

La visualidad y el ferrocarril en la literatura de viajes: “En el lago Pátzcuaro”, recuperación de un relato de Rubén M. Campos

Visuality and the railway in travel literature:
“En el lago Pátzcuaro” recovery of a story
by Rubén M. Campos

DIANA HERNÁNDEZ SUÁREZ¹

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES BIBLIOGRÁFICAS, UNAM
dianahsuarez5@gmail.com

Resumen: El interés de este estudio tiene diferentes direcciones. Por un lado, interesa dar a conocer el relato “En el lago Pátzcuaro” de Rubén M. Campos (1876-1945) a la luz del estudio material de la *Revista Moderna de México*, específicamente dentro de sus contextos de publicación y edición; a la vez, interesa mostrar esta narración como resultado del impacto tecnológico de los nuevos medios de representación y reproducción de imágenes, tales como la fotografía y el cinematógrafo. Asimismo, en el auge y anhelo de progreso, el ferrocarril, como medio tecnológico, jugó también un papel de gran importancia en la configuración de las formas de mirar y de representar el paisaje nacional y el “yo” moderno. De forma que el

¹ UNAM, Becaria del Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas. Asesorada por el Dr. Pablo Mora Pérez-Tejada.

texto recuperado se muestra como un ejemplo de la renovación e hibridación estética en literatura a partir de la reflexión de la mirada condicionada y modificada por diversos artefactos tecnológicos.

Palabras claves: ferrocarril, representación, percepción, viaje, tecnología.

Abstract: The interest of this study has different directions. On the one hand, it is of interest to make known the story “En el lago Pátzcuaro” by Rubén M. Campos (1876-1945) in light of the material study of the *Revista Moderna de México*, specifically within its contexts of publication and edition; At the same time, it is of interest to show this narration as a result of the technological impact of the new means of representation and reproduction of images, such as photography and the cinematograph. Likewise, in the rise and desire for progress, the railroad, as a technological means, also played a very important role in shaping the ways of looking at and representing the national landscape and the modern “self”. So that the recovered text is shown as an example of aesthetic renewal and hybridization in literature from the reflection of the gaze conditioned and modified by various technological artifacts.

Keywords: Railroad, Representation, Perception, Trip, Technology.

Recibido: 21 de septiembre de 2022

Apartado: 11 de octubre de 2022

DOI: 10.15174/rv.vi6i32.707

Cuando el primero de enero de 1873 el presidente Sebastián Lerdo de Tejada inauguró el Ferrocarril mexicano que conectó la Ciudad de México con el puerto de Veracruz, a través

de un recorrido de 423,7 kilómetros, se aumentó el número de viajeros europeos y angloamericanos y, tanto entre ellos como entre los mismos mexicanos, se duplicó el número de crónicas y relatos de viajes (Bühler, 2010). La imagen del tren en la prensa periódica mexicana del siglo XIX no se redujo a informes técnicos o de eventos meramente noticiosos, sino que propició un interés por la visión del paisaje y por las costumbres de los pueblos por donde este pasaba, al grado de generar, paulatinamente, una literatura de viajes, así como una reflexión sobre las formas de representar tal experiencia de traslado en el tren. El estímulo progresista que trajo consigo el ferrocarril implicó a su vez un estímulo visual que se puede rastrear en las litografías, pinturas y fotografías que se reunieron y se publicaron inicialmente tanto en el volumen editado en 1874 por Adolfo Baz y Gustavo y Eduardo Gallo, *Historia del Ferrocarril Mexicano*, como en el editado en 1877 por el pintor Casimiro Castro y por el escritor Antonio García Cubas, *Álbum del Ferrocarril Mexicano*.² Las primeras imágenes de trenes en la prensa mexicana recrean acontecimientos cotidianos en espacios que se ven transgredidos por el desplazamiento y la visibilidad de un transporte que se antoja efímero en su recorrido,³ pero que ratifica su presencia por un “espacio vacío” –el paisaje natural– que

² El *Álbum del Ferrocarril Mexicano* que cuenta con cromolitografías fue publicado en la capital mexicana por el Establecimiento Litográfico de Víctor Debray y Ca., Editores, y cautivó a varias revistas y periódicos para que incorporaran en sus páginas imágenes, crónicas, relatos y ensayos sobre el viaje.

³ Sobre el efecto inmediato en la transformación del espacio-tiempo, Schivelbusch señala que “‘Annihilation of space and time’ was the early-nineteenth-century characterization of the effect of railroad travel. The concept was based on the speed that the new means of transport was able to achieve. A given spatial distance, traditionally covered in a fixed amount of travel time, could suddenly be dealt with in a fraction of that time; to put it another

espera ser poblado (Dorantes Soria, 2017). El reconocimiento del paisaje comienza a tomar gran relevancia, de forma que el antiguo dogma decimonónico, “civilizar es poblar”, se ve potenciado tanto por el desarrollo del ferrocarril, así como por los intereses por industrializar el país.⁴ Tal afán modernizador en términos de desarrollo de la industria como elemento civilizador se encuentra desde un primer momento en los informes ferrocarrileros, en los que se manifiesta que los caminos de acero llevarán la civilización, más que a regiones deshabitadas, a comunidades “atrasadas”; se entendía que el desarrollo de los medios de producción, así como el impulso turístico, permitirían el avance en todo el país según las necesidades capitalistas modernas.⁵ Entre las regiones de México que alcanzaron una

way, the same amount of time permitted one to cover the old spatial distance many times over” (2014: 42).

⁴ El interés por reconocer el paisaje y poblarlo no solo se manifiesta, por ejemplo, en diversas ilustraciones litográficas que alcanzan un auge de representación y proyección sumamente complejo con la democratización de la fotografía, su desarrollo técnico, su reproducción en la prensa, sino también en la representación artística de este paisaje en el que ciertos sujetos forman parte de él, sin que se establezca una crítica sobre “el otro”, sino que se legitima su lugar a partir de valores estéticos.

⁵ Un argumento constante para el desarrollo de la industria turística y económica se fundaba en el prejuicio sobre “el atraso” de las regiones rurales, en general, e indígenas, en particular. Tal aspecto se utilizaba como argumento científico para motivar la explotación de los recursos que conformaban el paisaje mexicano. Por ejemplo, antes de que se proyectara extender una línea férrea a Michoacán, se argüía que para garantizar el progreso de regiones “muertas” era necesario el ferrocarril y la explotación de la madera y el turismo. El 19 de julio de 1884, por ejemplo, se reprodujo la opinión de Carlos Naulleau, director de la Comisión científica Exploradora de Michoacán, en *El Tiempo. Diario católico*. El comisionado señala que la explotación de la región sería solo gracias al ferrocarril, pues ve en ella un gran potencial para el desarrollo turístico por los “paisajes privilegiados y sanos, tan pronto como llegue el camino de hierro” (1884: 1). Además, agrega que de ser este pro-

mayor proyección industrial y turística en el extranjero, gracias a una serie de recursos publicitarios en la prensa y guías de viajeros, se encuentra el lago de Pátzcuaro, cuyo paisaje motivó la reproducción masiva de “vistas” que configuraron, a juicio de Jennifer Jolly, un aspecto peculiar de la identidad mexicana. Para la autora, el panorama de la región fue “imaginado dentro del mundo espacial del turismo en masa, con sus miradores mapas y vuelos aéreos, y fue promovido en guías turísticas, revistas, postales, murales y películas”, de forma que estos nuevos modos de ver, de experimentar y de pensar el mundo tenía profundas implicaciones en cuanto a cómo se veía y entendía esta región y México en general (2017: 231).⁶ Para John Urry no bastó con la producción de relatos para fomentar el turismo, sino que las tecnologías de la mirada (como la fotografía y el cine) fueron fundamentales para establecer una forma específica de mirar un territorio y sus pobladores, tanto histórica como culturalmente (1990: 4).⁷

yecto posible “la cultura estuviera más avanzada”, pues sin el ferrocarril los indígenas no tendrían contacto cultural para garantizar el progreso, el cual “no le vendrá sino por medio de los extranjeros que, por otra parte, son temidos allí con exceso, bien porque no hay razón para ello, si esos extranjeros son escogidos, inteligentes, industriosos y honrados” (Naulleau, 1884: 1).

⁶ Este estudio permite entender cómo la región de los lagos adquiere un carácter edénico en el imaginario de las páginas turísticas para promover una imagen exótica a través de explotar diversos elementos de la región, desde leyendas, como el supuesto Tiziano, hasta el turismo etnográfico —para observar las tradiciones regionales como la celebración del día de muertos—, por ejemplo, la guía turística del siglo XIX, *Morelia, Pátzcuaro, Uruapan*, de la Secretaría de Gobernación que señala: “un viaje a Michoacán será tan emocionante como una excursión por el imposible escenario de las litografías” (Jolly, 2017: 233).

⁷ Por tecnología de la mirada debe entenderse todo aquel artefacto tecnológico que vehicula la centralidad de la imagen y la visión en términos de orientar, modelar, organizar o modelar el “cuerpo social” por medio de la relación

El relato de Rubén María Campos, a caballo entre una narración plástica-poética y la crónica de viaje,⁸ publicado originalmente en la primera quincena de febrero de 1905 de la *Revista Moderna de México*, dirigida por Jesús E. Valenzuela y considerada el órgano difusor del Modernismo y de la representación estética de la política progresista de Porfirio Díaz (Hernández, 2020), forma parte de la gran producción de relatos sobre la región de los lagos de Michoacán que propició la aparición del ferrocarril y el desarrollo de la industria turística en esta zona.⁹ La peculiaridad del relato de Campos es que, a diferencia de las crónicas, leyendas e historias sobre Pátzcuaro, que buscaban explotar y representar lo pintoresco, turístico y exótico de

del discurso y la imagen para construir imaginarios nacionales (Morales Pino, 2014); también se entiende el término como el “complejo entramado de significantes que involucran dispositivos de visión, discursos visuales, institucionales, estéticos y normativos” (González-Stephan, 2008: 158).

⁸ La crónica se presenta como un género propio para el relato del viaje en el marco de la prensa, tanto por la importancia de la simultaneidad como por su relación con la representación de la experiencia temporal, espacial y de descubrimiento. En el caso de los países hispanoamericanos, este género alcanzó un auge importante en el siglo XIX entre escritores y narradores que veían en el periódico una forma de profesional de escritura. El relato, además, alcanza un gran prestigio y legitimidad en la prensa gracias al interés de las redacciones por representar paisajes ajenos y alimentar el interés de los lectores, por lo que se creó la figura del “enviado especial” o “reporter de viajes” (Rotker, 1992). También son referencia importante para la crónica periodística en relación con las modificaciones estéticas durante el modernismo los trabajos de Aníbal González (1983), Sofía Carrizo Rueda (2008) y Rodrigo Javier Caresani (2013).

⁹ Si bien este relato no ha sido reeditado desde su aparición en la *Revista Moderna de México* en 1905, sí ha sido referido en *Fin de siglo Porfirista: arte y política en la Revista Moderna (1898-1911)* y en la recopilación hemerográfica que hace Serge I. Zaïtzeff, *Rubén M. Campos. Obra literaria* (1983).

la región,¹⁰ el autor modernista construye su texto a partir de una postura estetizante de la experiencia de viaje, para protestar contra la banalidad de las “masas” de turistas que año con año llegaban en ferrocarril durante las celebraciones de día de muertos en el mes de octubre. La narración de Campos busca mostrar el alcance estético tanto del paisaje como del traslado, por lo que reviste la experiencia de viaje a esta región a partir de elementos históricos, etnográficos, musicales, plásticos y poéticos. El traslado mismo es representado como una experiencia estética de la tecnología.

Para Luis Alburquerque los relatos de viaje pueden configurarse con características propias que los diferencian de otros textos limítrofes (como el ensayo y la narrativa histórica) con los que comparte algunos rasgos. Se trata de textos que determinan y condicionan sus dos funciones –la representativa y la poética– en las referencias geográficas, históricas y culturales: el viaje determina su interpretación (2006: 70). En el texto de Rubén M. Campos el motivo del viaje y la configuración del viajero establece el motivo de la narración, sin embargo, el interés del narrador no es documentar los elementos vistos durante su estancia en Pátzcuaro, sino que se enfoca en la búsqueda de lo auténticamente estético, que a lo largo del relato se le

¹⁰ Jolly considera que hay un sesgo “antipintoresco y antiturístico” en las narraciones de los modernistas del lago de Pátzcuaro, a manera de protesta contra la construcción de una *mexicanidad* exótica: “el ritual del viaje se convertía en una parte clave de la identificación artística e intelectual de la cultura artística mexicana [...] los artistas simultáneamente buscaron distanciarse de toda asociación comercial del turismo” (2017: 235). Este gesto puede verse de forma explícita en el relato de Campos cuando busca huir de la “multitud” informe, como una nube negra. Ahora bien, este mismo impulso por apartarse de la celebración del día de muertos puede obedecer a la tendencia vitalista que había adoptado *la Revista Moderna de México* como renovación de una “estética” decadentista (Cfr. Hernández, 2020).

presenta por medio de impresiones y ensoñaciones poéticas a partir de artefactos artísticos o paisajísticos intervenidos por la tecnología. Toda la riqueza léxica del lenguaje del modernismo literario, lleno de simbolismos mitológicos, se pone en funcionamiento para describir el viaje poético de dos amigos, el narrador y Nikita —el historiador Nicolas Rangel—,¹¹ que desde la Ciudad de México viajan a Michoacán. Desde las primeras líneas del relato se establece lo que para Mary Louise Pratt implica la creación de vistas del “ojo dominante” del viajero desde la perspectiva del colonizador o civilizador; se trata de una vista soberana que construye, incluso, un paisaje “sublime” (1992: 208). La configuración simbólica del ferrocarril como un “saurio fabuloso de antenas de oro y coruscante ojo nyctálope, de crujientes escamas” (Campos, 1905: 362) rieladas que atraviesa de la montaña y se refleja en los lagos permite comprobar la intención poética de Campos de pensar este artefacto dentro de su alcance estético; además, el hecho de que sea configurado como ente vivo dotado de un *coruscante ojo* permite establecer

¹¹ Sobre Nikita, en los apuntes sobre *Miguel Lerdo de Tejada: si vida pintoresca y anecdótica*, de Mario Talavera, se señala que es el seudónimo de Nicolás Rangel (1949: 50), autor de *La Historia del Toreo en México*. Por otra parte, Ricardo Miranda, en *Manuel M. Ponce: ensayo sobre su vida y obra* recoge el siguiente testimonio: “A la secretaría particular del maestro Sierra lo había llevado [a Ponce] el historiador Nicolás Rangel, a quien el poeta Urbina llamaba “Nikita”, a lo que Rubén Campos con malicia comentaba: “Ni quita ni da”. Los que formábamos aquella famosa secretaría particular eran los poetas Rafael López, Eduardo Colin, Roberto Argüelles Bringas y José F. Elizondo” (1998: 170). Ruiz de Castañeda y Márquez Acevedo en *El Diccionario de seudónimos* también identifican al historiador Nicolás Rangel (1864-1935), oriundo de León, Guanajuato, como Nikita. Agregan que participó en colaboración con Pedro Henríquez Ureña la *Antología del centenario: estudio documental de la literatura mexicana durante el primer siglo de independencia* (2014: 1769).

la importancia de la visualidad en la intervención paisajística del ferrocarril.¹²

Como si se tratara del cambio de una escena a otra proyectada por el cinematógrafo, hay una transición sobrepuesta cuando los viajeros se ven envueltos en “alas negras” —que podría tratarse del humo acumulado en la estación— y que pronto se confunde con la “nube negra de la humanidad”. Sin describir el momento del descenso, los protagonistas pasan de un espacio —dentro del ferrocarril— a otro —posiblemente en los andenes de la estación. El narrador manifiesta cierto rechazo a la “legión necrófaga” —la celebración del día de muertos— que se festejará en Pátzcuaro. Campos no ocultó ciertos prejuicios positivistas para referirse al “atraso” de las poblaciones indígenas, sin embargo, adopta una actitud condescendiente al hacer notar que el arte —que en efecto poseen en su espacio— es ajeno a sus *ojos*. Mientras navegaban por el lago rumbo a Tzintzuntzan y veían pasar otras canoas conducidas por familias en dirección al tianguis, y al centro de la celebración del día de muertos, el narrador se pregunta si ellos conocerán los libros y las ilustraciones: el arte. Y, con actitud ambivalente entre la esperanza y la melancolía tras el desengaño por el progreso, exclama: “Ay de ellos el día que despierten al saber y al arte” (Campos, 1905: 367).¹³ La

¹² Muy probablemente esta configuración mitológica del ferrocarril es una reacción a la fotografía como un mecanismo de reproducción objetiva, pues como señala Buck-Morss, “[l]a invención de la fotografía, con su dar cuenta exacta de la naturaleza, permitió que la tecnología superara a los artistas, erosionando el carácter único, el “aura” de la obra de arte, al permitir la reproducción masiva de la imagen” (1995: 153); de allí el interés del narrador de presentar un escenario como si de un tapiz gobelino se tratara para enfrentar la pugna entre el naturalismo y el realismo, de las artes reproductoras y las artes inmateriales y espirituales.

¹³ En la misma sintonía de la argumentación del “ojo dominante” que propone Pratt, Beatriz González-Stephan y Jeans Andermann consideran que,

visión positivista del paisaje motiva en el narrador cierto interés por lo folklórico y etnográfico, pero particularmente se enfoca en los vestigios arqueológicos cuando se van acercando a Tzintzuntzan. El ferrocarril, como referente y signo del progreso, así como del movimiento espacial, pronto permitió identificarlo con el concepto de movimiento histórico, del que resultó casi imposible distinguirlo. Para Buck-Morss no solo la velocidad fue una metáfora de la identidad mítica del progreso, sino también la monumentalidad novedosa y científica (1995: 79), de forma que las ruinas se presentan como un elemento poético –y auténtico– que queda al margen del progreso, de igual forma como se pretendía que el arte fuera contraria a las condiciones capitalistas.

El marco estético que reviste este relato, a caballo entre crónica y ficción poética, puede identificarse en la narración del sentimiento estético que despierta en el narrador las ruinas de Tzintzuntzan, como por la evocación visual –como una revelación– de grandezas antiguas. Tal ensoñación –visiones poéticas– tiene elementos que aluden significativamente a recursos cinematográficos o, simplemente, fotográficos, en relación con la representación histórica.

en el siglo XIX, gracias a las revistas ilustradas, las exposiciones, las vitrinas y pasajes, había ya una lógica de la exhibición del mundo, la experiencia o percepción del mundo se desplegaba ante una “mirada soberana del sujeto que lo contempla a distancia. Posicionándose por fuera de un marco de interacción práctica como condición de poner las cosas ‘en perspectiva’, [lo que] construye a partir de su visualización [de] un saber particular, imperial, cuyo poder deriva precisamente de su capacidad de ampliar o reducir el marco enfocado” (2006: 9). Así pues, la actitud del narrador busca la perspectiva y el distanciamiento de la multitud, de esta forma procura no formar parte de ese cuadro que con cierta superioridad observa.

—Subamos á la yácata de Calzonzí, del último rey!— propone un guía interrumpiendo nuestra insaciable contemplación; [...] y desde la pirámide trunca me deslumbra una visión fugitiva: la ciudad de Tzintzuntzan aparece á mis ojos en el centelleo de un relámpago, púgil de vida, pletórica de fuerza, edénica y sacra, sancta-sanctorum donde residían reyes-pontífices, relicarios y nido de amor, ciudad de placer y arca de Teotl, que solamente el fanatismo superior de la raza hispana pudo violar! Me deslumbra la hermosura de los palacios desaparecidos, las santuarías construcciones en losanjes poliédricos, el abejo de trajes suntuosos, la flotilla de barcas que traen riquezas y presentes regios, plumajes, collares, oro, jade, pieles; la grandeza índica de los templos y sepulcros reales (Campos, 1905: 368-369).

La superposición de *visiones históricas* con matiz poético a partir de la añoranza de una “tierra de poetas”, o a partir de la evocación de las ruinas –vestigio histórico–, que también percibió como “visión feérica pasar por su imaginación” el personaje Nikita, pone de manifiesto de nueva cuenta la interacción de este texto con los criterios artísticos de la revista que publica el relato, tal como se verá en el siguiente apartado. No obstante, si bien las ruinas despiertan en él la añoranza de otros tiempos y vislumbra por un instante la grandeza de los reyes poetas de aquella ciudad, lo que le interesaba explorar a Rubén M. Campos no era entonces el tema arqueológico ni antropológico, sino el artístico, de allí las “ilusiones estéticas” frente a las ruinas. Particularmente en este relato, el narrador va en busca de un lienzo mural del pintor renacentista Tiziano que se albergaba en la antigua iglesia franciscana de Tzintzuntzan. De acuerdo con otros relatos de viajeros de la época, al interior también de

la ruina eclesiástica se encontraba desde el siglo XVI un original de *El entierro de Cristo*.

vamos a visitar la reliquia sagrada de la vetusta iglesia [...] y un deslumbramiento nos ciega: en uno de sus muros esplende un Tiziano mural, *El entierro de Cristo*, la joya pasmosa legada de Carlos V a don Vasco de Quiroga, conquistador y premiado de Michoacán [...] y nuestro asombro ante la reliquia de arte, ignorada en este rincón del mundo, se justifica ante la solemnidad del cuadro: Jesús es bajado por dos siervos sobre un sudario, al sepulcro de los Arithmatea abierto en una gruta; José y Nicodemus en último término. Presencian la inhumación del cuerpo desnudo (Campos, 1905: 38).

La noticia de la famosa obra de Tiziano, en un paraje tan apartado, atrajo de forma efectiva la atención de los viajeros, particularmente estadounidenses, estimulando así el uso de las conexiones que se habían logrado establecer por medio del Ferrocarril Central Mexicano, cuyo objetivo era conectar a México con los Estados Unidos.¹⁴ Antes de la crónica de Rubén M. Campos, el peregrinaje artístico para visitar el lienzo de Tiziano ya había sido relatado por varios viajeros, entre ellos un mexicano en 1899 (Domínguez Ivanés, 1899: 3) y un estadounidense que sostuvo que estuvo a punto de fotografiarlo en 1901 (Johnstone, 1901: 28).¹⁵ No obstante, sobre la obra y su posible

¹⁴ Aunque ignora J. M. Martínez el relato de Rubén M. Campos, realiza un excelente análisis de la leyenda que se tejió al rededor de este supuesto original de Tiziano, lo que permite tener nociones claras de todos los imaginarios artísticos que se construyeron gracias a la publicidad turística sobre Tzitzuntzan (2016).

¹⁵ Dicho sea de paso, la *Revista Moderna de México* parece tener cierta influencia de la revista *Cosmopolitan*. Walker, el editor de *Cosmopolitan*, bus-

autoría ha corrido mucha tinta. Por un lado, Manuel Toussaint señala que muy probablemente haya sido Robert H. Lamborn quien en su libro *Mexican Painting and Painters. A Brief Sketch of the Development of the Spanish School of Painting in Mexico* (Nueva York, 1891) divulgó por primera vez la leyenda sobre un cuadro de la iglesia de Tzintzuntzan que, si bien pudo haber sido del siglo XVIII, para el crítico de arte resulta imposible que sea del pintor renacentista (Toussaint, 1947: 11; 1965: 131). El Tiziano terminó por ser una referencia fundamental de los viajes a los lagos de Michoacán, de modo que todo viajero emitía algún juicio sobre la obra y la autenticidad de esta y de su autoría. Numerosos debates al respecto se desataron en la prensa, sobre todo en el periódico *The Two Republics*. Es significativo, sin embargo, que el interés y referencias por esta obra hayan coincidido con la inauguración de la estación Ibarra del Ferrocarril Central Mexicano en la región de los lagos en Michoacán en 1886, por lo que es plausible suponer que la “leyenda” del Tiziano de Tzintzuntzan fue propiciado por las guías de viajeros, particularmente estadounidenses, para fomentar el turismo. Cabe agregar que la sección “Coming to Mexico” del periódico *The Two Republics*, que funcionaba como una breve guía de viajes, hizo especial énfasis en que el cuadro *El entierro de Cristo* era una obra original de pintor renacentista.

Tras el encuentro de los elementos estéticos y el reconocimiento de la Historia –manifiesta de forma artística– en Tzintzuntzan, los viajeros intentan regresar a Pátzcuaro pese al mal tiempo que se presenta para la navegación del lago –rasgo ficticio de la narración–, sin embargo, tras un pequeño inconve-

caba crear su propia universidad. De ahí que definan tres secciones de notificación: “1) Men, Women and Events”; 2) “The Progress of Science”; y 3) Captains of Industry” (Heath, 2017).

niente, retornar en medio de un sentimiento de ensoñación estética traducido ya no en la visualidad, sino en la evocación musical que la noche y los movimientos de las aguas del lago provocan: “¡Sí! es la música de los seres dormidos que no aman ni sueñan, es la música de las aguas dormidas en un sueño sin fin del que no las despierta sino el arte” (Campos, 1905: 370)”. La evocación de Wagner, y del imaginario de *El anillo del nibelungo*, no deja de ser significativa toda vez que la *Revista Moderna de México* había transformado su política editorial a través de la introducción de la filosofía de Nietzsche, particularmente en el estudio de la tragedia en *El ocaso de los dioses*, también aludido en este relato como elemento subyacente de la región de los lagos.¹⁶

Por otra parte, de acuerdo con Patricia Almarcegui, la literatura de viaje que busca superar los límites tradicionales del género, recoge los acontecimientos, “los sentimientos y las voces de un viaje realizado por el narrador, que puede o no coincidir con el narrador empírico” (2008: 26), es de carácter subjetivo y testimonial, es en sí “la descripción de una experiencia”, en este sentido, el relato de viaje

implica el uso de una serie de elementos enfáticos que postulan una economía de lo real representada en términos de observación, testimonio y verdad. De esta forma, el discurso de la literatura de viaje pasa a convertirse en el lugar de recepción

¹⁶ Al respecto de la relación que guarda la transformación de las políticas editoriales de la *Revista Moderna de México* en relación con la reflexión estética y la filosofía de Nietzsche puede consultarse el capítulo “La recepción inicial de Nietzsche: hacia una modernidad dionisiaca” en *Fin de siglo Porfirista: arte y política en la Revista Moderna (1898-1911)*. La hipótesis central es que la tragedia y lo dionisiaco fueron motivos estéticos para incorporar nuevas manifestaciones de representación artística a las páginas de la revista (Hernández, 2020).

de textos de origen diverso, que se articulan en su interior” (2008: 26).

En este sentido, “En el lago Pátzcuaro” se sintetizan y recogen otros discursos artísticos para legitimar el testimonio –la mirada– del poeta modernista, a la vez que este rasgo lo revisite de autoridad para señalar que la tragedia de los pobladores de la región de los lagos es su ceguera a la visión poética, sin embargo, la sonoridad se presenta como un elemento reivindicativo de la apreciación de los indígenas de Pátzcuaro. De esta forma, la construcción de “miradas” no solo tiene la función de ordenar un territorio, sino también de reflejar el pasado y fundar una versión determinada de la nación y su histórica, tal como señala González-Stephan (2010), lo que implica también que este ordenamiento conlleva una “autorización” en la forma de mirar y de construir al otro en función de la diferencia del “yo”.¹⁷ Para Nancy Armstrong, la construcción de la imagen de un territorio y sus pobladores posibilitó la consolidación de la clase burguesa al conformar, delimitar y delinear a los públicos

¹⁷ Para un estudio teórico y pormenorizado de la relación del otro con la configuración de un “sí mismo”, así como con el proceso de desenvolvimiento del sujeto en un doble a través de la producción de imágenes motorizadas, como las que genera el ferrocarril, así como el cine y la fotografía por medio de la reflexión escritural, puede revisarse el capítulo “Romanticismo, psicoanálisis, cine: una historia del doble” en *La verdad del mundo técnico. Ensayos para una genealogía del presente*. Señala Friedrich Kittler que el hecho de “[q]ue los dobles aparezcan precisamente en los autobuses y los trenes expreso tiene una razón [...] los panoramas que se deslizan y los incontables dobles llamados usuarios del transporte, existen por primera vez desde que existen las vías férreas”, pues la máquina configura una nueva forma de representación y de “ser otro”, tanto en la producción motorizada de la imagen del ferrocarril en la relación dialéctica de miradas con los otros, como por la producción y reproducción de imágenes gracias a la fotografía (2018: 91).

lectores-observadores, de modo que los relatos, las fotografías y otras tecnologías de la mirada le permitieron a los viajeros entenderse a ellos mismos en relación al sentido de la diferencia que podían ver (1999), de forma que en este relato hay una clara configuración del viajero frente al poblador, trazado sobre todo en una legitimación artística, cultural y ciudadana.

Las tecnologías de la mirada —entre las que podemos entender también la prensa ilustrada— son testimonio de una coyuntura de la modernidad emergente y de la centralidad de poderes de la mirada para abarcar, definir, y “por extensión, controlar el plano narrativo” del campo social (Conway, 2013: 37). Si la mirada da mayor capacidad de definición, el acto de mirar forma una agencia social y una condición moral de la nación.

El contexto de edición y la recuperación del relato

Los textos literarios están ligados a los soportes materiales —libros, revistas, dispositivos electrónicos, etc.—, incluso se podría considerar que la constitución de un dispositivo artístico depende de la materialidad que lo soporta. El marco específico de valoración sobre los contenidos lo dan las mismas publicaciones periódicas. Si un texto, por ejemplo, es catalogado dentro de la sección “Literatura” o “Noticias”, el pacto de lectura se establecerá a partir de esta consideración, ya sea que se establezca según la categoría organizadora o que el recurso literario mismo permita la desestabilización de estas y, por lo tanto, establezca una ironía. En un sentido más amplio, la revista es el marco de lectura de ciertas producciones. Un relato como el de Rubén M. Campos, “En el lago de Pátzcuaro”, que fue publicado en la *Revista Moderna de México*, posiblemente fue comprendido tanto por su autor, como por editores y lectores, como una producción literaria, posiblemente una narración poética o relato

ficcional, y no como una crónica de documentación turística; por esta razón resulta fundamental recuperar el contexto de publicación y de edición para comprender,¹⁸ incluso, los alcances y pérdidas en la interpretación del relato al recuperarlo de su publicación original.

Al respecto, cabe añadir que el teórico alemán Friedrich Kittler afirma que los aparatos de poder que almacenan, transmiten y reproducen la información determinan de cierta forma nuestras condiciones de vida y nuestra percepción (1999: xxxix).¹⁹ Estos medios de “reproducción” de la memoria, como las revistas o las imágenes, lejos de ser solo almacenamientos, son soportes de producción de nuevos medios y, sobre todo, de nuevos imaginarios (Kittler, 1999). La prensa, tal como lo analiza Hanno Ehrlicher, es a la vez un espacio de almacenamiento, circulación, reproducción y transformación (2014). La

¹⁸ Con la finalidad de proporcionar una metodología sistemática para el estudio de las revistas culturales, Annick Louis propone dividir la “situación” de una revista en diferentes contextos, de los que se destacan cuatro: el contexto de producción, lectura, edición y publicación. No se trata de aspectos que se den de forma “separada”, sino que *ocurren* de una forma simultánea para la configuración material en sí de la revista. En este breve ensayo conviene destacar el contexto de edición y de publicación. El primero corresponde a todo lo referido en la puesta en página y la relación que los elementos editoriales en una página establecen entre sí, atendiendo a la intención de política artística y editorial del director o diagramador. El segundo, el de publicación, se refiere a las condiciones materiales de producción de un número entero y la política editorial que cada número va estableciendo en la trayectoria de la revista (Louis, 2014).

¹⁹ Emplearé los términos de Kittler como un conjunto útil de herramientas conceptuales, no como una verdad inmutable, por la sencilla razón de que a lo largo de la investigación debemos preguntarnos si los conceptos básicos de las teorías actuales son absolutamente independientes y, por tanto, verdaderos marcos de referencia o si, más bien, no son un resultado directo de la explosión mediática de nuestra propia época.

materialidad se presenta así atravesada por lo simbólico y, por lo tanto, en la interacción del “ir y venir” de información de un medio a otro. En este sentido, la literatura inserta en una revista se vuelve “dependiente” del medio tecnológico, de la interacción material de estos “reproductores”, lo que además permite la aparición de nuevas *epistemes* y, por lo tanto, de nuevas estéticas.²⁰

Los textos en revistas —o, en general, en soportes ilustrados— que aluden, interactúan o tienen como referencia un aspecto visual, establecen una compleja relación en su contexto de edición (Louis, 2014), por lo que no pueden ser “separados” de su materialidad sin alterar el sentido. Hay que reconocer que dicho *sentido*, tanto en la apreciación y significado de una obra obedece a una *acción*, es decir, a una *operación* o de un *pacto entre el lector-escritor-crítico* y tal dispositivo; más exactamente, se trata de una sesión temporal, es decir, de una «*situación*» (Jackson, 2017: 16). La publicación misma puede ser entendida como esta “situación” de lectura. Ahora bien, al establecer un *pacto* con el lector, la *situación* no se reduce al texto, sino que se

²⁰ La prensa ilustrada puede ser considerada una tecnología de la mirada toda vez que en ella conjuga imágenes y textos que establecen una ideología y, en consecuencia, una hegemonía óptica. Si bien los elementos que componen el contexto de edición pueden parecer disonantes y carentes de significado, aparentemente aislados del texto, en realidad la composición establece un discurso crítico en el que la imagen y la palabra establecen tensión y subvención de información y, por lo tanto, la “hegemonía” se establece no en la repetición o concordancia, sino en la diferencia, tal como lo han señalado, aunque no en relación con la prensa, pero sí de la literatura ilustrada, tanto Morales Pino (2014) como Conway (2013). Al respecto, Paulette Silva considera que, dado que la imagen tomó una gran relevancia entre las tecnologías visuales del siglo XIX, y las revistas ilustradas participaron de tal novedad propia de la modernidad, estas establecieron la “compleja red de circulación de discursos” que posibilitó el afianzamiento del régimen visual (2006: 387)

amplía a todo el contexto del soporte para reconocer y asimilar en el discurso la configuración visual que acompaña al sentido textual. En otras palabras, una producción textual cobra un sentido amplio y complejo al ser analizado dentro de su medio o contexto de publicación y edición, puesto que muestra los diferentes mecanismos de interacción con otros materiales que, de ser trasladados a otro soporte, cambiarán y establecerán otra coyuntura de lectura. Por ejemplo, al momento de recopilar en un volumen antológico todas las obras de un autor o, simplemente, al momento de hacer una recuperación, se transforma el contexto de lectura y cambia, radicalmente, su intención estética. Por estos aspectos, interesa establecer los contextos de edición y publicación en la recuperación y lectura del relato “En el lago de Pátzcuaro” más allá de los apuntes interpretativos que se puedan derivar del rescate.

Para Morales Pino, los medios de producción tecnológica del siglo XIX son fundamentales para comprender “el modo en el cual los discursos estéticos articularon campos semánticos e ideológicos” (Morales Pino, 2014: 16), por lo tanto, la prensa no se debería analizarse únicamente como soporte material y fuente documental, sino también como “unidades de significación” o “macrotexto” que puede ser entendido como la formación de un “sistema literario”. Han de entenderse por materialidad discursiva los medios, soportes o plataformas que permiten y se relacionan con una enunciación y su momento histórico:

El sistema verbal de la revista (en su sentido de comunicación) no abraza solo el dominio estilístico de su lenguaje literario y el comunicativo de su lenguaje informativo, sino también el de su discurso tipográfico, identificador, artístico, mercantil y social; es decir, el sistema verbal de la revista es la totalidad de sus discursos, tanto parafraseables como no parafraseables.

Ello significa que, si materialidad y textualidad son diferentes en la teoría idealista, no lo son en la práctica positivista hemerográfica (Osuna, 1988: 9).

Las revistas marcan nuevas formas de sociabilidad literaria por fuera de un estricto marco institucional –academias, cenáculos, grupos de lectura y discusión– y, por lo tanto, hacen frente a los poderes fácticos de la Iglesia y del Estado, “dando espacio y poder a la figura del intelectual que toma una posición en la *Polis* moderna” (Myers, 2008: 33). En este sentido, las revistas son en sí mismas su propio marco de legitimación al establecer las redes y crear disensos; por lo tanto, no son solo dispositivos materiales de difusión de ideologías, sino, específicamente, agentes de transformación en la percepción de lo ‘real’.²¹ La imagen materializada en las revistas ilustradas del cambio de siglo –que representa también la complejidad misma del avance tecnológico– cobró especial importancia para organizar y domesticar la mirada y el objeto mirado: territorios, productos, cuerpos, obras de arte, obras industriales (González-Stephan y Andermann, 2006). La *realidad* cobró, por medio de las tecnologías de la mirada, otras formas de representación (Conway, 2013: 33) y de asimilación. Las “comunidades imaginadas” (Anderson, 1991) tenían una forma gráfica y podía establecerse la construcción del “yo” moderno frente al otro (González-Stephan y Andermann, 2006).

Si se acepta que hay un *contexto* al que pertenecen y en el que interactúan los elementos publicados en una revista, se puede afirmar que el relato “En el lago Pátzcuaro” establece una serie

²¹ Al respecto de la reflexión de lo *real*, Conway (2013) considera que tal aspecto solo puede ser definido por medio de la definición óptica que implican las tecnologías de la mirada.

de relaciones estrechas con las políticas editoriales de la *Revista Moderna de México*, pero además mantiene una coherente sincronía con el resto de contenidos de la publicación, lo que permite entender esta narración bajo cierta función poética que establece una continuidad entre la ficción y lo real, entre lo imaginativo y lo científico, entre el periodismo y lo literario. El sentido del texto toma mayor relieve artístico si se lee en el conjunto de la publicación, en relación a las fotografías de José María Lupercio o, incluso, en estrecho vínculo con otras producciones poéticas o ensayísticas. Al puntualizar los aspectos generales de los contextos de edición y publicación, la finalidad es mostrar tanto el alcance e intencionalidad estéticos del relato, así como mostrar la crítica que Rubén M. Campos establecía a la historicidad de su época y el impacto tecnológico. De hecho, ya Walter Benjamin, en *Iluminaciones*, cobijó una serie de estudios críticos, entre varios otros, sobre la poesía de Baudelaire y la figura del dandy en los ambientes parisinos progresistas del París del siglo XIX. Para Benjamin, en un mundo cuya vida cotidiana está determinada por la ciencia y la tecnología, en el que la reproductibilidad de imágenes propicia la ruptura del aura (*Die Zertrümmerung der Aura*), resulta de vital importancia para los poetas registrar y analizar el temprano impacto de los nuevos medios de comunicación y de transporte en la expresión estético literaria para regresar el arte a la vida (2018: 138).

La fotografía y el cinematógrafo, como nuevas formas de la reproducción de la imagen —o tecnologías de la mirada—, vencieron “los límites de miradas que pudieran ser parciales” y se revistieron de la autoridad de una imagen absoluta (Conway, 2013: 33). Pues las imágenes, antes de almacenarse y transmitirse autónomamente, se difundían dentro de los textos escritos tanto como ilustraciones o portadas de libros, periódicos y revistas, así como mediante la *écfrasis* (descripción verbal de un

objeto *visible*). Esto permite ver el traslado de mecanismos y recursos propios de las tecnologías de la mirada sobre la literatura para generar nuevas formas de representación visual. De igual forma, es posible medir el impacto cultural que este aspecto tiene sobre los imaginarios nacionales por medio del estudio de la prensa. De hecho, las revistas artísticas ilustradas, como la *Revista Moderna de México*, podrían ser entendidas como una forma de “tecnología de la mirada”. Se trata de advertir en la prensa de finales del siglo XIX y comienzo del siglo XX lo perceptivo que, además, permite legitimar mucho mejor el estudio de las revistas culturales y literarias para la cabal comprensión de la modernidad, acelerada y nerviosa, del cambio de siglo.²²

Así pues, las fotografías de trenes que se publicaron en revistas profusamente ilustradas del entresiglo mexicano, en su especificidad Porfirista, como *El Mundo Ilustrado* y la *Revista Moderna de México*, son en su mayoría en escenarios naturales, a lo que le siguen paisajes o templos coloniales que exaltan el sentido de pertenencia nacional y regional. Por ejemplo, en la sección “Nuestros panoramas” de la *Revista Moderna de México* se reprodujeron fotografías del Lago de Chapala, de la Catedral de Celaya y del puerto de Veracruz con el propósito de crear una nueva esperanza y optimismo hacia un tipo de *orden* y *progreso* que ya era capaz de incorporar un pasado religioso como parte de la discusión Estética, así como apropiarse del paisaje natural o campesino sin necesariamente urbanizarlo y sin copiarlo directamente “al natural” como consecuencia del ferrocarril (Dorantes Soria, 2017: 33). De igual forma, las ruinas y piezas prehispánicas adquirieron una gran relevancia estética a

²² Diversos autores han trabajado el cambio de sensación temporal y la alteración psicológica que la modernidad trajo consigo, entre ellos el mismo autor alemán de entresiglos George Simmel (1976), así como los teóricos del siglo XX Calinescu (2003) y Berman (1982).

partir de que se les consideró vestigios históricos, auténticas y originales, pero, ante todo, compuestas a partir de una intención ritual y religiosa ya perdida (Flores, 2014).

Una vez incorporada la fotografía a la arquitectura gráfica de la *Revista Moderna de México*, reactivó también la literatura de viajes.²³ En el número de febrero de 1905, por ejemplo, aparecen diversas fotografías de panoramas nacionales del fotógrafo José María Lupercio, entre ellas una que dialoga directamente con diversos textos poéticos, e incluso motivó otras formas artísticas de aludir el panorama del lago de Chapala; por ejemplo, el poema homónimo “El baño del centauro. En el lago de Chapala” de Luis G. Urbina, que aparece ilustrado por Roberto Montenegro. La producción de poemas en este número sobre los “centauros” es significativa. La fotografía “El baño del Centauro” originalmente reproduce una escena de un grupo de niños bañándose a la orilla de un lago. En este mismo número apareció la crónica de Rubén M. Campos, “En el lago de Pátzcuaro”, en la que hay una exaltación –una reinención– del paisaje mexicano.²⁴ De hecho, la intención de generar una *vista* poética de su viaje a los lagos de Michoacán, para incorporar

²³ Para Ángel Miquel, la producción de imágenes –fotografías, proyecciones, litografías– aluden a las vistas, a las formas de ver, como formas de “viaje”, a lo que agrega que “la asociación del espectáculo con los viajes tenía un claro parentesco con la que procuraban otras fotografías que, gracias a los adelantos de las artes gráficas a partir de los años setenta del siglo XIX”. Añade el autor que numerosos libros de viajes aparecieron a partir de los grabados que representaban diferentes lugares (2005: 17).

²⁴ La reinención de paisaje si bien está condicionada por las posibilidades tecnológicas de reproducción visual –fotografía, litografía, cinematógrafo, etc.–, así como por la modificación gracias a la industria de comunicaciones y transportes –como el ferrocarril o las carreteras–, ante todo tiene que ver con aspectos políticos que determinan cómo debe ser mirado e interpretado un territorio. Para profundizar sobre los elementos políticos y corporativos

su texto en un marco estético para la publicación que lo reúne, se comprueba con la serie de poemas aparecidos también en la *Revista Moderna de México* un año más tarde, en la primera quincena de julio de 1906. Se trata de seis poemas bajo el título “En el país de los lagos” en el que Rubén M. Campos hace una panorámica poética de los espacios naturales, de las ruinas y, particularmente, de la impresión estética que tales panoramas dejaron en su sensibilidad artística: se alude la conmoción del “yo” generada por ese viaje.²⁵ En el primer poema de la serie “En el país de los lagos”, titulado “En las cimas”, la imagen del ferrocarril aparece nuevamente ligada a los efectos de la mirada:

Paisaje panorámico de las abruptas cimas,
la rielante y lejana constelación de lagos
despliega ante mis ojos encantamientos magos
y hace que sueñe en otros encantadores climas
(Campos, 1983: 29).

Al respecto de la superposición de “miradas” y evocaciones de otras imágenes, tal como se manifiesta en esta estrofa, señala Kittler que se trata de una ilusión cinematográfica de la conciencia motivada por las imágenes en movimiento que podría haber provocado el ferrocarril; es el traslado de un primer plano a la analepsis de un segundo plano (2018: 93). Estas tecnologías miméticas –las tecnologías de la mirada–, en una época de profusa visualidad impresa, “permite[n] salvar distancias físicas y discursivas mediante la transformación de cosas, lugares, eventos, personas en ‘móviles inmutables y recombinables” (Gonzá-

en la invención paisajística pueden consultarse los trabajos de W. J. T. Mitchell (1992) y de Adam T. Smith (2003).

²⁵ Estos poemas han sido recuperados en la edición de Serge I. Zaitzeff, *Rubén M. Campos. Obra literaria* (1983: 29-30).

lez-Stephan y Andermann, 2006: 9). Bajo la lógica de este argumento, Rubén M. Campos traslada la experiencia turística a la estética, la contemplación visual a la evocación ilusoria de una historia poética y, sobre todo, la visualidad a la sonoridad, para crear un escenario completo y complejo de un viaje estético que puede ser tanto un “clima” en Michoacán como en Europa. La confluencia espacial y artística, hacia un punto de observación localizado en los centros de culturización occidentales permite “ubica[r] a la modernidad europea en la cúspide del progreso humano e incluso universal” (González-Stephan y Andermann, 2006: 9). Así Rubén M. Campos construye un relato, entre crónica, ficción y prosa poética, que reafirma el progreso mexicano a partir de “vistas” que podrían pensarse también como una “tecnología del nacionalismo”.²⁶

En este orden de ideas, resulta fundamental señalar que la discusión sobre el impacto de las tecnologías de la mirada en relación con la representación histórica, bajo motivos estéticos, apareció en las páginas de la *Revista Moderna de México* –dentro del contexto de publicación– a raíz de la experiencia del cinematógrafo. En enero de 1904, junto con numerosas fotografías de Lupercio en las que se representaba el lago de Chapala, aparece el texto de Rubén Darío “Evocaciones artísticas”. En este ensayo, Darío reflexiona sobre la importancia de la representación de las fotografías, ilustraciones, cuya “evocación artística” permite conjuntar la arqueología con la fotografía para representar “escenas tan vivas, como si el objetivo hubiere sido inventado en los primeros siglos del cristianismo”. Sobre el cinematogra-

²⁶ El término “tecnología del nacionalismo” lo acuñó Jolly en su trabajo sobre las vistas de Pátzcuaro. El término resulta conveniente para este estudio toda vez que la autora se enfoca en analizar cómo las imágenes y “vistas dominantes” de la región de los lagos permitió crear una identidad nacionalista y reforzó la maquinaria estatal (2017: 233).

fo, el poeta valora que se reconstruyan escenas romanas y la reconstrucción de la historia gracias a la tecnología, la cual no debía excluir el arte en la representación, pues solo así se lograría pintar “cuadros vivos” (Darío, 1904: 299). Con respecto a su experiencia al asistir a las proyecciones, a la “presentación del progreso moderno”, señala: “Al ver estas fotografías, he soñado con una resurrección singular, que, para gozo de artistas, realizan otros artistas entre las viejas paredes catacumbales. Sería el aparecimiento animado y carnal de las figuras conservadas hasta nuestros días” (Darío, 1904: 299). Dichas evocaciones artísticas están presentes en el relato de Rubén M. Campos, si bien motivadas por elementos arqueológicos, reconstruidas y representadas por el sentimiento artístico.

Ahora bien, y a manera de cierre, cabe señalar que el rasgo significativamente poético de la narración “En el lago Pátzcuaro” es que no se limita a documentar sus impresiones y experiencia del viaje desde Ciudad de México en el Ferrocarril Central Mexicano hasta los lagos de Michoacán, demostrando así el progreso de las políticas del Porfiriato en la expansión de la red ferroviaria, sino que plasma en su relato una serie de cruces poéticos, plásticos, musicales y de experimentación literaria en la representación de dicho progreso. Además, abre paso a la construcción etnográfica del “otro”, el habitante de la región de los lagos que, si bien también es mexicano, es significativamente diferente a su composición cultural según los criterios científicos de la época.

El ferrocarril fue ante todo otra forma de viajar y de experimentar el traslado temporal y espacial, lo que conlleva a otra forma de reflexión sobre el tiempo y en los procesos de concepción historiográfica (Semo, 2019). La “visión” del espectador es parte fundamental de las representaciones no solo del ferrocarril, sino en la construcción de la dialéctica de contraposición

de miradas (Semo, 2019), y de la construcción de un “otro” que mira y de un “yo” que mira y es mirado.

La modificación sobre la percepción de la historia va de la mano con la sincronización de diversos espacios y tiempos, y la superposición de narraciones y/o vistas que se funden en la experiencia del viaje. Tal aspecto encuentra un correlato con la simultaneidad de la prensa y los diferentes materiales que en ella se articulan, de forma que la percepción en la configuración artística posibilita y legitima el entrecruzamiento artístico y la representación y configuración visual del relato más allá de las alusiones plásticas. Por otro lado, la temporalidad de la narración –de la historia– se vio importantemente afectada, pues la sensación de movimiento implicó las formas de representación del traslado del cuerpo o del sujeto según la sensación de aceleración, freno, regularidad y constancia. Este rasgo es posible advertirlo como un traslado técnico de representación en el relato de Rubén M. Campos, pues los “cortes” registrados en un cambio de escena a otra, como en el descenso no descrito del ferrocarril de los dos viajeros, se evidencia la intención de dar la sensación de una experiencia acelerada en el viaje; tal aspecto también podría referir traslados técnicos del cinematógrafo o la visualización de imágenes en revistas cuyo soporte narrativo no completa a cabalidad la experiencia visual.

Para finalizar, cabe señalar que estos textos, a caballo entre crónica de viaje y ficción – cuyos límites genéricos se ponen en crisis por la interacción y tensión con otros objetos de representación de la puesta en página y el contexto de publicación– en la prensa son a la vez consecuencia material del soporte que los condiciona a cierta extensión y a permanecer en contacto e interacción con otros contenidos periodísticos, pero a la vez tiene fundamentos de reflexión estética que legitiman como literatura –o arte– ciertas producciones textuales. En este orden de ideas,

a la par de la fotografía, la ilustración y el marco estético que otorga la *Revista Moderna de México* a sus contenidos, también se encuentra el ferrocarril como una tecnología que impactó en las formas de representación literaria. Es factible ampliar la noción de “tecnologías de la mirada” e incorporar el mecanismo acelerado, dirigido, sincronizado y en una sola dirección que implicó el tren como elemento de cambio fundamental en la percepción visual y epistemológica y, por lo tanto, en el ejercicio estético, particularmente literario. Así pues, voluntad estética de representación que se imprime en la literatura, como en el relato “En el lago de Pátzcuaro”, permite así analizar el impacto y la transformación en la percepción artística en relación con la realidad a través de los medios tecnológicos, pero no solo pensados como “influjo”, sino que en el traslado de los mecanismos técnicos hay ya una estetización de la tecnología.

Criterios de recuperación

La transcripción que aquí se ofrece del relato “En el lago Pátzcuaro” de Rubén M. Campos proviene de la *Revista Moderna de México*, primera quincena de febrero de 1905 (365-370). Dado que no se conocen otros testimonios del texto, se considera que es la única versión a la fecha. El texto aparece acompañado de viñetas de Julio Ruelas a manera de marca editorial de la revista. Para el caso de este relato se ha actualizado el uso de signos de puntuación e interrogación, como la unificación del uso de puntos suspensivos marcados por cuatro o más puntos. De igual forma se han corregido algunos errores de digitación e impresión, como “sulago” en lugar de “su lago”. La ortografía no ha sido actualizada con la finalidad de respetar los usos ortográficos de la época, no obstante, se ha colocado [sic] en

aquellos casos en los que hay un evidente error. Por último, se ha decidido no acompañar de notas explicativas la presente recuperación a fin de contribuir a una lectura ágil.

Anexo:

En el lago Pátzcuaro

Es en la región luminosa y lacustre, reticulada por arroyuelos fluidos que bajan de las cumbres á henchir las cuencas de agua viva, cual una red venosa que trajera la vida á los vasos sanguíneos de una tierra joven, besada por las nubes y las lluvias. Es en Michoacán, en la tierra del pescado, en la tierra de los sonoros nombres musicales y de los bellos ojos criollos. Las bravas cumbres encrespan su penetración de oleaje colérico hasta lamer la porcelana azul del cielo con sus lenguas moradas, y la flotante crin de verdiosos tonos de los bosques escama el dorso de las vertientes rampantes y baja empenachando los flancos hasta los valles manchados como pieles de pantera, por los tonos bermejos de las praderas de otoño, maculados en la inaudita floración lujosísima de octubre...

—Mira, Nikita, cuántos lagos...!

—Sí, amigo mío, esta es la región de los lagos: ahí abajo está la laguna de Yuririapúndaro, el lago de sangre, por la infinita eflorescencia de esquenantos pupúreos [sic] que crece en sus aguas; allá está la laguna de Cuitzeo, más lejos la laguna de Araró, después la laguna de Siragüén, la más azul y luego

—¿El lago Pátzcuaro?

—No lo vemos aún, pero no tardaremos...

Y el tren jadea flanqueando las cumbres, ciñéndolas como una jarretiera, ascendiendo por su espira rielada como un saurio fabuloso de antenas de oro y coruscante ojo nyctálope, de crujientes escamas pavonadas y de alas membranosas con las que volara á ras de

tierra... Y en torno nuestro, los lagos espejeantes centellean al sol como lingotes de plata, bruñidos y tersos cual si gnomos artífices de Murano los hubieran azogado para reflejar el cielo azul y la radiación solar devuelta en luz blanca; y las cintas cristalinas cabrillean al fulgor cenital expandiendo regueros lumínicos, estrías rutilantes, como si impalpables alas de silfos lacustres rayaran con sus extremidades los lagos á flor de agua ... Y las sutiles estelas de luz ábranse en radio convergiendo en un punto perdido, y semejan así filamentos de estrellas erráticas, fuegos fátuos que huyen veloces en pos de los geniecillos vagabundos del cielo...

Bandadas de cormoranes y zancudas huyen hacia los lagos en enjambres peregrinantes, huyen á la soledad y á la placidez de vegetar, lejos del hombre, en selvático pavor herido á la sola aparición del implacable destructor. El tren ruge entre praderas suntuosas decoradas de arte moderno, invadiendo las zonas fértiles de humedades pluviales, penetrando en las regiones de ensueño perdidas para los ojos profanos de sus moradores que no ven... Y ante los tapices gobelinos de imperial hermosura, mis pensamientos alados, hijos de las soledades forestales, vuelan besando con mis ojos arrobados la esplendorosidad de los matices suaves y nítidos, encendidos ó desmayados, la suntuosidad de los verdes en los ramajes y en los musgos, en las crústulas de los arbustos verde-oro, verde-acero, verde-ámbar, en las cabelleras bermejas de los ahuehuetes enhebrados de heno, en la gallardía de los ingertos trasmigrados por los pájaros, que empenachan como plumajes indios las frondas de esmeralda, cual si una legión de las huestes avanzadas de Tanganxoan estuviese presta á surgir de una emboscada...

Y penosamente vuelvo de mi sueño. Una invasión de alas negras ha obscurecido el tren. El augur, el levita, la nube negra de la humanidad ha caído crojando sobre el cadáver de esta raza, la legión necrófaga va á celebrar su festín a Pátzcuaro, ¡oh dioses! sobre el regazo de la donna del lago muerta en flor... y por triste contraste se han

levantado arcos triunfales, arcos florales al paso del cortejo fúnebre que masculla salmos de muerte, salmos lúgubres, salmos de odio á la vida, ante el paisaje inefable, serenamente bello, augusto en su fructificación, en su donación pródiga, en su sagrada misión de amor, germinar, florecer y descansar...

—¡Huyamos, Nikita!...

—¡Huyamos!...

Y ascendemos hacia la ciudad empavesada, ostentosa del blasón pontificio, en busca de un alojamiento que no hallamos: todos los hoteles esperan al nuncio, á los mitrados, á los ungidos; y nosotros, simples mortales, iconoclastas exóticos, renegamos del nuncio y su cohorte y asaltamos en hotel por derecho de primer ocupante. La curiosidad, empero, avivada por la fiebre del crepúsculo, nos echa á la calle tras breve reposo, y es como si remontáramos tres centurias y despertáramos en plena edad colonial: en zaguanes, ventanas y balcones, hay altares paramentados con cirios encendidos en devoción á iconos; y los cortinajes y los oropeles y las candelas nos traen un lejano recuerdo de la infancia, de los tiempos idos, de las rancias costumbres de los abuelos piadosos... Y nos sentimos trasplantados á otras edades, vemos con propios ojos lo que floreció en lejanos siglos, mientras las campanas, al atardecer regocijadas por el arribo pastoral, doblan ahora por los muertos, lentamente, melancólicamente, pavorosa y lúgubrementemente...

A la primera luz del alba ya estamos en pie; nuestras abluciones son hechas de prisa, el tradicional chocolate es saboreado apenas, sendas canastas nos proveen de conservas, manjares, frutas, en el vasto mercado de un día de tianguis; pero desdeñamos presenciar la vendimia secular porque el lago nos espera... ¡Sus! al tranvía que pasa impulsado por la mejor tracción que es la gravedad, y bajamos besados por las frescas brisas matutinas, en deslizamiento de trineo que descendiera por si solo un declive nevado...

Y el lago nos sonríe al dejar la pequeña ciudad, nos reclama, abre ante nuestros ojos arrobados su panorámica hermosura, desabanica el maravilloso blondaje de sus aguas irisadas de seda blanca, de seda fluida y luminosa; y sentimos el encadenamiento de sus seducciones arcanas, cual si un coro de sirenas se agrupara en la playa, entre los nenúfares y las algas, al beso del sol tornasolado en sus escamas concha-nácar, los hombros y los pechos al viento, las espadas y las caderas al viento, y nos atrajera, como en Wagner, su fascinadora canción, llamándonos al placer de la onda, al deliquio del agua,   la sirte del lecho submarino de madr poras...

—¡Eh!... ¡Viejo!

Un trit n hirsuto se irgue entre los juncos, vuelve su rostro curtido, en el que no brilla sino un ojo, escorza su torso membrudo de Polifemo y discute con nosotros:

—¿A Tzintzuntzan?... ¿Para volver mañana?... ¡Imposible!

—¡No, para volver hoy!: prepara tu canoa y no perdamos ni un minuto!

Su hijo ha oído y se acerca resuelto: habla en su idioma purecha [sic], decide al padre, fleta una canoa que acaba de atracar porque la suya está en carena, discute con su dueño y triunfa, trae los remos semejantes   largas raquetas, llama imperativo en voz vibrante: “¡María-Catarina, Chona!” ... y dos inditas de catorce y quince años vienen volando al llamamiento. ¡A remar! Dos indias ya mujeres por la precocidad de la raza, dos indias de bronce, ojos bellos y vivos, brazos redondos, trenzas tejidas en alamares con cintas negras, verdes y rojas; camisa bordada en grecas azules, zayas en pliegues rectos, sostenidas por ancha faja de hilo bordado, y sobre el zagalejo pintoresca cenefa en orlada fimbria.

¡Hala! Y entramos en el lago. ¡Dios!... ¡Qué bello! El agua transparente palpita gozosa y fluida, se encresta de peque itas escamas argentadas y cintila azulina y azogada; se diría que bandadas de pecesitos de palta saltan   flor de agua y se escabullen y se multiplican en

bullir infatigable, y á lo lejos se mancha el agua suavemente de tintas azulinas, y el paisaje es soñadoramente azul, de un azul ténue, matiz plúmbago, que se funde en el azul del cielo... De las aguas se levantan solitarias montañas cónicas vestidas de un sempiterno manto de cachemira verde, islotes rodeados de agua, pequeños promontorios grisáceos festonados de una ola de verdura; y de todos los puntos cardinales vienen á Pátzcuaro canoas conduciendo familias indias al tianguis, la bella raza de bronce aun no degenerada, indias de pechos de estatuas y soñadores ojos tristes, de pechos enhiestos hasta en el otoño de la vida, y de ojos negros que se sonrían amablemente al decirnos adiós para siempre. Y bajo el beso de fuego del sol, sonreímos á la vida que pasa, á la obscura raza lacustre que florece ignorada en los huequecitos playeros de la maravillosa cuenca de agua dulce, cual abrevadero de aves acuáticas que se reproducen en sus ribazos sin saber de otros cielos... El foro, el mármol, el libro... ¿para qué? ¡Ay de ellos el día que despierten al saber y al arte! Quemará su corazón inútilmente la fiebre de pensar y la maldición de soñar!... Sueñan hoy, acaso, en el silencio de la noche, pero como el perro medroso ó como el zentzontle flautista, y su amor es el de los animales jóvenes ó de las aves vagabundas...

Entretanto, el lago despliega sus intangibles brumas azulinas como gasas transparentes, y el cielo ennubecido ténuamente ríe al fulgor vibratorio que riega á raudales la luz, que vuelva á raudales la cornucopia del sol en lluvia de Dánae sobre la tierra ofrecida en himeneo; estamos en pleno lago, y á cualquiera zona que nos volvamos, las aguas se alejan en tembloroso vaivén cadencioso presentando paisajes de biombo, montañas volcadas sobre el agua en el reflejamiento de los cristales vistos horizontalmente; las lejanías se matizan de tonos delicadamente vagarosos en gamas violetas, en matices castamente suavizados por la luz velada, y nos acercamos á un islote donde se levanta un pequeño torreón derruido por los siglos, de construcción muzárabe del tiempo colonial.

—¿Qué es eso, viejo?

—Higuancho, señor.

—¿Llegaremos á Tzintzuntzan?

—Quién sabe, señor?

Pero el mozo intrépido, fascinado por nuestro expandimiento de placer interno de seres bravíos apasionados de la naturaleza, salta á tierra no bien atracamos y asciende al pueblecito en busca de tres caballos, uno para él, otro para Nikita y otro para mí, pues está resuelto que nos acompañará á la antigua capital de los reyes tarascos. La batida del joven dura dos largas horas; pero al fin reaparece triunfante, caballero en un jamelgo y guiando dos matalotes embridados, y cerca del meridiano nos ponemos en marcha hacia Tzintzuntzan. Hay que trasponer una cumbre para llegar, y á medida que avanzamos, un divino paisaje soñado se despliega ante nuestros ojos maravillándonos: ¡dioses! ascendemos de un valle tesálico al Pelión ó al Ossa?... El sendero está bordado á uno y otro lado de laureles y mirtos, de laureles heroicos manchados á trechos por la espiga florida de las buvardias coralíneas... Los pequeños laureles de apariencia arbórea por su esbeltez y plenitud, sonríen á nuestros ojos en la evocación del primor forestal de los valles de Hellas, y á cada paso creo descubrir sobre su zócalo la cabeza serena de un termino, ó aparecer el rebaño de Dafnis y Cloe sesteando bajo una haya mientras los dos pastores se aman...

La tierra es roja, roja cual si estuviere amasada con sangre, ocre vivo y fecundo del que surgen estrellas blancas sobres sus tallos gráciles, explosiones de flores palustres delicadas y efímeras, floescencias de gramíneas apasionadas en su prodigalidad de florecer, lianas y bejucos que vuelan de un cedro á un pino, de un roble á un abeto, y á la avidez de frescura de nuestras bocas tentadas por un gran blok de granizo de la granizada de ayer, se abaten ramas cuajadas de tejocotes silvestres donándonos sus frutos. En tardía y constante ascensión pronto podemos dominar el lago en semicírculo, verlo á vuelo de pájaro, coruscante y vívido, en cintilamiento eclosivo de mental en

fusión; vemos perfiladas en proyección las montañas que botan de su seno, los islotes donde innúmeros pueblecitos lacustres viven vegetativos y solitarios, y al llegar á la cumbre, antes de tramontar, nos detenemos arrobados.

¡Qué espectáculo! El lago zigzagueante forma ante nuestros ojos un delta, y frente al rápido declive de la tierra roja hasta la inverosimilitud, yace Tzintzuntzan muerta bajo un sudario de flores, bajo un túmulo de frondas, junto á la necrópolis de sus yácatas derruidas, de sus sepulcros de lajas superpuestas en forma informe de pirámides truncadas... El corazón se me oprime de tristeza al sentir la poesía de la sagrada ciudad muerta, y mis ojos ríen, sin embargo, ante la belleza fabulosa del paisaje de ensueño!

—¿Qué poetas eran estos reyes —dice Nikita— que así fijaron su residencia real en este lugar de deleites?...

Y sonrío satisfecho de haberme proporcionado tal placer. Nuestra contemplación nos lleve á los tiempos legendarios del poderío de Tzintzuntzan, donde afluián [sic] los tributarios señores del vasto reino de Michoacán, en pleitesía al poderoso rey soñador á la margen de su lago encantado... Y reconstruimos la enorme escalinata, la vasta rampa que baja culebreando hasta la ciudad y de la que apenas quedan vestigios, restos de liga de argamasa y ladrillos cocidos. Descendemos á la ciudad muerta, antiquísima, desmoronada y agrietada, y nuestra invasión no turba la quietud de las ruinas venerables, que parecen desgajarse y abrirse por sus enormes grietas que la hacen aparecer como una granada reventada al fuego del sol, al fuego de quinientos soles de Cáncer que han calcinado lentamente su abandono de los hombres y de los dioses! Descansamos un instante para saborear un refrigerio que nos sabe á gloria, y vamos á visitar la reliquia sagrada de la vetusta iglesia, en la que agonizan lentamente corcobados olivos cargados de siglos, las primeras cepas sin duda plantadas por los conquistadores. Penetramos al templo artesonado de aplastada nave sombría, y un deslumbramiento nos ciega: en uno

de los muros esplende un Tiziano mural, *El Entierro de Cristo*, la joya pasmosa legada por Carlos V á Don Vasco de Quiroga, conquistador y primado de Michoacán, el caso único en que un guerrero reciba una bula en su campamento y se cía una mitra; y nuestro asombro ante la reliquia de arte, ignorada en este rincón del mundo, se justifica ante la solemnidad del cuadro: Jesús es bajado por dos siervos, sobre un sudario, al sepulcro de los Arithmatea abierto en una gruta; José y Nicodemus en último término presencian la inhumación del cuerpo desnudo, en perfil magistral lívido al postrer fulgor muerto del crepúsculo que detalla uno de los brazos colgantes portentosamente musculado y dibujado; y tras el cuerpo María matrona y trágica se inclina para dar á su hijo el último beso, en tanto que Juan, el poeta, en actitud estática, parece solo él conocer la inmensidad de la muerte del Cristo... Y en un ángulo en primer término, Magdalena envuelve los instrumentos del suplicio, impasible, ajena al acto del sepelio, espléndida en su cabellera de fuego, eclosión de la vida tizianesca en la juventud de sus maravillosas mujeres.

—Subamos á la yácata de Calzonzí, del último rey!— propone un guía interrumpiendo nuestra insaciable contemplación; y nos encaminaos hacia el montón de lajas derrumbadas, líricamente empenachado de bejucos floridos en homenaje otoñal al rey quemado vivo, presa del implacable Nuño de Guzmán; y desde la pirámide trunca me deslumbra una visión fugitiva: la ciudad de Tzintzuntzan aparece á mis ojos en el centelleo de un relámpago, púgil de vida, pletórica de fuerza, edénica y sacra, sancta-sanctorum donde residían reyes-pontífices, relicarios y nido de amor, ciudad de placer y arca de Teotl, que solamente el fanatismo superior de la raza hispana pudo violar! Me deslumbra la hermosura de los palacios desaparecidos, las santuarías construcciones en losanjes poliédricos, el abejeo de trajes suntuosos, la flotilla de barcas que traen riquezas y presentes regios, plumajes, collares, oro, jade, pieles; la grandeza índica de los templos y sepulcros reales... y entristecido vuelvo á la fascinación de la muerte que

roe lentamente, secularmente, las ruinas de la ciudad calcinada, del pueblecito hoy perdido y mísero, desgajándose de vejez, tórrido en su reverberación de un sol implacable en devorar ruinas, y sin embargo bellamente plástico en su eflorescencia incansable, en la renovación de primavera perpetua que le dona suntuosos tapices verdes para que conforte su ancianidad y pebeteros de rosales floridos para que arome su pasado!...

—¡Qué bello!... —dice Nikita.

Sin duda él también sintió la visión feérica pasar por su imaginación ardiente de contemplativo solitario, porque descende descorazonado y enfermo, y montamos en los caballos para regresar á Higuanchó al caer la tarde, en un glorioso crepúsculo, en una fabulosa puesta de sol que enciende todo el lago de oro en purpurina lluvia de sangre. El paisaje cobra entonces tintas intensamente apasionadas y urentes; la lejanía violeta de las montañas sube al índigo; los cúmulos de oriente, presagiadores de lluvia, son morados y anaranjados, y un viento rasante azota las hojas anchas de los guayabos y la copa verdinegra de los capulines. Y fresca nuestra fiebre delirante de florecer en otras edades, bajo otros dioses en la vegetativa soledad de la raza de bronce que así ofrendaba á sus penates un haz de primuláceas de abril como un corazón caliente arrancado de un pecho vivo! Al entrar en el caserío de Higuanchó ha obscurecido, y locas gotas de lluvia anuncian el chubasco diario del lago, retardado hoy por raro azar; el viejo se niega á volver a Pátzcuaro y apenas tiene tiempo de guarecer su canoa, cuando la tempestad suelta sus duchas flageladoras y nos hace huir bajo un techo indio, en el que el pequeño umbral semeja, al fulgor de los relámpagos, la portada de una pagoda japonesa; y nos acurrucamos en el cobertizo, en pleno suelo como María-Catarina y Chona que han guardado á su hermano frutas y bombones y hacen que les cuente los episodios del viaje á Tzintzuntzan.

Pero la incertidumbre desasosiega nuestro descanso. ¿Volveremos ó no á Pátzcuaro hoy? El viejo Polifemo escudriña con su ojo el cielo y

augura mal tiempo indefinido; el joven, rendido, deja hacer, y Nikita y yo vemos en perspectiva una noche al raso, al canto de los grillos que ya ensayan su ocarina en la sombra. Mi amigo, sibarita, pide una almohada y yo le pregunto si prefiere de pluma; y justamente en ese instante nos echan del cobertizo porque quieren dormir y peregrinamos por la pendiente resbaladiza alumbrados con ocotes resinosos, de puerta en puerta, en la morada del prioste que no está en casa, en la morada del dómine que nos negó por la mañana sus caballos y que ahora duerme ya como una gallina; nuestros guías llaman á otra puerta, parlamentan en su idioma purecha [sic], musical y murmurador, y las dos inditas escuchan curiosas y traducen las concesiones de los asediados: “que no tienen sarapes... que prestan una estera... que no hay almohadas...” y nos miramos consternados, cuando de pronto hago notar que ya no llueve, que las nubes como por encanto se han replegado en huida al sur y la luna suavemente aclara una pequeña zona del cielo...

—¿Es posible?... He aquí que alguna vez sirve de algo mirar el cielo.

—¡A remar, padre! —dice el muchacho resuelto —¡Salga lo que salga!

—¡Sí, papa, vamos! —dicen las dos hermanas. Y bajamos la rampa aliviados de la incertidumbre, ofrecemos una cajeta de leche quemada á las pequeñas si reman vivo, levamos, y henos de nuevo en el lago sonoro, en la soledad murmuradora con el bordonear de las aguas...

La luna ha asomado en flor, apenas abierta en botón, y derrama su fulgor de ensueño en las dormidas aguas cefirosas; las estrellas se encienden errantes como piróforos del cielo y se apagan en la humedad de nubes viajeras de vagaroso vuelo blanco; y las aguas cantan una canción no oída sino por los artistas sorprendedores de la música de las lenguas que duermen muertas para nosotros hombres... y cadenciosamente nos mece la música de barcarolas de Rubinstein, de Mendelssohn, de Benjamín Godard... ¡Sí! es la música de los seres

dormidos que no aman ni sueñan, es la música de las aguas dormidas en un sueño sin fin del que no las despierta sino el arte!... es la música maga que oyó Wagner en la quietud poblada de sueños de las aguas del Rhin, es la música de los nibelungos cantores y de las ondinas traidoras, la música de Woglinda y Wellgunda que nos arrullan y nos encadenan en los nardos floridos de sus brazos de seda, en los nardos floridos de sus muslos de nieve... y languidecemos en deliquio letal de soñar que morimos de amor al murmurio de las aguas cristalófonas, de las aguas susurrantes, de las aguas dormidas en un sueño sin fin...!

RUBÉN M. CAMPOS

Referencias

- Albuquerque, Luis, 2006, “Los ‘libros de viajes’ como género literario”, en Manuel Lucena Girardo y Juan Pimentel (eds.), *Diez estudios sobre literatura de viajes*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, pp. 67-88.
- Almarcegui, Patricia, 2008, “Viaje y literatura: elaboración y problemática de un género”, *Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina*, Buenos Aires, pp. 25-31.
- Anderson, Benedict, 1991, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, Londres.
- Armstrong, Nancy, 1999, *Fiction in the Age of Photography. The Legacy of British Realism*, Harvard.
- Bal, Mieke, 2003, “Visual essentialism and the object of visual culture”, *Journal of Visual Culture*, vol. 2, núm. 1, pp. 165-181.

- Benjamin, Walter, 2018, “La obra de arte en la era de la reproductividad técnica, *Iluminaciones I*, Frankfurt, Suhrkamp.
- Berman, Marshall, 1982, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Buck-Morss, Susan, 1995, *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, La balsa de la medusa 79, Visor, Madrid.
- Bühler, Dirk, 2010, “La construcción del Ferrocarril Mexicano (1837-1873). Arte e ingeniería”, *Boletín de Monumentos Históricos*, Tercera Época, núm. 18, enero-abril.
- Calinescu, Matei, 2003, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Francisco Rodríguez Martín (trad.), Tecnos/Alianza, Madrid.
- Campos, Rubén M., 1905, “En el lago de Pátzcuaro”, *Revista Moderna de México*, primera quincena de febrero, pp. 365-370.
- Carrizo Rueda, Sofía, 2008, “Construcción y recepción de fragmentos del mundo” en *Escrituras del viaje*, Biblos, Buenos Aires.
- Conway, Christopher, 2013, “Tecnologías de la mirada: Ignacio Manuel Altamirano, la novela nacional y el realismo literario”, *Decimonónica*, t.10, núm. 1, pp. 32-44.
- Darío, Rubén, 1904, “Evocaciones artísticas”, *Revista Moderna de México*, primera quincena de enero, pp. 298-300.
- Caresani, Rodrigo Javier, 2013, “Prólogo. El arte del cronista viajero”, en Rubén Darío, *Crónicas viajeras. Derroteros de una poética*, Caresani, Rodrigo Javier (ed.), UBA, Buenos Aires.
- Debroise, Oliver, 1994, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, CONACULTA, México.
- Domínguez Ivanés, T., 1899, “El lienzo de Tzinzuntzan”, *La Libertad*, t. 7, núm. 34, 22 de agosto.

- Dorantes Soria, Maricela, 2017, “El ferrocarril: representación y reproductibilidad”, *Mirada ferroviaria*, núm. 30, mayo-agosto.
- Ehrlicher, Hanno, 2014, “Introducción” a *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*, Hanno Ehrlicher/ Nanette Reißler-Pipka, Tubinga (eds.). Disponible en: <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/hanno-ehrllicher-nanette-reissler-pipka-eds-almacenes-de-un-tiempo-en-fuga-revistas>
- Heath, H. G., 2017, *Images of Success: Cosmopolitan Magazine and Mass Marketing of Non-Fiction, Fiction and Poetry through Illustration, 1898-1903*, Tesis, McGill University, Nueva York.
- Flores Flores, Oscar (ed.), 2014, *El clasicismo en la época de Pedro José Márquez (1741-1820). Arqueología, filología, historia, música y teoría arquitectónica*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- González, Aníbal, 1983, *La crónica hispanoamericana*, Porrúa Turanzas, Madrid.
- González-Stephan, Beatriz y Jens Ansdermann (eds.), 2006, *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*, Beatriz Viterbo, Rosario.
- González-Stephan, Beatriz, 2008, “Tecnologías para las masas: democratización de la cultura y metáfora militar (Venezuela siglo XIX)”, *Revista Iberoamericana* 20, pp. 89-101.
- _____, 2014, “El lado oscuro de la fotografía. Tecnoestéticas, cuerpos y residuos de la colonialidad en el siglo XIX”, en *Heridas abiertas: biopolítica y representación en América Latina*, Iberoamericana/Vervuert, Frankfurt am Main.
- González-Stephan, Beatriz, 2010, “El arte panorámico de las guerras independentistas: el tropo militar y la masificación de la cultura (Venezuela siglo XIX)”, en *De independencias y*

- revoluciones: Avatares de la modernidad en América Latina*, Gastón Lillo y José Leandro Urbina (eds.), Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Ottawa, pp. 157-192.
- Hernández Suárez, Diana, 2020, *Fin de siglo Porfirista: arte y política en la Revista Moderna (1898-1911)*, Verbum, Madrid.
- Jackson, Shelley, 2017, “I Hold It Toward You: A Show of Hands”, en *The Bloomsbury Handbook of Electronic Literature*, Joseph Tabbi (ed.), Bloomsbury Academic, Londres, pp. 13-38.
- Johnstone R., B, 1901, “Entombment, by Tizian. My adventures when trying to photograph it”, *The Wide World Magazine*, vol. 6.
- Jolly, Jennifer, 2017, “Vista del lago de Pátzcuaro: paisaje, turismo y la construcción de la nación en tiempos de Lázaro Cárdenas”, en xxxvii *Coloquio Internacional de Historia del Arte, Gras Gas, Louise Noelle, y David M. J. Wood* (eds.), Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 231-248.
- Kittler, Friedrich, 1999, *Gramophone, Film, Typewriter*, Geoffrey Winthrop Young y Michael Wutz (trads.), Stanford United Press, Stanford.
- _____, 2018, *La verdad del mundo técnico. Ensayos para la genealogía del presente*, Ana Tamarit Amieva (trad.), Fondo de Cultura Económica, México.
- Louis, Annick, 2014, “Las revistas literarias como objeto de estudio”, en *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*, Hanno Ehrlicher/ Nanette Rißler-Pipka, Tubinga (eds.). Disponible en: <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/hanno-ehrlicher-nanette-rißler-pipka-eds-almacenes-de-un-tiempo-en-fuga-revistas>

- Martínez, José Manuel, 2016, “El Tiziano de Tzintzuntzan, el lienzo que se convirtió en leyenda”. *Signos históricos*, vol. XVIII, núm. 3, julio-diciembre, pp. 80-117.
- Miquel, Ángel, 2005, *Disolvencias. Literatura, cine y radio en México (1900-1950)*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Miranda, Ricardo, 1998, *Manuel M. Ponce: ensayo sobre su vida y obra*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- Mitchell, W. J. Thomas, 1994, “Pictures and Power”, en *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago.
- Morales Pino, Ainaí, 2014, “Tensiones disciplinarias. Palabra, imagen y subversión semántica en la estética realista de *El Zarco*”, *Decimonónica*, vol. 11, núm. 1, pp. 14-29.
- Myers, Jorge, 2008, “Introducción al volumen 1. Los intelectuales latinoamericanos desde la colonia hasta el inicio del siglo xx”, en Carlos Altamirano y Jorge Myers (eds.), *Historia de los intelectuales en América Latina, vol. I. La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*, Katz Editores, Buenos Aires.
- Naulleau, Carlos, 1884, “Carta descriptiva de varios pueblos de Michoacán. De don Carlos Naulleau al gobernador”, *El Tiempo. Diario católico*, 19 de julio.
- Osuna, Rafael, 1988, *Tiempo, materia y texto. Una reflexión sobre la revista literaria*, Reichenberger, Madrid.
- Pratt, Mary Louise, 1992, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Routledge, Londres, pp. 201-208.
- Ruiz de Castañeda, María del Carmen y Sergio Márquez Acevedo, 2014, *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Bibliográficas, México.

- Rotker, Susana, 1992, *La invención de la crónica*, Letra Buena, Buenos Aires.
- Schivelbusch, Wolfgang, 2014, *The Railway Journey. The industrialization of Time and Space in the Nineteenth Century*, University of California Press, California.
- Semo, Alejandro, 2019, *El ferrocarril en México (1880-1900). Tiempo, espacio y percepción*, Horizontes Ferroviarios, México.
- Silva Beaugard, Paulette, 2006, “Un lugar para exhibir, clasificar y coleccionar: la revista ilustrada como una galería del progreso”, en *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*, Beatriz González-Stephan y Jens Andermann (eds.), Beatriz Viterbo, Rosario, pp. 373-406.
- Simmel, George, 1976, *Filosofía del dinero*, Ramón García Cotarelo (trad.), Imp. T. Suc de la Vda. de Galo Sáez, Madrid.
- Smith, Adam T., 2003, *The political Landscape*, University of California Press, California.
- Talavera, Mario, 1949, *Miguel Lerdo de Tejada: si vida pintoresca y anecdótica*, Editorial “Compas”, México.
- Toussaint, Manuel, 1947, “Prólogo”, José Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, Fondo de Cultura Económica, México.
- _____, 1965, *Pintura colonial de México*, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, México.
- Urry, John, 1990, *The Tourist Gaze*, Sage, Londres.
- Zaïtzeff, Serge I., 1983, *Rubén M. Campos. Obra literaria*, Guanajuato, Gobierno del Estado de Guanajuato.