

JUSTO SIERRA EN NUEVA YORK. MIRADAS SOBRE EL ESPACIO URBANO¹

Cristina Beatriz Fernández*
Universidad Nacional de Mar del Plata-
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

PALABRAS CLAVE: JUSTO SIERRA, CRÓNICAS, VIAJE, NUEVA YORK, CIUDAD

Resumen: El objetivo de este artículo es analizar la percepción del espacio urbano estadounidense en las crónicas del viaje que realizó Justo Sierra a Estados Unidos (1895), especialmente en las dedicadas a la ciudad de Nueva York. En ellas, se procura describir su mirada sobre el cambio y el movimiento, el crecimiento de la ciudad y su impacto en el estilo de vida, la relación entre el espacio recorrido y las representaciones previas acerca de él.

KEYWORDS: JUSTO SIERRA, CHRONICLES, TRAVEL, NEW YORK, CITY

Abstract: *The aim of this paper is to analyse the perception of the urban areas in the chronicles written by Justo Sierra when he travelled to the United*

¹ Este artículo expone resultados parciales del proyecto de investigación *Espacios y retóricas de la sociabilidad en los escritos de la modernidad/modernización urbana en América Latina (fin del siglo XIX y siglo XX)*, financiado mediante un subsidio de Proyecto de Investigación Plurianual (PIP) del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

* crisfer@mdp.edu.ar

Cristina Beatriz Fernández

States of America (1895), specially in the dedicated ones to the city of New York. In them, tries to describe his look of the change and the movement, the growth of the city and his impact in the way of life, the relation between the crossed space and his previous representations.

Entre 1897 y 1898 fueron publicadas en la revista *El Mundo*² de México una serie de crónicas firmadas por Justo Sierra concernientes a su viaje a Estados Unidos. Ese viaje había tenido lugar entre los meses de septiembre y noviembre de 1895, cuando el eminente hombre de letras y, por entonces, magistrado de la Suprema Corte de México tuvo la oportunidad de conocer algunas ciudades de aquel país, gracias a la invitación cursada por su tío, Pedro G. Méndez. Las crónicas publicadas en la revista *El Mundo* fueron recopiladas posteriormente en el volumen *En tierra yankee (Notas a todo vapor)*, editado en 1898 por la Tipografía de la Oficina Impresora del Timbre en el Palacio Nacional de México —es decir, una imprenta oficial del gobierno— y dedicado a su ya mencionado tío. A pesar de que el subtítulo del libro, *Notas a todo vapor*, connota la inmediatez, referencialidad, actualidad e incluso cierta provisoriedad —características todas de tantas crónicas finiseculares (Rotker 116)—, la mención a un cuaderno de notas tomadas durante el viaje, y el hecho de que estos escritos comenzaran a editarse dos años después de concluido, denuncian un complejo proceso de génesis textual.³

De la veintena de crónicas destinadas a este viaje, siete conciernen a la ciudad de Nueva York: “A Nueva York por Atlanta”, “La ciudad imperio”, “In excelsis”, “Por abajo”, “La vita buona”, “De paseo. Bowery” y “Colón-Cervantes”. Éstos son los textos en los que me centraré en las

² *El Mundo*, que comenzó a publicarse en 1884, fue inicialmente un semanario ilustrado. En 1896 fue fundado como un diario vespertino. El título le fue comprado al editor de *El Universal* y estaba controlado por el gobierno de Porfirio Díaz (Dumas 554, n. 381).

³ En palabras de Sierra: “No, yo no pretendo hacer una ‘guía de paisajes para los viajeros del Ferrocarril Central’; a otros esa gloria; yo de vez en cuando levanto los ojos del libro en que leo soñolientamente (¡oh irreverencia!) los tercetos del Dante o

páginas que siguen. En todos ellos puede rastrearse uno de los ejes centrales del viaje a Estados Unidos: la percepción del espacio urbano, de sus transformaciones y del impacto de la organización de la ciudad en la forma de vida norteamericana.

UNA MÁQUINA DE MOVIMIENTO PERPETUO

En estas crónicas, uno de los atributos principales de la caracterización del espacio urbano norteamericano es la presencia ininterrumpida del *cambio* y su *velocidad*. Esto es perceptible, por ejemplo, en la descripción de Atlanta, ciudad que el viajero atraviesa en su periplo hacia Nueva York:

Estas ciudades americanas que, como Atlanta, tienen apenas medio siglo de vida, empiezan por unas cuantas habitaciones de palo, pero luego, en su núcleo, van adquiriendo robustez, y el palo es reemplazado por la piedra, y surgen al compás del desenvolvimiento de los recursos agrícolas de la comarca o de la situación topográfica de la población, en la encrucijada de varias vías naturales (ambas cosas se realizan en Atlanta), los grandes edificios, el capitolio de piedra blanca, la universidad de granito y ladrillo, el hotel monumental de ocho o diez pisos [...]; hoteles en cuyos *halls* vastísimos y confortables se da cita, para conversar, toda la sociedad de negocios de la ciudad, entre el *restaurant* y el *bar*. (45-46)

En esta descripción de la ciudad de Atlanta y su veloz crecimiento encontramos rasgos que serán compartidos por la ciudad de Nueva York. Entre ellos, se destacan la robustez, el tamaño de los edificios y, sobre todo, la altura, aun a expensas de los criterios estéticos del observador. Por otro lado, como aquí se dice claramente, las ciudades “surgen al

los diálogos y escenas absurdas de una novela del papá Dumas que no había leído nunca, *La San Felice*, y veo por mi ventanilla. Sucede alguna ocasión, que tomo mi cuaderno de viaje y apunto, en caracteres indescifrables y trepidantes, una que otra notita” (17).

Cristina Beatriz Fernández

compás” de los recursos económicos regionales, pero el espacio urbano también es el marco de relaciones interpersonales: más que un escenario, es una condición de posibilidad para esa “sociedad de negocios” que anima los hoteles y restaurantes.⁴

Una de las formas más contundentes de apreciar la velocidad del cambio urbano es su comparación con la medida temporal de la vida humana. Sierra cita el caso del cónsul general de México en Nueva York, don Juan Navarro, una de las personas que encuentra en su viaje, quien había instalado su despacho “en uno de esos edificios de oficinas, que, como todos, en esta parte de la ciudad, tienen las bases minadas de cantinas y restaurantes para lonchar rápidamente” (61).⁵ Este personaje, a quien el narrador le atribuye una edad inferior a los cincuenta años, “ha visto crecer rumbo al norte y rumbo al cielo, esta ciudad hipertrofiada de gente y de dinero que él encontró modestamente instalada entre Madison Square y la Batería” (61).

La *velocidad* con que se transforman estas ciudades se proyecta en el ritmo de vida de sus habitantes, marcado también por cierto frenesí y la necesidad —que el cronista presenta como algo antinatural— de *precisión*. Es como si la población urbana tuviese internalizado un reloj, como se menciona en el siguiente pasaje:

Las calles se alínean, iguales unas a otras por las casas que las bordean, por los coches que las surcan, por la gente que las transita compuesta de

⁴ Ya en su clásico estudio sobre la ciudad como forma histórica, Lewis Mumford señalaba que la expansión de las ciudades está intrínsecamente vinculada al desarrollo del capitalismo. Ese movimiento de expansión tuvo un segundo momento en el siglo XIX —el primero había sido a finales de la Edad Media— “por la presión de las invenciones mecánicas y del industrialismo en gran escala”. Además, la ampliación del trazado en damero, motivada por la especulación en los precios de los terrenos y el sistema de transportes públicos, fueron las dos principales actividades que dieron predominio a las formas capitalistas en las ciudades en desarrollo del siglo XIX. Según Mumford: “Una economía en expansión reclamaba una población en expansión; y una población en expansión reclamaba una ciudad en expansión. El firmamento y el horizonte eran los únicos límites” (555, 572).

⁵ Se nota aquí la inclusión de otra marca de transformación, en este caso, lingüística: palabras en *spanglish*.

seres que se mueven velozmente como a impulsos de un mecanismo interior, que llevan en el rostro marcada la seriedad, la preocupación, el ensimismamiento de quien está a pique de perder la fortuna o la vida, si llega cuando la manecilla del reloj haya pasado de un punto fatal. (45-46)

La idea de que el pueblo estadounidense adolece de cierta mecanización se traslada también a sus especulaciones sobre las alteraciones en el lenguaje, que asegura no entender en sus manifestaciones orales, a pesar de que constantemente introduce reflexiones sobre términos del inglés norteamericano, su empleo y significación.⁶ Así, por ejemplo, extrapola de las transformaciones léxicas una caracterización de la entera cultura norteamericana: “el ‘elevado’ (*the L*, dicen los *yankees*, que son una máquina de simplificar, en movimiento perpetuo)” (54). Es decir que, para nuestro autor, la constante movilidad en el lenguaje no es más que el correlato de la velocidad y movimiento constantes en los ritmos de la vida urbana, incrementadas por el factor *cantidad*, pues todo eso que cambia, se transforma o se mueve, lo hace en cantidades —de personas, objetos y vehículos— realmente notables para el ojo del viajero. Por ello destaca que “el ‘elevado’ o *the L*, sencillamente” conduce “por término medio un millón de pasajeros diariamente” y describe su estructura, que se apoya en “tinglados de fierro que parecen nacidos de la torre Eiffel”, destacando la proliferación de vías férreas y de otros modos de desplazamiento:

A veces, en una sola avenida se alínean dos vías separadas; suelen, sin embargo, ir juntas en una armazón sola que sirve casi de techo al pavi-

⁶ Es importante no perder de vista que, para Justo Sierra, el viaje a Estados Unidos significó un ejercicio de acceso a la modernidad central, que se vio altamente determinado por su desconocimiento de lo que él mismo denominó el *inglés hablado*. Ya en el párrafo inicial de la primera de las crónicas, titulada “De Buenavista al Bravo”, el narrador advierte a su eventual lector: “No voy a ver los Estados Unidos, voy a entreverlos; puede ser que me atreva alguna vez a interrogar a las cosas, pero nunca a los hombres. Y no es mala mi razón; si creo poder traducir el inglés, no creo poder hablarlo y estoy seguro de no entenderlo; permaneceré, pues, incomunicado de antemano con la sociedad al través de la cual pasaré a todo escape como un sordomudo” (15).

Cristina Beatriz Fernández

mento inferior, por donde discurre otro millón de pasajeros en vagones funiculares o de tracción animal y en toda clase de vehículos; nadie anda a pie sino el menor espacio posible, y cuando estos señores van a pie, van corriendo a buscar la escalera del “elevado”, o a subir en la primera bocacalle a la plataforma de un vagón de cable. *Et sic semper.* (59)

La breve frase final pone de relieve la idea de que este movimiento es incesante, una máquina de movimiento perpetuo, como la tendencia a la simplificación en el léxico, arriba señalada. Asimismo, este movimiento constante no sólo se da en el espacio público exterior, también afecta esos sitios semipúblicos como los ascensores de las viviendas, que son el equivalente vertical de los transportes que recorren la ciudad:

Y como el agua del río sube por medio de una bomba de vapor a los más altos niveles, así aquel río de gente que, en vagones y carruajes y a pie, corre durante el día por las calles de la gran ciudad, se distribuye en infinitos canales vivos, que ascienden y descienden incesantemente dentro de aquellos edificios donde hierve el esfuerzo humano, a lo largo de cables de acero que por la ligera, pero perenne conmoción que producen, parecen hechos con nuestros nervios. Así es este pueblo; derrocha tal cantidad de fuerza nerviosa, que si se pudiera transmutar en eléctrica, bastaría para alimentar un fanal que alumbrase un cuarto del planeta. (63)⁷

La idea, en definitiva, es la de un movimiento incesante que afecta tanto el crecimiento del espacio arquitectónico urbano como el ritmo de vida de los habitantes. En gran medida, ese movimiento incesante se visualiza con más claridad en lo concerniente a los transportes, entre los que detenta el lugar protagónico el tren que introduce al viajero “en tierra yankee”, al punto de alterar su *sensibilidad* y, como consecuencia de ello, su *percepción*: “Arriba de nosotros pasan otros trenes como sobre teclados de gigantescos pianos; el aliento de las locomotoras, los pitazos,

⁷ Es sabido que la idea de la ingeniería como auténtico símbolo de la creatividad humana es notablemente radical en el siglo XIX. Y en lo que concierne al ascensor,

el campaneo incesante, forman en nuestro sensorio una especie de telón de fondo, oscuro, tramado de acero y de humo" (51-52). Esta alteración de la sensibilidad se ve traducida, en el espacio textual, a la disposición del material narrativo de las crónicas, pues el relato se encuentra, muchas veces, enmarcado por la presencia de los medios de transporte: varias crónicas comienzan indicando el ascenso a un tren u otro medio de desplazamiento y culminan señalando el momento en que el viajero aborda otro vehículo que lo sacará del lugar tematizado en la crónica.

El movimiento ininterrumpido de los medios de transporte, terrestres y fluviales, se representa, muchas veces, mediante el recurso a imágenes retóricas que pugnan por transformarlos en seres animados y cuya caracterización los convierte en entidades de una extrañeza radical. Así, Sierra dice quedar impactado por el movimiento y "el ruido de los trenes que pasaban y pasaban como visiones espectrales de reptiles antediluvianos" (50), por "los coches eléctricos [que] pasan como crustáceos fantásticos por las calles" (52), por los ferries que "cruzaban silenciosos la bahía como geológicos cetáceos de fierro y humo" (110) o por la sospecha de que

[...] todos los monstruos que surcaban el océano en los tiempos terciarios, han vuelto a la superficie en forma de navíos, de *ferries*, qué sé yo, en todas las formas; pero rígidos en sus inarticulados carapachos de fierro, con sus caudas rotatorias o sus formidables aletas que transforman las olas en lumíneas explosiones de diamantes y topacios. (68)

De una serie de carruajes en la avenida afirma que "parece una de esas serpientes sin término de las edades geológicas, desarrollando sus enormes escamas de charol negro por millas enteras" (98). Incluso la Estatua de la Libertad, un verdadero ícono en las crónicas de viajeros a los Estados Unidos, será reinterpretada a la luz de estas alteraciones en

Mumford señala su importancia en la expansión vertical de las ciudades y su papel fundamental al posibilitar el crecimiento en altura, que era algo no sólo operativo sino altamente simbólico: "Aparte de todas las funciones que pudieran cumplirse mejor apilando piso sobre piso, el edificio de gran altura se convirtió en un símbolo jerárquico de *modernidad*" (578).

Cristina Beatriz Fernández

la percepción, como “una figura que parece la vigilante pastora de estos monstruos marinos” (68).

En la misma línea, la mención de distintos lugares de la ciudad es efectuada en el marco de alguna anécdota que transforma el espacio urbano en un ámbito peligroso, signado por la extrañeza y, nuevamente, cierta monstruosidad, como en el caso del accidente que estuvo a punto de protagonizar en la esquina de Broadway y la Séptima Avenida:

[...] acerté a oír cerca de mí un ruido infernal, un campaneo formidable en *crescendo* fantástico, y vacilé y me detuve azorado. Un hombre me empujó hacia atrás, y en ese segundo de estupor, vi entre la niebla esfumarse una sombra indecisa y enorme, negra, con un ojo de luz roja, como el de Polifemo; me parecía la catedral de San Patricio, que corría sobre mí con su campanario a cuestas. Instantáneamente la visión apocalíptica pasó del estado de sombra al de realidad; era un carro de bomberos tirado por ocho caballos, que corría como huracán. (92)

En consonancia con lo dicho hasta aquí, la representación del espacio es sometida a procedimientos que exhiben los lugares y objetos como puntos de un itinerario; es decir, no como imágenes fijas sino como escenas que van surgiendo ante la mirada —móvil— del paseante. Un ejemplo de ello es lo que ocurre cuando se traslada en un vapor hacia la isla donde se erige la célebre estatua de Bartholdy y la presenta mediante una imagen dinámica: “La libertad, que va viniendo colosal y rígida hacia nosotros” (69). En varias ocasiones, incluso, el narrador renuncia a la descripción de la ciudad en términos estáticos —como si se tratase de un plano o mapa— e invita al lector a que lo acompañe en su recorrido y actividades.⁸ De modo semejante, en la descripción de monumentos, como la ya mencionada Estatua de la Libertad, se privilegian imágenes

⁸ Por ejemplo: “Hacedme, lectores, el favor de describiros a vosotros mismos el Parque Central; yo no he de hacerlo” (96). Michel de Certeau establece una distinción entre los tipos de descripciones con que se representan los lugares. Uno de ellos es de tipo *mapa*, el cual ofrece un conocimiento de los sitios basado en la visión de su ordenamiento, y el otro, un *recorrido* que organiza movimientos (127 y ss.). En las crónicas de Sierra, hay un marcado privilegio de la segunda opción.

que traducen la *sensación*, la *experiencia* del contemplador y el *gesto* o el *movimiento* representados:

Vimos concienzudamente la estatua [...] Del otro lado del brazo que erige la antorcha, un poco atrás, el ángulo de vista es admirable; se ve todo el desenvolvimiento de la figura, *lanzada, como un unísono cantado por un pueblo o por un océano, hacia lo alto, en una gloria in excelsis* de bronce y de vida. Es inexpresable, visto desde aquí, el *movimiento* que, transformando la fuerza en gracia y armonía, recorre la estatua de línea en línea [...] *Sentimos el golpe* en plena alma, nuestras miradas quedaron como cristalizadas al contacto de la mujer de bronce, y *la sangre se agolpó* a nuestro corazón. (70, énfasis mío)

En un artículo sobre estas crónicas, Leonardo de Morelos señalaba que, para Justo Sierra “la vida urbana representaba el verdadero espíritu norteamericano de movimiento, cambio, y a veces de fealdad” (735); y, ciertamente, la omnipresencia del movimiento en el espacio urbano y el consecuente estilo de vida norteamericano se proyecta hasta el espacio de la privacidad y lo doméstico. Por ello, el cronista explica la diversidad de formas del “sillón americano, ese sillón de cuero o de *rotin*, compuesto de pequeños lechos para las piernas, para las nalgas, para las espaldas, para los brazos, para el cuello, para los zapatos, para los sombreros”, diciendo que su función es “[permitir] a ese terrible judío errante de su casa, que se llama el pueblo americano, descansar tanto en cinco minutos, como un emperador asirio descansaba en una noche” (45-46).

LA CIUDAD SIN LÍMITES

Una de las direcciones del crecimiento sostenido de las ciudades norteamericanas es la altura. Para empezar, ciertos atributos arquitectónicos, como las cúpulas, domos y rascacielos, parecen concentrar la atención del viajero. Así, Washington es visualizada desde el tren, precisamente gracias a la altura de su Capitolio, que puede superar la visión a través de la niebla y la selva de anuncios publicitarios: “Entre treinta anuncios

Cristina Beatriz Fernández

de *Nutrina* y *Castoria*, divisamos esfumado el perfil de la cúpula del Capitolio de Washington, en una niebla tan tenue, que parecía un simple deslustramiento del cristal bruñido del cielo” (51). El incremento constante de la extensión de la ciudad, tanto en el plano horizontal como vertical, es uno de los procesos urbanos que Sierra destaca como típico en Estados Unidos, como puede apreciarse en la crónica que menciona su paso por Filadelfia:

[...] la impresión de la grandeza de esta ciudad es formidable; los *blocks* rojizos se extienden hasta el horizonte y escalan el cielo. Cúpulas, torres, chimeneas inverosímilmente altas de fábricas mudas, remates monumentales, puentes de fierro por dondequiera, eso es lo que resalta en aquel océano arquitectural. Nuestro tren corre furiosamente media hora, para en otra estación, y Filadelfia sigue, sigue sin término. (52)

Muchas veces, la extensión y crecimiento constantes de la ciudad aparecen, bajo la forma de la sinécdoque, como atributo de algunos de sus elementos constitutivos. Por ejemplo, cuando en Nueva York hace referencia a la calle Broadway —que traduce literalmente como “vía ancha”— señala que “Broadway *diagona* la ciudad de un vértice a otro” y su característica central es la *enormidad*: “¡Qué enormidad! Una, tres, cinco millas y la sesga y silenciosa vía no termina; y es monótona al cabo” (53-54). Esta misma *enormidad* le es atribuida a la ciudad entera y es lo que le permite introducir —bajo la forma de una especulación política de ribetes proféticos— una crítica al expansionismo norteamericano en pleno, aludido a lo largo de todas estas crónicas por las constantes referencias a la anexión de Texas, que había tenido lugar unas décadas antes y que todavía estaba candente en la memoria mexicana: “¿New York terminará en alguna parte? ¿O seguirá a lo largo del Hudson y hará del Champlain uno de los lagos de su futuro Central Park, y desembocará en el Canadá, que será entonces parte de la Confederación Americana?” (56).

Esta expansión del distrito de la ciudad se complementa, como señalé arriba, por su crecimiento en altura. Así como Washington era me-

tonímicamente referida mediante la visión de su Capitolio, Nueva York estará marcada —desde el inicio— por la seducción que ejercen los edificios más altos sobre la mirada del viajero, particularmente la cúpula de la sede del diario *The New York World*:

Tomamos el *ferry*, bogamos en dirección de un hacinamiento indefinido, que llega hasta donde llega la vista, de construcciones que manchan el cielo puro; todo eso acaba delante de nosotros en una punta: a ella nos vamos acercando. Lo que nos fija e hipnotiza es una cúpula de cobre dorado, muy alta. ¿Qué es esto? ¿un templo, una torre? Es la cúpula de la casa del *World*, me dijo el amigo que nos había recibido. Y el *ferry* atracó en Nueva York. (52)

Esa cúpula se convierte en un signo de la ciudad entera para Sierra, quien a lo largo de estas crónicas expone sus inútiles esfuerzos para erradicar esa imagen que había impresionado indeleblemente su retina:

Persistió más todavía en mi cerebro la imagen de la cúpula de cobre del *World*; la veía dominando el ilimitado picadillo de construcciones que en una masa clara, hecha de ángulos de piedra encaramados unos sobre otros, se extendía hasta más allá del alcance de nuestra vista. Con trabajo y sin éxito, mientras nos distribuíamos en los carruajes, procuraba fijarme en detalles y quitar de delante de mi ocular aquella placa en que se había fijado el total instantáneo de esta monstruosa Nueva York que, en poco más de medio siglo, ha devorado ochenta o noventa millares de kilómetros cuadrados de su isla de Manhattan, para amontonar dos millones de habitantes. (53)

Nuevamente aparece una caracterización del crecimiento urbano en términos asociados a *lo monstruoso*, la cual parece exceder así los límites de lo humano. Por otro lado, es altamente significativo que esa imagen sea la que cifre la concepción de la ciudad, pues el domo del *World* será el epítome de una ciudad donde cada una de sus manzanas o *blocks* se

Cristina Beatriz Fernández

destaca, precisamente, por la altura: "Parece la superposición de dos o tres ciudades de varios pisos cada una" (53-54).

Desde la altura, más específicamente, desde la cúpula del *World*, Sierra tendrá la posibilidad de dirigir una mirada panorámica al conjunto de la ciudad, lo cual cambia su perspectiva pero no contradice sus evaluaciones esenciales acerca de ella:

¿Y aquella cúpula de cobre que se me incrustó como un clavo en el cerebro cuando divisé a Nueva York por primera vez [...] Aquí está, sobre una de esas torres angulosas en que vive esta gente su frenética vida de negocios, y que no es posible llamar casas; son los templos del *business*. Arriba, pues; pagamos unos cuantos centavos, entramos en nuestra jaula... Sólo el tiro de una mina puede dar idea de estos pozos, por donde vuelan los ascensores... Llegamos, subimos una escalerilla de hierro, y hemos aquí instalados en una ventanilla de la cúpula. (67)

Esta cúpula, primer punto de atracción de la mirada del viajero, se convierte ahora en el punto desde el cual se despliega su perspectiva.⁹ La visión de Sierra se expande, significativamente, desde la altura de uno de los edificios que él mismo identifica con *templos* de los negocios, ilustrando así la sacralización del dinero y las mercancías consustanciales al desarrollo urbano capitalista. El ascensor, por otro lado, es el reverso interior de este crecimiento de la ciudad, el equivalente en altura de los tranvías, los coches que circulan por las grandes avenidas y las líneas férreas.

En consecuencia, resulta evidente que la expansión de la ciudad hacia todos los rumbos está marcada por un factor dominante: la *acumulación*, efectuada incluso en desmedro de la selección artística o estética de estilos

⁹ Sostiene Beatriz Colombi que: "La visión panorámica desde las cúspides es propia del fin de siglo y traduce el deseo de captación de todo cosmopolita, que gracias a las nuevas elevaciones arquitectónicas, torre Eiffel o rascacielos neoyorquino, permite una nueva intelección urbana. La focalización a vuelo de pájaro deja emerger la idea de la ciudad como espectáculo o maravilla" (26).

decorativos. La ciudad se conforma así como una suma de individualidades, más que como un colectivo estilístico planificado:

Por fin nos pusimos en marcha; dejamos atrás un laberinto de tortuosas callejas, empaquetadas entre muros cuyas cornisas superiores era imposible ver desde el coche, pero que con frecuencia nos mostraban en bruscos y grandiosos relieves, ya una sucesión sombría de columnatas romanas, ya de pórticos griegos, ya de pilastras góticas, ora de basalto, ora de pórfido, de granito o mármol; pero todo oscuro, todo silencioso, todo triste. (53)

El rasgo característico de estos paisajes urbanos parece ser la diversidad de estilos, donde la única nota armónica la pone, precisamente, la sumatoria de una mezcla o variación que llega a generar una *monotonía de lo diverso*. Así, por ejemplo, en referencia a las *casas altas* de la Quinta Avenida, dice el cronista que

Hay en ellas más estilo; mejor dicho, hay en ellas todos los estilos, y todos esos estilos se suceden horizontal o verticalmente: aquí hay una puerta profunda como la de una basílica gótica, allá un primer cuerpo románico, más allá triunfa el Renacimiento, enfrente se pavonea el pórfido negro en grandes columnas, acullá el rojo veteado de blanco. Encima de estos pisos bajos hay también una sucesión vertical de estilos, Pelión sobre Osa; lo bizantino sobre lo árabe, lo italiano de los *quattrocenti* sobre arcadas ojivas lanceoladas o floridas, etc., etc. (58)

De sorpresa en sorpresa, el viajero llega al punto de perder el asombro. Por un lado, nos dice que “Las calles se parecen todas” (55), por otro, que “La monotonía viene de lo igual en lo enorme, no de lo igual en la forma, porque todas las formas del arte del diseño, chocan aquí y desorientan la vista y desmenuzan la atención” (58). Es decir, que el tamaño y el procedimiento recurrente —adopción de estilos, superposición, acumulación— es lo que genera la sensación de monotonía. Una sensación que tiene su correlato en la diagramación de la ciudad, cuya organización racional —representada en la numeración de calles y avenidas con-

Cristina Beatriz Fernández

signadas “en la cinta de los antiguos faroles de gas” — priva al viajero de uno de los grandes placeres asociados con el misterio, el exotismo y la lejanía: “La delicia de perderse en una gran ciudad desconocida, no es dada a un viajero en New York” (55). A su vez, la *acumulación* arquitectónica tiene un correlato en la presencia de las multitudes que transitan por la ciudad permanentemente, como esas “Veinte mil personas por hora” que atraviesan el puente de Brooklyn (64).

DE ESTAMPAS Y MONUMENTOS

Inevitablemente, Sierra llega a Nueva York con una serie de imágenes previas respecto de la ciudad que esclarecen, al igual que condicionan, la percepción e interpretación del espacio y de sus puntos significativos. Muchas de esas imágenes provienen de comentarios de otras personas o de lecturas, pero también entran en juego aquí las imágenes facilitadas por las tecnologías disponibles en el fin de siglo: fotografías, estampas, etcétera. Así, en un pasaje no exento de humor, compara esta ciudad con otras, todavía no visitadas pero sí *vistas* previamente mediante algún recurso sustituto:

Lo que más admiré en Nueva York fue primero Nueva York; no me habría cansado de verla un año entero, siempre le encontraba algo nuevo, y si no algo bello, sí siempre interesante; me gustaba más aquella Nueva York de bulto, que París o Londres... en estereoscopio, que es como he visto ¡ay! a Londres y París. (63-64)

Como puede apreciarse en este pasaje, la ciudad vista *de bulto* —es decir, experimentada en todas sus dimensiones— se compara con un continuo de ciudades entre las que se cuentan las conocidas mediante reproducciones logradas gracias a artilugios técnicos como el *estereoscopio*,¹⁰

¹⁰ Quizá resulte de utilidad consignar aquí la definición de estereoscopio que ofrece el *Diccionario de la Real Academia Española*: “Aparato óptico en el que, mirando con ambos ojos, se ven dos imágenes de un objeto, que, al fundirse en una, producen una sensación de relieve por estar tomadas con un ángulo diferente para cada ojo”.

una forma sustituta del viaje empírico, ya que, para ese entonces, Sierra todavía no había viajado a Europa.¹¹ Por otro lado, Nueva York también será sometida a la comparación con el espacio conocido, las imágenes del lugar de origen inscriptas en la memoria del viajero —en el siguiente pasaje, una avenida mexicana:

No se puede negar; la primera impresión [de la Quinta Avenida] es soberbia: ¡Ah, si vieras la calle de Rivoli! ¡oh, si conocieses la Avenida de los Campos Elíseos; si hubieses recorrido el Ring Strasse de Viena! me decían mis compañeros... Entretanto yo, que no conocía más que la “Avenida de los Hombres Ilustres”, hacía un esfuerzo para no permanecer boquiabierto. (56)

La *comparación* parece ser una necesidad para este visitante, quien llega a establecer como una rutina propia la pre-visión de los lugares que va a visitar en alguna de las distintas modalidades de representación disponibles, por ejemplo, las estampas:

[...] gustaba mucho de ver primero en estampas el lugar, el edificio que iba a visitar, y luego acomodar la imagen que llevaba en mi sensorio a la realidad que se me presentaba delante; resultaban las cosas tales como

¹¹ Curiosamente, en contraposición a la admiración que despierta en Sierra el espacio norteamericano, se entrevé cierta decepción en las crónicas de su viaje a Europa, al menos, en fragmentos como el siguiente, relacionado con su visita a Roma y la observación de la ciudad desde un punto panorámico localizado en una altura: “Esperábamos más, esperábamos otro aspecto, otra emoción, otro grito de las cosas: Chicago, New York, París, son panoramas urbanos gigantescos en comparación con éste; como pintorescos, Toledo, Granada, México, dicen más. Era natural; el panorama de Roma en el tiempo es inmenso y nuestro espíritu tendía a apropiarse el tiempo al espacio, lo subjetivo a lo objetivo; Roma en nuestra imaginación debió desbordar aquella línea apenas ondulada de montañas que la circuía y perderse en los límites del mundo antiguo; como jurídicamente fue una ciudad del tamaño del mundo, creíamos que debía la sensación materializar, digámoslo así, la noción; y no, la imagen que llevábamos en el alma y la que se reproducía en nuestra retina, no conjugaban, no coincidían, no podíamos afocar bien” (304).

Cristina Beatriz Fernández

me las figuraba, pero diferentes, y aten ustedes esta contradicción, pero así era. (93)

No sólo las imágenes en la memoria del narrador son utilizadas para establecer un parámetro de comparación. El cronista cuenta con la memoria del receptor, sus conocimientos previos sobre lugares y monumentos que convoca para agilizar las descripciones, como ocurre cuando visita la célebre Estatua de la Libertad y sintetiza el inicio de la descripción diciendo: “Mis lectores saben de memoria la estatua de *La libertad*, regalada por la República Francesa a la Norteamericana; se la encuentra reproducida en símil-bronce, en aluminio o níquel, en todas las tiendas de baratijas exóticas” (69). Este recurso a la memoria y a las reproducciones le permitirá, en lugar de detenerse en detalles propios de quien describe la estatua para ojos que nunca la hubiesen visto, dedicarse a hacer valoraciones de estilo: “Es de una serenidad sublime; toda la estatua viene de Grecia; parece salida del taller de Scopas” y derivar en especulaciones filosóficas acerca de ese estilo, que considera de filiación helénica, como la idea de libertad, a la que atribuye el mismo origen: “la libertad, la política, la civil, es una invención helénica, mejor dicho, es un producto del intelecto de los helenos, como la ciudad, como la civilización; mejor dicho, es la civilización misma”. Curioso es que, en este último pasaje, enraíce en la Hélade el origen no sólo de la obra de arte que contempla y la idea de libertad que representa, sino de la organización urbana entera, que se convierte en un equivalente de *civilización*, lo cual transforma al monumento en un símbolo de trascendencia universal: “esta libertad iluminando al mundo, es el jeroglífico gigantesco de la civilización humana”.

En otro pasaje de las crónicas señala que parte de su asombro, el desconcierto que experimenta su visión y lo disperso de su atención ante los múltiples estímulos del espacio que visita, pueden tener una razón en el hecho de que sus ojos estén “poco educados por el monumento y habituados casi exclusivamente a la estampa y al estereoscopio” (58). Quizá sea esta falta de educación de su mirada lo que convierta la visita a los distintos sitios y monumentos en una excusa para introducir el relato de corte historicista y las reflexiones de orden político y social.

Por ejemplo, al visitar la iglesia de San Patricio, Sierra aprovecha la oportunidad para enunciar su postura respecto de la advocación de la Virgen de Guadalupe y para cuestionar desde un punto de vista crítico el papel del clero en el proceso de colonización mexicano:

Es un encanto esta iglesia de San Patricio, la catedral católica, viuda en aquellos días de su Arzobispo, que estaba en México coronando a Nuestra Señora de Guadalupe y sirviendo de corista en la apoteosis de Juan Diego, personaje tan real, gracias al poder creador de la imaginación del pueblo, el supremo poeta anónimo, como el Guillermo Tell de los suizos. A éste y a aquél los inventaron los monjes; pero a éste, a Juan Diego, en la actitud en que querían los misioneros eternizar a la raza conquistada, protegida por la reina de los cielos, que convirtió la tilma indígena en una égida fulgurante capaz de embotar todas las codicias y avidedeces de los encomenderos, y de rodillas ante los frailes sus bienhechores. (56)¹²

De esa misma catedral, Sierra aprecia no sólo la arquitectura, sino su valor simbólico en relación con el poderío económico de la colonia irlandesa en Nueva York, pues la considera, antes que nada, un signo del éxito económico y social de esa comunidad.

Por otro lado, su valoración del arte exige la dimensión temporal: para él, una obra de arte no será tal hasta que haya sido escenario de eventos históricos: “¿Qué es lo que falta aquí, ¡oh! San Patricio? Nada, todo; falta el tiempo, falta la pátina de los siglos, ésa que quitará a esta catedral magnífica su aire de haber salido ayer de la fábrica de catedrales” (57); el paso de la historia es lo que convertirá a la catedral, “costoso ejemplar de la industria humana”, en una “obra de arte” (58).

Industria y novedad parecen ser, en definitiva, dos conceptos reñidos con la idea aurática del arte que defiende Sierra. Por ello, le gusta más Trinity Church, “como si dijéramos la catedral protestante de New York”

¹² La Coronación Pontificia de la Virgen de Guadalupe por decreto del papa León XIII tuvo lugar, efectivamente, el 12 de octubre de 1895, según consta en la página web oficial de la Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe de México: <http://www.virgendeguadalupe.org.mx/noticias/Breves_2007/corona_07/ aniversario.htm>.

Cristina Beatriz Fernández

(61), simplemente porque es más antigua aunque, en general, lo que le falta a Nueva York —siempre a los ojos de Sierra— es cierta antigüedad. Así, del puente de Highbridge dice que “es viejísimo para Nueva York, tiene cincuenta años y, como viejo, es clásico” (93).

También hay un rechazo a la producción en serie y a las cantidades industriales en la visita a otro espacio emblemático: el cementerio de Greenwood. Bajo el influjo de la tradición romántica sobre los cementerios, el cronista se esfuerza por sintonizar su sensibilidad con el lugar y cita la *Elegía escrita en un cementerio de aldea* de Thomas Gray, pero inmediatamente altera el registro en que consigna esas sensaciones para confesar que el ambiente

[...] no me quitaba el hambre [...] No, ni había por qué perder el apetito ahí; la naturaleza es solemne, pero la muerte es industrial. Torrecillas góticas, sepulcros ingeniosos, ostentosos algunos, sin gusto todos; aquí está el sepulcro del inventor H., del filántropo R., del general M., del fabricante de pianos Steinway, del inventor de la *soda water*. Pues bien, ¿cómo perder el apetito, a fuerza de tristeza, delante de la tumba singular del inventor del agua gaseosa! Deje, pues, aquel magnífico jardín, suspirando por un buen *roastbeef* y una taza de leche. (65)

La referencia a la historia —especialmente a la de México y a la biográfica personal— se filtra en la apreciación de distintos lugares y monumentos, la contamina constantemente, es un prisma permanentemente aplicado a esa valoración. El monumento como objeto de la memoria colectiva funde así sus fronteras con la historia patria y el recuerdo personal, por ejemplo, en ocasión de encontrar una estatua de William Henry Seward, personaje que fue secretario de Estado de Lincoln y que visitó México durante la niñez de Sierra: “Más agradable es contemplar la gran estatua sedente de Mr. Seward, de un parecido sorprendente; un buen viejo era éste; yo le dije ciertos versos muy tontos, cuando era colegial, en el salón de Embajadores” (59). De modo semejante, al pasar por el parque Bryant, se acuerda del poeta que le dio nombre, William Cullen Bryant, a quien había conocido personalmente (74).

Los casos anteriores ilustran ejemplarmente un procedimiento habitual en estas crónicas: la constante remisión a la memoria para articular microrrelatos con los que el narrador vincula su itinerario personal en el viaje con los destinos colectivos de su región o país.¹³ Además, muchas veces este recurso suple la imposibilidad de recabar información actualizada, dadas las confesadas limitaciones idiomáticas del viajero. En consecuencia, quizá pueda entenderse su constante remisión a la historia como una marca de subjetividad impresa en estas crónicas, una forma de *sobreescritura*, en el sentido de Susana Rotker, una opción compositiva y estilística mediante la cual pretende diferenciar estos textos de un simple escrito informativo o de esa “guía de paisajes para los viajeros del Ferrocarril Central” que rechazaba como proyecto escriturario en la primera de las crónicas.¹⁴

Esta frecuente digresión narrativa o reflexiva —anclada en lo histórico y/o en lo biográfico, que irrumpe en la descripción de los lugares visitados— tiene uno de sus puntos culminantes en la escena en que el paseante se asoma a una de las ventanas, situada a la altura de la acera, del edificio del *Herald* e introduce en la trama descriptiva sus consideraciones acerca del lugar de la prensa en la sociedad contemporánea y la consiguiente modificación del campo simbólico —incluida la concepción del arte, que se verá afectado por los criterios de velocidad y comercialización que impulsan los periódicos—. La cita es algo extensa, pero vale la pena:

¹³ La funcionalidad descriptiva de la inclusión de historias vividas, o bien, recogidas de fuentes escritas u orales en textos de viajeros, ha sido señalada por Sofía Carrizo Rueda (20).

¹⁴ Para explicar mejor este punto, citamos este pasaje en que Susana Rotker señala las estrategias estilísticas de los cronistas del fin de siglo, motivadas, en gran medida, por su afán de diferenciarse de los *reporters*: “La crónica modernista se distancia de la *externidad* de las descripciones, defendiendo el yo del sujeto literario y el derecho a la subjetividad. El dato es central para la definición del género: los *reporters* prefieren expresarse a través de las técnicas del realismo porque éste estaba más acorde con las tendencias científicistas y les permitía diferenciarse de los literatos que los antecedieron. Los cronistas modernistas acentuaron el subjetivismo de la mirada y sobreescibieron, para diferenciarse de los *reporters*” (128).

Cristina Beatriz Fernández

En la amplia acera, recargado en un apoyo metálico, puede ver el transeúnte el tiro del gigantesco diario y desarrollarse en torno de los formidables tambores de acero la tira kilométrica, cortada en fragmentos infinitos que pone en comunión, al través del espíritu, embebido en tinta, de un grupo de periodistas, anónimo y casi irresponsable, el alma de una ciudad y el alma de un mundo. Sólo el poder de la Iglesia en la Edad Media o el del Consejo del Príncipe en el Alto Imperio, pueden dar idea de este poder que todo lo comprime y todo lo difunde, confuso, difuso e ilimitado por ende, de que es un órgano magnífico este *New York Herald*. El periódico matador del libro (el matador de *Notre Dame*), que va haciendo de la literatura un reportazgo, que convierte a la poesía en el análisis químico de la orina de un poeta, que reemplaza *Las noches* de Musset con un detalle secreto de la alcoba de Jorge Sand, que ha hecho de la elocuencia un telegrama; que disuelve y homeopatiza todo sentimiento, toda pasión, todo arranque, transmutándolos en glóbulos de sensaciones; que ha dado al valor el aspecto de una empresa teatral y a la guerra el de una corrida de toros; que ha sentado a la humanidad entera en un circo romano desmedido [...] Pero ¿a dónde voy a parar con este arranque de pesimismo? No sé; lo engendra en mí un sentimiento angustioso de inquietud, de horror, ante una fuerza que crece y lo llena todo y cuyo neutralizador ni conozco ni adivino. Se me figura que un mundo va a ser esclavo de otro, en el siglo futuro, y aquí veo al amo en pañales de papel. Se me figura que hacer de la precocidad, de la curiosidad, del furor de sensaciones, del diletantismo infinito, las supremas necesidades de la vida; que reemplazar el alimento con el excitante perpetuo; que reducir todo vicio, toda virtud, toda ciencia, toda creencia, todo ideal, todo arte a anuncios, es un mal de muerte, y los millares de millones de caracteres impresos en este papel sin fin, me parecen microbios, los bacilos y los esporos de la civilización. (75-76)

La imagen del viajero asomado a una ventana en la acera, observando las instalaciones y el funcionamiento de los talleres del periódico adquiere el carácter de lo que Marshall Berman llama una *escena moderna primaria*: una representación de experiencias que surgen de la vida cotidiana concreta, pero que adquiere una resonancia y profundidad

que la convierte en un arquetipo de la vida moderna.¹⁵ No es un detalle menor que el espacio de la ciudad de Nueva York —que en la mirada de Sierra quedaba condensado en la cúpula del edificio de *The New York World*— dé lugar a una visión del siglo futuro, precisamente, gracias a la mirada de este sujeto que, entre la fascinación y el temor, contempla el naciente poder de los medios de comunicación de masas, todavía “en pañales de papel”. Es así como del orden físico, material de la ciudad; de la experiencia de la urbanización, marcada por el gigantismo y la desmesura, la velocidad y el cambio, la acumulación, la monotonía en la variedad y la monumentalidad, se pasa a una lectura histórica y social sobre el papel de la prensa y las nuevas modalidades de la escritura en el inminente siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI, 1991.
- Carrizo Rueda, Sofía. “Estudio preliminar. Construcción y recepción de fragmentos de mundo.” *Escrituras del viaje. Construcción y recepción de “fragmentos de mundo”*. Ed. Sofía M. Carrizo Rueda. Buenos Aires: Biblos, 2008. 9-33.
- Colombi, Beatriz. “Prólogo.” VVAA. *Cosmópolis. Del “flâneur” al “globe-trotter”*. Sel. y prólogo Beatriz Colombi. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010. 11-34.
- Certeau, Michel de. *La invención de lo cotidiano, I. Artes de hacer*. Trad. Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente/Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1996.
- CXII Aniversario de la Coronación de la Virgen de Guadalupe. Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe. <www.virgendeguadalupe.org.mx>

¹⁵ El concepto está desarrollado por Berman en el capítulo “Baudelaire: el modernismo en la calle” (129-173).

Cristina Beatriz Fernández

- lupe.org.mx/noticias/Breves_2007/corona_07/aniversario.htm>. Fecha de consulta: 15 de agosto de 2010.
- Dumas, Claude. *Justo Sierra y el México de su tiempo. 1848-1912*, I. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- Morelos, Leonardo C. de. "Justo Sierra en tierra yankee." *Revista hispánica moderna* 34 (1968): 734-741.
- Mumford, Lewis. *La ciudad en la historia. Sus orígenes, transformaciones y perspectivas*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1979.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. <<http://www.rae.es>>. Fecha de consulta: 15 de agosto de 2010.
- Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. México: Fondo de Cultura Económica/Fundación para un nuevo periodismo iberoamericano, 2005.
- Sierra, Justo. *Obras completas*, VI. *Viajes*. Ed., notas e índices José Luis Martínez. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.

D. R. © Cristina Beatriz Fernández, México, D. F., julio-diciembre, 2010.

RECEPCIÓN: Septiembre de 2010

ACEPTACIÓN: Abril de 2011