



México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico

ISSN 2193-9756



## XXII. LA CIUDAD DE MÉXICO, PALIMPSESTO

2022/2, año 11, n° 22, 138 pp.

Editores: **José Ramón Ruisánchez, María Moreno Carranco**

DOI: 10.23692/iMex.22

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

(pp. 97-109; DOI: 10.23692/iMex.22.8)

**Yanna Hadatty Mora**

**(Universidad Nacional Autónoma de México)**

#### **Abstract:**

This article reflects on how Mexican modern press allows its readers to become inhabitants or visitors of Mexico City, which works many times not only as a geographical destination, but mainly as the Utopia of the postrevolutionary peace. But it also shows them how vices that capital city entails are penalized, fortifying as well the idea of the city as Distopia. "It is the best moment to live in the city", but at the same time, "city corrupts", and corruption is penalized because order is needed. Mexico City's representation in 1920's *El Universal Ilustrado* traces an interdisciplinary route that incorporates other directions to the traditional Porfirian city. Salvador Novo's and Arqueles Vela's articles, illustrated by Andrés Audiffred or Jorge Duhart, stand out among other less radical representations by picturesque chroniclers and Gustavo Casasola's photos. The ambivalence of these utopian and dystopian proposals may be part of the critics of modernity: intellectuals locate themselves between challenge and comprehension, the necessity of evaluation and warning, celebration and praise.

**Keywords:** Salvador Novo and Arqueles Vela, Jorge Duhart and Andrés Audiffred, Gustavo Casasola, *El Universal Ilustrado*, Mexico City in the 1920s.



[Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional \(CC BY-SA 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

[Website:](http://www.imex-revista.com)

[www.imex-revista.com](http://www.imex-revista.com)

[Editores iMex:](#)

Vittoria Borsò, Frank Leinen, Guido Rings, Yasmin Temelli

[Redacción iMex:](#)

Hans Bouchard, Bianca Morales García, Emiliano Garcilazo, Ana Cecilia Santos, Stephen Trinder

## **"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".<sup>1</sup> 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

---

<sup>1</sup> 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.

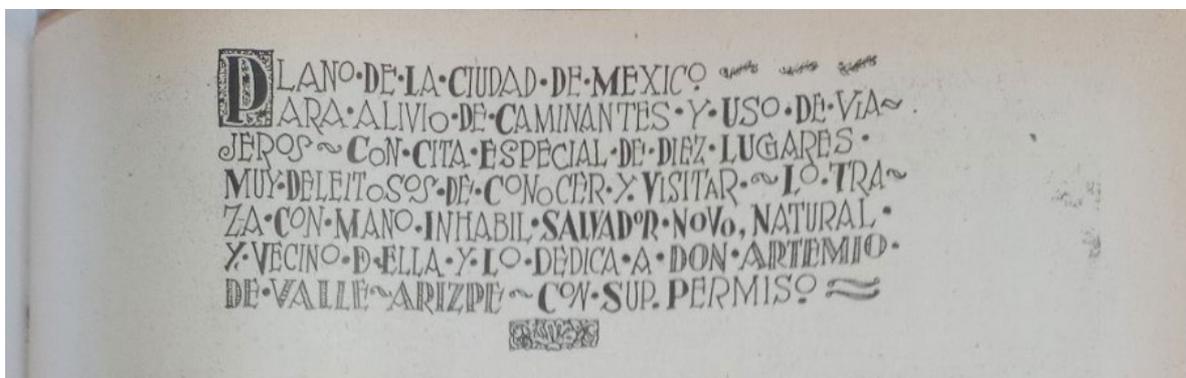


Imagen 1: Titular de *El Universal Ilustrado*, 3 de julio de 1924 (en Novo 1924)



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 acomodados 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.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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

<sup>2</sup> Véase Martínez Carrizales (2011).

<sup>3</sup> Véase Sánchez Prado (2009).

la Revolución.<sup>4</sup> 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

---

<sup>4</sup> 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 Galin*. 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](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.