

La capital novohispana

desde el taller del imaginista

Resumen

Vistas de los monumentos, sucesos y personajes históricos de la etapa colonial en la novela *Visionario de la Nueva España* (1921) de Genaro Estrada.

Abstract

Views of monuments, event and historical personalities of the colonial times in the novel Visionary of the New Spain, written by Genaro Estrada in 1921.

Leticia Algaba
División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Humanidades,
Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco
laetitia@prodigy.net.mx

DOI: <https://doi.org/10.24275/WWXO4250>

1.

En su calidad de sede primigenia, la ciudad de México es fuente inagotable de una extensa gama de registros que, a lo largo de los siglos, ha ido en pos de su naturaleza y su función; de su variable fisonomía; de su perdurable centralidad política renovada por el Conquistador y, por eso, punto de unión, origen del mestizaje, símbolo del encuentro, la destrucción, la construcción. Las lecturas de y sobre la ciudad de México se inscriben en diferentes ámbitos, provienen de distintas ramas disciplinarias y artísticas. En el presente ensayo¹ me propongo examinar una perspectiva literaria singular, la de un narrador que se postula como visionario colocándose en un estadio que va del entre sueño al sueño para recorrer la ciudad virreinal en un lapso que va del atardecer al amanecer, un recorrido que le permite tocar un espacio simbólico susceptible a la reconstrucción; un viaje a la ciudad virreinal por un nuevo camino, a la par con un tiempo de reconstrucción, el año de 1920, cuando México entraba al periodo posrevolucionario, y Genaro Estrada escribe *Visionario de la Nueva España. Fantasías mexicanas*.

Antes y después de 1920, indudablemente Luis González Obregón era el autor paradigmático de las leyendas y las tradiciones; su *México viejo* es,

quizá, uno de los libros que más ediciones ha tenido. En la segunda, de 1891, José P. Rivera, autor del Prólogo subraya el propósito del autor al declarar “la convicción de que a México viejo lo aplaudirá el Maestro Altamirano” (González, 1891:16).² Con justeza Rivera señalaba que González Obregón daba inicio a una especie de misión: fortificar la sede de la república con la escritura de textos renovados, con los fragmentos de las crónicas, los “sucedidos”, los testimonios de la vida cotidiana, los relatos legendarios, diversidad genérica explícita en el subtítulo *Noticias históricas, tradiciones, leyendas y costumbres*, del periodo de 1521 a 1821; tres siglos cuya aglutinación apuntalaba la imagen del México colonial presidida por la capital, la ciudad de México concebida como teatro de acontecimientos; testigo de tantas revoluciones, cuyo palacio ha visto desfilar reyes aztecas, Audiencias y virreyes españoles; regencias y emperadores mexicanos y extranjeros, dictadores, invasores y presidentes (González, 1891:23).

Si la ciudad de Lima, Perú, tiene en Ricardo Palma al inventor del género de la Tradición, la capital de México capturó la incansable devoción de González Obregón; su México viejo fue y sigue siendo una ‘guía de forasteros’ lo mismo de los

auténticos como de los mexicanos que se acercan por vez primera, o por enésima, al centro de la ciudad.

Las leyendas y las tradiciones provienen de un caudal cuyas vertientes se tocan, confluyen en un punto acaso discernible en el momento de la producción textual: ¿ofrecer al lector lo más auténticamente posible la antigua geografía citadina? La respuesta se antoja obvia mas depende justamente del cómo realizar el viaje al pasado: ¿con documentos en la mano?, ¿con los datos de la propia memoria?, ¿con una combinación de ambos elementos? Y entre las obviedades todo puede ser pertinente. Para analizar la postura elegida, la perspectiva, la actitud –en términos sencillos–, el lenguaje es, obviamente, el elemento clave, el instrumento recreador de un espacio signado, simbólico, que no cesa de atraer y soportar todo género de estudios e interpretaciones.

2.

Visionario de la Nueva España. Fantasías mexicanas se publicó en 1921. Es un texto integrado por capítulos breves, a manera de cuadros de la ciudad virreinal animados por personajes representativos de los supremos poderes, el político y el eclesiástico y, en gran medida, por los edificios. El lector tiene frente sí una profusión de imágenes construidas por la mirada y el oído del narrador sometidos a la hora del crepúsculo y, progresivamente, a la duermevela y luego al sueño, elementos capaces de captar la esencia del tiempo pretérito. En la caída de la tarde el recorrido por la ciudad permite la huida de “la vida moderna” (Estrada,

1988:83)⁴, la mirada relee, cifra y descifra, capta “una nueva pasión” (82), en palabras del narrador. La pasión y la mirada integran un nuevo texto que trae el pasado colonial al presente en una especie de atemporalidad que fija instantes a la manera de un proyector de imágenes. El lector puede acceder indistinta y aleatoriamente a cada capítulo y apreciar estas vistas citadinas semejantes a una ‘guía de forasteros’ y, a la vez, distintas por cuanto hay escasas huellas del cronista, en todo caso éste deja que el lector reconstruya el dato histórico a partir de otros textos. Tales peculiaridades hacen que *Visionario de la Nueva España* se distinga de libros como los de los reconocidos colonialistas Luis González Obregón y Artemio del Valle Arizpe, por ejemplo, más cercanos a la crónica, a las tradiciones y las leyendas.

La lectura de *Visionario de la Nueva España* permite notar capítulos emparentados mas dispuestos lejanamente entre sí, de ahí que, como señalé antes, el texto presente un juego de reminiscencias aparentemente desordenadas y cada vez más en relación con el estado como fuera de sí del narrador –es un visionario–, que se intensifica a partir de la mitad de la novela.

Cuando comienza la narración, la mirada se da como desde un gran angular situado en las torres de la Catedral metropolitana al atardecer. La luminosidad de la hora crepuscular delinea la silueta citadina y permite apreciar la imagen de la ciudad novohispana “tal como era” (84), como si no hubiera vida moderna, desde arriba no se distingue y sí permite atrapar la esencia de la arquitectura colonial. Retirando el gran angular, el narrador se sitúa abajo donde “... la ciudad ha perdido sus con-

² Resulta pertinente recordar que González Obregón continuó el legado de los escritores de la generación de Ignacio Manuel Altamirano, quien, como se sabe, en numerosos textos subrayaba la necesidad llevar a la literatura temas de historia nacional, toda vez que a partir de la restauración de la república en 1867 se acentuó la necesidad de consolidar la expresión nacional.

¹ Algunos fragmentos proceden de la ponencia que con el título “La ciudad virreinal en la mira de Genaro Estrada” presenté en el IV Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana, “El problema de los géneros al filo del nuevo siglo”, UAM, 2001.

tornos; las gentes –apunta– son sombras que se deslizan con apresuramiento” (84), señales de esa vida moderna que rápidamente se abandonan para imaginar a Cervantes de Salazar y a Sigüenza y Góngora mirando desde la torre opuesta y luego bajando como sombras iluminadoras que servirán de guías. Al construir la perspectiva, el narrador rinde homenaje a los más antiguos cronistas de la ciudad de México y, a la vez, nos coloca en su punto de vista en el segundo capítulo que se cierra con el momento en que la luz eléctrica da nuevamente las señales de su presente.

Siguiendo los homenajes, siete capítulos más adelante aparece Bernal Díaz del Castillo recordando antes de dormir la entrada a Tenochtitlan. El antiguo soldado de las huestes de Hernán Cortés escribe su *Historia verdadera de la Nueva España*; el narrador toma su voz para decir:

...os juro que no conciliaría el sueño si llegara a olvidar esto que ahora se representa a mi memoria, con la misma realidad que cuando nuestro esforzado capitán se entraba por aquellas tierras de maravilla (92).

En las frases citadas nuestro narrador ahonda en los recursos del libro de Bernal: escudriñar en la memoria, en el recuerdo de los sucesos de los que fue testigo y actor “con la misma realidad” para contar una historia viva, como recién acontecida ante los ojos del lector y, simultáneamente, hace una distinción: la reminiscencia ocurre antes del sueño, en la vigilia, mientras que el visionario opera en los límites y durante el sueño. Además, relaciona la memoria de Bernal con un libro de estampas e, implícitamente, nos señala la propia

construcción de su novela gobernada por imágenes que pintan la ciudad virreinal.

A semejanza de las láminas del libro de Ramusio, evocado por Alfonso Reyes en su *Visión de Anahuac* para introducir al lector en el viaje marítimo hacia tierras americanas, Estrada nos transporta en cada capítulo por la tierra firme del corazón de la ciudad de México, recurso que lo aleja un tanto de los detalles anecdóticos de las tradiciones y las leyendas; más bien, estos géneros se funden en instantes plenos de evocación porque el referente ingresa a otro tipo de representación.

Para discernir la nueva mirada de Genaro Estrada sobre la ciudad virreinal, conviene revisar la discusión que sobre el “género colonizante” emprende en *Pero Galín*, breve libro misceláneo, novela-ensayo, que Carlos Monsiváis ha considerado autobiográfico.³

Estrada se refiere a los anacronismos de los narradores colonialistas, entre los que figura la “fábula”, el uso de algunas palabras que desmerecen la verosimilitud y por eso provocan hilaridad. La receta es la siguiente: se toma un asunto del siglo xvi, o del xvii o del xviii y se escribe en “lengua vulgar”; después se le van cambiando las frases, enrevesándolas con trasposiciones y, por último, se alteran las palabras. Como algunas palabras “no suenan a colonial” se les sustituye con arcaísmos,

³ Véase “En el centenario de Genaro Estrada”, prólogo a edición facsimilar de *Visionario de la Nueva España* Universidad Autónoma de Sinaloa, 1987.

reales o inventados; el resultado es “la fábula consumada” (Estrada, 1988:123).

Los ingredientes de la receta no hacen más que exhibir el estado de un género literario llevado al agotamiento por algunos autores que miraban el pasado colonial desde una postura anacrónica, ingenua. En cambio, Genaro Estrada ensayó en *Visionario de la Nueva España*, su primer texto narrativo, una perspectiva distinta frente a un estilo que subraya– falseaba la “imprescindible” intención de acercarse a la “verdad” de los sucesos; el escritor siempre declaraba: ésta es “la verdadera crónica” de tal personaje, o de tal villa, y de los sucesos que “verá el curioso lector”. Elegido el asunto, seguían las consultas al diccionario de la lengua y al de sinónimos, para sustituir en aras de “modernizar” algunas palabras; por ejemplo: ésta en vez de *aquesta*; *imprime* en vez de *estampa*. La escritura del libro –continúa Estrada– se adornaba con rasgos caligráficos y abría con la frase “Habedes de saber que el anno Domini de mil quinientos y ochenta...”, leyenda que marcó a la literatura mexicana: “Aquella fue... la hora del habedes” (Estrada 1988:123,124).

La crítica que Estrada desliza en *Pero Galín* forma parte de una discusión más amplia respecto del americanismo, el que llevó a la literatura latinoamericana a cantar la bella naturaleza, a exaltar el sabor regional, el sazón de las provincias, un movimiento que en la última década del siglo xix competía con las novelas colonialistas por cuanto exaltaba el pasado prehispánico, lo indígena como un sustrato capaz de afianzar lo autóctono. Al juzgar tales posturas americanistas, Estrada defiende el “género colonial” porque:

Los aztecas y los incas están más lejos de nosotros que los virreyes y los oidores y es tarea más difícil interpretar sociedades aborígenes en el Lienzo de Tlaxcala, que la de animar un relato entre curas chocolateros, monjas de rosquillas de canela, fachadas del Sagrario Metropolitano y tormentos inquisitoriales, elementos todos que para regodeos de los bellas letras no han acabado de desaparecer entre nosotros (Estrada, 1988: 129).

Como he venido señalando, la discusión anterior aparece en *Pero Galín*, que se publicó después de *Visionario de la Nueva España*, es decir, que nuestro autor primero ensayó la escritura de un texto colonialista siguiendo un camino distinto, alejado de sus contemporáneos y de la “fábula”, de formatos acartonados, inverosímiles, no obstante las garantías de apegarse a personajes y sucesos “verídicos”. Es la autenticidad de la remembranza de los siglos coloniales en su presente, el año de 1921, el meollo, de ahí la postura de Estrada:

Huyamos de la palabra imaginista –¡Oh tiempos!– tan inquietante y moderna. ¿Por qué no conservar la de imaginero, tan sabrosamente colonial? Las Ordenanzas de Gremios nos dicen que imaginero es el tallador de imágenes. Y bien, amigos míos, hombres de letras, ¿por qué no habías de ser vosotros los imagineros de hoy en día (Estrada, 1988: 129).

3.

El narrador de *Visionario de la Nueva España* es, efectivamente, un imaginero que talla imágenes verbales, unas veces concentra la mirada para fijar el instante y otras veces la vista y el oído para

impulsar el movimiento; imágenes que como en la física reproducen las figuras de los objetos –y en este caso también de los personajes– por la combinación de los rayos de luz, tal como sucede al inicio de la novela, cuando al término de la hora crepuscular el narrador mira desde una torre de la Catedral el desplazamiento de las sombras de Cervantes de Salazar y de Sigüenza y Góngora seguramente recordando las páginas del *México en 1554* del primero, y de *Los infortunios* de Alonso Ramírez, del segundo.

Avanzando lentamente la manecilla del reloj, el narrador llega a la hora nocturna para capturar los momentos más señalados de la ciudad novohispana. Un episodio en la Plaza de San Jerónimo, bajo la luz de la luna situada detrás de la iglesia conventual, da pie para divisar desde una ventana del convento la luz de una celda donde una monja jerónima escribe “suaves endechas por el amor de Jesús” (93); quizá se trate de Sor Juana Inés de la Cruz; sin embargo, prevalece la imagen que cierra el capítulo integrada por el juego de la luz producida por el deambular de la luna que brilla y oscurece el espacio de la Plaza acompañado por el silencio intermitentemente matizado con el canto de un grillo. La imagen potencia una estampa de claroscuro, de luz y sombra, silencio y leve sonoridad que se une al deambular de la luna y otorga movimiento a la evocación para formar un cuadro francamente poético.

Sólo en dos ocasiones el narrador abandona el escenario de la ciudad de México para rozar sucesos notorios de la vida colonial. Uno es la llegada de la Nao de China que proveía a los mercaderes de telas, loza, porcelana, muy apreciados por

los peninsulares y criollos enriquecidos. El otro suceso que ponía en jaque la vida colonial era la piratería, materia del capítulo “El Corsario” sobre el episodio del Príncipe de Nassau en Acapulco. Al inicio, el narrador se somete al epígrafe del capítulo tomado de J. Ruskin: “In the bow of the is the gift of another world” (89) alusivo tanto a la toma de posesión del fuerte de Acapulco por parte del príncipe holandés, que reitera el tópico de la codicia de los europeos frente a América, como al narrador que se posa en otro mirador, el de la proa del bote como si él mismo terminara su viaje imaginario de la ciudad de México a Acapulco.

La primera escena es breve: un soldado español que resguarda el puerto recibe la orden de trasladarse a la ciudad de México para avisar al Virrey Marqués de Cerralvo que Nassau ha ocupado el puerto y a señalar que no es un simple filibustero. La segunda escena comienza cuando el soldado cabalga y luego de un breve avance volteo hacia atrás y divisa el fuerte de San Diego como un pequeño cubo gris, las casas como de juguete y “la pluma del Príncipe de Nassau que se destacaba como remoto vuelo de una gaviota en el fondo azul de la plácida bahía de Acapulco” (89).

La imagen no puede ser más eficaz: disuelve la gran amenaza de un aparente filibustero. El desvanecimiento del fuerte potencia el suceso que sabemos no tuvo consecuencias y, a la vez, Nassau queda como un frustrado corsario: las plumas de su sombrero se asemejan a las gaviotas que merodean y, simultáneamente, contribuyen a embellecer la vista marina. La lectura de este capítulo permite apreciar que nuestro narrador, que es un fino imaginero, se ha puesto en la lente de una

cámara cinematográfica lejos de su tierra firme, la ciudad de México, el centro del poder político.

Como se sabe, la vida cotidiana de la ciudad virreinal se regía por el sonido de las campanas. El cronista José María Marroquí detalla en 1903 el número y el sentido de los toques. El primero ocurría al alba, a las 5:00 en primavera y verano ya las 5:30 en otoño e invierno. A las 12:00 el toque llamaba a la “Oración de Mediodía”; a las 3 de la tarde se daba el toque para recordar la Pasión de Jesucristo y al anochecer un toque a la hora que, dice Marroquí, eligiera “la prudencia del campanero” quien lo variaba “paulatinamente siguiendo los pasos del sol al ocultarse” (Marroquí, 1903: 521). El último era el toque de queda entre las 9:00 y las 9:30 de la noche, único ajeno al carácter religioso y apegado al orden civil.

Emulando la tarea del campanero al narrador se sitúa en la torre poniente de la Catedral desde donde captura la silueta de un repicador diluida en el cordel que impulsa el “Angelus”.

La trayectoria de las ondas sonoras que van “del eco al murmullo” describen los componentes, la imagen:

fue como una acordada oración en la que llevaba la voz la catedral y los demás templos decían las secuencias; y el vasto rumor del ángelus flotaba en la tarde como la pos trera nube de incienso elevada a Dios. (111).

La distensión de la imagen guiada por el eco llega hasta el principio de la noche, la hora en que nuestro narrador inicia con “la prudencia del campanero” sometiéndola al desvanecimiento de la luz solar hasta el ocaso.

Así como algunas imágenes auditivas se ciñen a los toques consuetudinarios, otras funden los toques. En el capítulo intitulado “Las doce”, Estrada coloca un epígrafe con versos del poema “The bells” de Edgar Allan Poe, que recrean el silencio nocturno inmerso en una atmósfera tétrica: “In the silence of the night, / How we shiver with affright / At the mencholy menace of ther tone!” (97). El narrador se coloca en el punto donde las manecillas coinciden por un instante, un segundo, ese momento de giro que señala la mitad del día o de la noche. Evocando las doce campanadas del Monasterio de las Capuchinas surgen “las sombras pobladas de fantasmas, el sonido de las cadenas de los prisioneros de la Inquisición” (97). La evocación nocturna recorre los sucesos trágicos ocurridos también a las 12 del día. La atmósfera lúgubre señala las manchas oscuras del funcionamiento del orden antiguo, sobre todo el de la Iglesia, desde cuyos edificios salían repiques que imprimían el compás a la vida citadina. La última campanada de las 12:00, recuerda el narrador, “me sugiere este silencio mortal y lúgubre en que está sumido el mundo” (97).

Y frente al horror de la opresión colonial, en otro capítulo asistimos a la construcción de un toque distinto, el de la gritería de la chusma en protesta por un pregón que se lee por las calles principales para comunicar la pena de horca a un vecino acusado de los delitos “de alta traición y lesa majestad, por haber osado atentar contra la persona del excelentísimo señor virrey” (98). La gritería de los vecinos lanzaba un ¡Aah! semejante a “un trueno sordo” (98) con el que el narrador imaginero logra sonorizar la escena callejera

mediante una especie de contrato que en señal de que la retrospectiva hacia los siglos coloniales se va moviendo hacia las 12, la hora clave que comenzará a iluminar un nuevo orden político sugerido en el capítulo siguiente titulado “El Cometa”.

En ese capítulo convergen en la imagen central la luz de las estrellas y el sonido del toque de queda, la hora de la alarma, de la plegaria y del espanto. Situado en la ventana de su alcoba, el narrador ve a la luz del farol un grupo de “viejas, alguaciles, colegiales y beatas que hacían extraños signos al cielo” (99) interpretando los peores augurios. En sentido opuesto, el narrador admira la quietud de las estrellas de mayo, “más luminosas que las lámparas de las hornacinas y que los velones de los alguaciles que apenas abrían agujeros de luz en la oscuridad de la calle” (98). Mira todavía más arriba la reposada luminosidad donde “un cometa arrastraba su cola magnífica desde el Hospital de San Lázaro hasta las lindes del viejo Tlatelolco” (99). De este modo la imagen, que desecha el dato puntual de la fecha, anuncia un acontecimiento luminoso que daría un giro al antiguo reloj de la Nueva España.

Y aquella hora se acelera en paralelo con la retrospectiva al pasado en el antepenúltimo capítulo titulado “El Insurgente” donde una sola escena basta para escuchar el grito del Fiscal ante la lectura de una “manifiesto sedicioso” (115) que un jinete había dejado en las puertas de la Real Audiencia. La vertiginosa huida del personaje en dirección a Tacubaya con destino a Toluca, subraya la inminencia de la revolución de 1810 a través de una imagen veloz, a todo galope, que acalla el grito del representante de la autoridad virreinal.

El final de la noche ocurre justamente en el último capítulo de la novela cuando el “autor” conversa con edificios y personajes. Se trata de un “Diálogo Churrigueresco” –éste es el título– absurdo, humorístico, que pone en relieve el estado onírico del narrador, quien da la voz al “autor” para cerrar así el capítulo y la novela:

Tú, Visionario, anda con Dios y quede aquí el epitafio de tres siglos de literatura retrospectiva.

De los tratados de Córdoba para atrás, sean estas últimas palabras. Buenas noches, mis viejos fantasmas: ya canta la alondra (118).

4.

La memoria de los siglos novohispanos pasa por varios filtros; la novela de Estrada es la visión del narrador en el sentido literal del término, el acto de ver, pero éste ingresa inmediatamente a un estado de vigilia, de acecho, de asedio del instante, de la luz, de la sombra, de la oscuridad, del sonido, del silencio, elementos transformadores de la visión porque el narrador se coloca en miradores reales y desde ahí toma una lente que escudriña y da movimiento y sonoridad. Es así como la visión suele encarnar una quimera, que aún tanto lo grato como lo desagradable de la ciudad virreinal. Y en esta quimera reinan los contrastes de la luz y las ondas sonoras en función de los sucesos aludidos.

El ensueño, un estadio donde la imaginación reina, a la vez sueño e ilusión, ha sido materia fértil para todos los géneros literarios. La poesía muchas veces ha hecho suya la ciudad de México.

Por este fértil terreno Alfonso Cravioto escribió *El alma de las cosas viejas*, un extenso poema circular publicado el año de 1921, un texto cercano a Visionario de la Nueva España no sólo en la fecha sino en la recreación de los tópicos coloniales. En el epígrafe del poema leemos un propósito digno de citar:

México debe tener una tradición de Arte Propio: hay que buscarla; hay que encontrarla; o hay que crearla (Cravioto MCMXXI: 3).

La creatividad referida ya delata la urgencia de Cravioto por renovar el “género colonialista”, como lo denominaba Genaro Estrada. El paralelismo en la preocupación estética de los dos escritores señala otra coincidencia: el no haber nacido en la ciudad de México. De la provincia a la capital, ambos hicieron un viaje definitivo y desde el centro político del país reconstruyeron la ciudad virreinal, el espacio representativo del origen de la mexicanidad alejándose de fórmulas desgastadas, precisamente el año de 1920, durante el inicio de lo que hoy reconocemos como periodo posrevolucionario. Acaso la empatía de los provincianos residentes en la capital aportó ingredientes singulares que Alfonso Reyes valoraba en Genaro Estrada:

Llegó justamente a México, procedente de Sinaloa (Culiacán), allá por los fines del Ateneo y por los comienzos de la Revolución. Trae a la literatura la riqueza entrañable de la provincia, el sabor del condimento nacional, que siempre las capitales pierden y diluyen un poco (Reyes 1960: 177).

Cravioto⁴ y Estrada se sumaron a un replanteamiento sobre el pasado, una vuelta de tuerca al viejo edificio novohispano, desde la duermevela, el ensueño, la fantasía, la ilusión, haciendo uso del taller del imaginero, perceptible en los dos versos que abren y cierran el poema *El alma de las cosas viejas*:

Y en el estanque añoso del jardín colonial.

Duerme el rumor ilustre del ensueño ancestral (Cravioto MCMXXI:15).

De la vigilia al sueño y de éste a la alborada, Genaro Estrada escribió un texto, cuyo narrador se atiene al desorden de su imaginación, como puede ser la imaginación del lector, quien puede aceptar el orden de los capítulos, o puede asociar un orden, imaginar y tomar la punta de la madeja y tejer una nueva poniéndose en un mirador y luego pasar a otro.

Visionario de la Nueva España soporta la iniciativa y la capacidad lúdica del lector. De la fijación de los instantes captados como desde la lente de una cámara fotográfica, al movimiento como en el cinematógrafo, los breves capítulos de la novela se convierten en vistas fijas y simultáneamente en rotación, con lo que Estrada capta la esencia de la

⁴El escritor nació en la ciudad de Pachuca, Hidalgo, el año de 1884. Ya en la ciudad de México fundó, con Luis Castillo Ledón, la revista *Sovia Moderna*. Su destacada trayectoria intelectual y política es materia del libro de Miguel Ángel Granados Chapa, Alfonso Cravioto. *Un liberal hidalguense*, publicado en 1984. (Ediciones Océano y Gobierno del Estado de Hidalgo).

ciudad virreinal que en 1920, el presente de la escritura, convivía con la arquitectura del porfiriato, testimonio de un régimen derruido por el movimiento revolucionario de 1910. Si el recorrido por la ciudad novohispana inicia a la caída de la tarde, si la hora crepuscular, preludio de la sombra, de la hora nocturna, se privilegia, el narrador no hace más que aludir a su presente, a su “huida de la vida moderna”, expresión del asombro ante el movimiento, el de los nuevos tiempos que aún se mecían entre los vaivenes políticos, indicio de la fragilidad en fuerte contraste con la solidez y la belleza de los edificios novohispanos. Entre un mundo que se acaba y un nuevo amanecer, Estrada logra una retrospectiva proveniente de la lectura íntima de la ciudad, ajena a la reliquia olorosa a polvo, desquebrajada, entrega la ciudad virreinal en su fortaleza y su debilidad, contrarios que se erigen como el referente del pasado colonial más vivo ante el giro del reloj que rige el tiempo mexicano.

Tales indicios de la novela provienen de la discusión con la que Estrada inicia. El autor hurga en la naturaleza de su escritura: ¿novela?, ¿poema?, ¿ensayo? El primer capítulo titulado “Dilucidaciones” abre la reflexión. Lo que está claro es el punto de partida: “aprendimos a amar esta vieja ciudad de México” (82) en las repetidas caminatas que reconocen la alta y la humilde arquitectura; el sabor ácido o dulce, triste o alegre de los barrios; los muros de tezontle y las tapias calizas; bajo la luz meridiana o la del ocaso, o en la sombra del silencio nocturno. Por esos caminos se sustentó “una nueva pasión”, en palabras del narrador, y significativamente una lectura: “leímos de corrido en cada rincón” (82).

Descubierto el camino se esclarece el mecanismo, el narrador ofrecerá su lectura: la ciudad es un texto. Y al final de este capítulo inicial, que es más bien un prefacio, se define el punto de vista: “Una tarde subimos a las torres de la catedral...” (83), última frase suspendida por puntos que dan pie al siguiente capítulo el cual se erige más bien como el primero con el título “La ciudad colonial” antecedido por el siguiente epígrafe de L. Uhland:

Mi espíritu se reconcentró, mis sentidos estaban de tal modo encantados por aquellos sonidos, que nunca pude explicarme cómo había subido a tal altura. Me figuraba que hacía más de un siglo que encontrábame arriba; tanto estuve sumergido en mi sueño (83).

Pero la decisión del autornarrador pasa por una auténtica dilucidación. ¿Escribir un cuento o una novela? En uno y otra lo importante es el traslado de la evocación de las cosas de antaño y el encuentro de sutiles relaciones con las de ahora. Tenemos aquí la piedra de toque del género colonialista en pleno auge por el año de 1920: ir del pasado al presente mediante una operación garante de la verosimilitud, pero esta vez sin la minucia de las fechas, del dato; corresponderá al lector que lo indague si lo considera necesario, o imagine, interprete tanto los sucesos relevantes como los de la vida cotidiana. La discusión del autor-narrador evidencia su aparente cercanía al género colonialista pues más adelante nos dirá que ha leído “de corrido cada rincón” y, desde luego, oculta sus otras lecturas, las de las crónicas, la historia, el arte.

Otra posibilidad de escritura es la conmoción lírica “ante los más variados aspectos de las cosas” y el poner “el ánimo alerta a todos los rumbos, como la rosa de los vientos” (81).

Como he tratado de mostrar, la emoción y los sentidos dispuestos a todas direcciones gobiernan la narración para construir un texto de imágenes, esperable de un imaginista, de un tallador de imágenes, como declarara Estrada en *Pero Galán*, libro que, como ya hemos visto, descifra nuestra novela, bien asentada en la prosa poética.

La inquietud notoriamente más intensa es la de la posibilidad de escribir un ensayo. En esta reflexión conocemos una definición del género:

Otro tiene la inquietud de los ensayos. Su conversación, sus lecturas, su persona misma son otros tantos ensayos. Espíritu selecto y exquisito, ama las cosas elegantes, las frases perfectas, los libros esenciales. Todo él es como un frasco que encierra los más suaves y delicados perfumes de la vida y el arte (81).

El ensayo se presenta como un frasco, continente de conocimientos, experiencias, lecturas, sustancia densa que va decantando sus componentes susceptibles de ser vaciados para destilar vitalidad y aroma. El frasco –la forma– se desnuda para vaciar la sustancia decantada, esto es, la escritura que dará una interpretación de la ciudad novohispana, de su esencia. El resultado se acerca a la definición que del ensayo hizo Lucács: “un poema intelectual”, según recuerda Liliana Weinberg: “se trata de la intelectualidad como vivencia sentimental” (2001: 22).

Situado en el espacio público, en el centro político de la Nueva España, erigiéndolo como su *mirador*, el narrador-visionario remueve los siglos coloniales para ofrecer al lector los símbolos renovados gracias a las imágenes poéticas que se han ido fraguando en el espacio interior, íntimo, en el frasco que concentró el conocimiento, la experiencia, las lecturas. Así, la distancia temporal, la retrospectión, se pone en juego ambiguo con la cercanía que es atrapada como a través de una lente que captura el instante o le da movimiento y sonoridad. El texto de Estrada comulga del nerviosismo del género ensayístico, ávido de contenidos, como un centauro, en palabras de Alfonso Reyes, quien formuló uno de los más equilibrados juicios no obstante el dolor por la pérdida definitiva de su amigo Estrada, en *La Nación* periódico bonoarense, el 3 de octubre de 1937:

Su Visionario de la Nueva España viene a ser como Gaspar de la noche mexicana, y no creo que antes de él se haya logrado poner a contribución, con mejor efecto, todos los temas y motivos de nuestra imaginería colonial, de nuestra suntuosa y parsimoniosa ‘Edad Media’, llena de virreyes, frailes y doctores, asuntos transportados por él a un ambiente, si vale decirlo, de disciplinada fantasía, de ensueño con bridas (Reyes, 1960: 177).⁵

⁵ Vale la pena recordar que Genaro Estrada murió a los 50 años de edad, en la ciudad de México, el 29 de septiembre de 1937. Su amistad con Alfonso Reyes fue muy estrecha, aunque Estrada no perteneció al Ateneo de la Juventud. se erigió en uno de los más asiduos corresponsales del escritor regiomontano des-

En paralelo con su querido amigo Reyes, Estrada escribe en 1920 un texto moderno, caprichoso, rebelde ante el género colonialista inmerso en la crónica, el dato histórico, la minucia del vestigio, cuya técnica narrativa se había convertido en receta según apunta irónicamente nuestro autor pues produjo:

una literatura que engordaba a ojos vistas con el evidente saqueo de esas sabrosas crónicas y leyendas en que son maestros reconocidos en América el peruano Ricardo Palma y el mexicano González Obregón. Fue el desentramamiento de toda una guardarropía... en apretada y chillante confusión (Estrada, 1988).

A la luz de la discusión que el propio autor, Genaro Estrada, hace de *Visionario de la Nueva España* es posible concluir que se trata de un texto en colindancia de géneros literarios: novela-ensayo cuya fluidez reside en las imágenes poéticas que dan cuerpo a una trama narrativa, cuyo hilo conductor parece dejarse "a prudencia" del lector, quien como el campanero novohispano puede elegir la hora y situarse desde arriba o a ras del suelo y "a prudencia", también, elegir la luz meridiana, o la crepuscular o la nocturna, para mirar las imágenes que fijan o dan movimiento a los sucesos, los personajes, los fantasmas, los edificios, y así acce-

der a un libro de estampas que como la Rosa de los Vientos registra la ciudad virreinal.

de su primer encargo diplomático en Madrid. Serge I. Zaitzeff editó la correspondencia Estrada-Reyes y escribió un magnífico estudio preliminar, en *Con leal franqueza: correspondencia Alfonso Reyes y Genaro Estrada*. México, El Colegio Nacional, 1992.

der a un libro de estampas que como la Rosa de los Vientos registra la ciudad virreinal.

La retrospección a los tres siglos coloniales en 1920, año de la escritura de *Visionario de la Nueva España*, se corresponde con un giro en el reloj del tiempo mexicano que, sin embargo, preservaba el espacio simbólico de la nacionalidad, la ciudad de México, sede del poder político, en un momento de reconstrucción en todos los órdenes de la vida social. Genaro Estrada mira el pasado colonial y el nuevo tiempo y escribe un texto original, resultado de una sensibilidad singular que mucho se acerca a las tareas del arquitecto y del fotógrafo, uno y otro eligen el espacio desde el que se colocan para edificar y retratar, movimientos que también se trasladan a las páginas donde Estrada escribe su visión sobre la ciudad de México.

Bibliografía

- Estrada, Genaro (1988), *Obras Completas*, compilación, prólogo, notas y bibliografía por Luis Mario Schneider. Siglo Veintiuno Editores, 1984 2t. (Serie: Los Once Ríos) México
- Estrada, Genaro, *Visionario de la Nueva España*, edición facsimilar, prólogo de Carlos Monsiváis Universidad Autónoma de Sinaloa, México.
- Cravioto, Alfonso (MCMXXI), *El alma de las cosas viejas* Ediciones México Moderno, México.
- González Obregón Luis (1981). *México viejo*. Noticias históricas, leyendas y costumbres del periodo de 1521 a 1821. Tipografía de la Escuela Correccional de Artes y Oficios, Ex Colegio de San Pedro y San Pablo, México.

- Marroquí, Jose María (1903), *La Ciudad de México, Tipografía y Litografía "La Europea"* de J. Aguilar Vera y compañía, México.
- Reyes, Alfonso (1960), *Obras Completas*, Fondo de Cultura Económica, México.

- Weinberg, Liliana (2001), *El ensayo entre el paraíso y el infierno*, Universidad Nacional Autónoma de México y Fondo de Cultura Económica, México.