

CORRIDOS DE LA PENITENCIARÍA DEL DISTRITO FEDERAL (LECUMBERRI)

Juan de Dios Vázquez*

*En fin llegó ya el día,
la penitenciaría se estrena
y el gobierno ya dispone,
la inauguración muy buena.*

“Corrido de la Penitenciaría”

*Rafael Buendía fue el primero
Y otros cuatro compañeros;
Ellos fueron a estrenarla
Y ellos fueron los primeros.
“Corrido de la Penitenciaría de México”
Ellos fueron a estrenarla
Y ellos fueron los primeros.*

“Corrido de la Penitenciaría de México”

El 2 de octubre era una fecha que debía perdurar en la memoria de los mexicanos. Desde la tarde anterior se había dado aviso a los principales periódicos de la capital y ordenado desplegar un fuerte contingente policiaco para controlar cualquier movilización o disturbio. Inclusive cuando en general se respiraba un aire de optimismo, los nervios estaban a flor de piel por alguna posible eventualidad que pudiera ensombrecer esa mañana clave en la historia jurídica de la nación. En la ruta por donde pasarían los presos, podían distinguirse numerosos gendarmes encargados de controlar a la población. En el penal, los guardias se paseaban inquietos de un torreón de vigilancia a otro. Salían y entraban por el inmenso portón, haciendo sus rondas, expectantes de la llegada de los que serían los nuevos habitantes del recinto. Reporteros, litigantes, familiares y allegados, empleados y curiosos, formaban una amalgama de siluetas que se extendía hasta las calles aledañas a la prisión. En ese martes de 1900, había rostros taciturnos, caras largas,

* Doctor en estudios hispanoamericanos, Universidad de Harvard; vascoalvez@gmail.com

perdidas tras la pena de saber que más de un reo había declarado que prefería la muerte a ingresar en la recién estrenada penitenciaría.¹

Cuando por fin arribó el vehículo que transportaba a los presos y bajó el primero de ellos —el homicida Rafael Buendía— la multitud no pudo más que vocear su nombre.² Con los ojos completamente desorbitados observaron cómo a éste lo invadía el pánico y “no podía dar un paso; las piernas enteramente encogidas y los pies torcidos”.³ Paralizado, enmudecido, pético, su cuerpo era el sitio donde se hacían manifiestos los mecanismos represivos del nuevo régimen disciplinario en que, según Michel Foucault, la ley funciona de una manera indirecta a través de sus efectos en la subjetividad del prisionero.⁴

Si bien la escena contrastaba con la vivida tres días antes, cuando en una solemne ceremonia presidida por el general Porfirio Díaz se dio apertura a la Penitenciaría del Distrito Federal, confirmaba las palabras del discurso del primer director, Miguel Macedo, quien subrayó: “Al poblarse estos recintos, se advertirá apenas que se albergan seres vivientes, al perderse el eco de nuestros pasos comenzará el reinado del silencio y la soledad”.⁵ Al

1 Lecumberri abrió sus puertas el 29 de septiembre de 1900, pero como proyecto había nacido con más de cinco décadas de anterioridad al aprobarse la “Ley Penitenciaria” (1848) donde se advertía la necesidad de establecer cárceles que fueran centros de transformación del delincuente y no focos de corrupción moral o de brutales castigos. Más o menos por aquellos años, Mariano Otero y otros reformistas liberales dirigieron su atención a las instituciones punitivas y articularon las bases de lo que sería el sistema penitenciario moderno: separación de presos según fueran procesados o sentenciados, obligatoriedad del trabajo, introducción de una serie de normas y horarios que rigieran la actividad carcelaria convirtiéndola en algo productivo. En esta época, se comenzó la construcción de las penitenciarías de Puebla y Jalisco, se estudiaron los sistemas Auburn (trabajo comunitario, noches en solitario) y Filadelfia (aislamiento absoluto), y se abrió una convocatoria nacional para presentar los planos de una cárcel de quinientas a seiscientas celdas que serviría como el reclusorio principal de la república. Aunque la inestabilidad política y la falta de recursos económicos postergó la construcción de la penitenciaría, estos esfuerzos no fueron en balde y funcionaron como cimiento de las subsiguientes propuestas penológicas. Con Miguel Macedo a la cabeza, la élite porfiriana —los llamados *científicos*— fue responsable de redactar la legislación jurídica y administrar la nueva prisión cuya edificación comenzó el 2 de junio de 1885 en los llanos de San Lázaro.

2 Los otros cuatro presos eran: Manuel Zúñiga, Antonio Andino —de origen puertorriqueño, el “indígena” Cenobio Godoy y Pedro Sánchez. El 3 de octubre *El Imparcial* publicó dos artículos. En uno, “Los primeros huéspedes de la Penitenciaría. Delitos que cometieron” se presentaba a los cinco criminales y se reproducía un grabado que los retrataba. En el segundo, “Traslación de presos a la Penitenciaría. La primera remesa. Rafael Buendía opone resistencia”, se narra el traslado de los presos de la cárcel de Belem a la recién estrenada penitenciaría.

3 *El Imparcial*, 3 de octubre 10 de 1900.

4 Michel Foucault, *Discipline & Punish. The Birth of the Prison*, p. 257.

5 Miguel Macedo, “Discurso pronunciado por el Lic., Director presidente de la penitenciaría”, *Penitenciaría en México*, p. 4.

igual que la inauguración, este momento tenía la intención de ser un acto público que materializaría la entrada de las nuevas tecnologías de control y serviría como escenario desde donde expresar la gestualidad del poder. Brindaba una oportunidad de codificar, reiterar y consolidar la hegemonía de las clases dirigentes presentando un nuevo vocabulario simbólico con el cual rearticular su relación con los sectores subordinados.

De esta forma, tanto las palabras pronunciadas por Macedo como el instante dramático del preso inmóvil fueron los sucesos bajo los cuales los diarios capitalinos encapsularon ambos acontecimientos. A partir suyo, se leyó la nueva penitenciaría bajo un aura de lo sublime (en su sentido kantiano) con la capacidad de reducir al silencio a los cuerpos que obstaculizaban el discurso del macrocuerpo nacional, la fuerza de convertir al sujeto subversivo en figura dócil.⁶ Ambos acontecimientos eran, desde luego, prácticas sociales efímeras que habrían caído pronto en el olvido si no fuera por las actas, discursos, artículos de prensa y demás mecanismos de producción textual concebidos alrededor suyo. Por ello, los periódicos más importantes de la capital (*El Mundo*, *La Patria*, *El Siglo Diez y Nueve*, y *El Imparcial*) fueron cruciales tanto para representar los dos eventos aludidos como también para configurar y hacer circular la imagen oficial de lo que sería la penitenciaría.

A partir de ese momento se le dio un seguimiento continuo a la construcción del penal y a la redacción del régimen penitenciario donde se adaptó el modelo positivista europeo a la realidad y contexto específico del país. Como en otras naciones de América Latina, en México se produjeron numerosos documentos en que se hablaba del deseo por regenerar al delincuente y transformarlo en un sujeto útil, pero la meta subyacente era erradicar el crimen castigando y atemorizando a las *clases peligrosas*. Al decir de Ricardo D. Salvatore y Carlos Aguirre, con las nuevas teorías materializadas

6 Al hablar de los planteamientos técnico-políticos que se inician en el siglo XVIII, Foucault propone que los nuevos "proyectos de docilidad" se dirigían individualmente al cuerpo de una manera en que la coerción fuera sutil. La idea básica era forzar a los prisioneros a vivir y trabajar bajo planteamientos establecidos donde debían utilizar cada momento de manera productiva. Observa que la disciplina crea en el cuerpo que controla cuatro tipos de individualidad, o más bien una individualidad que tiene cuatro características: es celular (por medio de una distribución espacial), es orgánica (por la codificación de actividades), es genética (por la acumulación de tiempo), y es combinatoria (por la composición de fuerzas). Ver Michel Foucault, *op.cit.*, p. 167.

en las penitenciarías se sumó una “ciudad punitiva”, moderna al repertorio de técnicas de coerción que, en el caso latinoamericano, no desplazó la justicia privada ni la brutalidad de la tortura.⁷ A diferencia de las viejas prisiones consideradas por la población como *escuelas del vicio*, Lecumberri sería un lugar donde reinaría la disciplina, el trabajo intenso y la incomunicación, castigo no menos rígido o severo a los ya conocidos. Asimismo, la nueva cárcel sería también un indicio de confianza en la posibilidad de cambiar al sujeto delincuente y convertirlo en hombre de provecho.

En su libro *Carcere e fabbrica* (1977), Dario Melossi y Massimo Pavarini hablan de las penitenciarías como modelos de una sociedad utópica, trazando un paralelo entre el advenimiento de los modos de producción del capitalismo y los orígenes de la prisión moderna. Proponen que la estructura interna de las prisiones se modeló como si fuesen fábricas donde se buscaba la transformación de los sectores delincuentes en clase proletaria. Es decir, la invención de la penitenciaría y su utilización como instrumento punitivo radica en ser una especie de máquina capaz de cambiar al criminal indómito en un sujeto disciplinado, mecánico, útil.⁸ Con esto en mente, los artículos puestos en circulación durante esta época tenían la doble función de extender la red de estudios realizados por los *científicos*, haciendo mención del papel redentor de la nueva institución; y referirse a ella de modo que sirviera como advertencia para la ciudadanía. En su artículo editorial llamado “La Penitenciaría”, el periódico *El Tiempo. Diario Católico* hablaba, por ejemplo, de los encargados del establecimiento como “cumplidos caballeros, bien dotados por naturaleza y por la ciencia con los sentimientos generosos que reclama aquella especie de enfermería de las dolencias morales”, enfatizando a que “la Penitenciaría, ha surgido, severa como una fortaleza”.⁹

Ahora bien, pese a la función primordial que la prensa desarrolló en este proceso de cooptación y diseminación, es lógico suponer que ésta no fue la única avenida por medio de la cual los sectores dominantes intentaron reinstalar su discurso y proyecto de ciudadanía. En contraposición a lo anterior, los dos corridos cuyos versos sirven como epígrafe de este trabajo iban

⁷ Carlos Aguirre y Ricardo Salvatore (eds.), *The Birth of the Penitentiary in Latin America, Essays on Criminology, Prison Reform, and Social Control*, p. XII.

⁸ Melossi y Pavarini, pp. 144.

⁹ Archivo General de la Nación, *Lecumberri: un palacio lleno de historia*, p. 37.

dirigidos a los estratos medios y bajos de la sociedad, con lo cual delineaban un parámetro de inclusión mucho más extenso. Estos textos, parte de la serie que reúno bajo el nombre de “Los corridos de la Peni”, fueron creados con el fin de apoyar y complementar la diseminación de información llevada a cabo por la prensa y la literatura propiamente dicha.¹⁰ Así como Josefina Ludmer ha entendido que en un acto de ventrilocuismo, el género gauchesco se adueña de la voz del gaucho con una intención premeditada de integración social, se puede argumentar que estas obras fueron también producidas desde el *locus* de enunciación del letrado. Su función era, por lo tanto, desplazar el contenido de los documentos que formaban el archivo oficial a grupos donde la *oralidad* seguía siendo el sistema de transferencia mnemónica por excelencia.¹¹

Al igual que otras obras realizadas para resaltar las condiciones necesarias de incorporación a la modernidad, estas baladas presentan un caso paradigmático del uso propagandístico de un registro *menor* para así abrir un intersticio desde donde diseñar, exhibir y legitimar el proyecto de ciudadanía del cual la Penitenciaría era pieza clave. Puede entenderse esta ma-

10 Bajo este nombre reúno las hojas sueltas donde están los corridos “De los presos de Belén a la Penitenciaría”, (s/f), “Triste canción en la Cárcel de Belén” (s/f), “Corrido cantado en memoria de la inauguración de la penitenciaría de México” (1900), “Despedimento muy triste de los presos de Belén, que le envían a sus amigos pues ya en la penitenciaría se ven. Donde los solitarios separamos ahí van a padecer y sólo confían en Dios para el perdón obtener” (1900), “Corrido de la penitenciaría de México” (1900), “Corrido de la penitenciaría” (1900), el corrido colocado en la parte inferior de la hoja titulada “La próxima inauguración de la penitenciaría en los llanos de San Lázaro” (1900), “Ya Llegó la Calavera de la Penitenciaría” (1902) y “Calavera de la penitenciaría” (1910). Existen a su vez otros corridos como “Corrido del presidiario” (1911) y “Tristes quejas del prisionero” (1912) que podrían ser considerados parte del corpus siempre con la consideración de que no aluden directamente a la penitenciaría sino que hablan de la experiencia del preso. Si bien es posible argumentar que éstos se refieren a presidiarios de Lecumberri, cabe la posibilidad de que lo fueran de otras cárceles como Belem o San Juan de Ulúa. Asimismo, existen otros corridos como “Corrido de la muerte de Madero” (s/f), “Corrido del fusilamiento de José de León Toral” (s/f) o “De la cuerda a las Islas Marias” (s/f) donde se alude directamente a la penitenciaría pero ésta no es el tema principal del corrido. Podríamos por lo tanto incluir todas estas obras, así como otras baladas como “Ocupación Militar de la Universidad” (s/f), de Judith Reyes, “La Cárcel de Lecumberri” (s/f) y “Fuga de Lecumberri” (s/f) de Justo Santoyo en una colección más amplia denominada “Corridos de Lecumberri”, ya que en ellos se alude a la prisión o bien se le trata como Penitenciaría o Cárcel Preventiva.

11 Ludmer presenta dos categorías (la de uso y emergencia) para analizar la “condición instrumental” del gaucho/la gauchesca y el contexto en que el género surge. A partir de ahí, sugiere dos cadenas de uso con las cuales delimita la gauchesca (la utilización del gaucho por el ejército y el uso del registro oral por los letrados) que derivan a su vez en la utilización del género para incorporar a los gauchos al proyecto legal y estatal de la administración argentina. Ver Josefina Ludmer, *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*, pp.11-18.

niobra como una conquista discursivo-ideológica en que las clases políticas se apoderan de la voz *otra* para configurar su propia especificidad retórica. Independientemente de la realidad empírica, los corridos eran (y son) percibidos como prácticas alocutorias que buscan identificarse con una esencia nacional.¹² Por eso, al hacer uso de ellos, los redactores se investían de la autoría que les confería una relación natural — o sea, no mediada— con una forma presuntamente nativa.

Aun cuando la idea de una cooptación del habla marginal ha sido un tema exhaustivamente estudiado dentro de otros contextos, es todavía una tierra casi inexplorada en los trabajos hechos alrededor del corrido. Con este planteamiento nado a contracorriente, alejándome de la opinión generalizada que tiende a equiparar dicho género con una voz emitida desde los márgenes de la cultura oficial o en contra de sus instituciones estético-ideológicas. Se debe, por lo tanto, recalcar que aun cuando es cierto que en ocasiones estas obras se presentan como escenarios de confrontación que buscan resistirse al poder, el corrido en cuanto género no se ha utilizado

12 Como es ya saber común, el corrido tiene su origen en el romancero castellano, balada épica-lírica-narrativa-octosilábica-tradicional, que floreció en la España renacentista y emigró al nuevo continente junto con los soldados y misioneros que conquistaron y llevaron la fe cristiana a los pueblos indígenas. Los primeros casos de este nuevo estilo de expresión surgieron al término del siglo XVII y los albores del XVIII, pero fue hasta mediados de la siguiente centuria cuando comenzaron a cobrar fuerza sirviendo de testimonio en contra de la ocupación estadounidense y la pérdida de más de la mitad del territorio nacional, luego de la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo (1848). El término *corrido*, participio del pasado del verbo correr, es probablemente una reducción de *romance corrido*, tonada que durante el siglo XVI se cantaba “de corrido”, o sea sin interludios (Simmons, p. 8). Sin embargo, existen otras hipótesis sobre su etimología no menos sugerentes como la formulada por Álvaro Custodio, quien propone que la palabra viene del género musical andaluz llamado corrió (Custodio, p. VIII), o la del musicólogo Vicente T. Mendoza que argumenta que el nombre se le dio por la manera tan natural en que ésta fluye o corre (Mendoza, IX). Dentro de este engranaje de ejercicios hermenéuticos, el folclorista Edward Larocque Tinker presenta la que definitivamente es la definición más atrevida de todas, al proponer que la denominación surge en el periodo colonial cuando los tribunales de la Inquisición denunciaban la circulación de estas canciones populares. Dice Tinker que el nombre viene porque después de interpretarlas, los cancioneros debían escapar corriendo para no ser detenidos por las autoridades (Tinker, pp. 8-9). Sea cual sea la procedencia real del vocablo, lo fundamental es que el género se desplazó a lo largo del país y constituyó una forma esencial a través de la cual el pueblo iletrado pudo semantizar e interpretar oralmente los acontecimientos de su vida diaria y los eventos histórico-políticos de trascendencia local y nacional. El valor estético e intra-histórico de estas obras es claro, pero también lo es su importancia dialectológica, geopolítica y sociocultural. En ellas se tocan diversos temas como inmigración, crímenes pasionales, huelgas laborales, guerras intestinas, eventos sobrenaturales o espeluznantes, etcétera. Asimismo, se transcriben las diferentes formas de habla que se extienden de norte a sur del territorio mexicano.

sólo para transmitir valores opuestos a los de la ideología dominante. De la misma forma en que una balada puede servir para denunciar las injusticias de los grupos en el poder, puede también ser un vehículo para el enaltecimiento o justificación de las políticas de los sectores regentes. Si en ciertos corridos se hace referencia a la pobreza, la desolación o la inestabilidad de comunidades específicas; en otros se narran los adelantos, la riqueza y el orden alcanzado gracias al gobierno o gobernante en turno.

Es eso precisamente lo que sucede con los corridos sobre la “Peni”. Estas baladas funcionaron de manera paralela a otras como “Corrido de la luz eléctrica” o “Corrido de los trenes eléctricos” que procedían de un modo proselitista exaltando las innovaciones introducidas por el gobierno federal. Es justo decir que en ciertas instancias este tipo de textos tuvo una relación conflictiva con dichos avances, tratándolos con un gramo de ironía o de escepticismo pero, en general, sirvió como panegírico del progreso material y el embellecimiento de la ciudad de México. Muchos corridos hacían un elogio explícito de la labor de la administración porfiriana creando un enlace conceptual entre las nuevas tecnologías y el bienestar del país. A veces —como se observa en los versos finales de “Corrido de los trenes eléctricos”— se hacía incluso una conexión entre la figura del dictador y la noción misma de la patria: “¡viva don Porfirio Díaz!/¡Viva México, señores!”.¹³ La equiparación que estos volantes construyeron entre identidad nacional y modernización suponía olvidar deliberadamente que la mayoría de las novedades derivaron no de los recursos del Estado sino del capital procedente de compañías extranjeras que controlaban buena parte de las infraestructuras del país.¹⁴ Sumado a esto, naturalizaron la conformación

13 Antonio Avitia Hernández (comp.), *Corridos de la capital*, p. 62.

14 Esta inversión extranjera fue la fuerza real detrás del funcionamiento de la capital y la fuente de donde se originaban las divisas con las cuales el gobierno de Díaz construía monumentos y obras públicas. Del total de la inversión dirigida a tales construcciones (1, 036.9 millones de pesos), 286 millones vinieron del sector privado, 667 de compañías extranjeras, y 83.9 millones del gobierno. Los trenes eléctricos eran propiedad de la Mexican Electric Tramways Co. (subsidiaria de una compañía inglesa) y el alumbrado eléctrico fue instalado por la Siemens & Halske (empresa alemana) y administrada por Mexican Light and Power (compañía canadiense). Asimismo, durante el porfiriato los servicios telefónicos, de electricidad y los bancos dependían de la inversión extranjera (*Lecumberri*, p. 85). Incluso cuando los recursos para construir la penitenciaría eran del gobierno federal, se contrató a la Pauly Jail Building Manufacturing Company de San Luis Missouri para hacer el segundo piso por 530, 000 pesos y la torre central por 22, 000. (*Lecumberri*, p. 59).

de una nueva jerarquía social basada en el grado de adaptación al proceso civilizador configurado por los *científicos*.

Esta función no reconocida hasta hace poco parte del hecho de que una inmensa cantidad de las baladas fueron producidas y distribuidas en hojas sueltas impresas en pequeños talleres localizados detrás de la Catedral Metropolitana y el Palacio Legislativo, en especial las manejadas por Antonio Vanegas Arroyo y Eduardo Guerrero.¹⁵ Como resultado, la mayoría de los corridos que se encuentran en antologías y, consecuentemente, en estudios académicos, no fueron compuestos por *corridistas* anónimos sino por *letristas*¹⁶ (poetas profesionales) que o bien reproducían las canciones aprendidas en áreas rurales, o los redactaban ellos mismos transmitiendo visiones políticas que originaban de los sectores dominantes y no del pueblo.¹⁷

Debe considerarse también que la mayoría de los corridos producidos en el Distrito Federal (los de la “Peni” incluidos) no pasaron por la transcripción de lo oral a formas escritas.¹⁸ Más bien, nacieron de las actas oficiales para luego adoptar la forma de volantes que en ocasiones se insertaron en la incipiente esfera pública y en el imaginario colectivo. Elisa Speckman Guerra ha estudiado la forma en que los pliegos se vendían a lo largo de la

15 Elisa Speckman Guerra nos recuerda que este tipo de publicación existía en Europa bajo el nombre de literatura de cordel —por estar colgados de una cuerda—, de buhonería —pues en Francia lo vendían los buhoneros, o de ciego (pues eran éstos los que lo vendían en España— (Speckman Guerra, *Crimen y castigo: legislación penal, interpretaciones de la criminalidad y administración de justicia* p. 201). En Brasil, este tipo de literatura nació en 1893 con la publicación de un poema de Leandro Gomes Baroso (1865-1958) extendiéndose hasta los años 70 del siglo pasado cuando empezaron a perder fuerza a causa de los medios de comunicación masiva (Idelette Muzart Fonseca Dos Santos, “literatura de cordel...”, pp. 614-619).

16 En su imprenta, Antonio Vanegas Arroyo y su hijo Blas Vanegas Arroyo escribían buena parte de los corridos. Otros corridistas que trabajaban para ellos eran Constantino S. Suárez, Arturo Espinoza, Chóforo Vico, Ramón N. Franco, Juan de Burgos y Francisco Osacar. Por su parte, en la imprenta de Eduardo Guerrero escribían Samuel Loza, Felipe Flores, Juan Pérez, Francisco Ortiz, Leopoldo Bravo (Speckman Guerra, *op. cit.*, p. 203).

17 Daniel John Nappo, “Looking Back to the End of Time...”, pp. 34.

18 Lo cierto es que resulta sumamente complicado determinar hasta qué punto un corrido es o no una expresión genuina del registro oral. En su mayoría, éstos se han ido perdiendo con el correr de los años y se conservan sólo por dos modelos de transmisión: los pliegos sueltos impresos en las casas editoriales mencionadas, y las antologías compilatorias realizadas por musicólogos como Higinio Vázquez Santa Ana o Antonio Avitia Hernández. Este hecho por sí mismo debiera suscitar una serie de cuestionamientos sobre la entredicha “autenticidad” o “pureza” de estas obras, pero también sobre los criterios valorativos con los cuales se toma la decisión de guardar ciertos corridos y no otros. ¿Quién, desde dónde y bajo qué consideraciones dispone qué preservar o qué excluir? ¿Qué presupuestos ideológicos, éticos, estéticos se transfieren por medio de los corridos? ¿Qué rasgos se editan o borran al introducirlos al papel?

ciudad tanto en plazas, mercados, ferias y a la entrada de las iglesias donde los pregoneros gritaban los títulos, resumían las historias o incluso cantaban las tonadas con el fin de que el público oyente comprara las láminas.¹⁹ A veces, la gente memorizó los corridos o los leyó más tarde en voz alta a un nuevo grupo de escuchas y, así, el contenido se desplazó en diferentes regiones y de generación en generación.

Se podría decir, entonces, que la actividad del vendedor ambulante (o de quien cantara el corrido) fue un acto performativo similar al que Walter Benjamin entiende como parte integral del cuentacuentos. Por su parte, los volantes fueron una reelaboración de motivos populares (jerga, íconos, mitos, refranes) reinsertados en una economía simbólica que derivaba de las técnicas de producción de la modernidad.

Como sucedía con los demás volantes donde se publicaron baladas, las hojas sobre la “Peni” generalmente se dividían en tres partes. La primera describía el evento narrado de un modo directo. Después se encontraba una sección donde aparecía una serie de versos rimados (divididos en general en cuartetos, pero a veces también en décimas). Por último, había una tercera parte donde se reproducía una ilustración que casi siempre fue elaborada por el ahora famoso grabador José Guadalupe Posada (1852-1913). La interacción entre estas tres partes hacía que en los volantes existieran constantes oscilaciones de perspectiva que apelaban a diversos modos sensoriales. Esta forma híbrida de expresión acústica-escritural-pictórica en la que se reinscribían diferentes códigos sin una jerarquía óptico-semántica determinada, creaba una fuerza de enunciación en donde se conjuga el aura legitimadora de la letra, la tradición de la voz y el sentimiento de inmediatez del dibujo. Esta particularidad encontrada únicamente en representaciones complejas como los *canards* parisienses del siglo XIX o en las crónicas de Guamán Poma de Ayala, hace que en las hojas sueltas confluya una variedad de técnicas y sistemas de representación.

En la hoja titulada “La próxima inauguración de la penitenciaria en los llanos de San Lázaro” (1900) el grabado de Posada ocupa el tercio superior, mientras que la descripción se coloca en el centro y las estrofas del corrido

¹⁹ Speckman Guerra, *op. cit.*, p. 203.



Figura 1. Hoja suelta “La próxima inauguración de la penitenciaría en los llanos de San Lázaro”. http://econtent.unm.edu/cdm4/item_viewer.php?CISOROOT=/joseguad&CISOPTR=144&DMSCALE=12.5&DMWIDTH=600&DMHEIGHT=600&DMMODE=viewer&DMTEXT=&REC=19&DMTHUMB=0&DMROTATE=0

se posicionan en la parte inferior. A primera vista la estructura tripartita podría parecer fortuita. Pero si uno presta la debida atención no sólo al esqueleto sino a cómo éste se relaciona con el contenido mismo de cada sección, se entiende que existe una clara intención de narrar la trama de lo que podría denominarse “cuento de redención correccional” según el estudio que Massimo Pavarini hace sobre el archivo fotográfico de las prisiones italianas.²⁰ En nuestro caso la iconografía penitenciaria es de naturaleza distinta a la que estudia Pavarini, pero se presenta también como un duplicado visual que media entre la forma en que el público concebía la cárcel y el modo en que la administración quería presentarla.²¹ La ilustración del impreso —que también se reproduce en el “Corrido de la Penitenciaría de México” (1900)— muestra la fachada en un segundo plano —detrás de dos tranvías jalados por mulas y la silueta de algunos pocos transeúntes— pero ocupa la mayoría de su superficie (fig. 1). En él se copia someramente el exterior de Lecumberri, cuya arquitectura fusionaba el estilo ecléctico (que

²⁰ Para Pavarini la fotografía sobre las cárceles es parte de una estrategia diseñada para ocultar la “obscenidad” de las técnicas de castigo moderno, donde éstas reproducen de manera falaz la realidad del presidio. Dice: “Por definición, entonces, la fotografía penitenciaria es, en cada momento, ‘ideológica’ *par excellence*, en su aceptación dual de la ‘visión’ y ‘misticificación’ de la realidad.” Ver Máximo Pavarini, “The Tale of ‘Correctional Redemption’”, p. 295.

²¹ Pavarini, p. 290.

Israel Katz entiende como paradigma del arte porfiriano) con un carácter de fortaleza.²² Aun cuando la ilustración del reclusorio no sigue fielmente el modelo arquitectónico con que fue diseñado el frontispicio, se exhibe tal desproporción de tamaño entre la penitenciaría y la gente que la circunda, que crea una sensación de omnipotencia similar a la pretendida por sus arquitectos. La inmensidad con que se presenta la torre de control desde donde se vigilaba a los prisioneros contribuye a dicho efecto. Aunque en la realidad ésta únicamente podía vislumbrarse en la parte interior del reclusorio, en el dibujo se coloca por encima del edificio y sobrepasa los muros que la escondían de la mirada exterior. Se puede pensar que tal *ficcionalización* de la torre sirve para presentarla como un signo icónico o metonímico del paradigma panóptico. Además, parece sugerir que el ojo de la penitenciaría no solamente vigila a los que están dentro del penal sino también a los que están fuera.²³

Por su parte, la sección informativa del volante explica a modo de alabanza los preparativos para la apertura de lo que llama “este templo de Regeneración, donde todos los criminales encontrarán el justo castigo de sus maldades y serán regenerados por el trabajo” (fig. 1). Mientras que la función del dibujo era presentar el espacio donde la rehabilitación tendría lugar, esta

22 El semblante arquitectónico del penal debió ser realmente impactante, ya que hacía desfallecer a los asesinos más sanguinarios y ablandaba a críticos acérrimos del gobierno como John Kenneth Turner, quien en *México bárbaro* (1908) reconoce los avances del recinto aunque declarara que éste había sido construido “principalmente para la exhibición” (Turner, p.129). En su *Dei delitti e delle pene* (1764), Cesare Beccaria recomendó que los nuevos reclusorios se reformularan en un poderoso sistema expositivo que ostentara horripilantes figuras en su frontispicio para así provocar el miedo en la población (Beccaria, p. ix). Por eso, el frente de Lecumberri se construyó como un recordatorio de la inexorabilidad del poder y una representación gráfica de su discurso. La arquitectura parlante del penal hablaba a través de una verticalidad sugerida en sus saledizos, balcones y óculos cerrados, pero eran sus torreones almenados los que llevaron la voz cantante. Además, la alta muralla que circundaba la cárcel servía para hacer que ésta pareciera inexpugnable a cualquier ataque externo, para contener a la población carcelaria en caso de un motín o un intento de fuga y como un límite que separaba el interior del penal del resto del cuerpo cívico.

23 Si recordamos que el penal fue construido siguiendo el modelo panóptico de Jeremías Bentham y así maximizar la vigilancia y crear una relación de jerarquía óptica donde los reos son observados sin poder ver a quien los mira, se entiende que la magnitud de la representación del polígono propone la figura como sinécdoque de la mirada abarcadora del poder. Michel Foucault entendía el panóptico como la encarnación material idónea de la sociedad disciplinaria y las nuevas técnicas de control y vigilancia pues como sistema social, éste se basaba en una idea técnico-instrumental de omnisciencia que consistía en una serie de unidades espaciales individuales bien iluminadas que se podían ver desde un punto central sin ser visto. Ver: Foucault, *op. cit.*, p. 201.

sección introduce la razón oficial por la cual el edificio había sido construido. El impreso habla de que estas nuevas cárceles son “la mejor prueba de cultura de una nación” (fig. 1) y señala el momento de apertura del penal como el principio de una edad de oro donde México será el “modelo de las naciones civilizadas, pundorosas y progresivas” (fig. 1). Vista así, la declaración de la parte explicativa de la hoja suelta parecería resumir las pretensiones de la oligarquía porfiriana que, al decir de Carlos Monsiváis, necesitó de obras civilizadas que los alejaran de la población menesterosa, y redujera la diferencia abismal que existía entre el país y las naciones europeas.²⁴

Curiosamente, el contraste subrayado por Monsiváis entre el discurso hegemónico y el espíritu popular se materializa en el pliego mismo: al elogio hecho en la sección informativa siguen versos que difieren enormemente del aire eufórico y positivo. Las octavillas octosilábicas (xaab bcbc)²⁵ del corrido pretenden ser reflejo de una voz colectiva que es emitida desde un lugar enunciativo externo al discurso oficial, constituyéndose así como su contrapunto:

Qué triste es para el hombre
Que por su mala cabeza
Y desmedida torpeza,
Vaya a pagar su delito,
De todos esta [sic] proscrito
En el crimen se ha saciado
Y con dolor inaudito
Hoy se ve tan desgraciado.

Por esta razón, al leer el corrido, Patrick Frank propone que “[e]n con-

²⁴ Carlos Monsiváis, “Laughing Through One’s Tears”, p. 578.

²⁵ Las estrofas de este corrido no se adhieren a ninguno de los tipos de modelo octosilábico, sino que presentan una variante donde los cuatro primeros versos siguen la disposición de la octavilla italiana y los cuatro últimos son de rima alterna. Como sabemos, en castellano los tipos de estrofas formadas por ocho versos son la octava real (también llamada octava rima) que se organiza en endecasílabos con rima alterna en los seis primeros y pareada en los dos últimos (ABABABCC); la octava italiana (también conocida como octava aguda) integrada por versos de arte mayor de rima consonante con un esquema métrico XAAB XCCB en el cual el cuarto y octavo verso deben tener un verso agudo; la octavilla italiana con la misma disposición que el anterior pero compuesta por octosílabos, y la copla de arte mayor que está formada por ocho versos dodecasílabos, con rima consonante y una estructura ABBAACCA.

traste con la esperanza y optimismo oficial, los textos de los volantes que tratan de la penitenciaría la miraban con un temor descarado”.²⁶ No es así. Aun cuando su lectura resulta provocadora, ignora que el tipo de “tristísima lamentación” vista en éste y otros de los corridos no es exclusivo de ellos sino un recurso literario que se repetía en buena parte de las baladas donde se trataba la temática de las cárceles —Belem, San Juan de Ulúa, Lecumberri— o de los destierros de los reos al Valle Nacional y a las Islas Marías. Independientemente del deseo de los redactores, las baladas hechas en relación con el presidio actuaban de manera intertextual, poniendo de relieve un proceso por el cual los castigos se volvían gradualmente más “tristes”, más severos y, por ende, más eficaces. Dado que el discurso oficial y la prensa aludieron al papel redentor de la nueva prisión a la vez que intentaron amedrentar a la ciudadanía, se entiende que estas quejas no se oponen a la parte celebratoria de la hoja sino que la refuerzan. Esto es, ambas partes funcionan como una suerte de binomio en donde la parte positiva habla del avance que deviene del nuevo sistema correccional mientras que el corrido muestra qué sucedía con aquellos que no se adhirieron a las disposiciones de la Ley.

Siguiendo las lamentaciones que sirven como introducción al corrido, se encuentran estrofas donde se explica que la disciplina y el orden de la penitenciaría conducen a la regeneración del delincuente. Tanto si esta declaración es emitida por el mismo preso de manera intradieгética o por una voz lírica que lo hace de forma extradieгética, los versos tenían el propósito de mostrar que la reforma del criminal se llevaba a cabo gracias al nuevo sistema penitenciario. A diferencia de hojas sueltas como “Sangriento drama en la cárcel de Belem” (1891) que relatan enfrentamientos entre presos y guardianes o los volantes que describen las últimas horas de los reos fusilados, en las hojas de Lecumberri se presenta a un preso que acepta estoicamente su condena. El personaje no se rebela ante la autoridad sino que comprende que la única opción posible es cambiar su conducta, entregarse al trabajo, la reflexión y la fe:

Aquello va a ser horrible;

²⁶ Patrick Frank, *Posada's broadsheets: Mexican popular imagery, 1890-1910*, p. 51.

Todo será tormento,
Sobre todo el aislamiento
De aquella triste prisión
Se encoge hasta el corazón
Y sólo hallarán consuelo
A tan inmensa aflicción
Con sus plegarias al cielo.

Como se nota en el corrido, la doctrina eclesiástica tuvo una enorme influencia en la conceptualización de las nuevas prisiones. Aun cuando en México se prohibió la instrucción y la práctica oficial de cualquier culto dentro de los establecimientos públicos, la religión se entendió como un aspecto primordial para el tratamiento penitenciario. Esto se llevaba a cabo por medio de la lectura de obras piadosas y a través de la visita constante de sacerdotes que presuntamente brindaban instrucción moral a los presos. De esta forma, la plegaria que se alude en el corrido toma relevancia al volverse la coda con la que cierra el “cuento de regeneración”. Este final ofrece un *exemplum* que enseña el modo en que los presos se arrepentirán de sus faltas y se encomendarán a Dios para convertirse en sujetos morales.

Mientras que el grabado y la parte explicativa presentan el diseño arquitectónico del edificio y el ideal del sistema penitenciario, esta tercera sección se centra en lo que se supone son las vivencias del prisionero. Incluso cuando los versos de la balada eran emitidos (al igual que la parte descriptiva) por una tercera persona extradiegética, brindaban una perspectiva interna que abordaba las causas y posibles efectos psicológicos del encierro. El tormento, la aflicción y el dolor aparecen en el corrido como castigos autoimpuestos por el mismo preso ya que son producidos por su toma de conciencia. Esto es, la cárcel sirve como un dispositivo que actúa sobre el recluso al aislarlo y obligarlo a meditar sobre sus acciones delictivas, pero no es un agente represivo que coacciona directamente el cuerpo del prisionero. En función de lo anterior, toma relevancia el esquema métrico del corrido: se utiliza una serie de rimas (tormento/aislamiento, proscrito/dolor inaudito, prisión/aflicción) que muestra cómo los nuevos mecanismos correccionales servían para internalizar la pena y brindar al criminal una vía mediante la cual librarse de su dolor (consuelo/plegarias al cielo).

Para concluir con este pliego, debe considerarse que aun cuando el grabado y el corrido son los dos elementos que apelan de manera más directa a un público analfabeto, funcionan como dos extremos de un tríptico en cuyo centro sobresale la parte expositiva. En otras palabras, en este ejemplo las técnicas de emisión que se considerarían en principio como alternas (lo pictórico y lo oral) contribuyen para enmarcar la parte donde se presenta el discurso oficial. Esta estructura no es fortuita sino contribuye a la escenificación de la ideología correccional y a la representación de la nueva prisión como una promesa de la modernidad.

Otras hojas publicaron ilustraciones más fidedignas de la fachada de Lecumberri. Tal es el caso del pliego suelto en donde se imprimieron las tonadas “De los presos de Belen [sic] a la Penitenciaría” (1900) y “Triste canción que cantan los presos en la cárcel de Belem” (1900).²⁷ A diferencia del dibujo analizado antes, en el revés de este folio se reproduce una ilustración en la que puede distinguirse con detalle el frontispicio del penal (fig. 2). Si bien el exterior de la Penitenciaría del Distrito Federal conservó el aspecto austero y funcional deseado por el arquitecto Lorenzo de la Hidalga en su *croquis* original (1848),²⁸ no estaba exento de un número de ornamentos que se combinaron de manera sincrética. Si como Henri Lefebvre pensamos que la prisión con fachada es el “epitome y la forma modular del espacio aburguesado” (144), puede argumentarse entonces que la disposición arquitectónica del penal lo convertía en emblema del proyecto de renovación urbana y surgimiento de la alta burguesía.

27 Como indica su título, estas dos baladas reproducen las supuestas lamentaciones de los presos que eran transferidos a Lecumberri. En “Triste canción” leemos: “Ya pronto será ese día / Nos falta ya poco tiempo, / Solo [sic] será allí tormento / En esa Penitenciaría. / Nuestro delito nos lleva / Por nuestro mal corazón / De Belén nos despedimos / Diciéndole, adiós, adiós. [sic]”

28 En 1850 el arquitecto español Lorenzo de la Hidalga ganó la convocatoria del concurso para la construcción de la Penitenciaría del Distrito Federal en el cual presentó un programa Paralelo de las penitenciarías, que analizaba los modelos Filadelfia Lamberton (basado en una forma de molino), el Auburn (diseñado como cruz), el circular y uno radial que fue el que escogió como preferible para el *croquis* del penal. Desgraciadamente, no hubo recursos suficientes para completar su proyecto y su molde fue utilizado para crear la penitenciaría de Puebla y de Jalisco, que fueron hechas a una escala menor. Hidalga decía al hablar de la penitenciaría que “[l]a fachada general del proyecto [debía ser] la del edificio de la administración; su regularidad y sencillez le dan un carácter monumental y, sin embargo, no se ha tratado de ir tras la decoración. Las dos órdenes de arquitectura de que se compone son el toscano y el dórico, aunque desnudos del adorno de talla de que es susceptible” (De la Hidalga, *Paralelo de las penitenciarías* p. 65).



Figura 2. Hoja suelta “Triste canción que cantan los presos en la cárcel de Belén”. México, 1900, Archivo General de la Nación, Colección Felipe Teixidor.

Al igual que en la ilustración antes vista, en este grabado (fig. 2) se muestra una línea de tranvías jalados por las llamadas *mulitas*. En opinión de varios historiadores, estas máquinas fueron uno de los símbolos más característicos de la transformación de la capital y un preámbulo de los trenes eléctricos inaugurados en enero de 1900.²⁹ Por ello, la ilustración de este transporte dentro de las láminas servía para conectar el establecimiento de la penitenciaría con la renovación de la ciudad.

En el volante los raíles del tranvía se colocan de manera paralela al nuevo reclusorio que ocupa la parte superior. El tranvía divide el grabado transversalmente trazando una escisión entre dos grupos de personas que se colocan en ambos lados de la vía. Al costado izquierdo se distingue a un gendarme tras el cual están paradas cuatro mujeres y dos hombres cuya vestimenta parece representativa de los estratos medios o bajos de la sociedad (rebozo, falda humilde, zarape, sombrero de paja). En contraposición a esto, en el lado derecho hay una serie de individuos cuya indumentaria sigue los patrones de la moda europea de la época (gabán, sombrero de copa, pa-

²⁹ Como se atestigua en *La novela del tranvía* de Manuel Gutiérrez Nájera, estos carros tuvieron un gran impacto en el acontecer cotidiano de los habitantes del Distrito Federal. Mientras que Nájera escribe que “nada hay más peregrino ni más curioso que la serie de cuadros vivos que pueden examinarse en un tranvía” (Gutiérrez Nájera, *La novela del tranvía y otros cuentos*, p. 57), Amado Nervo ubica la acción de su poema “Primer beso” precisamente en “un tranvía en raudo movimiento” (Nervo, *Antología poética*, p. 89).

jarita, sombrilla, sombreros de pluma, vestidos con encaje, chals, etcétera). Es muy posible que este segundo grupo funcione para representar a los sectores adinerados y modernizados de la sociedad. De ahí, que estén más próximos y en el mismo flanco en donde está ubicado Lecumberri.

Esta disposición alude a la estrecha relación que existía entre el establecimiento del régimen penitenciario y los deseos de las clases políticas. Asimismo, el hecho de que el grupo de gente humilde se encuentre en una hilera detrás del policía apunta a que estos individuos —que bien podrían ser delincuentes o visitas— se desplazan hacia la cárcel de un modo ordenado. Con ello en mente, puede verse la viñeta como una personificación del *dictum* clave del ideario porfiriano: de un lado se encuentra el “orden” representado por el gendarme y las masas humildes bien ordenadas y, por el otro, está el “progreso” que se consigue a través de la adaptación de los modelos europeos.

La distribución espacial que se presenta en el dibujo refleja en cierta manera la estratificación social vivida durante las décadas de la dictadura. Los tecnócratas porfirianos formularon una equiparación simple y precisa en la que se vinculó indiscriminadamente a los pobres con la conducta delictiva, acuñándose un nuevo concepto de pobreza que se clasificaba en grados y se definían como “dignos” o “indignos”. Estos niveles dependían de las circunstancias que generaban la miseria, la propensión a llevar a cabo ciertos actos delictivos y la aptitud de las clases humildes para convertirse en sujetos de utilidad. El alcoholismo, la mendicidad, el libertinaje sexual, el juego o la vagancia, fueron vistos como perversiones de comportamiento que justificaban la diferenciación económica. Sirvieron, así, de excusa tanto para las campañas de adoctrinamiento moral como para los establecimientos de corrección. El binario criminal/ciudadano se convirtió, según observa Robert Buffington, en la dicotomía reguladora que legalizó (o cuando menos legitimó) un corolario de exclusiones de raza, condición social y preferencia sexual.³⁰

Regresando a la hoja suelta, vemos que la cara de ésta muestra de nueva cuenta una larga hilera de individuos de clase humilde que parecen ser parte de la remesa de presos que está siendo trasladada a Lecumberri. De

30 Robert Buffington, *Criminal and citizen in modern Mexico*, p. 4.



Figura 3. Hoja suelta “Versos y canciones de los presos en la cárcel de Belén a la Penitenciaría”. México, 1900, Archivo General de la Nación. Colección Felipe Teixidor.

igual modo que en el cromo anterior, dichos sujetos —en este caso todos ellos hombres— visten ropas características de los estratos bajos rurales. En el ala derecha de la ilustración un gendarme vigila atentamente la fila de acusados. En el costado izquierdo se halla un hombre vestido con chaqueta, pantalón y sombrero *canotier* leyendo un folio donde imaginamos está impresa la lista de reclusos. Aun cuando resulta repetitivo, vale mencionar que el policía simboliza el orden y el caballero que porta la indumentaria de corte francés es una figura alegórica de la naciente burguesía.

Si se lee el dibujo junto con el anterior se puede delinear un trayecto que va del primer grabado al segundo. Este recorrido espacializa de forma gráfica las pretenciones de la clase alta. Con ello, el desplazamiento óptico que va del anverso al reverso de la hoja es en sí un viaje hacia el anhelado futuro nacional. Lo dicho se vuelve evidente en la viñeta que está en el reverso de la hoja, pues la hilera de individuos está separada de los ciudadanos modelo por los rieles de un tranvía que sirve como emblema del progreso. En un plano equidistante pero superior a estos rieles, el edificio de la penitenciaría se erige como el símbolo máximo de una modernidad ordenada y el aparato que genera dicha conversión. Dice la estrofa final del corrido:

Adiós, cárcel de Belén,
Se acerca nuestra partida,

A la Penitenciaría nos pasan
 A acabar con nuestra vida.
 Adiós, carcel de Belén,
 Adiós, para siempre, adiós.

Cada pliego procede de modo distinto y en buena medida va narrando una historia diferente sobre la prisión y sus presos. En los impresos analizados la experiencia del interno era solamente una parte secundaria que ayudaba a realzar el paradigma penitenciario y legitimaba la introducción de un nuevo tipo de cárcel. En cambio, en la hoja “Despedimiento muy triste de los presos de Belem que le envían a sus amigos, pues ya en la Penitenciaría se ven. Donde en solitarios separos ahí van a padecer y sólo confían en Dios para el perdón obtener.” (1900) dichas vivencias adquieren un papel protagónico. Los componentes de este volante se posicionan de forma que el título (que aquí funciona también como la parte informativa) y el corrido encuadran al grabado donde se retrata la experiencia de prisionero (fig. 4). Si se repara en el hecho de que esta parte escrita es literalmente el *marco* que encierra al dibujo y que en la ilustración se pinta a un recluso dentro de su celda, puede argumentarse que las estrofas del corrido y el encabezamiento reproducen icónicamente las paredes de una cámara de aislamiento. En la



Figura 4. Hoja suelta “Despedimiento muy triste de los presos de Belén que le envían a sus amigos, pues ya en la Penitenciaría se ven. Donde en solitarios separos ahí van a padecer y sólo confían en Dios para el perdón obtener”

Posada's Mexico, Edited by Ron Tyler, Library of Congress, Washington, 1979, p.11.

jerga popular del porfiriato hablar de *archivar* a un individuo era equivalente a decir que lo habían encarcelado, con lo cual la codificación e inscripción de las señas personales del criminal al papel era un simil de su consignación en la celda.

En este dibujo parecería como si el criminal hubiera sido tragado por la letra, confinado y reducido a una serie de estrofas donde se reproduce el funcionamiento de la nueva prisión. Según muestra la ilustración, el preso está sentado de lado sobre su camastro, en una actitud de introspección, con la mirada dirigida hacia el suelo y las manos colocadas sobre sus muslos. Dicho recluso se ve bien vestido y calzado. Tanto su persona como el resto de su entorno presentan un aire de limpieza y de orden. En el mismo nivel en donde está este individuo, aparece también un lavabo y un excusado, con lo cual se refuerza el ambiente higiénico del lugar. El hecho de que la figura del preso meditando se ubique con el cuerpo en torno de estos instrumentos de aseo, sugiere una interpretación en la cual la celda de confinamiento sirve como escenario de una profilaxis del alma (a través de la introspección) y del cuerpo (a través de la sanidad personal). Como advierte Padilla Arroyo, la reforma de las instituciones punitivas se produjo al mismo tiempo que las reformas en la higienización de la sociedad, y así la privación de la libertad se justificaba por ser un mecanismo curativo que separaba a los criminales del “mundo patológico” del que procedían.³¹ El impreso apunta de esta forma a la importancia de prevenir el contagio y la proliferación de enfermedades epidémicas (tanto físicas como morales) dentro y fuera de la cárcel.

En un segundo plano del dibujo se distingue un escritorio y una silla dirigida hacia el interior de la celda (y hacia el espectador) y no hacia la puerta o la ventanilla, como podría esperarse. Según Monika Fludernik, en la topografía carcelaria las puertas y las ventanas son aperturas al mundo y, por lo mismo, una ruta a través de la cual los prisioneros pueden comunicarse con el exterior.³² Con ello, el modo en que se dispone la ilustración de Posada contribuye a la idea de introspección y aislamiento del preso: éste parece darle la espalda al mundo externo para privilegiar así su experiencia

31 Antonio Padilla Arroyo, *De Belem a Lecumberri...*, p. 276.

32 Monika Fludernik, “Carceral Topography...”, p. 54.

interior. El hecho mismo de que se haya dibujado un escritorio y no una mesa le brinda a la cámara un aire de celda monacal donde las condiciones materiales de la habitación se dan en función del papel formativo que deben cumplir. De esto se deduce que aun cuando el escritorio podría ser utilizado para diversas actividades (comer, jugar juegos de mesa, hacer manualidades, etcétera) su destino principal era un uso didáctico que contribuye a la capacitación pedagógica del preso.

La representación de la celda realizada en el dibujo se adhería a la verdadera distribución física: cada cámara —que en promedio medía 3.60 metros de largo por 2.10 de altura— contaba con un retrete, una cama y un lavabo. Pero, más allá de eso, Lecumberri se propone como un espacio utópico en donde crear nuevas subjetividades. En contraste a lo que observa Fludernik al sugerir que la mayoría de las manifestaciones artísticas suelen representar el escenario de la reclusión con el esquema metafórico de la mazmorra,³³ en este volante el lugar del presidio se retrata bajo una luz que exalta sus novedades. Existe en la cárcel un bienestar material que se representa en el grabado, pero también en el corrido donde se habla de celdas alumbradas, buena comida, jardines, patios, estanques, “colchones muy bien dispuestos [y] separos amueblados” (fig. 4). A diferencia de los corridos anteriores donde se resalta el miedo de los presos, los versos de esta balada sirven para subrayar la preponderancia de un Estado benevolente y preocupado incluso por el bienestar de su población delincuente:

Todo esta [sic] muy elegante
Y todo muy bien dispuesto,
Que los presos estén bien
Y que se les atienda presto.

Esta liberalidad por parte del gobierno no debe confundirse con compasión o debilidad, sino justo lo contrario. La abundancia de bienes materiales es evidencia de la fuerza y riqueza de la nación mexicana e indica un estatuto de madurez política. Como si fuese un padre todopoderoso que se ocupa de quienes están bajo su tutela, la administración porfiriana atiende las necesida-

33 Fludernik, *op. cit.*, p. 54.

des del recluso y ofrece las condiciones necesarias para su rehabilitación. Esta manera de reproducir la realidad carcelaria es bastante sugerente. En ella, el tratamiento correccional se retrata no como un mecanismo de coerción abierta sino que se formula como un método científico, civilizado, racional.

Dentro de los cuartetos que conforman el corrido existe un momento en que se introduce la voz de un prisionero que se queja amargamente de su situación. Con ello se crea un pequeño hiato entre los beneficios que ofrece Lecumberri y la experiencia de este recluso. Esto dicho, resultaría un poco apresurado subrayar como Patrick Frank que el impreso en su totalidad es un rechazo específico de “[v]arios aspectos de la vida penitenciaria que oficialmente eran vendidas como ventajas”.³⁴ Más bien, el contraste existente entre la voz que en tercera persona describe la realidad vivida en la prisión (un sitio higiénico y bien regulado donde los prisioneros reciben alimento y vestido) y el momento de *metalepsis*, ilustra el proceso de internalización de la culpa del criminal:

Qué me importa la cocina
Y el rancho me lo den bueno,
Este a mí ni me sustenta
Será mejor el infierno.
Para que [sic] queremos luz
Que eléctrica nos han puesto
Si nuestra alma está en tinieblas
Sobrado sale todo esto.

La tensión entre la percepción intradiegética del preso y la utilidad del régimen penitenciario aporta un dato fundamental para validar este último. El reo rechaza las mejoras que ofrece la cárcel no porque estén carentes de mérito sino porque él no está aún capacitado para incorporarse a las ventajas de la vida moderna. Más importante incluso, el interno repudia la innovación de Lecumberri porque está sumido en una enorme culpa y en un remordimiento que van carcomiendo su mente y su alma. El uso anafórico de la palabra *que* en los cuartetos donde se transcriben sus pensamientos

³⁴ Frank, *op. cit.*, p. 53.

sugieren el proceso de interiorización y toma de responsabilidad. De esta forma, el modelo penitenciario se muestra totalmente eficaz en hacer que el criminal adquiriera conciencia de su crimen.

Las hojas sueltas que componen la serie estudiada atienden diversos aspectos del penal (su inauguración, el traslado de los primeros presos, el confinamiento, la experiencia de los reos y sus allegados, etcétera) pero todas consideran el establecimiento de Lecumberri en relación con los procesos de conformación de la nación. Con el derrumbe de la dictadura porfiriana decayeron también los sueños depositados en muchas de sus instituciones y, por ende, terminó el uso panegírico que los corridos hacían sobre el penal. Lecumberri continuó, desde luego, siendo un tema principal para la producción de estas baladas, sólo que ahora en ellos se anotaban eventos menos loables que, con los años, le valieron el seudónimo de “El palacio negro”.³⁵

En este sentido, amerita cerrar con una hoja suelta publicada en 1910 (o sea en vísperas de la caída del régimen de Díaz). Es ésta la primera vez en que se nota una visión realmente contestataria (o cuando menos satírica) en torno del penal. El grabado fue realizado por Manuel Manilla, quien trabajaba junto a Posada en el taller de Vanegas Arroyo, y el texto va firmado por un tal V. Lorenzano (alias “Valecito), que en la última estrofa dice escribir “[d]esde una celda sombría”. A diferencia de los corridos vistos hasta ahora, este volante se presenta como una “calavera” en la cual se va describiendo en verso blanco la muerte ficticia de los reclusos y celadores de la prisión. El que la “Calavera de la Penitenciaría” sea justamente eso, una calavera, es significativo dado que este tipo de obras eran creadas para ironizar y hacer

35 Por ejemplo, el “Corrido a la muerte de Madero” dice: “¡Oh!, calle de Lecumberri / ya se acabó tu alegría, / por ti pasó Madero, / para la Penitenciaría.” (*Corridos de la capital*, p. 89). Por su parte, el “Corrido del fusilamiento de José de León Toral” termina con los versos: “El día nueve de febrero, sábado día señalado, / en la Penitenciaría, fue Toral ejecutado. Si por creencias religiosas hizo un crimen renombrado / Ante el Trono Omnipotente, que Dios lo haya perdonado.” (*Corridos de la capital*, p. 156) La balada escrita por Judith Reyes sobre la “Ocupación militar de la Universidad” durante el movimiento estudiantil de 1968 se refiere a la entonces cárcel preventiva señalando: “Diez mil soldados regresan / a su cuarteles/pero creció en Lecumberri / la población.” (Reyes, “Ocupación militar de la Universidad”, p. 222) Por último, Justo Santoyo escribe sobre la fuga de Alberto Sicilia Falcón, la cual sirvió como detonante para que se tomara la decisión de cerrar la prisión en 1976, en estos términos: “A las nueve de la noche./un comando se fugó, /salían de aquel túnel negro, / de Lecumberri escapó” (Santoyo, “La fuga de Lecumberri”, p. 230).

burla de personajes, eventos o instituciones populares. Por ello, los reos no son sólo “desaventurados” sino “humillados,/ [b]ajo yugos y rigores”. Ya no lloran con tristeza sino que están “desesperados” y “mueren desamparados”. Asimismo, dejan de resaltarse los avances materiales del recinto para hablar de las celdas sombrías de un penal donde “no hay luz ni fulgores”.

Lo más sugerente de toda la hoja es, sin embargo, el dibujo hecho por Manilla. En él se reproduce la torre de control, sólo que en vez de estar hecha de metal, está construida por cráneos y huesos que muy bien podrían pertenecer a los mismos reclusos sobre cuyos decesos se habla en las estrofas. La penitenciaría, por lo tanto, se presenta no como un lugar de regeneración y bienestar sino como un espacio plagado por la muerte y el martirio. El polígono se yergue encima de los esqueletos de sus presos, denunciando el maltrato y los ultrajes a los cuales los sometía el régimen carcelario. De hecho, si nos fijamos con detenimiento en la ilustración, notamos que no se retrata fielmente la torre de vigilancia sino pareciera como si se hubiera elaborado una copia caricaturesca de la Torre Eiffel e insertado ésta dentro del espacio carcelario como si fuera el polígono mismo. En la viñeta elaborada por Guadalupe Posada para el impreso de “La próxima inauguración de la penitenciaría en los llanos de San Lázaro” (1900) sucede algo parecido, pero entonces se intentaba resaltar la modernidad del polígono. En esta ocasión el uso de una torre hecha de huesos funciona como una suerte de alegoría sobre la muerte en sí del ideal francofilico de los hombres de Díaz.

GALAVERA

LA PENITENCIARIA

Primera parte.

Ahí les van las calaveras
Del Deseo y de la Vida
El forjador de quimeras
En aquel antro maldito

Les voy a contar lectores
En mis versos mal forjados,
Las penas, y los dolores
De seres desventurados
Que en un presidio humillados,
Bajo yugos y rigores
Se mueren desamparados
En una celda sombría...
¡Tantos seres desgraciados
Que lloran desesperados
En la Penitenciaría!
Aquí se peló el "Chamaco"
Que se llamaba Darío;
Aquí tuvo fin el brío
De ese empedernido cacío
Que entre la gente de trueno,
Era terrible pañera,
Y un libertino y obeso
Que dió nombre a calavera.
A Guibaldito Martínez
Lo siguió Simón Romero
Otro infeliz compañero,
Que de viejo se murió
Y solamente dejó
En su inventario de cosas

José Víctor García
Fue tildado siempre y plótón
Hamamecío cierto día
En una celda sombría
Ya muerto de indigestión
Ahora si ya me despidió
Ofreciéndome a sus pies,
Siendo el último Avilés,
De estas pobres calaveras
Que depositó a la vez
Al Jefe Rojas, el Juez
De mis fétidas quimeras.
Mientras que yo oigo la voz
De esa inmundada calavera
Que grita y se desespera
Con un sufrimiento atroz
Pero es castigo de Dios
Por su proceder colérico...
¡Ya conocerá más tarde
Quién fue el tirano Quirós!

Partida fue un carnicero
Que también llevó la muerte
Pobrecito compañero
¡No volveremos a verte!
Fallecióte en el primero
Y al darnos tu adós postrero
Dijiste: quera ese cielo
Cambiar de estados la suerte!
Manoel Mejía, "El Chacharero"
Cajitraco "Mala-bora"
También en su tumba mora
Con Hilario "El Billetero"
José Castillo, el del crimen
Es el llamo "Polvorilla"
Sintió volverse polla
Su esqueleto nauasbando
Que vino solo a este mundo
A dar muerte y despojar
A un infeliz rebotero
Que regresaba a su hogar
Donde tenía que guardar
Su mercancía y dinero.
También Refugio Navarro
Y "La hermosa Tapatá"
Duermen en la tumba fria
Con su esqueleto de barro.
También a Gabriel Velásquez
Se le calcaban los gustos
Pues murió con Santos Bustos
Ya no hay sarna que rasque.

Mientras en su tumba sueña
Con la salvación de su alma
El pobre Constatucio Peña
Quien sin tener paz ni calma,
Demente y desesperado
En este triste presidio
Su padecer desgraciado
Terminó con el suicidio.
El chato Benito Romero,
Fué uno de esos peruleros
Que se entregó con osmero
A placeres solitarios
Que fueron motivos ciertos
De su prematura muerte
Al ver sus despojos yertos
Lamenta su triste suerte.
Lo siguió el "Roto Garduño"
Hombre de malos instintos,
Que por crímenes distintos
Siempre en la cárcel vio,
Hasta que al fin sucumbió
En una celda sombría,
Por no escuchar los consejos
Que tierna madre le dió,
Que ya se fue á la chichara
Pues ya llegó el Sr. Pecho
Que regresa de Campeche
Después de larga jornada.

José Ramírez también
Aquí dejó la mollera
Si fué el terror en Belén
Esa horrible calavera
Ya entre el olvido se pierde
Pues quisiera recordar quiciera
De aquel maldito "Indio Verda"
Pobrecito "Encuera-muerta"
Tú también fuiste á la fosa
Sin una oración piadosa
Para tus despojos yertos...
Que vi caer en el suelo
Después de la hora del baño
[Dios te perdó en el cielo
Si cometiaste algún daño!]

Segunda parte

Pido atención un momento
Suplicándoles de veras
Miren estas calaveras
Que yo forjé en mi tormento
Sacadas de mis quimeras
Que vas volando en el viento
Y exhalando en su agonía
El hondo pesar que siento

Es la Penitenciaría
Donde no hay luz ni fulgoras
Con que engañar quisiera
Estas pobres calaveras
De todos los celadores,
José Noel y Alvarado
Soy otros dos borrachinos
Y también piden á gritos
Un vaso de "Colorado"
O un poquitito de asarago
Para el mal del corazón
Pero ¡ay! que famoso encargo
Llevar no puedo al panteón
Merced el Sr. Beltrán
Aparte su calavera
Ponele verguensas me dá
No hacer algo al Capitán.
Que si un disgusto tuvimos
No hay que guardar el silencio
Y espero que como amigos
Me digas yo te perdono.
Y Ocampo ese muchachito
Que aquí le salió el bigote
Ya se volvió un Don Quijote
Entre gotas y perlerías
¡Pobrecito anagorite
Se las pusieron de verdad!
Gómez y el Sr. del Prado
Con López y el Cabano
Por subir yo serropilans
Tuvieron la suerte misma
En un día tan desgraciado.

Aquí murió Román Rojas
Y mientras yo no encombra
Vendré á llorar mis congojas
Ante la cruz de su tumba
Para mis horas sin calma
Que Dios lo tenga en el cielo
Querido hermano del alma.
Benítez y Ballesteros
Duermen en paz en sus fosas
Por andar de paratardes
Con mesalitas pijosas
Y ese fue, bien tu lo sabes
El ilustré vaquero
Ese corazón sincero
Que to vale lo que rales
Pero tarde que temprano
Todo tiene que pagar
En tanto vive en tu hogar
Siempre aliente, siempre alante
Barrioneto y Rocha juntos
Cayeron en la balumba

Y ya los dos en su tumba
Se encuentran entre los muertos.
Acosta y Sahno Sánchez
Con Durán y Guzmán
Rodando al sepulcro van
Pues nunca se cascarán
De volver a calaveras
Y no de faras: de veras
[¿Quién le dice? Chin-Chin Chin-
y seagimmo del "Valito"
Que por hoy encontrarán
En los antros del delito.
Sigue Salvador Revueltas
Con Cárdenas escribiendo,
Que se murió de repente
En una de tantas vueltas
Por la Sala del consejo.

Y A. Arroyo me lo has pintado
Que es un corazón pasado
Que se rió del desgraciado
Y con castigos rustreros
Le va aumentando sus penas
[Oh! con amores de bicha
No vejas al desgraciado.
Desde una celda sombría
De su sufrir de veras
Les escribo mis lecturas
Estas pobres calaveras V. Lorezano]

Imprenta de Antonio Vanezas Arroyo—2a. Calle de Santa Teresa, Número 43—México D. F. 1910

Figura 5. "Calavera de la Penitenciaría".

Posada's Mexico, Edited by Ron Tyler, Library of Congress, Washington, 1979, p.124.

El caballero (vestido de levita, sombrero de copa y bastón en la mano) que se encuentra parado debajo de la torre es, sin duda, una personificación de la élite regente. Por ello, el gesto que hace al levantar el brazo e invitarnos a contemplar la torre es una muestra de su ignorancia ante el hecho de que lo único que quedan son los restos de la dictadura. El polígono y, por extensión la Penitenciaría, se representa así como un cádaver hecho de cádaveres, un monumento funerario para el régimen que le vio nacer.

Fuentes y Bibliografía

Archivos

AGN, FT Archivo General de la Nación, *Colección Felipe Teixidor*.

UH, JC Universidad de Hawai, *Colección Jean Charlot*.

UT, CT Universidad de Texas, Austin/Ransom Research Center, *Colección Tinker*.

Hemeroteca

El Imparcial (1900)

Diario Católico (1900)

Bibliografía

Aguirre, Carlos y Ricardo Salvatore (eds.), *The Birth of the Penitentiary in Latin America, Essay on Criminology, Prison Reform, and Social Control, 1830-1940*, Austin, Universidad de Texas, 1996.

Archivo General de la Nación. *Lecumberri: un palacio lleno de historia*, México, Secretaría de Gobernación/ Archivo General de la Nación, 1994.

Avitia Hernández, Antonio (comp.), *Corridos de la capital*, México, Conaculta, 2000.

Beccaria, Cesare, *Of crimes and punishments*, Jane Grigson (trad.), Nueva York, Marsilio Publishers, 1996.

Berdecio, Roberto y Stanley Applebaum (eds.), *Posada's Popular Mexican Prints. 273 Prints by José Guadalupe Posada*, Nueva York, Dover, 1972.

Buffington, Robert, *Criminal and citizen in modern Mexico*, Lincoln, Universidad de Nebraska, 2000.

- “Corrido a la muerte de Madero”, en *Corridos de la capital* Antonio Avitia Hernández (comp.), México, Conaculta, 2000.
- “Corrido del fusilamiento de José de León Toral”, en *Corridos de la capital* Antonio Avitia.
- “Corrido de la luz eléctrica”, en *Corridos de la capital* Antonio Avitia Hernández (comp.), México, Conaculta, 2000.
- “Corrido de la Penitenciaría”, en *Corridos de la capital* Antonio Avitia Hernández (comp.), México, Conaculta, 2000.
- “Corrido de los trenes eléctricos”, en *Corridos de la capital* Antonio Avitia Hernández (comp.), México, Conaculta, 2000
- “Corrido de la Penitenciaría de México”, Volante, México, 1900, Universidad de Texas en Austin, Colección Tinker, Ransom Research Center.
- Custodio, Álvaro, *El corrido popular mexicano*, Madrid, Jucar, 1975.
- De la Hidalga, Lorenzo, *Paralelo de las penitenciarías: o comparación de las diferentes combinaciones arquitectónicas efectuadas y proyectadas hasta hoy y proyectos de penitenciarías aprobado por la Junta Directiva de Cárcels. Arreglado al sistema conocido con el nombre de “Pensilvania”*, México, Ignacio Cumplido, 1850.
- Fludernik, Monika, “Carceral Topography: Spatiality, Liminality and Corporality in the Literary Prison”, en *Textual Practice* 13.1 (1999), pp. 43-77.
- Foucault, Michel, *Discipline & Punish. The Birth of the Prison*, Alan Sheridan (trad.), Nueva York, Vintage, 1995.
- Frank, Patrick, *Posada’s broadsheets: Mexican popular imagery, 1890-1910*, Albuquerque, Universidad de Nuevo México, 1998.
- Gutiérrez Nájera, *La novela del tranvía y otros cuentos*, México, SEP, 1984.
- Katzman, Israel, *Arquitectura del siglo XIX en México*, México, UNAM, 1974.
- Ludmer, Josefina, *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1988.
- Macedo, Miguel, “Discurso pronunciado por el Lic., Director presidente de la penitenciaría”, en *Penitenciaría en México*, México, Imp. Francisco Díaz del León, 1900.
- Mellosi, Darío y Massimo Pavarini, *Cárcel y fábrica. Los orígenes del sistema penitenciario (siglo XVI-XIX)*, México, Siglo XXI, 1985.
- Mendoza, Vicente, *Glosas y décimas de México*. México, Fondo de Cultura Económica, 1957.
- Monsiváis, Carlos, “Laughing Through One’s Tears: Popular Culture in Mexi-

- co”, en *Literary cultures of Latin America. A comparative history*, Mario J. Valdés y Djelal Kadir (eds.), Nueva York, Universidad de Oxford, 2004.
- Muzart Fonseca dos Santos, Idelette, “Literatura de Cordel. Literatura for Market And Voice”, en *Literary cultures of Latin America. A comparative history*, Mario J. Valdés y Djelal Kadir (eds.), Nueva York, Universidad de Oxford, 2004.
- Nappo, Daniel John, “Looking Back to the End of Time: Millennial Imagery in Selected Novels and Corridos of the Mexican Revolution, 1890-1947”, tesis de doctorado, Universidad de Michigan State, 2003.
- Nervo, Amado, *Antología poética*, Santiago, Zig-zag, 1956.
- Padilla Arroyo, Antonio. *De Belem a Lecumberri: Pensamiento social y penal en el México decimonónico*, México, AGN, 2001.
- Paredes, Américo, “*With his pistol in his hand, a border ballad and its shero*”, Austin, Universidad de Texas, 1958.
- Pavarini, Massimo, “The Tale of ‘Correctional Redemption’”, en *Images of crime: representations of crime and the criminal in science, theater, and the media*, Hans-Jörg Albrecht, Afroditi Koukoutsaki y Telemach Serassis (eds.), Freiburg, Edition Iuscrim, 2001- 2009.
- Piccato, Pablo, *City of Suspects. Crime in Mexico City, 1900-193*, Durham, Universidad de Duke, 2001.
- Reyes, Judith. “Ocupación militar de la Universidad”, en *Corridos de la capital* Antonio Avitia Hernández (comp.), México, Conaculta, 2000.
- Santoyo, Justo. “La fuga de Lecumberri”, en *Corridos de la capital* Antonio Avitia Hernández (comp.), México, Conaculta, 2000
- Simmons, Merle, “The Ancestry of Mexico’s Corridos”, en *Journal of American Folklore*, vol. 76, 1963, pp. 1-15.
- Speckman, Elisa, *Crimen y castigo: legislación penal, interpretaciones de la criminalidad y administración de justicia, Ciudad de México, 1872-1910*, México, El Colegio de México, 2002.
- Tinker, Edward Laroque, *Corridos & Calaveras*, Austin, Universidad de Texas, 1961.
- Turner, John Kenneth, *Barbarous Mexico, an indictment of a cruel and corrupt System*, Nueva York, Cassell, 1911.
- Vázquez Santa Ana, Higinio, *Canciones, cantares y corridos mexicanos*, México, León Sánchez, 1925. 