemos olvidar que la imprenta en la que sale la Constitución de 1917 es la misma en la que aparece *El Universal*, y su fundador, Félix Fulgencio Palavicini, diputado constitucionalista) se suma uno estético en la coincidencia temporal con la llamada 'urbanolatría' o adoración por las ciudades propia de las vanguardias. Y, por otro lado, coincide con el auge del periodismo moderno y su voluntad de contenidos de documentación precisa y fiable, por considerarse no únicamente tribunas de 'la verdad', sino de la verdad documentada. Para ello se ponen a disposición de los *reporter* las nuevas tecnologías de las que dependen como medios impresos, con prioridad editorial para la cobertura remozada de aquello denominado entonces como "la cuestión social", a través de los nuevos géneros periodísticos en surgimiento, en especial de la entrevista, el reportaje y el fotorreportaje.

Al mismo tiempo, el orden posterior a la Revolución mexicana borda sobre los tópicos de la "Pax porfiriana", resumida en el lema positivista de "orden y progreso". Quizá los polos extremos del recorrido del Plano de Novo en cuanto a imagen del deseo e imagen del repudio resulten ser los expendios comerciales y la cárcel. En el primer caso, según la selección de Novo, Sanborns y El Globo. En el segundo, Lecumberri. La fotografía de Casasola y las caricaturas de Audiffred expresan en términos visuales la coexistencia de ambos imaginarios por parte de los mismos periodistas en estas páginas.

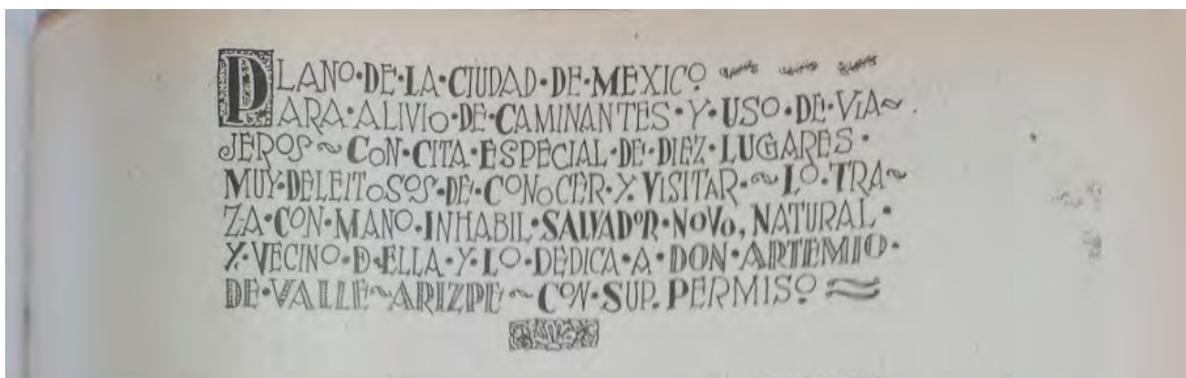


Imagen 1: Titular de *El Universal Ilustrado*, 3 de julio de 1924 (en Novo 1924)

Tres lugares

Un texto firmado por Óscar Leblanc (seudónimo periodístico de Demetrio Bolaños) el 7 de mayo de 1925 en el mismo semanario, "De Nuestro Folk-lore, La literatura penitenciaria", afirma que

La literatura penitenciaria compendia el capítulo más interesante y sugestivo de la antropología criminal y en su nutrida biblioteca abundan los poemas psicológicos que reflejan la personalidad de sus autores. El tema varía con frecuencia y el verso se concreta a definir un estado pasajero del espíritu encadenado a la importancia (Leblanc 1925: 28).

Dos caricaturas de Andrés Audiffred lo ilustran. Me detengo en la primera: se observa a un grupo de hombres, varios presos reunidos en torno a uno de ellos, que lee de unas hojas con rostro inspirado. Uno de los hombres, que parece tener mayores posibilidades económicas, de traje y con monóculo, está sentando en el piso, al igual que un "pelado" envuelto en una cobija con una boina; un par de reos –gordo y flaco– se abrazan en señal de amistad mientras escuchan al preso poeta. Quizá quien observa de espaldas con saco informal y con sombrero a la americana sea un *reporter*, pues dichos atavíos le son característicos, es probable que Audiffred incluya así al propio Leblanc en su visita a la institución carcelaria. El trazado costumbrista del afamado monero en una galería de tipos variados de los reos es altamente comunicativo: convivencia social sin importar las diferencias de clase, pues todos se encuentran hermanados por la prisión (véase Imagen 2).



Imagen 2: Caricatura de Andrés Audiffred (en Leblanc 1925)

Habría que recordar que la penitenciaría del momento era Lecumberri. El "palacio negro" destaca frente a otros referentes nacionales mexicanos por haber sido construido con fines carcelarios desde sus inicios. Corresponde a un proyecto de innovación penitenciaria dentro de una regulación propia de la modernidad: estructura panóptica de torre central que abre en estrella a seis pabellones, espacios limpios y sin hacinamiento, donde se ejerce una misión reeducadora a través del trabajo en talleres para proporcionar un oficio a los presos que les resulte útil al salir del confinamiento; modelo de reintegración social que se conservó con ese propósito allende el Porfiriato durante los gobiernos revolucionarios. Para abonar a que se trata de una referencia obligada, más allá del plano de Novo, el 21 de enero de 1926 aparece en *El Universal Ilustrado* el fotorreportaje: "Así vio la penitenciaría la Graflex de los Casasola" ([Casasola] 1926: 26-27). El texto que acompaña a las fotografías de Lecumberri es mínimo y queda dividido en dos recuadros enmarcados por las catorce imágenes en dos páginas. La fotocomposición fluye bien, aunque los acomodos de las fotos se traslapen ligeramente, suma a la idea de orden en el objeto de la fotografía, así como en la puesta en página. Todo transcurre en armonía y no asoman conflictos sino poblaciones ordenadas y controladas en convivencia, al grado de que por momentos parece un publibreportaje visual. La torre de observación, los pabellones de dos plantas, las crujías, la posición de los cuerpos de los reos en sus horas de sol, la ocupación de los talleres, una celda vacía, una estampa familiar, resultan un modelo social ideal en el que la limpieza de las instalaciones (cuatro de las fotografías se dedican a escenarios sin presencia humana) y el buen ánimo para la convivencia de reclusos marcan la pauta. La cámara fotográfica revela lo que no logra escribir el cronista. El texto dice:

La penitenciaría del Distrito Federal es una de las obras más notables con las que cuenta la capital de la República. Siendo un lugar 'pleno de sombras', para decirlo con Andreiev, no ha tenido un cronista que haya podido arrancar a sus muros macizos y modernos todos los secretos que guardan. Nuestro infatigable Gustavo Casasola ha logrado, con su "Graflex", la información que nos complace ofrecer en estas dos páginas sombrías (Casasola 1926: 26).

Sin embargo, la representación de las cárceles no siempre es tan halagüeña. En un texto de 1934 de *Revista de Revistas* tendremos como dupla al periodista Orteguita y al fotógrafo Agustín Jiménez, quienes fueran previamente colaboradores de *El Universal*, documentando el cierre de la Cárcel de Belén, en el artículo "En la sombra del presidio. La penitenciaría", pero en este texto encontramos mayor distancia entre lo fotografiado y lo narrado. La lente de Jiménez, cultivadora del geometrismo objetual, encuentra una rítmica privilegiada en la sucesión serial de formas perpendiculares, barrotes y cemento, y su registro en claros y oscuros y sepias se engolosina con los enrejados, en las luces y sombras que proyectan; desde ahí nos brinda tres

imágenes, dos de las cuales son fotografías sin personajes. La tercera es un poderoso fotomontaje de un retrato de "La fiera humana", Luis Romero Carrasco, un asesino múltiple, fusionado sobre un enrejado carcelario en un plano inusual. La pluma de Ortega habla de la cárcel como "ese edificio de hierro y cemento sobre el que podría escribirse un libro extraordinario. Miles de hombres han dejado ahí su dolor" (Ortega 1934). La fotocomposición es de vanguardia, casi expresionista, el texto que la acompaña es costumbrista. Volvamos en este punto al plano de Novo. El apartado dedicado a este espacio dice:

Hay hombres que no solo son personajes, sino documentos. Se los archiva cuidadosamente en las cárceles [...]. Vamos a la cárcel ahora. Ya alguien prefería de una ciudad el jardín público, el mercado, el cementerio y el Palacio de Justicia. A falta de éste te diré que se va a construir una cárcel modelo, de tal manera perfecta que si usted no la usa es porque no la conoce (Novo 1924: 33).

El lenguaje irónico de la publicidad es evidente hasta por el cambio del tú al usted en la misma oración. La lógica subyacente es que la modernidad vende; por tanto, esta cárcel ultramoderna deberá cotizarse al grado de que solo por desconocimiento no se querrá usarla.

La otra cara de la moneda, decíamos, son los modernos escaparates de comercio o vitrinas. Un reportaje de Francisco del Rey con cobertura fotográfica del mismo Gustavo Casasola, aparecido el 6 de octubre de 1927, "Los escaparates de la ilusión", parte de la interacción entre ciudad, reporteros y paseantes:

A menudo los reportazgos interesantes salen de casualidad y éste –que por cierto no tiene gran interés– salió así. Casasola, ese larguísimo colaborador gráfico de nuestro *Ilustrado* y yo caminábamos al azar por las calles a esa hora desiertas de la Metrópoli, a caza del asunto periodístico sin al parecer, con perspectivas de éxito, cuando de pronto un detalle insignificante, nos sugirió la idea del presente artículo (Del Rey 1927: 35).

El punto de partida para Del Rey en este artículo es que el profesional de la prensa debe "leer la ciudad" como un texto en movimiento, recorrerla, con ojos bien abiertos (de preferencia potenciados por una cámara), y entonces surgirán los asuntos urbanos, temas de la prensa; con el mismo gesto que en *El joven* de Salvador Novo (reescrita entre 1923 y 1935) el protagonista leía anuncios murales al tiempo que descifraba la ciudad en un recorrido físico acompañado por sus pensamientos. Buscar la noticia exige caminar por las calles. A ese movimiento corporal y de lectura sobre la ciudad contenida en el plano se corresponde el desplazamiento de la lectura sobre el periódico de quien lo repasa: la representación de lectores de la prensa como habitantes característicos de la ciudad, recorriéndola a pie o desplazándose en transporte, no por azar son imágenes que se reiteran en la prensa de época y se vuelve un lugar común del humor de época tropezar al caminar mientras se lee, o fingir leer y encubrirse con el diario. La prensa masiva se vuelve con seguridad, con su gran inversión en publicidad que sostiene el alto tiraje de sus

ediciones, la vitrina portable de la ciudad más cotizada del momento. Sobre todo porque da acceso incluso a quienes no se encuentran en ella. Se establece una relación de equivalencias entre periódicos y almacenes, anuncios y escaparates.



Imagen 3: Personajes ocultos detrás de un periódico (en *El Universal Ilustrado* 1925)

Parapetarse detrás de un diario permite mirar a hurtadillas sin ser visto (véase Imagen 3). A otro ilustrador del semanario corresponde una imagen sugerente de este repertorio que ilustra una crónica de Arqueles Vela, "El hombre que encontramos en todas partes", el 10 de septiembre de 1925. En la imagen de Jorge Duhart, un hombre asoma la parte superior del rostro hasta los ojos por detrás de la orilla de su ejemplar de periódico y nos mira de frente (véase Imagen 4). Observar y ser observado. Es un diseño de vanguardia por la sugerencia y metarrepresentación que implica: se establece un paralelismo físico entre el lector que lee la crónica con el ejemplar del semanario en las manos y el hombre mencionado, protagonista del texto. El dibujo se asemeja además a Arqueles Vela, por la cabellera oscura y la mirada penetrante, además de una expresiva frente marcada prematuramente por arrugas. Las apenas sugeridas líneas del periódico del hombre se vuelven por diseño las que leemos en el texto de Vela. Y el texto va sobre eso:

Es el hombre que encontramos en todas partes. Al cruzar una calle, la más solitaria, la más ajetreada. El que espera largas horas un tranvía al lado derecho de la impaciencia nuestra. [...] En la peluquería, en la butaca, en el restorán, en el tranvía, en todas partes coincide con nosotros, sin meditarlo, por una ley incontrovertible (Vela 1925b: 34).

Un detective, espía, transeúnte que nos sigue por cualquier rumbo posible, incluso por los no trazados: "No es posible ahuyentarlo. Es impertérrito, tenaz, asiduo. [...] Se mandaràn trazar nuevas calles y él las transitará y las inaugurará con su impertinencia" (ibíd).



Imagen 4: Ilustración de Jorge Duhart para *El hombre que encontramos en todas partes* (en *Vela* 1925b)

Del Rey y Casasola toman por tema retratar a los paseantes que se asoman a las vitrinas de los almacenes del centro de la ciudad. La cobertura fotográfica nos brinda transeúntes que se detienen a admirar los productos detrás de los escaparates o vitrinas de varios negocios. Se trata de fotografías elocuentes, en cuanto representaciones de las imágenes del deseo. Juguetes, cunas, ropa de mujer, joyas, modelos a escala son anhelados por paseantes que algunas veces, suponemos, no pueden adquirirlos por pobreza o edad, con lo que señalan "disparidad social de forma sutil", como reconocen Rodríguez *et al.* (2016: 45) en la antología *100 años de fotografía en El Universal*. Una madre humilde observa con anhelo las cunas que se exhiben en un escaparate, un joven hambriento codicia la vitrina de un local de carne. Encontraremos la repetición de este tópico más claramente racializado en la denuncia cuando diez años después Antonio Ruiz, "el Corcito", pinte su óleo *Verano* (1937), en el que una pareja obrero-indígena de piel oscura y situada en la oscuridad se detiene a admirar la vitrina de un negocio donde tres maniqués blancos y rubios, llenos de luz y colores cálidos, exhiben, junto a arbolito artificial y un enorme parasol, la moda de playa ideal para el verano. El marco de vidrio detiene y tienta a los paseantes. De igual manera funcionan las páginas de la prensa.

El viajero invisible

¿A quién se destina este Plano? El texto nos brinda algunas pistas:

He venido a esperarte, ¡oh viajero invisible!, a la estación. Perdona que no te hable en fabla, como los libros que te decidieron a visitarnos. No sabía, además, si ir a Colonia o a Buenavista, o venir a San Lázaro. Hiciste bien en escoger este muelle y en llegar de día. Desciende, sonríe, abrázame (Novo 1924: 33).

Las alusiones van hacia un viajero de añoranza virreinalista, formado en el gusto de Manuel Horta, a quien se denomina "tu predilecto autor".

Por el escaso conocimiento de esta corriente literaria, sorprende saber que entre 1916 y 1926, mientras se peleaban aún batallas revolucionarias a lo largo de México, el modelo novelesco más exitoso no correspondía al de la narrativa sobre la lucha armada, sino a la narrativa colonialista o virreinalista. Francisco Monterde, para entonces uno de sus autores más representativos, recuerda la coexistencia de ambos estilos narrativos. Por él sabemos que antes de 1925, el régimen revolucionario favorecía la publicación de novelas colonialistas, a las que inclusive confería premios. Mariano Silva y Aceves, Julio Jiménez Rueda, Artemio del Valle-Arizpe, historiadores de profesión, en su veta de escritores prefieren la ficción histórica que narrar el presente. La obra de ficción de estos autores revisita tópicos coloniales que ya los autores románticos habían frecuentado, como la rebelión de Martín Cortés, o el hallazgo de valiosos manuscritos sobre religión, arte o política, confinados a las manos de la Inquisición española, o incluso ficticios asuntos amorosos de los conquistadores.

Como proponen estudios recientes, los llamados escritores colonialistas o virreinalistas no añoraban simplemente el glorioso pasado del Virreinato de la Nueva España: propugnaban un conocimiento compartido sobre el México colonial, sin excluir por ello una revaloración moderna de las culturas prehispánicas y sus tradiciones orales, que utilizaban como dispositivos literarios, sobre todo para resolver las tramas de sus ficciones.² Su fórmula narrativa proporcionaba siempre algunas imágenes familiares para identificarse –sobre todo, descripciones pintorescas del México colonial, su gente, y sus costumbres–. Esto servía para pintar un fresco nostálgico de un periodo que no regresaría pero que también podía entenderse como crítica directa a las fuerzas revolucionarias y sus gobiernos tempranos.³ Luis González Obregón y Manuel Romero de Terreros publicaron exitosos estudios de historia colonial justo antes de sus novelas, sin presentar un cambio notable de perspectiva después de los inicios de

² Véase Martínez Carrizales (2011).

³ Véase Sánchez Prado (2009).

la Revolución.⁴ Más que oponerse a la historia mexicana reciente, todos ellos parecían rechazar la idea de la modernidad desde las premisas del positivismo, y su esfuerzo de reforzar el nacionalismo se centraba en reconocer a la Nueva España como verdadero origen de México. Se ocupaban también de restaurar el esplendor del español como idioma, celebrando a Vicente Riva Palacio como el intelectual señero del siglo XIX. En 1926 Genaro Estrada (1887-1937) publica la gran novela del breve ciclo *Pero Galín*, obra que puede leerse al mismo tiempo en dos claves: como pieza consagratoria y como la última novela de esta corriente literaria –"el Quijote del colonialismo", como la llamara alguna vez el poeta Xavier Villaurrutia–. En este altamente disfrutable cierre del ciclo de las novelas coloniales, el protagonista, Pedro Galindo, corredor de antigüedades, se niega a vivir según las costumbres de su presente mexicano y continúa como si viviera en la época colonial. Se hace llamar "Pero Galín" para sonar antiguo y prestigioso, se rehúsa al uso de la electricidad, del agua corriente y de los automóviles. Dicha fobia a la modernidad le reporta diversas situaciones de ridículo en los tiempos modernos. Pero se enamora y contrae matrimonio y su novia insiste en viajar a Hollywood para su luna de miel. A través de este viaje se da cuenta de que la modernidad puede ser buena, y al regreso a México deciden asentarse como modernos hacendados en el campo. Como gesto metaficcional, en el primer capítulo el autor ofrece una fórmula de cómo escribir ese tipo de novelas:

La fabla es la médula del colonialismo. La receta es fácil: se coge un asunto del siglo XVI, del siglo XVII o el siglo XVIII y se le escribe en lengua vulgar. Después se le van cambiando las frases, enrevesándolas, aplicándoles trasposiciones y, por último, viene la alteración de las palabras. Hay ciertas palabras que no suenan a colonial. Para hacerlas sonar, se les sustituye con un arcaísmo, real o inventado, y he aquí la fabla consumada. (Estrada 1988: 123).

A esta fabla se refiere Novo como aquello a lo que el viajero invisible aspira, es decir a ver "la ciudad de los palacios" en su visita a la Ciudad de México; recorrer los rumbos donde la ciudad no ha cambiado. En su lugar, Novo le habla en tono coloquial moderno, le escoge diez puntos, sabiendo que no todos serán de su agrado, pero convencido de que unidos por una imaginaria línea generarán la compleja representación de la capital de mediados de 1924. Como se trata de un 'viajero invisible', suponemos que se trata del lector de provincia asomado a las páginas del semanario. Una vez más el recorrido físico se reemplaza por la lectura de la exhibición del viaje. El juego de planos permite que, a pesar de tratarse de una virtualidad lectora y no de un turista de carne y hueso, se genere un tono de complicidad y familiaridad en el trato. Declinan juntos en el andén de recepción los fordcitos o taxis que se ponen a la orden, escogen tomar una carretela reminiscente, y parten en dirección hacia el Museo Nacional donde Novo le señala a

⁴ Véase Fernández (2007).

dónde mirar: "Mira qué colección de marfiles y miniaturas" (Novo 1924: 33). Al hacer la cuarta parada que corresponde a la Catedral, el papel de cicerone pasa al de guía de turismo, cuando el cronista invita al huésped a ascender al campanario: "Mira el Popocatepetl, mira Chapultepec... ¡Si echáramos al vuelo estas campanas! Recárgate en ese barandal". La idea de recursividad en el trato entre el Novo cronista y su lector es una marca: "Ya iremos otro día a los puestos [...]", "¿Acaso prefirieras, turista, que te llevara al Volador?" (33). Un turista virtual.

Quizá en las antípodas, pero en el mismo andén en que inicia el texto de Novo, y con esto cerraríamos el ciclo de nuevos rumbos propuestos por el Plano, nos dejamos llevar de la mano de Arqueles Vela, en la crónica subjetiva "El amigo improvisado de los trenes", del 20 de agosto de 1925:

Siempre que viajemos en la urgencia diaria o recorramos el itinerario de la holganza en los trenes, nos sorprenderá su mirada vivaz y sonriente, su actitud vacante y su agradable manera de auscultarnos.

Su estado de ánimo es, todas las veces que encuentra a cualquiera de los que encuentra, idéntico, exprofeso, adaptable al de ese pasajero que se sienta frente a su jovialidad o a su silencio.

Parece que adivinara las alegrías o las contrariedades cotidianas de cada uno de los compañeros de tranvía que le depara el destino para protagonista de su espectáculo.

[...]

Como no ha podido acercarse, durante las incontables ocasiones que lleva de renovar su abono, a un amigo o a una amiga como las que suben y bajan todos los días de las manos de los otros, como no ha podido hacer que coincida la hora en que él toma el tranvía, con la hora en que lo toman ellas o ellos, se ha quedado sin amigo, de amigo suplente, de amigo improvisado, de amigo del que se compadece de su infortunio. El más grande infortunio. No poder gastar esa risa que se va volviendo carcajada, a fuerza de estar sujeta, simultáneamente, con las risas que brotan de grupo en grupo a lo largo del carro, como si alguien hubiese regado el rapé de la jovialidad... De no poder contar la aventura que ha vivido, precisamente, ese día en que nadie ha canjeado su abono. De no poder soltar el chiste que lo está molestando. De no poder confidenciar las peripecias de la última hora de su vida y desbandar sus preocupaciones (Vela 1925a: 45).

Como puede observarse, la representación de la ciudad en las crónicas de Vela es mucho más introspectiva y prescinde muchas veces de referentes externos. En lugar de brindar una cartografía, presenta la reflexión sobre un espíritu y el desasosiego que la modernidad provoca en sus habitantes. En este caso, la soledad en la multitud, la necesidad gregaria de ser con los otros. Es oportuno recordar en esta tesitura otras visiones de los años veinte, momento en que:

diversos estudios sociológicos que luego formarán parte del corpus de las "teorías de la modernidad", formulan que la ciudad, más que un conglomerado físico, humano, social, debe concebirse como "un estado mental, un cuerpo de usos y tradiciones, y las actitudes y sentimientos organizados que son inherentes a estos usos y son transmitidos con esta tradición". Ni un mecanismo físico, ni una construcción artificial; sino un producto social de la naturaleza humana en circunstancias particulares. Igualmente postulan que el aglutinamiento de habitantes en megalópolis conlleva la aparición de un nuevo fenómeno humano; puesto que "el mundo externo se vuelve el mundo interno del individuo"; la modernidad es vista entonces en términos de cultura material. También proponen que el urbanismo como categoría debe relativizarse, según las características de lo particular urbano, estudiando sus variaciones. Estas actitudes se anuncian ya en estas prosas mexicanas (Hadatty 2009: 15).

Después de esta revisión de la imagen de la ciudad en *El Universal Ilustrado* se puede sostener que durante la década de los años veinte coinciden las publicaciones de varios artistas y periodistas mexicanos no aglutinados en torno a un único grupo, cuyo objeto favorito es, casi de manera inevitable, la ciudad; con la precisión de que por antonomasia se trata de la Ciudad de México, urbe que se contorsiona a veces más de lo que crece; y se transforma, ante sus ojos, quizá mayormente en los anuncios y la velocidad de los medios de transporte y comunicación, que de su arquitectura. La visión urbana que surge de quienes publican asentados en ella, asume oscilatoriamente una postura optimista o pesimista, y en ocasiones los textos parecen extremadamente contradictorios si se considera que, a pesar de pertenecer al mismo tiempo y lugar, disienten en su cartografía de referencia al escoger distintos fragmentos de la ciudad, que trazan una urbe irreconocible. Esta sensación de incoherencia o falta de cohesión se desvanece al reformularse el marco de referencia, pues son estas mismas crisis y contradicciones las que resultan características plenas del periodo. Plano de la modernidad más que de la ciudad.

Finalmente, es sabido que modernidad histórica y modernidad estética parten de la conciencia de una temporalidad datada, que se asume lineal e irreversible, lo que impide que a consecuencia de su rechazo el artista o intelectual opte por la nostálgica reconstrucción de un pasado ideal, pues este sería iluso e irretornable; por ello, seguramente, se enfrentan más bien los diferentes imaginarios que coexisten en un solo tiempo como afirmaciones y negaciones de una modernidad cabal. No hay vuelta al pasado que valga, virreinalista o porfiriano, únicamente superposiciones de rumbos y planos que traen los ecos de todos los tiempos y todas las ciudades presentes y pasadas.

Bibliografía

- CUESTA, Jorge / Salvador Novo / Jaime Torres Bodet / Xavier Villaurrutia (2016): *Los Contemporáneos en El Universal*. Vicente Quirarte (Introd.). México: Fondo de Cultura Económica.
- DEL REY, Fernando (1927): 'Los escaparates de la ilusión'. En: *El Universal Ilustrado*, 6 de octubre, 33 y 78.
- ESTRADA, Genaro (1988): *Pero Galín*. En: Genaro Estrada. *Obras completas*. Vol. 1. México: Siglo XXI Editores.
- FERNÁNDEZ, Teodosio (2007): 'El pasado mexicano en la literatura «colonialista»'. En: *América sin Nombre* 9-10, 67-74. (Monográfico En torno al personaje histórico) http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/27137/1/ASN_09-10.pdf [02.06.2022].
- CASASOLA, Gustavo (1926): 'Así vio la penitenciaría la Graflex de Casasola'. En: *El Universal Ilustrado*, 21 de enero, 26-27.
- HADATTY MORA, Yanna (2009): *La ciudad paroxista. Prosa de vanguardia en México (1921-1934)*. México: UNAM.
- LEBLANC, Óscar (1925): 'De Nuestro Folk-lore, La literatura penitenciaria'. En: *El Universal Ilustrado*, 7 de mayo, 28-29.
- MARTÍNEZ CARRIZALES, Leonardo (2011): 'Un reino próximo. Narración y enunciación en la novela corta mexicana de asunto virreinal'. En: Gustavo Jiménez Aguirre *et al.*: *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. México, UNAM / Fundación para las Letras Mexicanas.
- NOVO, Salvador (1924): 'Plano de la Ciudad de México para alivio de caminantes y uso de viajeros con cita especial de diez lugares muy deleitosos de conocer y visitar. Lo traza con mano inhábil Salvador Novo natural y vecino de ella y lo dedica a Don Artemio de Valle Arizpe con [su] permiso'. En: *El Universal Ilustrado* 3 de julio, 33. En: Jorge Cuesta *et al.* (2016): *Los Contemporáneos en El Universal*. Vicente Quirarte (Introd.). México: Fondo de Cultura Económica.
- ORTEGA, Febronio (1934): 'En la sombra del presidio. La penitenciaría'. En: *Revista de Revistas*, fotos de Gustavo Casasola, 1 de febrero, 45-47.
- RODRÍGUEZ, José Antonio / Brenda Ledesma / Arturo Ávila Cano (2016): *100 años de fotografía en El Universal*. México, Secretaría de Cultura / El Universal.
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio (2009): *Naciones intelectuales. Las fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1917-1959)*. Purdue University: Purdue Studies in Romance Languages, 47.
- VELA, Arqueles (1927): 'Páginas para todos los gustos. El turista standard'. En: *El Universal Ilustrado*, 23 de junio, 89.
- VELA, Arqueles (1925a): 'El amigo improvisado de los trenes'. En: *El Universal Ilustrado*, 20 de agosto, 45.
- VELA, Arqueles (1925b): 'El hombre que encontramos en todas partes'. En: *El Universal Ilustrado*, 3 de septiembre, 34.

Narrating Change: urban transformations in the Roma-Condesa, Mexico City¹

María Moreno Carranco

(Universidad Autónoma Metropolitana Cuajimalpa)

As Nigel Thrift has pointed out, cities are places where affect is ubiquitous (Thrift 2008). From delight to fear, we constantly encounter manifestations of affect that engage the city space in different ways. Moving around a city, gestures of desperation, suffering or resignation in a traffic jam, or public celebrations filled with joy and excitement at a victory of the national team are continually present.

In this paper I will investigate new ways of constructing (an) urban history and new understandings of the city. By bringing everyday lived experiences, situated practices, and the affectivity generated by places to the center of the account, I seek to acknowledge how particular places, objects, and environments are constructed in subjective terms of affective relations.

Trying to move away from predetermined frames of reference widely used to study cities, I aim to build on the idea of "global cities as ordinary cities" as proposed by Jennifer Robinson (2002) and to advance the idea of Mexico City as a discrepant city to global city or megacity models. I also intend to elaborate on the performative qualities of objects and places, which are transformed into greatly personalized zones of subjective engagement.

The discrepant global city absorbs international trends, but only to a certain extent. The standardized consumption in the city is limited to shopping malls; the city streets are too messy to be themed. Next to the occasional Starbucks, all kinds of shops, street vendors, overfilled garbage cans, street performers, traffic jams, people, and dogs can be seen. Mexico City is not a pristine and controlled environment, but it is also not -only- the violent and dangerous place portrayed in international media. In this sense, the city is non-conforming to neither of the two images produced for global consumption. It has the flavor of an aspiring global city that suffers from violence. Departing from this situation, I propose to work with three affective relations: charm, fear and melancholy.

¹ The main ideas and concepts in this paper were developed in discussions with C. Greig Crysler over several years.

In Mexico City, global glamor and its allure are constantly undercut by other aesthetics and affective relations. Glamour, as described by Thrift, is a constant quality in consumer spaces that mix the human and the non-human to produce greater captivation (Thrift 2010: 297). It is pertinent to cite Jane Bennett's argument that presents the idea of thing-power materialism promoting acknowledgment, respect, and even fear of the thing's materiality (Bennett 2004: 349). It is clear that much of our affective relationship to the world is mediated by space and things. All this, in addition to the ways in which human beings and "thinghood" overlap and articulate emphasizing the moments in daily life when the us and the it slip and slide into each other. Glamour operates on a human scale, in the everyday, engaging the imagination through familiarity. It has an allure that blurs the boundaries between person and thing in order to produce captivation and magic (Thrift 2010: 291). However, Mexico City's glamour is not perfect enough, this imperfection makes it discrepant from the global glamour, so I argue that allure in this context is produced by charm rather than glamour. Charm is different from glamour in that it is less controlled and pristine, it is not shiny and new. Charm, in my understanding, is more diverse and messier, it is a palimpsest of history and practices: different architectural styles, street vendors, vacant plots, mom-and-pop shops, unleashed dogs, fancy stores, and upscale restaurants. These very qualities make it appealing and desirable. It is a lived space where the layers of time are evident and visible.

The magic produced by charm is undercut by fear –of the State failing, of corruption, of the uncertainty generated by the lack of trust in the institutions and of violence–. It is also enriched by melancholy, which is defined by Yael Navaro-Yashin as

the loss of the self to the self, the loss of a sense of the self as clean and pure. This is a feeling of an abjected self, or the abject inside the self, of subjectivized or interiorized abject to the point where the abject is normalized and no longer recognized as such. Melancholia, then, is both interior and exterior (2009: 17).

In this sense, melancholy is present as a persistent sadness for what has been lost, including hope, people, and places, therefore it is interior and exterior. It is a sadness related to a past that is always remembered as better and to a sense of longing and intractability. Hence, charm never fully achieves the magical qualities attributed by Thrift to glamour. The magic of Mexico City is different from the immaculate magic found in many cities, particularly in the Global North, and it is achieved in a different fashion. It makes evident the impossibility to please everyone. Charm exhibits the artificiality, even the ineffectiveness of glamour. Charm is transient, melancholic and incomplete.

While works on affect theory are profuse, there is a scarcity of texts that put theory into practice, particularly in relation to space and the built environment. One partial exception being

Löfgren's (2015) work on everyday life which engages with the circulation of objects, affects and activities in the home, but does not directly address space. This article will attempt to engage in this endeavor by working through the practice of affect and spatial politics on four spaces within the centric Roma-Condesa area in Mexico City: the Parque México, an empty plot of land, an upscale ice cream store and a fashion boutique.

As Navaro-Yashin (2012) has argued, the relation people have with objects and in this case places, is determined by context that should be studied within its political and historical specificity. The Roma-Condesa is lived and perceived in particular ways, partially due to its relational placement within Mexico City. It is a centric area with unique urban characteristics. It is a composite space with different layers that constitute the palimpsest of its current materiality. Every assemblage of subjects and objects must be read as specific to their history and politics, and no particular relationship should be taken for granted. The specific assemblage to be presented here is not a neutral one; many things, places, and people have been left out, very few are included and still our aim is to construct an alternative narration and understanding of the place, including the everyday lived experience and the affective qualities that subside beneath its materiality.

With a European and cosmopolitan atmosphere, the Roma-Condesa is very different to the rest of the city. It is a highly privileged enclave filled with eclectic European *art déco* and functionalist buildings mixed with contemporary architecture. The scale is intimate and human; it gives you the illusion of a small bourgeois space, differentiated from the unmanageable metropolis. This combination of elements at first generates affective sentiments of attraction, allure and charm, but looking closer melancholy and fear are equally present.

The Roma-Condesa area was originally a "Hacienda" belonging to the countess (in Spanish, *condesa*) of Miravalle that included the pastures of La Romita, hence the names. With the pressures created by the city's growth in the second half of the 19th century, the areas developed and marked a period of class restructuring in the city. It became an alternative "modern" space for the wealthy aristocrats wanting to escape the deterioration of the city center. The neighborhoods were advertised as having "perfect sanitation, abundant water, paved roads, beautiful parks, wide sidewalks, trees and gardens" (Museo del Objeto, 2013). The area with its museum-like quality and its European, particularly Parisian, atmosphere has attracted immigrants since its creation. Jewish, Spanish, and South American communities lived here in the 20th century when synagogues, kosher stores, and other specialized services opened in the neighborhood.

Nowadays, looking down from a building, the dense canopies of the Parque México make it difficult to see the ground. Two oval-shaped avenues surround the park, which in addition, is the starting point of radiating non-parallel streets that make orientation difficult. The neighborhood's distinct geometry and its aesthetic are a direct result of the place's origin: it was a hippodrome in the early 20th century. The outer oval is a palimpsest of the racetrack, and the park used to be the central area of the horse ring, illustrating the juxtaposed layers of the city's history. This unusual urban fabric can produce a feeling of disorientation and confusion or can be a source of delight and fascination (figure 1).



Figure 1: Parque México, 2022 (Photo by the author).

The planting in the park is so thick that it is difficult to see across, the main paths are paved but the rest are soil trails, often mudded or dusty. The benches and the *art déco* insertions resonate with the surrounding houses and buildings. On weekdays the park is busy with residents strolling, dog trainers, kids playing, people exercising, and a few vendors selling fruit, newspapers, balloons, or potato chips. It is a place of encounter that gives the area a village quality. You feel in a different place, it is not the big and overwhelming metropolis anymore. These elements contribute to its "charming" quality, attracting visitors on the weekends when a multitude of activities occur simultaneously. Among many things, you find tango lessons, a

crafts bazar, a religious preacher, yoga and meditation classes, dogs that are up for adoption and entertainment for kids, such as a trampoline and battery cars for rent. It is difficult to walk around due to the amount of people. This amassment of persons and doings temporarily paused in the early months of the COVID19 pandemic, when the park was practically empty, only to resume its business with even more intensity as soon as activities in open spaces were declared safe.

The boundaries of the park expand to the outer ring of Amsterdam Avenue, where the display and production of the body through fitness activities is a relatively recent phenomenon. In the park, gay demonstrations of affection are common; the Roma-Condesa is a gay hub that deflects the homophobia of the rest of the city (figure 2).



Figure 2: Runner on Amsterdam Ave, 2022 (Photo by the author).

Restaurants, cafes, design stores, boutiques, galleries, and gourmet stores turn the park into a pastoral backdrop for consumption. Wide ranges of objects, from the buildings to the products being sold, have a pre-industrial quality with artisanal properties. Handmade dresses reinterpreting indigenous textiles, buildings with skillfully casted concrete walls, along with

small businesses offer services of pre-industrial labor, such as shoe repair and tailoring, bestowing the area a feel of artisanal modernity.

This kind of modernity, epitomized by the old ways of preindustrial craftsmanship, shows one of the many, gradually diminishing, long-established services that make the area desirable. These places add to the neighborhood's charm, beckoning new businesses and residents, although ironically endangering their existence. It is the nostalgia of the gentrifier, who concurrently destroys what s/he seeks.

Charm is a strong element in the park. However, fear and melancholy cut across the space and make it more complex. At night it is a lonely and feared territory that turns into a black hole that should be avoided: visitors are advised not to enter after hours. Homeless people sleep on the benches. They are not regarded as a threat, but accounts of frequent assaults and thefts are common. Fear is also present in respect to what is considered the park's adequate use and maintenance: the overflowing garbage cans and the large number of dogs using the space generate anxiety among residents. The charm of the park is also crosscut by nostalgia for the days when only the local population used it when consumer options were limited, and the sidewalks were free from cafés and restaurant tables. As in many cities around the world, during the pandemic restaurants expanded the use of public spaces to allow for more tables in open space; sideways, parking spots and even fountains have been converted at least temporarily into eating areas (figure 3).



Figure 3: Restaurant with tables on parking spaces, 2022 (Photo by the author).

The park is remembered and longed for as clean and calm but ironically was also remembered, even years ago, as a place to be feared and avoided at night, illustrating the contradictions of its idyllic past. A longtime resident recalls:

I was attacked several times at the park because in the 80's there were many people living there, everyone said: "Do not go to the park after 6 pm" because you will put yourself at risk. There were two gangs, one living in the small park and the other in the big one and they fought among each other and if you were not in any of the two, they would attack you. At this time the park was a muddy place, there was no asphalt there nor on Amsterdam's promenades...(Israel Icaza, hairdresser, 2014).

Around the park it is possible to see the original houses and buildings, some have ground floor shops, many converted into high-end business occupying what initially were everyday services for the neighborhood as a palimpsest of what was there. Most buildings have traditionally been closed off to the street. The newer ones have doormen for security purposes. It is not the very elaborate display of security found in other parts of the city, here it is a discrete component of the buildings that is easy to miss. This downplayed security is carefully produced so it does not diminish the allure of the place. However, accounts of violence have been common for several years, especially regarding extortion fees that businesses in the area need to pay to the local authorities and to the mafias (Fuentes, 2015; Ruiz, 2021).

Even if the place seems long finished and complete, there is always room for change. Empty lots resulting from the demolition of old houses or from buildings damaged in the 2017 earthquake open possibilities for new construction (figure 4). The demolitions produce feelings of nostalgia for what has vanished, sadness for the lives lost, and are a constant reminder that more than four years after the last big earthquake the reconstruction process is far from finished. Sometimes it is difficult to remember what was there in the first place and now is gone forever. There is also fear for the lack of normativity enforcement, due to corruption and a constant dread that anything could be built (Reyes, 2016).



Figure 5: Empty lot as a consequence of the 2017 earthquake temporarily converted into a parking lot, 2022 (Photo by the author).

There is fear that the charm of the place could be lost by overdevelopment and still the possibility of transformation to some extent ultimately adds to the complexity and richness of the Roma-Condesa. However, the dimension of displacement and exclusion is always present. Each new building seems to be more expensive, luxurious and unattainable than the previous one. Occasion for diversity seems to be vanishing. The uncertainty produces many anxieties in some residents. An architect who has worked and lived in the Condesa explains:

In these 15 years I saw how we spoiled everything, it stopped being an incredible urban opportunity, we abused the zoning and the infrastructure and ruined it all. It is like a laboratory of lack of public spirit...everything has become a business opportunity (D. Dellekamp, architect, 2015).

One of the recent housing buildings on Amsterdam Avenue had a sophisticated ice cream store. In many ways this place embodied the aspirations of a global metropolis. The store, named *Nómada*, alluding to its origins as a street truck, was masterfully decorated with an industrial but also artisanal feel. This artisanal modernity stands as a key component of the charm. The ice cream flavors were sophisticated and original, like the combination of hibiscus, cinnamon, and ginger. The unhealthy, but emotionally comforting ice cream was very well-liked. Even if the prices were out of range for most people, the store seemed to be thriving, until mid-2020

when the pandemic lockdown prevented people from promenading along the street and buying ice cream and the store closed, only to be converted soon after into an organic wine shop, *Vinos Chidos*, as a new extravagant and excessive establishment in the city keeping the same aesthetics with a carefully designed bottle display (figures 5 and 6). Mexico City is another one of the places selling the dream of the urban and inviting metropolis, where people can go out and consume endless options.



Figure 5 and 6: Vinos Chidos, 2022 (Photos by the author).

Our last stop in the Roma-Condesa is a trendy fashion boutique called *Carmen Rion*. It is a small shop with a glass façade overlooking the Parque Mexico. The store is filled with colorful textiles from different parts of Mexico turned into handmade pieces of high fashion. The clothing, mainly for women, was made in a building two blocks from the store until the 2017 earthquake, when the building was damaged, and the workshop was relocated to a more affordable location. Carmen, the owner and designer, is often at the store helping clients choose the right outfit. This personalized service adds to the charm by giving the sensation of exclusivity and familiarity that is impossible to find in a big fashion house, no matter how expensive (figure 7).



Figure 7: Carmen Rion, 2022 (Photo by the author).

During the pandemic, the number of foreigners living in the area has rapidly increased this phenomenon has made headlines such as "Fleeing Lockdown, Americans Are Flocking to Mexico City" in *The New York Times* (López 2021) or "La Condesa 'speaks English'" in *El País* (Reina, 2022). Consequently, rent prices have soared and upscale bars, stores, and restaurants are booming. For the first time in the city's history non-Spanish speakers tend bars, serve tables or perform haircuts, which is an interesting reverse on the immigration dynamics between Mexico and the United States.

Branding ubiquity and the turning of the citizen into a consumer as a fundamental characteristic of the contemporary urban condition play a central role in the latest place-making. This peculiar way of place-making is entangled with what Thrift calls "worlds" (Thrift 2008: 433). These are spaces formed by capitalism whose aim is not to create subjects, so much as the world in which the subject exists. Capitalist and neoliberal practices produce these worlds, which are driven by aesthetics and triggered by "cognitive heritages". Furthermore, aesthetic worlds are "formed by capitalism" as spaces for the subject in which to exist. It would appear that aesthetics are historically determined by bodily conditions of reception as part of capitalist totality. The objective when creating these built environments at every scale --from the park to

the organic wine store-- is to construct a world, a space differentiated from the rest. Mexico City, with its violence and contradictions, fades out when inhabiting the market-oriented entrepreneurial spaces of the Roma-Condesa. An architect who works there describes the world created in the area in these words:

In such a big world city, it is surprising these spaces exist, so maybe due to this you enjoy them more, right? You know you are in a terribly complex city and in this area, you can ride your bike with a 10 year-old girl and get an ice cream at the bar, which sounds very romantic and so it is... (F. Christlieb, architect, 2014)

At this point, when we have visited several places, we become something else as a consequence of our specific entanglement with the world around us (Figure 9). The affective pleasure, generated by consuming an exotically produced organic wine at *Vinos Chidos* or of buying a colorful ethnic-inspired dress by *Carmen Rion* illustrates how we are also nonhuman and how things too are essential players in the world (Bennett 2004: 349).

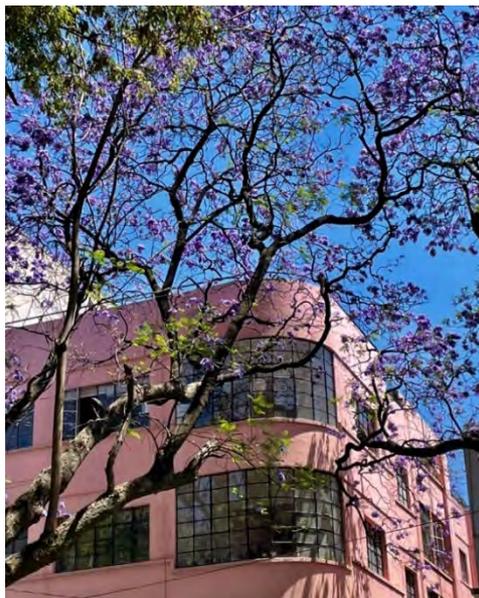


Figure 8: Functionalist building by the Parque México, 2022 (Photo by the author).

This way of constructing history as a series of layers -both material and affective- shaping the current city hopes to provide a more composite understanding of how urban settings change in particular ways. The changes are derived not only from historic conditions but also by how these conditions are continually reshaped by affective relationships with places and things. As we can see, the Roma-Condesa as many other areas in all cities, is the result of layers of history, generating affect, that leaves traces and underwrites the urban condition in certain ways depending on the context.

The layers of affect: charm, melancholy, and fear overlap and build upon each other. Meaning, for example, that the charm is enhanced by melancholy, and much of the fear is derived from anxiety about losing the endearing quality of the place. Additionally, to the layers of affect, we find material layers in the Roma-Condesa: a bullfight ring transformed into a department store, a department store turned into a condo, a cinema turned into a bookstore, the old Hacienda turned into the Russian Embassy and many other examples of elements, embodying the composite city constantly challenged by seemingly contradictory affective relationships.

Works Cited

- BENNETT, Jane (2004): 'The Force of Things: Steps toward an Ecology of Matter'. En: *Political Theory*, 32.3, 347-372.
- FUENTES, David (2015): 'Cuiden Condesa de extorsión; puede extenderse': expertos'. En: *El Universal*, 2 de julio. <http://archivo.eluniversal.com.mx/ciudad-metropoli/2015/cuiden-condesa-de-extorsion-puede-extenderse-expertos-1111378.html> [19.04.2022]
- LÖFGREN, Orvar (2014): 'The Black Box of Everyday Life. Entanglements of Stuff, Affects and Activities'. En: *Cultural Analysis*, 13, 77-98.
- LÓPEZ, Óscar (2021): 'Fleeing Lockdown, Americans Are Flocking to Mexico City'. En: *The New York Times*, 2 de enero. <https://www.nytimes.com/2021/01/02/world/americas/virus-mexico-visitors.html> [19.04.2022]
- NAVARO-YASHIN, Yael (2012): *The Make-Believe Space: Affective Geography in a Postwar Polity*. Durham/London: Duke University Press.
- NAVARO-YASHIN, Yael (2009): 'Affective spaces, melancholic objects: ruination and the production of anthropological knowledge'. En: *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 15, 1-18.
- REYES, Luis (2016): 'La colonia Condesa asediada por violaciones al uso de suelo'. En: *El Día*, 3 de abril. <http://www.aldf.gob.mx/comsoc-condesa-asediada-por-violaciones-uso-suelo-periscope-y-presion-vecinal-herramientas-que-autoridades-actuen-martinez-fisher--24505.html> [19.04.2022]
- REINA, Elena (2022): 'La Condesa 'speaks English''. En: *El País*, 4 de marzo. <https://elpais.com/mexico/2022-03-05/la-condesa-speaks-english.html> [19.04.2022]
- ROBINSON, Jennifer (2002): 'Global and World Cities: A View from Off the Map'. En: *International Journal of Urban and Regional Research* 26.3, 531-554.
- RUIZ, Kevin (2021): 'Despliegan operativo en corredor Roma-Condesa para combatir la extorsión'. En: *El Universal*, 28 de octubre. <https://www.eluniversal.com.mx/metropoli/despliegan-operativo-en-corredor-roma-condesa-para-combatir-la-extorsion> [19.04.2022]
- THRIFT, Nigel (2010): 'Understanding the material practices of glamour'. En: M. Gregg / G. J. Seigworth (eds.): *The Affect Theory Reader*. Durham/London: Duke University Press.
- THRIFT, Nigel (2008): *Non-Representational Theory: Space, Politics, Affect*. London: Routledge.

Chapultepec: hacia la escultura social

José Ramón Ruisánchez

(University of Houston)

a Aurora Noreña

Locura

Yo, como todos los niños, fui terriblemente literal. Lo malo es que ese apego a la letra no se convirtió en el pragmatismo normal en los adultos con el paso de los años. Esto que me vuelve un conductor cauto y un corrector exigente, también me salvó (o me ha salvado hasta el momento agrego, tocando madera) de contagiarme de COVID.

La pandemia me agarró en la Ciudad de México, donde estaba pasando un año sabático. Me dedicaba a investigar las fuentes no literarias de la literatura del siglo XIX. El plan era perfecto: había decidido vivir en diferentes barrios, partiendo del centro histórico y moviéndome del mismo modo en que la ciudad había ido creciendo: San Rafael, Cuauhtémoc, Roma, Hipódromo. Así podía trabajar en diferentes bibliotecas: en las colecciones de Carlos Monsiváis y José Luis Martínez instaladas en la Biblioteca México, en la antigua casa de liberal Valentín Gómez Farías en Mixcoac, en la Biblioteca Lerdo de Tejada en la calle de República del Salvador. Cuando del hambre de libros pasaba al hambre de tacos, podía también ir palomeando la lista de antojos que se me había ido formando en Houston: desde Los Cocuyos en el Centro hasta El Rincón de la Lechuza en Coyoacán, haciendo escala en El Jarocho en la Colonia Roma.



Fig. 1 Catálogo analógico Biblioteca México (JRRS).

Vi a los amigos con los que había estudiado en la UNAM en el Covadonga –el bar donde Octavio Paz y Pablo Neruda pelearon definitivamente– y ahí nos despedimos de la vida en común. Me acuerdo que esa noche, ya sabiendo que el virus llegaba irremediamente, todavía compartí mi caballito de mezcal.

Entonces me encerré. Tenía libros, había comprado mi primera caja de cubrebocas y cada hora le escribía a un amigo distinto para que nos laváramos las manos al mismo tiempo.

Mi burbuja se limitó a una persona. María y yo intentamos hacer más o menos lo que todo el mundo: aprendimos el arte de la kombucha casera, tratamos de practicar yoga, hacíamos zoom con los amigos que estábamos viendo antes de la pandemia para beber los cocteles que empezamos a inventarnos, acabamos viendo mucho más Netflix de lo que vamos a confesar jamás. Mis salidas eran muy limitadas: iba (caminando: el metro y los camiones se convirtieron en riesgos inaceptables) de mi casa a casa de María y de vuelta, iba al par de tiendas donde nunca dejó de venderse cerveza (aunque hubo que pasar de la magnífica mexicana a las importaciones que iba dejando intactas el azar), íbamos juntos un día a la semana a recoger la caja con verduras frescas que le llegaban a María de los huertos de los alrededores de la ciudad.

En una de esas vueltas me di cuenta de que yo no estaba bien. Me gustaba decirme que conservaba el balance, que seguía escribiendo mi libro con los materiales que había logrado fichar en las bibliotecas y aprovechando al máximo los libros que estaban en nuestros estantes. Que incluso estaba mejorando mi flexibilidad y mi fuerza física gracias al yoga y mi flora intestinal merced a la kombucha. Pero de pronto en una esquina de la colonia Condesa, me encontré peleándome a golpes con un pobre hombre que se me había tirado encima.

La locura, como demuestra el Quijote, es una exageración de nuestras pasiones. Si yo seguía gritándole a la gente sin cubrebocas, me iban a pegar no un puñetazo sino un tiro. Porque, aunque prefiera olvidarlo, así es mi ciudad.

La Hormiga

Le pagué a María el dinero que le habíamos tenido que dar a la policía y le pregunté por esa parte de Chapultepec donde alguna vez le había hecho fiestas a sus hijos. Busqué La Hormiga en un mapa y el primer día caminé de la Condesa a la entrada más cercana del bosque: la Puerta de las Flores. Estaba cerrada. Seguí por la horrible avenida Constituyentes hasta que llegué a Quebradora. Por ahí se podía pasar.

Caminé un poco, inmediatamente aliviado porque en las anchas calzadas no importaba si los otros paseantes o corredores prescindían de cubrebocas. Pero además feliz, porque comparado con esto, incluso el hermoso Parque México se siente pobre. Llegué a las ruinas de los antiguos

baños de Moctezuma al pie del cerro donde está el castillo que fue Colegio Militar y luego residencia de los malhadados Maximiliano y Carlota. Pero también de sus vencedores mexicanos y demócratas hasta que Lázaro Cárdenas hizo construir otra casa, junto a La Hormiga, que bautizó Los Pinos porque así se llamaba el huerto de Michoacán donde noviaba con doña Celeste.

No pude recordar si alguna vez, de niño, había visitado estas ruinas. Me pareció raro. Yo había sido un infatigable arqueólogo y creí que había recorrido todos los restos prehispánicos que pervivían en la ciudad. Desde los del preclásico en Cuicuilco hasta, con enorme emoción, los del Templo Mayor de Tenochtitlan, que habían comenzado a excavar en 1978. De hecho, en esa etapa tan apasionada, Chapultepec había significado para mí, únicamente una cosa: la sede del maravilloso Museo de Antropología, donde me sentía feliz y completo.

Ahuehuetes

Chapultepec ha sido parte de la Ciudad desde su principio, pero al mismo tiempo se ha mantenido siempre otro: tierra firme respecto al lago, coto de caza del virrey; pero centralmente bosque: espacio que resiste todos los embates que extienden cada vez más la mancha urbana.

Este espacio ha generado muchísima literatura. El cerro y su glifo aparecen en la Tira de la peregrinación, pues los mexicas, la última tribu náhuatl en llegar a la cuenca de los lagos, pasó décadas allí, antes de encontrar su lugar definitivo en un pequeño islote de las aguas dulces.

Se dice, y nos gusta que se diga, que fue Netzahualcóyotl –el rey poeta, que también fue el rey ingeniero que dirigió la construcción de importantes diques en los lagos– quien plantó en el siglo XV los ahuehuetes que caracterizan el viejo bosque.

De los ahuehuetes, el más famoso es El Sargento. Que, aunque está muerto –liquidado en los años sesenta del siglo XX por la contaminación y una sequía prolongada– sigue siendo imponente. Desde cierto lugar, parece que el hemiciclo dedicado a los miembros del Escuadrón 201 –el de los pilotos que México mandó a pelear en la Segunda Guerra Mundial– estuviera en realidad construido para enmarcar al Sargento.



Fig. 2 El Sargento (María Moreno).

Por suerte, quedan otros ahuehuetes, que sobreviven, sobre todo, cerca de los lagos, pues son árboles que necesitan muchísima agua, como solía haber en Chapultepec.

Su manantial era la principal fuente de agua potable de la antigua Tenochtitlan. Las aguas del sistema lacustre eran salobres en una parte y dulces pero no de uso en la otra. Pero dejemos decirlo al gran historiador oficial Francisco López de Gómara:

aunque [la ciudad] está edificada sobre el agua, no se aprovecha de ella para beber, sino que la traen de una fuente desde Chapultepec, que está a una legua de allí, en una pequeña sierra, al pie de la cual hay dos estatuas de bulto talladas en la peña, con sus rodelas y sus lanzas, de Moctezuma y de Axaica [Axayácatl], su padre, según dicen. La traen por dos caños tan gruesos como un buye cada uno. Cuando uno de ellos está sucio, la echan por el otro hasta que se ensucia. De esta fuente se abastece la ciudad y se proveen los estanques y fuentes que hay en muchas casa, y en canoas van vendiendo de aquel agua (2000: 187).

El corte de ese acueducto es parte crucial del asedio de Cortés en 1521.

Poco tiempo después de la conquista, ya con la sociedad colonial establecida, uno de los diálogos de Cervantes de Salazar culmina precisamente aquí y encomia uno de los amigos el manantial:

Aunque he visto mucho, jamás hallé cosa tan digna de verse como esta fuente. Apenas se acerca uno a ella, cuando ya admira, recrea y conforta la vista y ánimo con extraño y casi increíble deleite. ¡Cuán grande y dilatada es la extensión de la alberca! ¡Cuánta su profundidad, y tal que en muchas partes no se descubre el fondo! Cierto que tiene ámbito y hondura suficientes para una nave de carga. Añádase ser el agua tan clara, que a pesar de ser tanta su profundidad, pueden verse desde aquí las piedrecillas del fondo. Y para beber no es menos agradable (2019: 86).

Sigue una discusión sobre cómo distinguir la bondad de diferentes aguas que podría parecer idiosincrática. Pero para quien ahonda en la literatura sobre la Ciudad de México, se trata de un tema recurrente. Los capitalinos sabían distinguir entre el agua gruesa, que era la que llegaba de Chapultepec, del agua fina que llegaba de los manantiales de Santa Fe.

Hoy de esa hermosa caja de agua, quedan solamente las ruinas, y un pozo de la dependencia de aguas de la ciudad que ni siquiera estoy seguro de que siga funcionando, pues el agua de los lagos artificiales del bosque es de captación pluvial. Del acueducto colonial que reemplazó al mexica, quedan algunos arcos en las faldas del cerro, y otros más en algunos tramos de la Avenida Chapultepec y la hermosa fuente de Salto del Agua, donde desembocaba.

Conforme fue mejorando mi condición física, extendí mis recorridos más y más. Lo que llevó a que la pura novedad del paisaje se adelgazara con las visitas repetidas. Me di cuenta o mejor: me fui dando cuenta de los troncos de los grandes árboles vencidos por el tiempo y la degradación de su hábitat pasaban de ser naturaleza a ser cultura, por decirlo con un par de conceptos prestigiosos.

A diferencia del Sargento, que permanece vertical, otros ahuehuetes han caído o han tenido que ser talados. Rotados por la gravedad, ya no llevan hacia el cielo a la mirada. Es ahora posible recorrer caminando, lo que antes fue altura. Me atrae cómo esos troncos ya son de manera primordial y muy bruta su propio volumen. Pesando en el suelo, exclama la rotunda acumulación de materia que permitió su diámetro: materia que es también concentración de tiempo. Este peso son siglos.



Fig. 3 Ahuehuete vivo (María Moreno)

Aprendo fatigando diferentes rutas que la Calzada de los Filósofos lleva directamente a uno de estos troncos. Las autoridades del parque han decidido de manera inteligente que, en vez de hacerlo leña, hay que tratarlo como un elemento escultural: han mandado plantar un seto a su

alrededor y este seto lo enmarca, lo vuelve obra: invita a observarlo de otra manera, concentrándose en la intrincada textura de su corteza recorrida por la curva de cauces potentes pero no carentes de gracia, cauces que crean un movimiento en la inmovilidad. Fascinado por ellos me acuerdo de que Aby Warburg dijo que en las melenas se podían ver pervivencias paganas escondidas en las suaves representaciones de los cristianos del Renacimiento.



Fig. 4 Un pagano (María Moreno).

Pero además, como se puede apreciar cuando uno se acerca, el ahuehuate no sólo es el objeto de los cambios que produce su exposición a los elementos sino también pasa de ser una escultura encontrada a un lienzo ocasional para los que deciden dejar pequeños grafitos con corrector blanco.

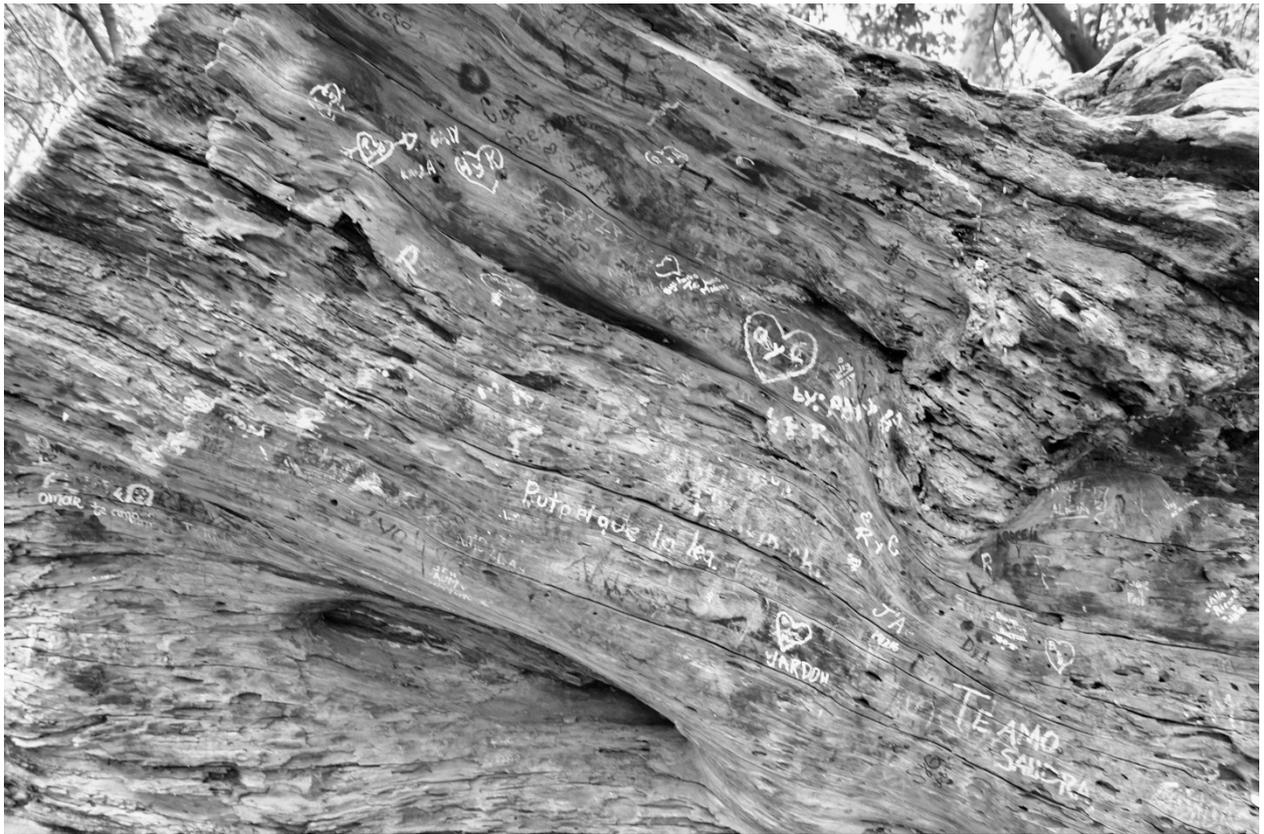


Fig. 5 Grafitos (María Moreno).

Del árbol escultura a la evocación arbórea

El *Taxodium mucronatum* –que cuenta entre sus distinguidos representantes al árbol del Tule en Oaxaca, el ahuehuate de Chalma en el Estado de México, y en la Ciudad de México, además de los sabinos de Chapultepec, al árbol de la noche triste– se declara árbol nacional en 1921 año en que se conmemoraban los cien años de la consumación de la independencia. Esta monumentalización me permite deslizarme a la escultura, y repensar ciertas obras escultóricas de una manera distinta. Así por ejemplo la estética no poco fascista del Monumento a la Patria (1952) de Ernesto Tamariz se libera un poco de su rigidez de hemiciclo y adquiere algo de la dimensión arbórea del paisaje que la rodea. El bosque en torno a ellos permite que se revele el deseo de ser árboles de esos falos bajo los cuales descansan los restos de los "niños héroes".



Fig. 6 Monumento a la Patria (JRRS).

Pero además me permite unir esas verticalidades con otras, que se alzan en diferentes puntos de Chapultepec: el tótem canadiense que adorna uno de los cerritos de la primera sección, el palo cósmico desde el que descienden los "voladores" totonacas frente al atrio del Museo de Antropología y, en el patio central de este mismo museo, la fuente-ceiba que parece sostener el gigantesco techo en una maravillosa ilusión arquitectónica.

Reformar Reforma

Me pregunto por qué es tan intenso mi pensamiento escultórico en las horas que paso en el bosque de la ciudad. La respuesta tiene que ver con que no sólo son los meses de la pandemia lo que me trabaja, sino que los precede todo un período de esfuerzo intenso contra los monumentos del racismo del Sur Confederado en la Guerra de Secesión en los Estados Unidos, y en México la intensa intervención feminista sobre la ruta patriótica que plantea el Paseo de la Reforma.

Cabe recordar, en este sentido, el malhadado intento de sustituir la estatua de Colón con una escultura que representara y celebrara a las mujeres indígenas. La escultura se le encarga a Pedro Reyes y al pobre le llueve tupido cuando presenta su "Tlali" (que significa tierra y que

propone como nombre alternativo a América como nombre del continente). La pieza, que se puede ver aquí es una especie de carita sonriente totonaca, pero que no sonríe, cuyo tamaño desmedido evoca más bien a las cabezas olmecas de La Venta, pero con un chongo, que no he visto nunca en las representaciones prehispánicas.

La versión que se exhibió en galería, en piedra volcánica, de 82 x 60 x100 de centímetros, es una versión reducida de que ocuparía el zócalo de la glorieta.



Fig. 7 Sin Colón (JRRS).

Justamente un texto de María Minera, una historiadora del arte con una presencia importante en las revistas de circulación general discute qué hacer con el espacio de las glorietas incluyéndose en el colectivo feminista que ha modificado el paisaje urbano dice arremetiendo contra la pieza, contra Reyes mismo y, de paso, contra Claudia Sheinbaum:

Insisto, en su casa, el señor muy enojado y su amigo escultor del siglo XIX, que cree que de lo único que se trata es de que "la pieza sea hermosa", pueden caer en todos los anacronismos y lugares comunes que quieran e, incluso, llevarlos a ferias de arte internacionales, pero no a la calle que es de todos. Es decir, lo pueden intentar, en complicidad con la señora muy enojada que dirige los destinos de la Ciudad de México, pero, váyanlo sabiendo, la vamos a cubrir de pintas y, luego, la vamos a tirar (2021: s.p.).

Por supuesto, el tono es caricaturesco, lo que seguramente le habrá ganado lectores (sobre todo lectoras) al artículo. A pesar de que en varios pasajes Minera muestra que ha hecho su tarea en tanto historiadora del arte, olvida en el trazo de su caricatura que Reyes no ha dedicado su carrera a ser un escultor académico. Lejos de ello. En realidad, de su práctica lo más destacado son obras que llevan a acciones sociales, desde su proyecto en la Torre de los Vientos (1996-

2002) en que activó la escultura de Gonzalo Fonseca en la Ruta de la Amistad convirtiéndola en un verdadero centro de arte y hasta sus obras más recientes usando armas como materia prima.¹

En ese sentido, la propuesta que inspira la parte más seria del artículo de Minera, la ocupación política de los espacios públicos por los chalecos amarillos en París, apunta, acaso más de lo que le gustaría, en la dirección abierta por el propio Reyes, quien junto con artistas como Francis Alys, espacios como La Panadería y los críticos de la revista *Curare* cambiaron el panorama del arte en México lanzándolo a una nueva visibilidad internacional.

No quiero dejar el artículo de Minera sin citar este momento iconoclasta:

¿Por qué no mejor incluso hacemos borrón y cuenta nueva y vaciamos todas las glorietas de Reforma, con la excepción de la de la Palma? Por cierto, nunca falta quien piense que la palmera centenaria de dicha glorieta debería ser sustituida por un monumento, como el historiador Silvio Zavala que sugirió que se reemplazara, ay, por "una pirámide trunca que recordaría la base idiomática y cultural de los pueblos precolombinos". La verdad es que las plantas siempre caen bien. Y las fuentes. Sólo sería necesario facilitar el acceso a las glorietas –llegar al Ángel para llorar juntos, y borrachos, por el penalti que no fue es un deporte de riesgo parecido a bajarse de un pesero al vuelo (2021: s.p.).

Sin duda es otra vez la inercia de su propio chiste, aunque también la de la posibilidad que le inspira el momento en que escribe: en plena pandemia, justo después de los momentos que he descrito antes, cuando, debido al estado de suspensión de la vida, parece existir la posibilidad de que todo cambie radicalmente.

Sin embargo, la realidad pareció burlarse de su proyecto: la Palma de Reforma enfermó mortalmente y deberá dejar su espacio. Paradójicamente –pues al ocupar el lugar que en la progresión histórica hubiese correspondido al virreinato, la Palma se alzaba en vez de Hernán Cortés, lo que a casi todo el mundo le parecía bien– es ahora su glorieta sobre la que se discute como se puede ver, por ejemplo, en este artículo.

Carta de batalla por Gabriel Orozco.

Pero volvamos andando por el Paseo de la Reforma para volver a entrar a Chapultepec por la hermosa Puerta de los Leones. Volvamos porque la discusión más radical de la lógica escultórica, la más amplia y la más generosa, no es la gritería sobre Reforma, sino la que se está produciendo aquí, no respecto a uno de sus monumentos, sino cuando se piensa como una lógica que permite la lectura del conjunto del bosque.

Vale la pena señalar aquí que Chapultepec comprende, desde el 2019, cuatro secciones diferentes: la primera sección que es el bosque antiguo y comprende la zona del castillo, los dos

¹ Para una consideración seria sobre la obra de Pedro Reyes, ver Estrada Medina.

lagos artificiales a sus pies, el zoológico; la segunda sección que incluye a la feria, que está en proceso de transformarse en un parque temático llamado Aztlán, y el cálamo del Lerma con el mural de Diego Rivera; la tercera que ya está en las cañadas del poniente de la ciudad y finalmente la cuarta, que acaba de añadirse, era parte del Campo Militar 1F, y poco a poco va abriéndose al público. Por el momento, estas supuestas "secciones" son en realidad diferentes espacios estancos: es imposible caminar del uno al otro de manera ininterrumpida.

Parte del nuevo proyecto encabezado por Gabriel Orozco, se trata precisamente de unirlos, que sea posible recorrerlas todas, ya sea mediante un "cablebús" o, mejor, a pie, pasando por nuevos puentes peatonales, atravesando el Panteón de Dolores. Otro de los aspectos que me parecen importantes del proyecto se refiere al aspecto que descubrí la primera vez que fui a correr en Chapultepec: aunque el parque es muy amplio, esto no significa que sea fácilmente accesible. El número de puertas es limitado y muchos de los vecinos del parque, especialmente los de los barrios populares, no tienen una entrada cercana.

Antes que nada hay que insistir en el hecho de que Gabriel Orozco es un artista visual. Prácticamente todos los museos importantes de arte contemporáneo tienen y han exhibido obra suya –yo empecé a conocerla en Los Ángeles, durante los años noventa– y, también se exhibe en el espacio público: su esqueleto de ballena intervenido nada por el aire de la Biblioteca Vasconcelos.

Casi sobra decir que el proyecto de Chapultepec de Orozco ha sido mucho más cuestionado que la incluso malhadada escultura de Reyes de la que hablaba más arriba. En buena medida, la crítica ha provenido del sector de la cultura, porque el proyecto monopolizaba gran parte de los escasos recursos que posee el sector. Pero también por el hecho arriba mencionado de haber entregado un asunto tan cuantioso a un artista:

Alejandro Hernández: El primer cuestionamiento acerca de Chapultepec, sobre todo entre arquitectos, es el tipo de encargo: por qué no a un arquitecto o urbanista. ¿Qué opinas de esto?

Gabriel Orozco: La respuesta a esta pregunta, articulada desde una perspectiva arquitectónica, sería otra pregunta: ¿por qué tendría que ser un arquitecto o un urbanista el que desarrollara el Programa Maestro de un centro cultural y ambiental como Chapultepec? Pregunto esto a sabiendas de que sin el desarrollo de un programa de necesidades o propuestas no puede haber plan maestro arquitectónico —mucho menos plantear concursos a desarrollarse. Desde un principio tuvimos muy claro que era prematuro elaborar un plan maestro sin desarrollar un programa cultural y ambiental para Chapultepec (2019: s.p.)

Cosa en la que abunda Miquel Adrià en otro artículo:

También cabe cuestionar la autoría del proyecto, el encargo directo al artista Gabriel Orozco —en el mejor estilo de Napoleón III y su barón Haussmann, o de Adolfo López Mateos y su arquitecto Pedro Ramírez Vázquez— confiando en el valor de cambio que se delata hasta en el tamaño de su nombre en el encabezado del proyecto presentado. Un artista que expresó públicamente que, al no tratarse de un proyecto de construcción sino de rescate, no requería la incorporación de arquitectos e ingenieros en la fase de conceptualización, pues no se necesita inyectar más concreto al bosque (sin duda una reducción a mínimos de las profesiones que hasta ahora han sido capaces de orquestar grandes transformaciones urbanas, sin que ello implique inyectar concreto, por cierto). Mas que confiar en la "marca Orozco" (como acuñó Jose Castillo en el programa radiofónico *Al Aire*, aunque el término apareció desde la exposición *Oxxo* en la Galería Kurimanzutto), un proyecto de este tamaño debería considerar el camino andado en las últimas décadas por excelentes profesionales e incluir también en la gestación de un proyecto tan vasto a equipos multidisciplinarios, que emergieran de un debate social (2020: s.p.).

Por supuesto, esta crítica, al parecer objetiva, aunque ya matizada por la envidia del arquitecto se puede explicar mejor, si continuamos leyendo un poco más su texto:

Colaboraciones que deberían surgir del resultado de concursos y no de asignaciones a dedo. Algunos llevamos mas de veinte años convocando anualmente concursos abiertos, interdisciplinarios e internacionales, convencidos que las mejores ideas surgen de la confrontación de propuestas y que la democracia emerge del debate y no de las asignaciones directas propias del despotismo (eventualmente) ilustrado (2020: s.p.).

En realidad, donde me parece que se produce el reencuadramiento fundamental del proyecto, la Marca Orozco (o hasta Oroxxo, si prefieren) no es solamente en retomar los ganadores del concurso de Arquine, como la propuesta de reconvertir Constituyentes para que pueda ser un paseo peatonal en vez de una trampa mortal para bípedos. Ni siquiera en darle preponderancia a lo ecológico y lo cultural sino en algo que empieza a dibujarse con la metafóricidad que Orozco usa cuando habla del proyecto:

AH: En estos meses se ha hablado de ciertos conflictos entre, digamos, el valor otorgado al conocimiento de los expertos y el que se le da a otros tipos de saberes. ¿Cómo lees esto en relación al encargo que se te hace?

GO: El hecho de que la coordinación de este proyecto cultural se le encarga a un artista responde claramente al tipo de expertos que se intenta convocar. Digamos que el presidente Lopez Obrador junto con su secretaria de Cultura hicieron de facto la primera poda cultural ambiental del país al no tecnocratizar el proyecto. Podríamos verlo como un cambio interesante en la mentalidad política cultural del país, o como una actitud prácticamente inédita desde la época de los muralistas (Conversación 2019: s.p.).

Me parece interesante hablar de una "poda" en este contexto, donde lo verdaderamente podado son los "especialistas" para generar otro tipo de visión, que ha estado ausente desde que Vasconcelos era el secretario de educación. Esto permite la llegada de un momento para mí crucial de su discurso:

AH: ¿Cómo has hecho para configurar los grupos y equipos que te sirven de asesores y garantizar que sean amplios, plurales y a la vez los mejores?

GO: Preguntando. En mi práctica artística trabajo con muchos medios, distintas escalas y en varios países. Siempre he trabajado formando equipos para cada obra, colaborado con biólogos, escritores, artistas y arquitectos. He tenido la afortunada experiencia de trabajar con los mejores del mundo. Chapultepec no será la excepción en este sentido. Dependiendo del proyecto se invitan a los especialistas que puedan ayudarnos a realizar ese trabajo. Chapultepec se trata de una escultura social en la que hay que considerar lo ambiental y cultural con el contexto histórico, urbano, vecinal y turístico.

Reformular Chapultepec como "una escultura social" me parece brillante. Sobre todo en la práctica de un artista que, digámoslo de una buena vez, está tocado por el genio de la disposición, sobre todo de una disposición variable, que le permite pensar en constelaciones.



Fig. 8 Gabriel Orozco. Mesa de trabajo (MoMA, New York).

Por supuesto, hasta la última vez que fui a correr a Chapultepec, los puentes "flotantes" que sorteaban el Anillo Periférico o la avenida Parque Lira seguían siendo un mero (hor)render –el término es de Orozco– sin una fecha fija en un calendario. Por supuesto, le queda todavía el grave problema de lidiar, por ejemplo con los vendedores ambulantes y fijos de Chapultepec, con los problemas ecológicos planteados por el cambio climático, hechos como el museo militar que sin duda fue una condición impuesta por la Secretaría de la Defensa. Sin embargo me parece que las intuiciones originadas en su trabajo como artista, el usar un punctum distinto para definir el futuro del proyecto, puede acaso llevarlo a un buen grado de felicidad. Aunque sin perder de vista lo que le pasó a su colega Pedro Reyes, como sana lección de lo que sucede cuando el artista abandona las características de su práctica.

Coda

En nuestro artículo "From the Altepétl to the Megalopolis" María Moreno Carranco y yo hemos señalado como las principales lógicas literarias de la ciudad, y por lo tanto la manera en que la ciudad se convierte en su propio discurso. Resulta importante señalar cómo éstas se pueden activar en Chapultepec.

La primera de esas lógicas es la de una distancia que permita contemplación de la ciudad completa. Es la vista que Diego de Ordás logra desde el Popocatépetl, y Cortés y el resto de sus hombres un poco más adelante. Sin embargo, cuando, bajando de Puebla, Frances Calderón del la Barca, recordando sus lecturas, intenta repetir el acto de contemplación ya no lo logra. En otras palabras.

Así, es importante pensar que esta vista alguna vez fue posible desde el Castillo, y es la que determina la lógica visual del trazo del Paseo de la Emperatriz, que después fue rebautizado como de la Reforma. Es casi trivial insistir que hoy, ni en el menos contaminado de los días es posible abarcar la ciudad completa, no sólo desde el Castillo sino incluso desde la elevada posición de la Cuarta Sección del bosque. Sin embargo el Castillo sirve para evocar esa distancia que permite pensar la ciudad como un todo, y crear una cartografía. Además, hay que añadir que dentro del museo que alberga el Castillo, justamente hay varios mapas, incluyendo el hermosísimo biombo con su paisaje, que muestran varias épocas de México. Del mismo modo que la Tira de la peregrinación –el documento fundacional que concibe a México como distante no sólo en el espacio, sino incluso en el tiempo: la ciudad es apenas promesa– está reproducida en el Museo de Antropología, justo en la pared del patio más distante a la Sala Mexica.

La segunda lógica es la que, en vez del allá de la primera lógica, privilegia un aquí, pero un aquí que es multidimensional, lleno de estratos, en el que se muestra que la ciudad es palimpsesto: sus diferentes capas históricas: la prehispánica, la virreinal, la del siglo XIX, la del Porfiriato, la del México industrializado constantemente aparecen como lo demuestran obras fundantes del siglo XX como "Piedra de Sol" de Octavio Paz o los cuentos de El principio del placer, de José Emilio Pacheco, volumen donde aparecen "Tenga para que se entretenga" y "La fiesta brava", en los que precisamente Chapultepec resulta importante. Como he revelado con el paseo al inicio de este artículo, en el bosque conviven arquitecturas y restos de las diferentes épocas, dialogan en su aquí diferentes ideas sobre la función del bosque de la ciudad, incluyendo una densidad museográfica que abarca en sus colecciones desde lo contemporáneo hasta lo arcaico.

Finalmente, la tercera lógica que es posible encontrar aquí, es la del momento en que la dispersión de las multitudes en actividades diferentes se suspende y cristaliza momentáneamente en una coincidencia. Ésta es la lógica de las grandes crónicas sobre los momentos que marcan a la ciudad, como *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska (sobre el movimiento estudiantil de 1968) y *No sin nosotros* de Carlos Monsiváis (sobre el terremoto de 1985), pero que se pueden remontar hasta el siglo XVII, con el Alboroto y motín de Carlos de Sigüenza y Góngora.

Una visita al zoológico, el paseo más popular de la ciudad, en fin de semana, da esta sensación de radical unidad, si no la población completa, un gran número de capitalinos concurren.

Estas lógicas deben ser parte de lo que la futura escultura social de Chapultepec tome en cuenta y, de hecho, subraye en los futuros trazos de sus flujos: la disposición debe de tomar en cuenta la posibilidad de ejercer una distancia respecto a la ciudad para descansar de ella y para poderla totalizar, debe de mostrar la historia en que decenas de siglos de ocupación de la cuenca tienen consecuencias que hay que considerar a la luz del antropoceno, pero también el poderosísimo flujo de, por ejemplo, las marchas en que la sociedad civil clama por sus reivindicaciones, pero, sobre todo, se proclama existente, concreta, no un mero modelo de agregación estadística, sino un nosotros que toma el espacio público. Estas lógicas en su fuerza y en su contradicción deben encontrar representación en lo que vaya a ser Chapultepec. Yo quedo pendiente, pues no olvido que el parque me salvó, si no la vida, por lo menos la paz mental.



Fig. 9 Poderes encontrados (María Moreno).

Fuentes citadas

ADRIÀ, Miquel. "El proyecto del Bosque de Chapultepec" en *Arquine*. 17-VIII-2020, <https://www.arquine.com/el-proyecto-del-bosque-de-chapultepec/> [19.04.2022].

CERVANTES DE SALAZAR, Francisco. *México en 1554: tres diálogos*. Trad. Joaquín García Icazbalceta. México: UNAM 2001. El programa para Chapultepec. Conversación con Gabriel Orozco en *Arquine*. 8-VIII-2019, <https://www.arquine.com/programa-chapultepec-orozco/>, [19.04.2022].

ESTRADA MEDINA, FRANCISCO. *Acción directa: propuestas políticas del arte hemisférico del siglo XXI*. Disertación Doctoral, University of Houston, 2020, <https://uh-ir.tdl.org/handle/10657/7942> [19.04.2022].

LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco. *La conquista de México*. Monterrey: APP, c.2000.

MINERA, María. "Además de los monumentos, ¿qué hacer con nuestras glorietas?" en *Nexos* septiembre 2021, https://cultura.nexos.com.mx/ademas-de-los-monumentos-que-hacer-con-nuestras-glorietas/#_ednref+2 [19.04.2022].

MORENO CARRANCO, María y José Ramón Ruisánchez. "From the Altepetl to the Megalopolis" en Ato Quayson and Jini Watson (eds.). *The Cambridge Companion to the City in World Literature*. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press, en prensa, 2023.

REYES, Pedro. "Tlali on Vimeo", <https://vimeo.com/563877050> [19.04.2022].

SOLANA ROJAS, Aldo. "Una palma para la glorieta de Reforma" en *La Tempestad* Mayo 2022, <https://www.latempestad.mx/una-palma-para-la-glorieta-de-la-palma/> [19.04.2022].