



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

*LA CIUDAD DE MÉXICO EN LA POESÍA MODERNA MEXICANA:  
PAUTAS DE REPRESENTACIÓN POÉTICA DE LA CIUDAD DURANTE EL SIGLO XX*

Tesis que para optar al grado de  
DOCTOR EN LITERATURA HISPÁNICA

Presenta

CLAUDIA MIRIAM KERIK ROTENBERG

Asesora: DRA. YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ

México, D.F., marzo del 2015



## **Agradecimientos**

Debo subrayar el papel que la Dra. Yvette Jiménez de Báez -asesora de esta tesis doctoral-, ha cumplido como una interlocutora indispensable en cada fase del desarrollo de este trabajo. Desde 1987, en que comencé mis investigaciones, hasta la fecha, mantuve con ella un diálogo constructivo que me orientó en una dirección del todo capital: la de la propia expresión de mis ideas. Agradezco el que nunca haya perdido la confianza en que sería posible materializar mis intuiciones bajo la forma del trabajo que ahora felizmente presento. No menos relevante fue el apoyo que generosamente recibí de la Dra. Susana Roig de Sorsby, quien tras bambalinas me impulsó a encontrar mi propia voz, una conquista que finalmente hice mía con su valiosa ayuda. Enrique Krauze desde un comienzo me alentó a continuar por esta vía de realización personal tan solitaria y exigente. Hugo Miranda hizo más fácil mi camino brindándome el aliento necesario para avanzar, respaldando cada uno de los aspectos de elaboración de esta tesis y resolviendo obstáculos que parecían invencibles. Su presencia, interés y compromiso enriquecieron este trabajo. Margarita Calleja compartió conmigo una parte de este proceso reconfortándome con su irremplazable cercanía. Lo mismo vale para mi querido David Moscovitz. Y para Antoinette Hawayek de Escurdia, quien también estuvo cerca de mí. Nunca sentiré que he agradecido lo suficiente a cada uno el milagro del diálogo verdadero.

Los miembros de la comisión lectora conformada por Anthony Stanton, Alicia Azuela de la Cueva y James Valender, quienes tuvieron a su cargo la revisión de esta investigación,

me hicieron valiosas observaciones y puntuales correcciones que trajeron importantes beneficios para mi trabajo. ¡Gracias!

Mi adorada hija Ariela creció a la par de estas reflexiones, y de alguna manera las alimentó con su especial presencia. Hoy ya está a punto de despegar las alas. Me alegra ahora darle las gracias por haber estado allí junto a mí, en ocasiones en que debía distanciarme para entregarme de lleno a la escritura. Las charlas vitales que mantuve con mi querido sobrino Alan y los cálidos encuentros que tuve con mis hermanos Nora y Gerardo también rodearon estos años de inmersión y esfuerzo. Mi madre, Paulina Rotenberg, me alentó amorosamente en todo momento, aceptando mis frecuentes idas y venidas en este camino personal de realización no siempre comprensible ni para uno mismo. Su indolegable espíritu y el ejemplo de mi padre, David Kerik -un gran luchador, cuya memoria habita detrás de estas páginas-, han sido la mejor fuente de inspiración para avanzar.

Debo darle una mención especial a la Universidad Autónoma Metropolitana que me ha brindado a lo largo del tiempo importantes apoyos institucionales para realizar esta investigación, y en particular al Dr. José Lema Labadie quien en su momento, aprobó cada una de las iniciativas que presenté (viajes, estancias, licencias especiales) sin poner nunca en duda la importancia de mis motivaciones como investigadora. Junto con él, también le agradezco al Dr. Javier Macgregor Campuzano el haberme recomendado amablemente hacer una estancia bibliográfica en la Universidad de Austin que sin lugar a dudas me resultó provechosa.

## Índice

### Justificación y antecedentes:

¿Por qué la ciudad en la poesía?.....	7
---------------------------------------	---

### Capítulo I: La ciudad de México vista desde París

1.1. Función iconográfica de París como imagen poética de la ciudad moderna.....	27
1.2. París como un referente para la visión de la ciudad de México / Baudelaire como un referente para la poesía de la ciudad moderna.....	33
1.3. Baudelaire en López Velarde: una lectura “errónea” y creativa.....	51
1.4. La representación poética de la ciudad moderna a partir del impacto visual de la Torre Eiffel.....	57
1.5. La nueva noción de verticalidad en el ámbito poético hispanoamericano / La óptica parisina en la mirada del poeta a la ciudad de México.....	74

### Capítulo II: El nacimiento de una estética urbana

2.1. Importancia de las vanguardias artísticas como generadoras de poéticas urbanas: el futurismo y el cubismo.....	84
2.2. La vivencia de la calle trasladada a la página.....	88
2.3. Distinción entre el uso futurista y el uso cubista de la letra como nueva herramienta poética.....	91
2.4. La representación futurista de la ciudad en el ámbito de la poesía hispanoamericana.....	93
2.5. La integración futurista del dinamismo al interior del poema: Villaurrutia y Maples Arce, dos miradas al desplazamiento urbano.....	99

### Capítulo III: Poéticas urbanas mexicanas

3.1. La mirada futurista del estridentismo mexicano y el papel del ultraísmo español como vehículo transmisor de las novedades de la vanguardia europea.....	106
3.2. Futurismo, estridentismo y homofobia.....	120
3.3. La negación del estridentismo por Maples Arce y Octavio Paz.....	129
3.4. Aportaciones del estridentismo a la poesía urbana mexicana.....	137
3.5. La ciudad de <i>Vrbe</i> .....	149

### Capítulo IV: Nombrar la ciudad

4.1. Whitman y Baudelaire, Borges y Lorca: la batalla por el canon poético de la ciudad.....	157
4.2. La lectura mexicana de Lorca / Baudelaire en <i>Poeta en Nueva York</i> .....	162
4.3. <i>Poeta en Nueva York</i> como intertexto de la poesía de la ciudad moderna.....	168
4.4. Lorca y Neruda en Efraín Huerta: una lectura “errónea” y creativa.....	171
Capítulo V: La representación de la ciudad de México bajo la figura de una mujer	
5.1. La erotización del cuerpo: una vía de acceso para la elaboración poética de la ciudad.....	175
5.2. Luis G. Urbina y Alfonso Reyes: La ciudad de México desde los ojos del exilio / La ciudad mexicana abordada como se aborda a una gran señora.....	179
5.3. Renato Leduc y la ciudad de México representada como mujer prostituida.....	185
5.4. Solón de Mel y su histórica “Declaración de amor a la ciudad de México”.....	187
5.5. Efraín Huerta y la ciudad como mujer erotizada.....	189
Capítulo VI: El poeta y la ciudad de México durante la segunda mitad del siglo XX: El cambio de punto de vista para observar y representar el espacio	
6.1. La movilidad del poeta como <i>flâneur</i> del poema de la ciudad de México.....	195
6.2. Itinerarios a pie y rutas poéticas en transporte público: algunos ejemplos.....	199
6.3. La inclusión de nuevos modelos intertextuales para la representación poética de la ciudad de México.....	206
6.4. La revisión del pasado a través de la arquitectura urbana.....	217
6.5. El poeta como testigo de traumas históricos acontecidos en la ciudad.....	226
6.6. La ciudad hundida: el rescate poético de la ciudad de México.....	229
Balance final.....	243
Bibliografía citada.....	247
Guía de títulos de poemas o de títulos pertinentes citados.....	265

**Justificación y antecedentes:**¿Por qué la ciudad en la poesía?

Este trabajo es el producto de un antiguo impulso que me ha alimentado desde hace años y que me condujo a buscar un camino para demostrar que la poesía puede ser una fuente confiable de información sobre la realidad. En mi intento por hacer válida esta intuición inicial, elegí una imagen concreta que me permitiera, simultáneamente arraigar y examinar, el vínculo que la metáfora poética guarda con un referente determinado. Así nació la elección del tema de esta tesis doctoral, es decir, la imagen de la ciudad fue elegida por mí con la intención de afianzar una relación permanente entre el poeta y algo externo a él que, al mismo tiempo, fuera visible y reconocible por todos. Consideré que al elegir el tópico de la ciudad de México en la poesía moderna mexicana, me vería obligada a rastrear muy de cerca una relación que asumo tácitamente en mi propia percepción del género en cuestión, es decir, que la poesía es una forma de conciencia que puede ofrecer un registro original de nuestra percepción del espacio y como tal, puede también ser de utilidad para el conocimiento de un momento histórico específico.

Me propuse examinar la presencia de la ciudad de México en la poesía moderna mexicana con la finalidad de determinar las pautas que siguieron los poetas a la hora de representar el espacio urbano. Sin embargo, para poder hacerlo, me vi obligada a conformar el corpus de poemas que me permitiera sustentar mis intuiciones y trabajar sobre las evidencias.

Cuando en 1987 determiné el tema de esta tesis, no existía un trabajo específico sobre el que me pudiera apoyar para llevar a cabo mi análisis. La relación entre el poeta mexicano y su ciudad no había sido revisada como un tema en sí mismo sino como una manifestación de algún poeta determinado. Mis fuentes provinieron del marco más amplio de la reflexión sobre la ciudad moderna y el poeta moderno, como el que entonces ofrecían los trabajos críticos que en Norteamérica<sup>1</sup> ya constituían un camino trazado para abordar el tema. Abracé los estudios de Raymond Williams, John Johnston, William Sharpe y Leonard Wallock, entre muchos otros que me dieron la bienvenida con reflexiones que habrían de acompañarme durante muchos años en mis primeros pasos por darle forma a mis propias intuiciones sobre el tema en el marco más preciso de la poesía mexicana. Con el paso del tiempo y la suma de lecturas acumuladas, me he ido deslindando de estas primeras lecturas con las que sin embargo ciertamente estoy en deuda.

Hoy en día, veinticinco años después, la situación es otra. Y aunque tampoco existe un estudio como el que ahora presento -en que se intente discernir algunos de los modos que adopta la figuración poética del espacio urbano, rastreando su presencia textual en el paso de un siglo a otro-, hay sin embargo, un número notable de esfuerzos de reflexión sobre la ciudad de México en general, y sobre su interacción particular con la cultura o su presencia como parte integral de la literatura moderna mexicana<sup>2</sup>. Carlos Monsiváis consiguió

---

<sup>1</sup> Comencé por leer el libro de John H. Johnston titulado: *The Poet and the City. A Study in Urban Perspectives* (1984), considerado uno de los primeros estudios críticos a gran escala sobre la poesía urbana tanto inglesa como norteamericana, el cual era uno de los trabajos más difundidos por aquellos años. Dicho ensayo me abrió las puertas a modos de abordar el tema que aún si no aparece reflejada en este trabajo, dejaron una honda huella en mí. El primer borrador de esta tesis fue hecho con base en los postulados de Johnston que luego abandoné, para poner a prueba otros.

<sup>2</sup> Como medida de precaución he optado no obstante por no acudir a los textos críticos sobre narrativa urbana con la finalidad de evitar partir de los presupuestos asignados a su estudio y conseguir, por mi parte, ofrecerle al lector, un trabajo exclusivo sobre las particularidades que presenta la imagen poetizada de la ciudad mexicana. He considerado inoperante y confuso apoyarme en resultados que proceden de la prosa y no de la poesía, aún si se trata a fin de cuentas, de recreaciones literarias paralelas.



consolidarse como uno de los mejores exponentes de un modo de ejercer la crítica cultural que pone de manifiesto la preeminencia que ha ido adquiriendo la cultura urbana como parte de la reflexión literaria durante la segunda mitad del siglo XX. Octavio Paz, en cuya poesía la ciudad ha ocupado un lugar del todo significativo<sup>3</sup>, nos legó a lo largo de su obra ensayística, meditaciones sobre ciudades antiguas y modernas y sobre la historia de su propia ciudad; y en más de una ocasión<sup>4</sup> hizo hincapié en el papel que jugaría la ciudad como parte sustancial de la misma percepción de la modernidad, revelando el sentido de abordarla, para el estudio y comprensión de la poesía moderna. José Emilio Pacheco, quien a su vez llegará a constituirse en un cronista de la ciudad a través de su poesía, expresó de distintos modos su compromiso<sup>5</sup> con la ciudad de México como hombre de letras. Y los más jóvenes que ellos, entre los que se cuentan Juan Villoro<sup>6</sup> y Vicente Quirarte<sup>7</sup>, se han

---

<sup>3</sup> Su poesía estuvo marcada por “la seducción ambigua de la ciudad”, un signo sobrecogedor en el que él mismo reparó al hablar de otros poetas. El que fue quizás, su primer poema sobre el tema, “Nocturno de la ciudad abandonada”, publicado en la revista *Barandal* en el año de 1932, dejó a la vista del lector, desde el título, la huella clara de la presencia de Villaurrutia como uno de sus modelos a seguir. Pero el Paz maduro, encontrará entre todas las miradas que asimilará para hablar de su ciudad, una muy personal, que lo convertirá en autor de representaciones poéticas de la ciudad de México que hoy en día forman parte del canon de la poesía mexicana. En la medida en la que su propio proceso ilustre una parte del recorrido que examino me referiré a algunos de esos poemas en el transcurso de este trabajo en el que, sin embargo, no abordaré muchos otros.

<sup>4</sup> Desde el epílogo de *Laurel, antología de poesía moderna en lengua española*, Octavio Paz señaló la importancia del tema de la ciudad moderna en la poesía, anticipando su centralidad e invitando en cierto modo a reflexionar sobre la misma. Por otra parte, a lo largo de su obra se ha referido en puntuales ocasiones a los poetas mexicanos para los cuales la ciudad ha ocupado un lugar en su poesía, como en el caso de sus reflexiones en torno a la poesía de López Velarde, Xavier Villaurrutia, Efraín Huerta o José Carlos Becerra, respectivamente.

<sup>5</sup> El caso de José Emilio Pacheco es no solamente el de un poeta mexicano que ha escrito significativos poemas sobre su ciudad asumiendo el compromiso elegido por él mismo de testimoniar eventos traumáticos que tuvieron lugar en ella, sino el de un escritor que se ha vinculado de modos diversos al discurso creativo sobre la ciudad en disciplinas distintas. Tradujo, por ejemplo, en 1971, un texto clásico de Walter Benjamin: *París, capital del siglo XIX*, en un momento en que la obra del filósofo tenía aún escasa divulgación en nuestro país. En 1995, bajo el título de “La última ciudad” reflexionó sobre las fotografías urbanas de Pablo Ortiz Monasterio. Estos son solamente atisbos de una labor permanente que realizó a lo largo de su vida en torno al tema de la ciudad.

<sup>6</sup> Juan Villoro es la figura del intelectual urbano por excelencia. En sus trabajos, que abarcan distintos géneros, la referencia y reflexión en torno a la ciudad de México se ha convertido en parte de su identidad como escritor, y pronunciarse sobre lo que ocurre en la capital es algo que consigue hacer de manera

vuelto un referente obligado para muchas de las reflexiones que hoy en día tienen como punto de partida a la capital mexicana.

En la medida en la que las aportaciones de éstos y otros (no menos importantes) críticos que han contribuido al discurso desplegado sobre la ciudad de México (al que se han sumado tantas voces desde disciplinas distintas) iluminen la comprensión del tema, me referiré a alguno de sus hallazgos para examinarlos en el ámbito elegido por mí: el de la poesía moderna mexicana<sup>8</sup>. Pero vale la pena subrayar que aunque algunos de los autores que he enumerado se han referido al tema de la ciudad en poetas específicos, o han examinado algunas de las modalidades que de modo simultáneo han elegido poetas y prosistas, no conozco un estudio<sup>9</sup> que aísle las pautas de representación de la ciudad de México en la poesía a lo largo de un período delimitado. Este trabajo intenta por tanto, ser una innovación en el modo de abordar el tema, en primer lugar por haberlo circunscrito a un solo género, el de la poesía -que no suele ser un género usado para rendir testimonio

---

recurrente, mostrando la importancia de tomar en cuenta a la ciudad de México como fenómeno generador de respuestas culturales.

<sup>7</sup> Vicente Quirarte ha convertido a la capital mexicana en el objeto de su deseo, el de su vocación literaria, no solo poetizando sobre ella, sino también reflexionando sobre lo que se escribe en torno a ella, y respaldando de manera oficial hasta la fecha, homenajes recurrentes y diversos que eligen a la ciudad como su temática fundamental. La publicación en el año 2001 de *Elogio de la calle. Biografía literaria de la ciudad de México 1850-1992*, constituyó uno de los primeros esfuerzos relevantes para acercarse a la materia que aporta una mirada global a lo que se ha escrito sobre la ciudad de México en los distintos géneros literarios durante un período determinado. Sin embargo, resulta poco esclarecedor desde el punto de vista de un género en particular, ya que no se ocupa de delimitar la aportación exclusiva de alguno, sino la riqueza conjunta de todos.

<sup>8</sup> No podría sin embargo, pretender hacer referencia a todo lo que se ha dicho sobre la ciudad de México, pues eso significaría elegir como objeto de mi investigación el discurso crítico elaborado en torno a la ciudad en la cultura y en la literatura, y alejarme del propósito inicial de construir un discurso que revele la especificidad propia de la representación poética de la ciudad de México en la poesía mexicana del siglo XX. El esfuerzo por aislar rasgos exclusivos de un género me obliga en ciertos casos a pasar por alto otras manifestaciones artísticas, pero no con la intención de restarles importancia u omitirlas en el análisis, sino con la finalidad de no perder el hilo conductor con el que intento tejer mi argumentación, el cual finalmente, se ocupa justamente de delimitar la aportación exclusiva de la poesía.

<sup>9</sup> Con excepción, en particular, de los estudios críticos en torno al Estridentismo mexicano que remiten de una manera u otra a temáticas urbanas, y entre los que destacó y fue pionero el trabajo de Luis Mario Schneider sobre el tema.

sobre la ciudad- y en segundo lugar, por intentar identificar la configuración de la imagen moderna de la ciudad de México a partir de la historia de las imágenes que la poesía nos ofrece como registro puntual.

Vistas desde ese ángulo, mis hipótesis corren el riesgo de ser erradas, puesto que no secundan a otras más arraigadas, sino que son, en realidad, el resultado de un camino solitario de lecturas y trabajos en torno al tema. Mi acercamiento, sin embargo, no busca ser exhaustivo ni en las conclusiones ni en los ejemplos que las respaldan, pues es evidente para mí, -y esta es quizás una de las más valiosas conclusiones que extraje de esta meditación prolongada-, que el tópico de la ciudad en la poesía mexicana merecería convertirse en un campo de estudio por sí solo<sup>10</sup>, dada la relevancia del tema, la autonomía que por momentos presenta respecto a la historia de la propia poesía mexicana, y la diversidad posible de enfoques que admite. Mi propia visión por tanto, es una construcción personal hecha de miradas cruzadas que el lector irá dilucidando en el transcurso de mi exposición y que yo misma intentaré desmontar para hacer visible mi deuda con el pensamiento de muchos. También es personal la selección de poemas que usaré para demostrar tal o cual aspecto de la cuestión que me ocupa, pues aunque pareciera que me ocupo de los ejemplos más relevantes, el tema de la relevancia de tal o cual poema sobre la ciudad (y el de la ciudad en tal o cual poema determinado) es también debatible y solo puede justificarse en la medida en la que conduzca a esclarecer algunos de los rasgos que apunto en el análisis.

---

<sup>10</sup> John H. Johnston hace referencia a un ensayo que ilustra el tipo de atención directa que merece el tópico de la ciudad en la poesía, como un campo aparte de los estudios literarios. Se trata de *The City as Metaphor* (1966), de David R. Weimer.

Por otra parte, no había en el momento en que me propuse iniciar esta investigación, una antología especializada<sup>11</sup> de poemas sobre la ciudad de México moderna. Las antologías más generales de poesía mexicana no servían para mi propósito, puesto que al no haber sido articuladas en torno al tema de mi elección, no contenían (más que excepcionalmente) poemas sobre la ciudad. Tampoco había sido trabajado el tema en el marco temporal elegido por mí: el siglo XX<sup>12</sup>. De modo que comencé por hacer una antología de poemas sobre la ciudad de México en el siglo XX para poder aspirar a escribir el trabajo que ahora presento. Esa sola tarea me llevaría algunos años de investigación en los cuales recibí respaldos institucionales<sup>13</sup> que me permitieron trabajar de lleno en el tema con la finalidad de conformar el cuerpo de poemas del que fue naciendo y del que iría madurando la dirección de mis reflexiones. Pero ese trabajo de selección de materiales que inicialmente planeé solamente como un punto de partida para la elaboración de mi tesis doctoral, se

---

<sup>11</sup> La antología de Aurora Marya Saavedra, titulada *500 años de poesía en el valle de México* (1986), era la compilación más próxima al tema de la ciudad, aunque el énfasis que la autora eligió fue el del valle, lo cual representa, como se verá, una de las pautas para poetizar a la ciudad. Por otra parte, dicha antología registraba un amplio rango de tiempo, y yo pretendía delimitar mi objeto de estudio al siglo XX, y abarcar a lo largo de un siglo el proceso de modernización de la capital. En 1974, ya había aparecido una compilación de corte similar (es decir, con el mismo marco temporal, aunque mucho más breve) en una edición conmemorativa por los 150 años de promulgación del decreto en virtud del cual se creó el Distrito Federal, titulada *La ciudad de México en la poesía*, y realizada por Miguel Bustos Cerecedo. Posteriormente, Emmanuel Carballo y José Luis Martínez publicarían en 1987: *Páginas sobre la Ciudad de México 1469-1987*, una antología de textos literarios sobre la ciudad que se remonta hasta su fundación. Esa compilación hace referencia también a un amplio rango de tiempo y aunque no privilegia el género de la poesía, tampoco lo hace a un lado. Se trata de una selección mixta que reúne ejemplos tomados de la literatura y que fue, hasta donde sé, un trabajo precursor, por tratarse del primer esfuerzo por presentar materiales extraídos de la literatura mexicana para rendir un homenaje a la ciudad.

<sup>12</sup> En el 2003 Héctor Carreto publicaría *La región menos transparente. Antología poética de la ciudad de México*, un trabajo de selección afín al que yo he realizado a lo largo de estos años aunque enmarcado de acuerdo a otros principios rectores. El autor, quien es también uno de los poetas mexicanos que más han escrito sobre la ciudad de México, eligió agrupar por zonas de la ciudad los poemas que integran los capítulos así configurados, e incluir a poetas extranjeros.

<sup>13</sup> En 1990 me fue otorgada a través de Conaculta, la "Beca para intelectuales y creadores", con la finalidad de hacer un ensayo sobre la ciudad de México en la poesía moderna mexicana junto con una antología de poemas sobre el tema. En el jurado estaba Octavio Paz quien defendió mi proyecto. Cinco años después obtuve también el apoyo del Instituto de Culturas Populares que me otorgó otra beca para continuar compilando la antología de poemas sobre la ciudad, además de culminar el ensayo vinculado al tema. Por ese entonces yo pensaba que podría llevar de manera conjunta los dos proyectos. Con el tiempo descubrí que sería imposible dado que cada uno exigió de mí otro tipo de atención y disposición.

extendió hasta llegar a convertirse en una tarea autónoma que exigió toda mi atención en vista de que rebasó la dimensión original de ser solamente un pretexto para el estudio y la reflexión en torno a la cuestión que me ocupa<sup>14</sup>. Es evidente que de su lectura brotaron algunas de las ideas más importantes que sostengo en esta tesis doctoral. Pero por razones prácticas hubiera sido imposible incluirla en el análisis y proponerme examinar todo ese corpus<sup>15</sup>. La reflexión que culminó en el trabajo que ahora presento, fue cobrando su propia autonomía, y aun habiendo surgido naturalmente de aquél esfuerzo previo y necesario, se diferenció de aquél. Con la intención de hacer una demostración confiable que ponga a la vista del lector mis intuiciones sobre la materia, he seleccionado solamente los poemas que me permitan ejemplificar con claridad las hipótesis que voy planteando a lo largo de esta tesis dejando fuera muchos otros que en esta ocasión no examinaré. Con la finalidad de abordar algunas de las pautas más recurrentes en la representación de la imagen de la ciudad, me he preocupado por dirigir al lector hacia aquellos poemas que marcaron una tendencia determinada que más tarde abrirá el camino para los poetas que a lo largo del siglo XX, llegarán a convertirse en portavoces del tema de la ciudad. Pero al mismo tiempo he incluido, -en la medida en la que el análisis del tema me lo ha exigido y el rumbo de la investigación me ha llevado-, materiales desconocidos o inéditos que pudieran enriquecer la

---

<sup>14</sup> No me pareció significativo seleccionar solamente muestras representativas de imágenes urbanas a partir de la lectura de poemas conocidos o de poetas que conformen (en mayor o menor grado) el canon de la poesía mexicana moderna, sino que opté también por la búsqueda de otros materiales -que al margen de todo lo que se ha escrito y conocido- revelaran nuevos caminos para el análisis. Esa antología (que en un futuro espero publicar) además de reflejar el compromiso que adquiriré en vistas a estudiar el tema que me ocupa, constituye ciertamente la génesis de esta investigación.

<sup>15</sup> Contiene aproximadamente 150 poemas, de los cuales seleccioné una pequeña parte para la demostración del tema. Por otro lado, incluí en esta tesis poemas que no forman parte de la antología y que sin embargo son útiles para ilustrar determinados puntos en el análisis.

reflexión agregando además la novedad de su escasa o incluso nula divulgación<sup>16</sup>. El hallazgo de poemas (prácticamente desconocidos) que han sido escritos en torno al tema de la ciudad, así como de pistas provenientes de otras fuentes literarias y que, por vez primera son expuestos en este trabajo, es el resultado de un esfuerzo sostenido que no pudo dar mejores frutos que éstos. Y dado que uno de mis presupuestos centrales lo constituye la naturaleza intertextual del fenómeno poético (que revelan los intercambios entre poetas de recursos e influjos específicos), el lector se topará con frecuencia con el hecho de que remito con frecuencia a poemas o poetas ajenos al ámbito específico de la poesía mexicana pero cuya huella es evidente en la misma.

Hasta aquí, he explicado brevemente, lo referente a los antecedentes de este estudio, esbozaré a continuación los lineamientos que he seguido para su realización. Al observar el modo en que ha quedado plasmada en la poesía mexicana una determinada captación del entorno, me he propuesto abordar la imagen de la ciudad desde distintos ángulos que dejen a la vista del lector la complejidad del tema. Pues se trata de un asunto que no solo nos obliga a prestar atención sobre las elecciones personales que cada poeta asume, sino que además refleja las tensiones entre tradiciones poéticas distintas para representar a la ciudad moderna, y está asimismo condicionado, por la transformación propia de la ciudad física, y por lo tanto, de su percepción poética. Es decir, durante el transcurso de esta investigación he tenido que transitar desde el poema hasta la ciudad y desde la ciudad hasta la poesía, pero también entre los propios poemas y las ciudades que han sido constituidas, por distintas causas, como emblemas de representación de la modernidad urbana y que naturalmente influyeron en los poetas mexicanos. Esta investigación parte del presupuesto

---

<sup>16</sup> Ofrezco una lista de los poemas citados a lo largo de este trabajo al final de este estudio acompañando las referencias bibliográficas que utilicé en el desarrollo de mi exposición. Deben considerarse solamente como casos que encarnan modalidades específicas de representación urbana.

de que la comprensión de la configuración poética de la ciudad moderna de México, es indisociable de su diálogo con otras poéticas para representar al espacio urbano. Como he establecido con anterioridad:

La poesía mexicana ha dejado un importante registro de la metamorfosis de la ciudad de México en ciudad moderna, en una suma de poemas que revelan el esfuerzo de conciencia colectiva que significó para el poeta mexicano nombrar a su ciudad. Poder hablar de la ciudad, asumiendo su modernidad, fue un derecho que el poeta mexicano tuvo que conquistar. Las tensiones que alimentaron este impulso no sólo provienen de la ciudad física y sus cambios, sino también, en ocasiones, de las ciudades visibles e invisibles de otros poemas, de otras tradiciones, y por supuesto, del propio repertorio de símbolos que ofrece la historia de la fundación de la ciudad. Para nombrarla, el poeta ha tenido que darle forma a lo que va perdiendo su forma, y elegir qué ciudad (de todas las ciudades que habitan nuestra ciudad) es su ciudad, en el espacio del poema.<sup>17</sup>

Poder ingresar en el examen de una imagen que guarda una dependencia con la realidad pero que al mismo tiempo se alimenta de fuentes propiamente literarias, me fue posible gracias al camino trazado por críticos y pensadores como Walter Benjamin y Harold Bloom. Aunque se trata de dos enfoques diferentes, ambos críticos han demostrado ser conocedores de la obra de Freud, y muchas de sus lecciones tienen que ver con la adaptación de algunos conceptos tomados del psicoanálisis y transferidos al estudio de la literatura. Tanto la noción de “shock” de la que habla Benjamin como la de “angustia” de la que habla Bloom, no serían comprensibles hoy sin los aportes de Freud<sup>18</sup>. De modo que aunque pareciera que me he inspirado en dos pensadores diferentes, debo admitir, que me he apoyado, en cierto sentido, en dos enfoques complementarios del fenómeno literario que me han permitido, tanto aproximarme, como establecer pautas que se deducen de la lectura del poema sobre la ciudad moderna. Acercarme al estudio de la obra de Walter Benjamin

---

<sup>17</sup> Claudia Kerik, “Poesía y ciudad”, *Letras Libres* núm. 97, p.101.

<sup>18</sup> En la obra de Harold Bloom el papel de Freud es central, algo que no sería correcto decir respecto a su influjo en la obra de Walter Benjamin.

también constituyó un paso previo a la elaboración de esta tesis doctoral, pues lejos de ser solamente una herramienta esencial utilizada por mí para el análisis, su influjo me condujo a estudiarlo cuidadosamente<sup>19</sup>.

La ciudad ocupa en la obra de Walter Benjamin un lugar central<sup>20</sup> al que le ha dedicado trabajos que resultan esclarecedores y constituyen una guía idónea para acercarnos al tema de mi investigación. Pues Benjamin fue el primero en cruzar la frontera que había mantenido separados discursos aparentemente irreconciliables y proponer uno que tomara como punto de partida justamente a la ciudad en la poesía para estudiar un momento histórico específico. Esta operación –impensable antes de él- de centrar la mirada en el modo en que un poeta describe a la ciudad para reconocer a partir de su mirada, la dimensión revelada de un momento de la historia, fue emprendida por Benjamin en estudios pormenorizados y meditaciones largamente sostenidas, en donde sin proponerse plantear una teoría, ha esbozado un invaluable camino de acceso y nos ha enseñado una forma de mirar. Los estudios de Benjamin sobre el París de Baudelaire han guiado desde el comienzo mi propio acercamiento al tema y me han permitido no perder en ningún momento la orientación. En el transcurso de esta investigación he ido introduciendo los conceptos claves que me ha brindado la lectura de su obra y que resultan del todo prácticos, además de sugestivos, para acercarnos hoy en día al tema. La percepción del poeta urbano como un *flâneur*, es decir, como alguien que crea su obra a partir de un ejercicio previo de

---

<sup>19</sup> Desde que inicié esta investigación hasta la fecha, he llevado en paralelo el estudio, la crítica y la divulgación (con miras a la aplicación) de la obra de Walter Benjamin. Compilé una antología crítica de autores diversos en torno a su obra (UAM, 1993), a la que siguieron otros escritos como mi ensayo titulado “De Montaigne a Walter Benjamin” (*Letras Libres* núm. 42, pp. 42-46) donde procuro establecer algunas de las relaciones presentes entre la ciudad moderna y la estructura del *Libro de los Pasajes*. Mis escritos respondieron al esfuerzo por comprender el tema que me propongo desarrollar en esta ocasión.

<sup>20</sup> Sobre la importancia de la ciudad en la vida y en la obra de Walter Benjamin, véase mi trabajo titulado “Walter Benjamin y la ciudad (magia y melancolía)”, en *En torno a Walter Benjamin*, comp. Claudia Kerik, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1993, pp.107-119.



tránsito urbano; y la definición del amor que tiene lugar en las condiciones que impone la vida en la ciudad, como un “amor a última vista”, serán capitales para identificar la vivencia de la ciudad moderna también en la poesía mexicana. No sería posible resumir sin empobrecer, ni enumerar sin reducir, lo que en realidad es todo un nuevo espectro para acercarnos tanto a la ciudad como a la poesía. La irradiación de la mirada de Benjamin subyace en mi propia investigación como una brújula que me indica no solo la dirección a seguir, sino también la necesidad de no desestimar la disposición a tomar desvíos en el camino, como parte de una estrategia de mirar<sup>21</sup> al objeto de estudio asumiendo los riesgos que éste impone.

En otro lugar, no menos central, se ubica el influjo de Harold Bloom que se hace evidente en mi propia postura a la hora de enfocar el fenómeno poético como un fenómeno intertextual. Bloom ha dejado claro que la naturaleza de la poesía (y de la literatura en general) se conforma por la lucha entre textos<sup>22</sup> en aras de sobrevivir en el canon occidental o en el canon de la cultura en la que nacen. Con sus trabajos ha quedado desplegada una demostración imbatible de que esa contienda no es inocente ni pasiva, sino deliberada y activa, y en ocasiones, violenta (aún si el poeta no la vive de un modo consciente). Un poeta elige a su modelo y trata de superarlo con su obra, pero en ese intento deja a la vista las huellas de su precursor. A esa interpretación personal (de un poema o de un poeta anterior) que implica necesariamente un desvío para marcar una diferencia, el crítico norteamericano la ha calificado de creativa y “errónea”.

---

<sup>21</sup> “Su *mirada de medusa*, como Adornó la llamó, nos mira desde sus páginas, para insinuarnos una clave”. Claudia Kerik, “Recordando a Walter Benjamin (1892-1940)”, *Vuelta* núm. 189, p. 65.

<sup>22</sup> Véase su ensayo titulado *The Breaking of the Vessels* (1982) donde traza “relaciones interpoéticas” con la finalidad de demostrar su visión del poema como una “voluntad de enunciar dentro de tradiciones de enunciación” y sugiere una figura nueva, que alude y reprime a la vez, su vínculo interpoético. Es la figura “creada por el poeta no tanto en o por medio de su poema, sino en la relación de éste con otros poemas”, *Los vasos rotos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 18.

Pero ¿por qué errónea? – Se volverá a preguntar Harold Bloom en uno de sus últimos trabajos-. Hay lecturas erróneas poderosas y lecturas erróneas débiles, pero las lecturas correctas son imposibles si una obra literaria es lo bastante sublime. Una lectura correcta simplemente repetiría el texto al tiempo que afirmara hablar por sí misma.<sup>23</sup>

La poesía mexicana participa de estos procesos, y mi examen de la imagen específica de la ciudad moderna me ha permitido corroborarlo desde distintos ángulos. La imagen de la ciudad de México se ha ido construyendo justamente a partir de las licencias incorporadas por la lectura de otros corpus poéticos que pusieron en circulación nuevas maneras de hacer referencias al espacio para representarlo poéticamente. De modo que ha bastado con intentar aprehender la imagen moderna de la ciudad en la poesía mexicana para comprobar que los postulados de Bloom se cumplen sin forzar la lectura en ninguna dirección.

La presencia de Baudelaire, considerado el primer poeta de la ciudad moderna, se ha ido develando de un modo esclarecedor en el curso de esta investigación perfilando una de las rutas de mi trabajo y una de sus conclusiones primordiales. La lectura de Baudelaire por los poetas mexicanos, ha sido uno de los caminos que he ido trazando llevada por las evidencias que ofrecen versos y poemas incorporados en lecturas “erróneas y creativas”. “Toda influencia literaria es laberíntica”<sup>24</sup>. La influencia de Baudelaire y la presencia implícita de sus versos o la recreación de su mirada a la ciudad, fue trazando una de las puertas de entrada al tema aplicado a la poesía moderna mexicana. Y junto con Baudelaire, se fueron haciendo visibles otras influencias incorporadas en el transcurso del siglo XX, propiciadas por cambios externos en la fisonomía urbana, que a su vez fueron integrados

---

<sup>23</sup> O dicho de otra manera: “Borrar el nombre de tu precursor mientras te ganas el tuyo propio es la meta de los poetas poderosos o severos” Véase *Anatomía de la influencia, la literatura como modo de vida*, trad. Damià Alou, Taurus, Madrid, 2011, p. 29. y p. 25.

<sup>24</sup> Harold Bloom, *Anatomía de la influencia, Ibíd.*, p. 52.

por las vanguardias artísticas a través de nuevos recursos poéticos. El rastreo de la imagen de la ciudad moderna de México a partir de las novedades ofrecidas por las vanguardias, ha evidenciado asimismo el diálogo intertextual, esta vez, extendiéndolo a más de un poeta y más de una imagen particular, aunque la presencia radial de Guillaume Apollinaire se ha verificado como central. Por otra parte, hablar de un diálogo intertextual en la construcción de una imagen poética de la moderna ciudad de México, me ha conducido naturalmente a las fuentes que la propia poesía mexicana ofrece y que se irán constituyendo como su modelo. De modo que tomando como punto de partida el ilustrativo caso del poema “La duquesa Job” de Manuel Gutiérrez Nájera, he buscado trazar el intercambio intertextual hacia el interior de la poesía mexicana, siguiendo la ruta de las lecturas que los textos hacen evidentes. Es decir, que la imagen de la ciudad de México fue naciendo de un proceso que involucra la mirada hacia otros corpus poéticos -surgidos de otras visiones urbanas como la de París-, y que va registrando asimismo una visión nueva de la propia ciudad. Nájera es probablemente el mejor ejemplo de este intercambio y fusión de elementos exógenos y propios, de una recreación derivada de la lectura de la literatura francesa<sup>25</sup> y de la fuerza de atracción que la imagen de la ciudad de París ejercía, adaptada a un escenario local. Tras él siguen ejemplos tan afortunados y capitales como el que ofrece López Velarde en “El sueño de los guantes negros” en el que consigue hacer ingresar una mirada hacia la ciudad desde el interior de una visión onírica la cual es una evocación netamente baudelaireana del espacio urbano.

En el transcurso de esta investigación he intentado explicitar cada una de las intuiciones que me han ido surgiendo de la lectura conjunta (hacia dentro y hacia fuera) de la poesía mexicana. He procurado dibujar un mapa de interferencias, para el que he tenido que elegir

---

<sup>25</sup> Como se verá más adelante, Paul de Kock y Baudelaire fueron algunas de sus fuentes.

en cada ocasión cierta prioridad a la hora de presentar el orden en que fueron ingresando las influencias. Este orden es obviamente una de las hipótesis que planteo y obedece a una lógica temporal que pondría en una línea consecutiva a Baudelaire, Nájera, López Velarde, Apollinaire, etc, uno tras otro. Sin embargo, el estudio detenido del tema me ha demostrado que la influencia literaria no es estable ni predecible en ninguna tradición. Y el lector de esta tesis comprobará que a medida que avanza el siglo, la representación de la ciudad de México irá cobrando una cierta autonomía como resultado de apropiaciones poéticas que revelarán que el modelo intertextual es menos unívoco y que la mirada del poeta tomará otros rumbos.

No ha sido en ningún momento la intención de mi investigación forzar el curso de mis hallazgos en una sola dirección, sino seguir –con todos los riesgos que esto ha implicado- la ruta que la propia poesía mexicana enfocada a la luz de las exigencias de este tema particular, ha delineado. De modo que en ocasiones el orden en que he planteado los capítulos es un orden virtual, necesario pero no unívoco. Basta para modificarlo introducir la presencia de otra influencia literaria que revierta el modelo anterior. Walt Whitman, otro importante iniciador de “la poesía de la gran ciudad”<sup>26</sup> (que “vio en la metrópoli el trono del progreso”<sup>27</sup>), podría poner en aprietos la preeminencia de Baudelaire en momentos determinados, sugiriendo otro posible camino de intercambios intertextuales. Las voces de Borges y Lorca tomarán los roles de estos iniciadores de la poesía urbana en el escenario más amplio de la poesía hispanoamericana, pues a ellos debemos en nuestra lengua la

---

<sup>26</sup> Tomo prestada la formulación de Walter Benjamin pese a que hoy en día parecería insuficiente hablar de “la gran ciudad” para hacer referencia a las enormes ciudades que conocemos o habitamos. Sin embargo, algo en esa formulación consigue traer hasta nosotros un poco del efecto que tuvieron las primeras ciudades modernas en los primeros poetas que las describieron.

<sup>27</sup> Benjamin señala esta particularidad de Whitman (naturalmente opuesta a Baudelaire) como una excepción a la regla, pues la poesía que ve en la ciudad un símbolo de progreso le parece “situada bajo el signo de la debilidad”. Véase Walter Benjamin, “Parque Central”, en *Obras*, (1989) libro I, vol. 2, ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhauser, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Abada, Madrid, 2012, p. 293.

legitimación de la ciudad en la poesía a partir de títulos que la incluyen como *Fervor de Buenos Aires* (1923) y *Poeta en Nueva York* (1929). La resonancia de estos títulos (a la par que la de estos libros y que la de estos poetas) abrirá un espectro de ondas en la poesía en lengua española que incluirá a México y actuará en cierto modo como factor de cambio también en el ámbito de la poesía mexicana. Nombrar y “describir exhaustivamente a la ciudad al describir lo que ella hace de sus habitantes” fue en palabras de Walter Benjamin uno de los alcances del *Spleen* de Baudelaire, uno que Borges y Lorca compartieron, y que Efraín Huerta -en paralelo a muchos otros- asimilará, haciendo lecturas creativas y “erróneas” que le permitirán conquistar el lugar del “poeta de la ciudad de México” hacia mediados del siglo XX. Estos son solo ejemplos aislados de un complejo proceso de apropiación poética del espacio urbano que tuvo lugar en la poesía mexicana una vez que la atención dirigida hacia la ciudad se convirtió en licencia poética y por lo tanto, en una potencial fuerza de inspiración verdadera. Ese proceso es impensable, sin los aportes de las vanguardias artísticas que abrieron un camino revolucionando el lenguaje formal que la representaba (un tema sobre el que me extenderé a expensas de otros); y sin la labor conjunta de aquellos que trajeron a la mesa de la poesía mexicana la intención explícita de celebrar a la ciudad moderna en la que se estaba convirtiendo nuestra ciudad. Por la puerta de la ciudad moderna, entró también, de regreso, nuestra capital “virreinal y estridentista” - como dijera Francisco Monterde-, reuniendo en una sola expresión dos de las dimensiones que más la caracterizarán: la voluntad de ser moderna y la presencia de su pasado inmemorial. La búsqueda de su presente y el reconocimiento de su pasado le darán una identidad propia a la poesía de la ciudad de México. Estos dos atributos crearán a su vez polarizaciones que irán identificando a la ciudad, haciendo visibles sus rasgos particulares. Quizás la tensión más constructiva que moldeará la representación de la ciudad de México

en la poesía moderna mexicana, tenga que ver con la elección deliberada de borrar o acentuar lo que Octavio Paz llamó el “color local”. Si los poemas de Gorostiza y Villaurrutia -como él mismo señaló- “parecen escritos no sólo en otro país sino en un lugar fuera de la geografía y de la historia”<sup>28</sup> ¿cómo reconocer a la ciudad en aquellos poetas que no buscaron que la identifiquemos por su perfil reconocible? Quizás Borges pueda ayudarnos a resolver este enigma, cuando al revisar la presencia de su ciudad en algunos de sus poetas, señaló:

Pero lo más importante de todo esto me parece el hecho de que alguien cante, no a la ciudad de Buenos Aires, sino desde la sensibilidad de Buenos Aires. Y es posible –tan compleja y misteriosa es la realidad-, que el futuro gran poeta de Buenos Aires [...] sea alguien que no necesite siquiera mencionar la palabra Buenos Aires.<sup>29</sup>

Pero la mirada de exiliado que el poeta moderno tiene hacia su propia ciudad, que Baudelaire como *flaneur* encarnó y que Benjamin atesoró como una señal de identidad, aquella mirada que deja de ver en la ciudad una “patria” y la convierte en “escenario”, podría también tomar el camino inverso en la poesía mexicana. Habiendo hecho de la ciudad una desconocida, muchos serán los que le devolverán el aspecto reconocible y llegarán incluso a acentuar excesivamente sus rasgos. Otros quizás elegirán cantar, no a la ciudad de México, sino “desde la sensibilidad” de la ciudad de México. Los poetas mexicanos han tenido que elegir en cada ocasión, su propio camino de regreso a casa.

---

<sup>28</sup> Véase “Contemporáneos” (1977), en “Seis vistas de la poesía mexicana”, en *Generaciones y Semblanzas, dominio mexicano* (1991), Fondo de Cultura Económica, México, 2003, p. 91.

<sup>29</sup> Véase “Poetas de Buenos Aires” (1966), en *Textos recobrados 1956-1986*, Emecé, Buenos Aires, 2003, p. 125.

Cada capítulo construye una parte de este proceso proponiendo una ruta posible de lectura e interpretación. Pero no hay una sola manera de entrar en el tema. Todo podría recomenzar desde otro ángulo, y con esa conciencia esboqué algunos de mis capítulos finales en los que propongo otras formas de aproximación atendiendo a otras pautas de representación urbana: la asociación entre la ciudad y la mujer, la restauración poética de la antigua ciudad de Tenochtitlan, y el camino del agua como elemento reparador de figuración de la historia de la ciudad y de una cierta conciencia del lugar.

Por otra parte, además de probar la naturaleza intertextual de la influencia poética al estudiar la imagen de la ciudad moderna que la poesía mexicana ha ido construyendo, ha sido crucial no perder de vista el rol que la propia ciudad de México en su proceso de modernización acelerada ha jugado como fuente de inspiración directa para muchos poetas. Como se sabe, la ciudad de México pasó de ser una ciudad colonial hasta convertirse en una ciudad moderna como parte de un proceso continental que comparte con muchas de las ciudades latinoamericanas. Pero de un modo que la singulariza, la ciudad de México adquirió su fisonomía particular de megalópolis en el transcurso del siglo XX, en un proceso vertiginoso, un fenómeno que la poesía nunca se ha propuesto registrar puntualmente. No es mi intención establecer paralelismos que no serían prácticos, pues el curso que sigue la representación metafórica o figurativa de un espacio obedece, como he tratado de señalar y como trataré de demostrar en este trabajo, a factores múltiples, que provienen tanto del modelo físico de la ciudad, como de su transmisión literaria. En ocasiones -que pueden llegar a durar períodos prolongados- la imagen poética de la ciudad mostrará una dependencia extrema de una influencia literaria, y dejará de lado la fuente directa que ofrece la ciudad física. Esto sin embargo, menguará durante la segunda mitad del siglo XX, en que ya incorporadas las licencias poéticas heredadas de las vanguardias, el

poeta mexicano descubrirá que la ciudad “ha crecido más rápido que él”. Tal como lo expresara Baudelaire -consignando para la poesía de la ciudad moderna uno de sus rasgos capitales-: “Más rápido cambia el rostro de una ciudad que mi melancolía”. Una vez conquistados algunos de los recursos para nombrar a la ciudad, está se volverá paradójicamente inabordable, pero ya no en virtud de atavismos literarios, sino por la propia naturaleza urbana que impone una megalópolis. Para comprender mejor este límite impuesto a la figuración, no está de más recordar que fue en los años sesenta, cuando Jean Gottman puso en circulación la denominación de *megalópolis*<sup>30</sup> para intentar aprehender el particular modo en el que crecían y se expandían hacia la periferia las urbes modernas, señalando la importancia de usar un término nuevo para definir un orden urbano igualmente nuevo. Aunque el término tendría su procedencia, como él mismo ha señalado, en el uso que le diera Filón de Alejandría para enseñar que las ciudades provienen de un orden anterior a ellas -el orden de las ideas de la que son fruto y consecuencia-, el uso moderno del término que Gottman trajo de regreso al discurso sobre los espacios urbanos, se ha vuelto indispensable y continúa siendo vigente hoy en día para referir de un modo específico a un fenómeno difícil de abordar.

Sería prudente, sin embargo, no establecer un nexo directo entre la imposibilidad de aprehender a las megalópolis modernas y la dificultad para representarlas en la literatura. Puesto que la dificultad que ofrecen los mecanismos de la representación poética obedecen a causas que no pasan necesariamente por la consideración del “tamaño” de su referente, sino que están supeditados a la complejidad misma que suscita el hecho irrefutable de que el lenguaje sea capaz o no de contener o traducir al espacio como tal. De modo que

---

<sup>30</sup> Véase Jean Gottmann, *Megalopolis: the urbanized northeastern seaboard of the United States* (1961), The M.I.T. Press Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts, 1964.



viéndolo así, una calle es tan compleja de representar a través del lenguaje como lo son mil o lo serían un millón. Lo central no es el tamaño de la ciudad, ni su carácter de inabordable, sino la pregunta de hasta dónde y en qué sentido puede el lenguaje evocarla y construirla frente al lector. Por otra parte, conviene considerar la dificultad añadida de que la propia percepción del espacio urbano como realidad totalizadora, condiciona hoy en día el desafío de su representación. Raymond Williams ha señalado que los contrastes que otrora funcionaron para distinguir el perfil de lo urbano, como por ejemplo, -la oposición entre el campo y la ciudad, como signos de inocencia o pérdida de inocencia (solo por mencionar alguno de los más comunes)-, han ido perdiendo terreno al mismo tiempo que han ido cambiando de contenido y en ocasiones se han borrado por completo:

La experiencia de la ciudad se está volviendo ahora tan generalizada, y los escritores han estado de un modo desproporcionado tan profundamente involucrados en ella, que parece haber poca realidad en cualquier otro modo de vida, todas las fuentes de percepción parecen comenzar y terminar en la ciudad, y si hubiera algo más allá de ella, tendría también que estar más allá de la vida.<sup>31</sup>

Este estudio se centra en la primera mitad del siglo XX tomando como punto de partida el paso de un siglo a otro, con la finalidad de seguir de cerca la introducción de una imagen inicial del espacio urbano. Ese mismo período histórico constituye el momento en que la ciudad de México transita hacia la transformación de su fisonomía a partir del Porfiriato. Me he ocupado de ofrecer paralelamente una mirada que apunte hacia la lenta irrupción de este proceso de modernización, tanto en la ciudad de México como en la poesía mexicana.

---

<sup>31</sup> Raymond Williams, *The country and the city*, (1973), Oxford University Press, USA, pp. 234-235. (La traducción es mía).

Pero esta sincronía aparente se perderá mientras avanza el siglo XX y la ciudad acelera su paso hasta convertirse en una ciudad imposible de aprehender. Durante esa segunda parte del siglo, los desafíos que enfrentará el poeta mexicano a la hora de plasmar la imagen urbana serán otros, y me he detenido para ofrecer una perspectiva de la dirección que asumieron los mismos en el capítulo final de esta investigación. Mi intención es dejar establecidas las rutas que siguió el curso de la recreación del espacio urbano, una vez asumidas e integradas las herramientas que formaron parte del proceso.

## Capítulo I: La ciudad de México vista desde París

### Función iconográfica de París como imagen poética de la ciudad moderna

París jugó un papel doble en el surgimiento de la poesía de la ciudad moderna. Fue antes que nada, la capital de la modernidad convertida en ejemplo para muchas ciudades del mundo que -como en el caso de la ciudad de México durante el Porfiriato- la instituyeron como el modelo de un ideal<sup>32</sup> urbano para la puesta en marcha de obras destinadas a la transformación de la fisonomía de la ciudad. Pero París, además de ser un referente obligado para las nuevas configuraciones urbanas de muchas capitales en Latinoamérica y aún más allá de ella, fue también la cuna del nacimiento de una poética de la ciudad moderna. Es evidente que una cosa trajo a la otra, la ciudad moderna produjo una estética de la modernidad urbana. Y en la consolidación de esa nueva modalidad artística habrían de influir asimismo los puentes que se tenderían entre los lenguajes propiamente literarios y otros provenientes de la plástica. Estos intercambios también serán el resultado de una estética construida por la vida pública en los espacios que comenzaba a ofrecer la ciudad parisina.

---

<sup>32</sup> “Entre las ambiciones de la sociedad porfirista, hay un deseo explícito de construir una ciudad capital como la francesa. Ya desde tiempo atrás se habla de la ciudad de México como “el pequeño París de América”. Para su construcción, ingenieros y materiales son importados de Europa con el objeto de levantar los edificios y los monumentos que expresen los valores que Francia y México comparten”. Federico Fernández Christlieb, “Lectura de una geometría de la sensibilidad. Urbanismo francés y mexicano de los siglos XVIII y XIX”, en *México-Francia: memoria de una sensibilidad común, siglos XIX-XX*, vol.II, Javier Pérez Siller y Chantal Cramaussel coordinadores, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, El Colegio de Michoacán, México, 2004, p. 138.

Baudelaire la introdujo por primera vez en sus poemas<sup>33</sup>, y a partir de entonces hasta traspasar a las vanguardias, los escritores la usarán de manera recurrente en su mirada hacia la ciudad. Pues las ciudades no entraron en la poesía todas al mismo tiempo. Fue París la que tuvo la primacía en abrir el campo magnético de la lírica moderna y convertirse en ejemplo autorizado para poetas de todo el mundo que, a partir de entonces, encontraron seductora la imagen de la ciudad en sí misma y la utilizaron tanto para hablar de la capital francesa como para introducir la referencia directa a sus propias ciudades de origen o de elección. Junto con Baudelaire que dio inicio a la poesía urbana al describir una nueva melancolía surgida de los cambios bruscos en la fisonomía de la ciudad, el rostro moderno de París continuará configurándose también a través de la pintura de los impresionistas, que a fines del siglo XIX sacarán sus caballetes a las aceras parisinas con el fin de captar la luz del día e incluirla en sus cuadros, rompiendo así con el formato de claroscuros aprendidos sin contacto con la luz real. Este acto transgresor, pondría a la vista del público a la “ciudad de la luz”<sup>34</sup> que ya se estaba convirtiendo en foco de atención y epicentro cultural. En su

---

<sup>33</sup> “Por primera vez París, llega a ser con Baudelaire, objeto de la poesía lírica. Esta poesía no es ningún arte nacional, es más bien la mirada del alegórico que se encuentra con la ciudad, la mirada de quien es extraño. Es la mirada del *flâneur*, en cuya forma de vida todavía se asoma con un resplandor de reconciliación la futura y desconsolada forma de vida del hombre de la gran ciudad”. Walter Benjamin, “París, capital del siglo XIX”, en *Libro de los Pasajes*, (1982), ed. Rolf Tiedemann, trad. de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Akal, Madrid, 2005, pp. 44-45. Es importante el hincapié que hace Benjamin en la inserción de la ciudad francesa como tema para la poesía que no representa una conquista en el terreno de la identidad nacional, sino en el de la modernidad urbana de la que tanto París como Baudelaire serán representativos. La mirada de quien, transitando por su ciudad, se siente extraño en su propia casa es la que nos permitirá identificar al poeta de la ciudad moderna, a partir de Baudelaire.

<sup>34</sup> Según lo refiere Joan Dejean, el sobrenombre de París como *Ville lumière* nació durante el reinado de Luis XIV en que se introdujo la iluminación urbana. “Si pensamos que la expresión significa lugar centelleante, iluminado, con brillo, emocionante, entenderemos con facilidad por qué se le aplicó. Pero, ¿cuándo y por qué se empezó a llamar de este modo? Quizás nunca lo sepamos con certeza, pero sí podemos asegurar que, en un principio las luces de la capital francesa atrajeron la atención gracias a la intervención directa de Luis XIV. En las décadas finales del siglo XVII, toda Europa conocía aquella urbe por ser la primera del mundo en iluminar sus calles durante la noche de modo permanente. (...) En la actualidad pensamos en las ciudades como centros de luz, lugares donde la oscuridad nunca es realmente completa”. Véase Joan Dejean, *La esencia del estilo, historia de la invención de la moda y el lujo contemporáneo*, Nerea, San Sebastián, 2008, p. 179. La fama de París como “Ciudad de las Luces” se ha visto duplicada en los

intento por captar y reproducir la luminosidad, los pintores finiseculares pusieron al descubierto la vida urbana para el arte, en sus aspectos más públicos y menos intimistas, como si publicitaran indirectamente a la ciudad (un papel que hoy en día juegan -ya sin pudor alguno- los medios de comunicación masiva, a partir de los inmensos espectaculares que invaden visualmente a las ciudades modernas). Basta pensar en el alcance que tendrán las imágenes de la vida parisina nocturna, plasmadas por Manet, Renoir y Toulouse Lautrec, entre otros, multiplicadas a través de tarjetas y carteles, en la “era de la reproductibilidad técnica”<sup>35</sup>, para captar la difusión que llegarán a tener estas primeras impresiones de la agitación urbana.

Es posiblemente el énfasis en la euforia que provocaba la vida pública, la que habría de promover esa visión universalmente compartida de la ciudad francesa como lugar que dignifica el ocio hasta convertirlo en parte de la cultura. De esta cultura del ocio impulsada por la vida diurna y nocturna de París del siglo XIX, nacería también la figura del *flâneur*<sup>36</sup>, que Walter Benjamin colocará en el centro de sus reflexiones sobre el papel que juega la

---

tiempos modernos, sin perder el sentido inicial de un lugar cuya iluminación temprana dio lugar a la vida nocturna que en última instancia, incluiría a la vida cultural. La metáfora que tuvo un origen real, es decir, que hacía referencia a la primera ciudad europea que había planificado su propia iluminación, habría de regresar con más fuerza hacia 1900, para poner de relieve la dimensión ya conocida de la ciudad como centro de lujo y sofisticación y como epicentro cultural de la modernidad. Sin embargo, en boca de Salvador Novo, esta expresión que remite a la imagen estereotipada del lujo urbano, no tardará en convertirse desde la mirada mexicana en una “Ciudad Lux”, por la que desfilan hombres “rafinés”.

<sup>35</sup> Referencia al ensayo de Walter Benjamin *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* que estudia el inicio de una nueva era marcada por la pérdida de la experiencia primaria de contacto con la obra de arte original la cual es sustituida por la difusión masiva de la misma a través de su reproducción técnica e industrial.

<sup>36</sup> Walter Benjamin le dedicará a esta figura urbana de la que derivará una “dialéctica del callejeo” importantes análisis contenidos en el *Libro de los pasajes*. El papel del recorrido urbano que el *flâneur* encarna será analizado de manera especial en todos los trabajos que Walter Benjamin le dedique a la obra de Baudelaire a quien estudiará justamente en su calidad de poeta-*flâneur*. Las características de este tipo de paseante serán deducidas tanto de la poesía de Baudelaire como registro fundamental de una mirada hacia la ciudad, como de otras fuentes, y por supuesto, de las propias vivencias y percepciones del mismo filósofo como un *flâneur*. Aunque el término para designar al que camina por la calle existía desde mucho antes, fueron los estudios minuciosos de Benjamin sobre este tipo de conducta urbana los que le dieron relevancia y llamaron la atención sobre su especificidad, al mismo tiempo que lo pusieron en circulación como una categoría de análisis propia para el acercamiento al estudio de la ciudad.

ciudad en la escritura y en el pensamiento. Y aunque Benjamin tomara como punto de partida la poesía de Baudelaire, su propia visión sólo habría de nacer una vez que la ciudad francesa se hubiera convertido en la imagen que propagarían los autores de vanguardia, es decir, una vez que París ya hubiera alcanzado plena madurez como generadora de poéticas y reflexiones que incluyen la que el propio filósofo de la *flânerie* ha testimoniado. Esta capacidad de la ciudad para transformar el sentido del lugar proyectándose como eje de la cultura moderna universal, trascendería sus propias fronteras. Para 1921, Jorge Guillén la describirá como la “capital del planeta”<sup>37</sup>, opuesta por principio a toda noción de provincianismo. Pues, -y esta es la paradoja-, aunque se trata de la capital de un país, no lo representa meramente como tal. “Un París sólo francés”, -se preguntará el poeta español- “¿sería un buen París parisiense?” Por lo que opondrá la noción de nacionalismo irreductible al que hace referencia el nombre de Francia, con la idea de una ciudad como París, “término espiritual más que geográfico, en el que encárnase ya el ideal de la Urbe como núcleo de la universalidad, opuesto al de Patria, Nación o Estado.”<sup>38</sup> La paradoja a la que se refieren las reflexiones de Guillén es el hecho de que la capital francesa fungirá durante el paso de un siglo al otro, como representación del espíritu moderno, en su capacidad de recepción de lo nuevo, mientras que la cultura francesa simbolizada por la propia Francia, se afianzará como ejemplo de ámbito cerrado, autodefinido y defendido por los propios límites que impone la conservación de su identidad, inconfundible por su afán de resistirse a la contaminación de otras culturas. En otras palabras, mientras que Francia no dejará sus fronteras, París las perderá para tomar temporalmente las del mundo entero. Y así volverá a sugerirlo Guillén: “Volver a París no es, pues posarse en un puntito negro del

---

<sup>37</sup> Jorge Guillén, “La vuelta a París”, en *Obra en Prosa*, ed. de Francisco J. Díaz de Castro, Tusquets, Barcelona, 1999, p.119.

<sup>38</sup> *Ibíd.*

mapa de Europa. Volver a París es sumirse en el Todo, por el que cruzan todas las cosas; método casi sedentario para dar la vuelta al mundo.”<sup>39</sup>. Estas afirmaciones sin embargo, deberán relativizarse al avanzar el siglo XX en que la ciudad sede de la modernidad universal cambiará de meridiano y se trasladará al otro lado del continente, mostrando la permeabilidad de estos modelos culturales. Nueva York tomará el lugar de París pero ya no del mismo modo, seguida por otras que al concluir el siglo XX competirán en la proyección del ideal de lo moderno. Justamente por eso llama la atención ese momento de la historia en que París alcanzó su punto máximo como quintaesencia de lo nuevo sin que ninguna otra le hiciera sombra en fuerza y proyección. Posteriormente ese efecto será compartido por varias ciudades y ya en el siglo XXI, no podría hablarse de una sola ciudad que encare y condense en sí misma la simbolización de la cultura moderna.

Este fenómeno de descentralización del espacio simbólico de lo moderno, está indudablemente ligado a la era actual de la globalización en la que tácitamente se desplaza la noción de centro hacia la periferia, y en que a través de las redes de Internet, se pierde la percepción de una frontera cultural que justamente las ciudades encarnaban y defendían como parte de su poder simbólico.

En la sociedad de la hiperinformación ya no existen culturas monolíticas, autónomas o aisladas; las diversas imágenes e imaginaciones de la ciudad están a disposición de las redes incontrolables de comunicación global. Por ello la conexión –o en la terminología inglesa del internet: el link –es el término clave para la cultura global de las ciudades. Un habitante de la megalópolis México puede recibir su escala de valores urbanos a través de una película policiaca neoyorkina o de una página del internet producida en las islas Fidji, y tal vez menos de la construcción sociocultural de su propio barrio. Así, el concepto ciudad se puede disolver en la virtualidad de una dirección el *world wide web*.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> Véase Peter Krieger, Paisajes urbanos, imagen y memoria, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones estéticas, México, 2006, pp. 266-267.

Bajo esta luz, la poesía de la ciudad moderna, en un tiempo como el nuestro, marcado por la disolución de los rasgos distintivos y la tendencia a la aparente homogeneidad fomentada por la red informática, podría ofrecer una forma de resistencia y conservación de la identidad original del lugar, toda vez que utiliza la imagen de la ciudad justamente como espacio de legitimación cultural. Éste será uno de los roles que cumplirá la ciudad en la poesía moderna y por supuesto en la poesía mexicana, como un caso particular. Su función: ofrecer una vía para la elaboración, apropiación y validación de la identidad cultural a partir de la representación simbólica del lugar.

Este estudio busca explorar las repercusiones de estos procesos al interior de la literatura mexicana que legitiman la identidad de la ciudad de México construida desde la poesía a lo largo del siglo XX. Pero para hacerlo será necesario ubicar la imagen de la metrópoli recreada poéticamente en el ámbito más amplio de la poesía moderna occidental en la que ésta se inscribe.

París cumplió como ciudad y como imagen en la poesía moderna, una función que difícilmente podría equipararse a ninguna otra: la de ser un indicativo para señalar y producir un efecto de actualidad. Por un momento que se extenderá casi 100 años y cuya huella aún perdura, los poetas de todo el mundo se sintieron modernos nombrando a París en sus poemas o reconstruyendo atmósferas vinculadas a la imagen que la poesía de Baudelaire en principio, y la de Apollinaire y sus seguidores en las vanguardias, al cambiar de siglo, consignaron de la ciudad francesa. Aunque ambas instancias surgen de manera paralela en Francia, demostrando la génesis simultánea de la ciudad moderna y de la poesía moderna o su correspondiente interdependencia, su ingreso en la poesía mexicana se dará por caminos paralelos. La complejidad de este proceso tendrá que ver con la historia de la propia ciudad de México así como con la dependencia del modelo cultural francés para la



literatura mexicana. Aunque intentaré distinguir los casos en que se esté usando como modelo a la ciudad física, de los casos en los que se esté usando como modelo su representación poética, será inevitable que en determinado momento ambas instancias se confundan en el tejido de la poesía mexicana que ofrece un testimonio doble, tanto del proceso de apropiación de una imagen urbana, como del que interviene en la legitimación de una influencia poética.

París como un referente para la visión de la ciudad de México / Baudelaire como un referente para la poesía de la ciudad moderna

El caso de la ciudad de México amerita un enfoque singular que atienda a la doble vertiente del modelo francés. La capital de México pasó por un proceso exclusivo marcado por el ideal<sup>41</sup> francés como referente obligado durante el Porfiriato para la propia valoración de la ciudad en su ingreso a la modernidad. Este fenómeno se impuso simultáneamente a la influencia de la poesía francesa que paralelamente moldeaba el gusto poético del público y el mundo poético de los autores finiseculares. El afán de hacer pasar a la ciudad mexicana por una versión parisina<sup>42</sup> aconteció de modo paralelo a la introducción de Baudelaire como

---

<sup>41</sup> "México soñaba en el último cuarto del siglo XIX, con la haussmanización (Hausman dirigió la reforma urbana de París). Un plano de la ciudad de México, elaborado por Emilio Dondé, proyectaba sobre el espacio geométrico de la antigua traza grandes diagonales en forma de estrella, alrededor de nuevas plazas, cortando el corazón del tejido barroco para unirlo con las nuevas colonias residenciales. La haussmanización sería cosmética más que urbanística". Véase Nora Pérez-Rayón, "Modernización y secularización. La ciudad de México en el Porfiriato (1876-1911)", en *Fuentes Humanísticas* núm. 31, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2005, p. 75.

<sup>42</sup> "En la época que nos ocupa, las autoridades políticas y administrativas de Francia y México llegan a concebir el espacio urbano de una manera similar, a diseñar proyectos que contemplan los mismos trazos, los mismos elementos esculturales y arquitectónicos, las mismas proporciones en calles y edificios. Se puede decir que desean escribir sobre el terreno de la ciudad las mismas frases, los mismos versos inspirados por las mismas motivaciones. Si bien es cierto que la obra que hoy podemos leer dista mucho de ser la misma, que París y la ciudad de México no se parecen, hubo momentos en que el lenguaje utilizado para ordenar

poeta de elección y como referente integrado para remitir a la propia ciudad. Pero antes de entrar en la literatura, París fue un referente elegido para la planeación de la fisonomía moderna de la propia ciudad de México, y aunque Baudelaire fuera uno de los poetas simultáneamente más traducidos<sup>43</sup>, tomaría poco tiempo para que llegara a ser utilizado como una licencia poética<sup>44</sup> que puso en circulación el mundo urbano para la poesía. Los poetas modernistas mexicanos activaron el vínculo con la poesía francesa sin que ello significara necesariamente incorporar de inmediato las conquistas de Baudelaire. Pero no tardarían en hacerlo y en dejar un testimonio del impacto que tuvo la lectura de *Las flores del mal*<sup>45</sup> en poemas que en casi todos los casos constituyen una excepción al resto de su producción poética. Tal es el caso del emblemático poema “La duquesa Job”, donde Manuel Gutiérrez Nájera dejaría registrada para la poesía mexicana una demostración evidente del modo en que la ciudad de México de fines del XIX se proyectaba, desde una óptica parisina que dominaba la visión urbana del momento, alimentada por la “ficción

---

sus espacios fue un lenguaje compartido”. Federico Fernández Christlieb “Lectura para una geometría de la sensibilidad. Urbanismo francés y mexicano de los siglos XVIII y XIX”, en *México-Francia: Memoria de una sensibilidad común, siglos XIX-XX, ed. cit.*, p. 136.

<sup>43</sup> Daniel Castañeda, poeta y traductor de Baudelaire, menciona en el prólogo a sus traducciones de los *Poemas condenados*, el nombre del español Eduardo Marquina, conocido por traducir a Baudelaire antes que él, en el México de comienzos de siglo. Véase Daniel Castañeda, *Las Islas del Sueño*, seguidos de la primera versión al verso castellano de los “poemas condenados” de Charles Baudelaire, Editorial “CVLTVRA”, México, 1927, p. 192. Por otra parte, como se sabe, la *Revista Moderna* se caracterizó a su vez por divulgar a fines del XIX las primeras traducciones de Baudelaire.

<sup>44</sup> Una de las licencias probables que se tomaron de Baudelaire, fue la de referirse de otro modo a la mujer, y la de exponer la inclinación hacia un erotismo poco común, como lo prueban no solamente los poemas de Efrén Rebolledo, sino los de un poeta posterior llamado Solón de Mel (Guillermo de Luzuriaga y Bribiesca). El hecho de que éste último titulara a su poemario “Libro prohibido”, evoca de trasfondo a los “Poemas condenados” de Baudelaire. Adela Pineda Franco sin embargo, enriquece más el estudio del influjo de Baudelaire en el ámbito del modernismo finisecular, y agrega entre muchos otros ángulos el de haber sido para los poetas mexicanos un modelo de poeta, y no solamente un modelo de poesía. Véase “De poses y posturas: la exégesis literaria y el afrancesamiento en la *Revista Moderna*”, en *México-Francia: Memoria de una sensibilidad común, ed. cit.* p. 417.

<sup>45</sup> *Las flores del mal (Les fleurs du mal, 1857)* incluye las siguientes secciones: *Spleen e ideal (Spleen et idéal)*, Estampas parisienses o Cuadros parisienses (*Tableaux parisiens*), El vino (*Le vin*), Flores del mal (*Fleurs du mal*), Rebelión (*Révolution*) y La muerte (*La mort*).

porfirista”<sup>46</sup>. Pero junto con ello, y no menos importante, fue que simultáneamente a la proyección del ideal urbano del Porfiriato, puso en circulación las conquistas que Baudelaire en sus cuadros parisinos, y en particular en sus poemas titulados “A una mendiga pelirroja” y “A una transeúnte”, había logrado, los cuales comenzaban a ser el modelo de referencia para hablar de la mujer que transita por las calles de la ciudad y a la que el poeta convierte en su musa. La originalidad del poeta mexicano radica en haber conseguido proyectar de un modo simultáneo tanto la visión que se aspiraba a tener sobre la ciudad de México en esa particular coyuntura de su historia urbana y política, como la visión asimilada de la presencia poética más importante del momento. Es decir, usó a Baudelaire y con ello le dio un sello de “actualidad literaria” al poema, pero para recrear una visión de la ciudad mexicana que naciera de su adhesión al modelo francés y que no sería posible confundir con él. Pues ni la ciudad de México era París ni Gutiérrez Nájera hubiera podido ser Baudelaire, ni el poema sobre “La duquesa Job” pretendía ser alguno de los poemas referidos, pero la recreación trajo implícita la evidencia de los modelos tomados como referentes que habían sido asimilados para cada caso en cuestión. Lo que queda claro en el poema del modernista mexicano es que París se proyectaba tanto desde la ciudad de México<sup>47</sup> como lo haría desde el París de Baudelaire. El poema es la prueba del reflejo de ambos modelos.

---

<sup>46</sup> Tomo prestada la expresión de Carlos Monsiváis. Sobre la percepción distorsionada que el Porfiriato proyectaba, nos ha detallado su noción de la ficción porfirista: “La vida literaria, intelectual y artística se apega en demasía al esquema de una corte, la de Porfirio Díaz. El dictador imagina la República como un “palacio de Versalles” rodeado de indígenas famélicos y mestizos analfabetas que ven pasar el progreso sin darse cuenta [...]. Hay un arte marginal, ignorado, y el representante más extraordinario es el grabador José Guadalupe Posada”. Véase *Yo te bendigo, vida, Amado Nervo: crónica de vida y obra*, Raya en el agua, México, 2007, p.36. Al parecer, tal como me lo hiciera saber Anthony Stanton, habría sido Alfonso Reyes el primero en referirse a “la prodigiosa ficción que nos dio treinta años de paz augusta” en su célebre *Visión de Anáhuac*.

<sup>47</sup> “La imagen de París y Baudelaire creada por los modernistas de RM, constituye únicamente el deseo de crearlo desde América. Se advierte, lo largo de las páginas de la revista, el deseo de fabular París, siempre, a

Para lograr una ilusión convincente de una ciudad de México afrancesada acorde a las expectativas del momento, el poeta introdujo una atmósfera urbana de *glamour* femenino<sup>48</sup> a partir del retrato de una figura que desde el comienzo aparece diferenciada de las mujeres de provincia dejando claro que el tipo de mujer que es producto de la capital, tiene características del todo diferentes. No es “la poblana de enagua roja” ni “la criadita de pies nudosos” la que el poeta elige retratar en su visita a la modista y a las tiendas de moda a través del resonar de sus tacones por la calle de Plateros, sino una “coqueta de ojitos verdes” con “airecitos de aristocracia” que “luce su talle de tentación” vestida (al estilo francés del momento) con medias y encajes cuando “sigue camino del almacén” tras saludar a su antigua modista “Madam Marnat”. El contraste entre la provincia y la capital, (explícito al señalar lo que la duquesa no es, por lo que la duquesa no viste), marca el comienzo de una poesía vinculada a un espacio nuevo que exigía por lo tanto señas de identidad reconocibles a partir de otros encuadres, como el que permitían los intercambios y desplazamientos por las calles de la ciudad. Uno de los logros de Baudelaire fue justamente el haber centrado su atención en las nuevas formas de relación propiciadas por la ciudad moderna, representadas por las figuras que circulaban por las calles de París, y

---

la otra orilla de esa tierra baldía, que, para los modernistas fue su tierra natal.” Véase Adela Pineda Franco, *art. cit.*, p.420.

<sup>48</sup> París se convertirá en exportadora de un cierto tipo de imagen femenina, que desde el comienzo aparecerá vinculada indisolublemente a la ciudad y será producto de ella. Rubén Darío lo expresará así: “Es que si en cualquier gran ciudad moderna puede encontrarse confort, lujo, elegancia, atracciones, teatros, galantería, en ninguna parte se goza de todo eso como en París, porque algo especial circula en el aire luteciano, y porque la parisiense pone en la capital del goce, su inconfundible, su singular, su poderosísimo hechizo, de manera que los reyes de otras partes, reyes de pueblos, de minas de algodones, de aceites, de dólares, a su presencia se convierten en esclavos, esclavos de sus caprichos, de sus locuras, de sus miradas, de sus sonrisas, de su manera de andar, de su manera de hablar, de su manera de recogerse la falda, de comer una fruta, de oler una flor, de tomar una copa de champaña, de oficiar en fin como la más exquisita sacerdotisa de la diosa “hija de la onda amarga”, patrona de la ciudad de las ciudades, y cuyos devotos peregrinos habitan todos los países de la tierra”. Véase “Noches de París. El *magazine* Mundial”, en *Viajes de un cosmopolita extremo*, selección y prólogo de Graciela Montaldo, Fondo de Cultura Económica, México, 2013, pp. 371-372.

hacer visible su novedad a partir de una distancia crítica capaz de distinguirlas, asegurando de esa manera, en un terreno antes inexplorado como el de la poesía, una especie de tipología urbana, una lección que el poeta mexicano parece no haber desatendido a la hora de retratar a su costurera. Al retratar a las mujeres que deambulaban por las calles de París, Baudelaire hizo hincapié en sus cuerpos, en su ropa y en la forma en que la portaban, pero su modo de caminar y pisar tampoco pasó desapercibido. La elección de Nájera es reveladora de la lectura de Baudelaire porque centra su mirada en ese mismo objeto de atención para establecer diferencias que le den su sello particular: los pies, las piernas, los botines, los tacones. La mendiga pelirroja que Baudelaire retrató fue caracterizada por su belleza escondida detrás de sus harapos, pero también por sus talones, sus medias, sus piernas, y por su paso notorio por la calle mientras mira de reojo las joyas expuestas en el camino: “Usas con más donaire/ que una reina de cuento / sus chapines de seda, / tus toscos zuecos. [...] y miras de soslayo / joyitas muy baratas / que, perdón, no podría / yo regalarte”<sup>49</sup>. Aunque el poeta mexicano se desvió del modelo que le ofrecían los poemas baudelaireanos para hacer una adaptación propia, ajustada a sus propios fines, es evidente que estos versos le sirvieron como patrón no solo para colocar la mirada donde parecía relevante distinguir maneras particulares de andar, sino incluso en el modo de establecer contrastes que definían a una mujer más por el modo de caminar y de usar unos zapatos, que por su procedencia social. Aunque la duquesa Job no es ninguna de ellas, ni la mendiga pelirroja, ni la desconocida que pasa, en su figura se conjugaron el donaire marcado para usar los zuecos de la primera y la majestuosidad del paso de la segunda, intercambiando sus

---

<sup>49</sup> Para la traducción de estos versos de Baudelaire, me he remitido a la que ofrece Enrique López Castellón, en *Obra poética completa*, Akal, Madrid, 2003, pp. 197-199.

rasgos. Hay todavía más paralelismos, pero éstos fueron probablemente el punto de partida inicial del boceto.

La literatura genera formas de conciencia que nos permiten reconocer dinámicas de relación que pertenecen a la calle, como ha señalado Raymond Williams, y la percepción de las nuevas cualidades de la ciudad moderna se asociaron desde un comienzo con el caminar en apariencia solitario de alguien por sus calles<sup>50</sup>. Y en el caso del poema que nos ocupa, se le revela al lector la irrupción de una tipología femenina<sup>51</sup> propia de la clase media de la metrópolis francesa de fines de siglo, ajena a los rasgos que identificaban a la provincia mexicana con “la religiosidad, la vida lenta y pura y el apego a las tradiciones”<sup>52</sup>. Todos estos rasgos quedarían anulados en la figura propuesta por Gutiérrez Nájera, cuya nota primordial era justamente la contraria: la falta de pudor, la agilidad y la provocación de su vestimenta nada tradicional son justamente lo que la convierten en foco de atención y primicia urbana, pero no menos atractivos que estos, seguramente resultaron los señalamientos de que se trataba de una mujer rubia y de ojos verdes, no muy mexicana ni en su aspecto ni en su fisonomía, una capaz de superar no solo a las nativas en donaire y

---

<sup>50</sup> Véase *The country and the city*, Oxford University Press, USA, 1973, p. 155.

<sup>51</sup> Un tipo de mujer seductora pero reservada, glamurosa y frívola, pero también sentimental, impulsiva y desbocada pero dependiente siempre del control masculino. En lo personal, yo asocio a estas mujeres, y a la mujer de este poema, con la figura de “Madame de...”, de la novela homónima de Louis de Vilmorin publicada en 1951, a través de su evocación en la película de Max Ophüls, titulada “Los aretes de Madame de...” (1953). Como se sabe, la novela recurre a la caracterización de una época, entre 1880 y 1885 (los mismos años de la escritura del poema de Gutiérrez Nájera) a partir del retrato de una mujer y la historia de sus aretes, a los que sigue como en una cámara subjetiva a través de la narración. Aunque la mujer que sigue Gutiérrez Nájera en el recorrido representado en su poema, pretende ser en principio una trabajadora, su atuendo, sus modos y sus “aires de aristocracia”, permiten esta asociación con el estereotipo de la mujer francesa a la que me refiero y con la cual la asocio, que sin embargo pertenece obviamente a un grupo social distinto. Creo que esto es así porque el poeta hizo énfasis en el lujo no solamente como una aspiración de la modista retratada, sino como una dimensión real a la que la mujer tenía acceso, y el mismo apelativo de duquesa, la revistió de una apariencia que difícilmente vincularíamos con la clase trabajadora. Además ¿acaso las humildes trabajadoras de ese tiempo tenían criadas? El control que ejerce la mirada del poeta sobre el trayecto de la mujer, también me parece indicativo de una visión estereotipada de la dependencia femenina del hombre.

<sup>52</sup> Véase Allen W. Phillips, “Poetas de provincia: España, Francia y México” en *Ramón López Velarde, el poeta y el prosista*, (1962), Instituto Nacional de Bellas Artes, 1988, México, p. 72.

elegancia, sino también a las extranjeras, sean yanquis, españolas o francesas<sup>53</sup>. El alcance del poeta mexicano radica quizás en haber logrado romper también con el tabú de una femineidad usualmente asimilada al recato provinciano y el encierro, y desafiar la moral aceptada asumiendo una nueva postura a partir de la exhibición en las calles del poema, de una figura de sensualidad más libre, pero que garantizara su sello importado, como los *outfits* que se exhibían en los nuevos aparadores de moda. El mensaje es claro: la ciudad produce otro tipo de conductas femeninas, sería impensable ver a la duquesa Job con ese paso seductor, caminando en tacones<sup>54</sup> por una calle de provincia, ella es sin duda alguna un producto de la capital. Su taconeo en las baldosas, pone además a la vista del lector, un fenómeno que ya formaba parte de la vida urbana mexicana, la apropiación creciente de los espacios de la ciudad por parte de la mujer antes asignados para el hombre<sup>55</sup>.

El poema introduce sin mediaciones a la ciudad de México a partir de la referencia directa a una de sus calles, pero consigue el efecto de una ciudad moderna sólo tras enfocar su atención en la novedad del atuendo y las maneras de conducirse públicamente de una mujer que revela que la moda parisina estaría plenamente asumida en la capital. No es casual que Gutiérrez Nájera eligiera este tópico para garantizar la visibilidad de la apariencia moderna de la capital, pues fue justamente la introducción de una nueva moda a través de los

---

<sup>53</sup> “...No hay española, yanqui o francesa, ni más bonita ni más traviesa que la duquesa del duque Job”.

<sup>54</sup> “Por intermedio de los zapatos, la pisada de la griseta es el telégrafo por medio del cual el poeta se enlaza con su imposible París”, apunta Vicente Quirarte. Véase *Elogio de la calle, Biografía literaria de la Ciudad de México 1850-1992*, (2001), Cal y Arena, México, 2004, pp. 308-309.

<sup>55</sup> Haciendo una lectura significativa del taconeo de la mujer en el poema, Lucrecia Infante Vargas reflexiona sobre la apertura de un nuevo espacio de participación femenina en la calle, antes consignado a la presencia masculina: “El sonoro taconeo de las botitas calzadas por aquellos ‘pies de andaluza’, simboliza un proceso de cambio que se gesta, por lo menos, dos décadas atrás en la ciudad capital: la resignificación cultural de la división establecida entre el ámbito de lo interior o privado, como espacio simbólico de lo femenino, y lo exterior o público como propio de lo masculino”. Véase “Mujeres en la ciudad: espacio, género y cultura en el escenario urbano del México finisecular (1883-1884)”, en *Instantáneas de la ciudad de México, un álbum de 1883-1884*, coord. Alicia Salmerón y Fernando Aguayo, Tomo I, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa, México, 2013, p. 265.

productos que comenzarían a ser importados especialmente de Francia<sup>56</sup> (y se exhibían en aparadores que tenían como referente el estilo de los comercios de los nuevos pasajes parisinos<sup>57</sup>) los que le dieron a las calles del centro un aspecto renovado que marcaba el ingreso de México en la modernidad, un ingreso que sin embargo no parecía percibirse del todo desde el extranjero<sup>58</sup>.

El recorrido de la duquesa Job (nombre con el que el poeta inmortalizó a esta joven trabajadora) inicia en el moderno almacén de La Sorpresa, y concluye con un paseo en coche por Chapultepec; dicho trayecto da cuenta, en efecto, de las irreversibles transformaciones que sufre la ciudad en su fisonomía más evidente: la apertura de calles, la construcción de los edificios, el surgimiento de nuevos giros comerciales y sitios de sociabilidad. La caminata nos adentra, también, en otra serie de cambios, acaso menos evidentes, pero del todo manifiestos en una dinámica cotidiana que, poco a poco, deja de ser extraordinaria y se convierte en el paisaje con que la ciudad arriba al nuevo siglo.<sup>59</sup>

La inclusión de palabras y expresiones en francés para expresar la gracia de la mujer cumplen la función de hacernos creer que así se hablaba en las calles de la ciudad, pues esta es una calle de la que sólo sabemos por las modistas que recorre la costurera y por el almacén de ropa al que se dirige en su camino. Además de la calle Plateros que aparece

---

<sup>56</sup> “Uno de los muchos factores que fomentaron el florecimiento del comercio francés, y tal vez el menos conocido, fue el hecho de que el gobierno de Porfirio Díaz, de acuerdo con la fascinación internacional por Francia, firmó en 1888 un Tratado de Amistad, Comercio y Navegación que hizo a ésta la nación más favorecida en nuestro territorio. El acuerdo fue de gran trascendencia para los dos países: para 1889 las importaciones ya sobrepasaban los 25 millones anuales”. Véase Patricia Gutiérrez Martínez, *El Palacio de Hierro, arranque de la modernidad arquitectónica de la ciudad de México*, Universidad Autónoma de México, México, 2005, p.37.

<sup>57</sup> El cambio estaba dado por las vidrieras, con toldos en las fachadas y la aparición de enormes letreros con elegante tipografía, señala Patricia Gutiérrez Martínez. “La unidad en la altura de los edificios, la continuidad de los letreros y los toldos, proporcionaban en lo vertical, una diferenciación entre espacio comercial y habitacional, que además de brindar una escala humana al transeúnte, daban una impresión visual de orden muy acorde con los principios de la época.” *Íd.*, p.32.

<sup>58</sup> Rubén Darío escribiría desde la capital francesa: “La América Latina, para el ciudadano de París, tiene muy pocos señalados contornos en su precaria geografía bulevardera. [...] Tanto sabe Tolstoi de Porfirio Díaz a quien ha colocado creo que entre César y Alejandro, como Rodin de Sarmiento, a quien ha esculpido con su excepcional audacia”. Véase “Los Hispanoamericanos”, en *Viajes de un cosmopolita extremo*, ed. cit., pp. 300 y 302.

<sup>59</sup> Lucrecia Infante Vargas, “Mujeres en la ciudad: espacio, género y cultura en el escenario urbano del México finisecular (1883-1884)”, *art. cit.* p. 265.



afrancesada como resultado del paso de la duquesa en el poema, la alusión al viaje en coche por un “pintoresco Chapultepec” con el que cierra el texto, cumple la función de indicarle al lector el status<sup>60</sup> de los personajes retratados, uno que incluiría - además de mandarse a hacer ropa *haute couture*<sup>61</sup> - viajes en automóvil, comer *beafsteak* y tomar buen vino, o *cognac*. Manuel Gutiérrez Nájera consigue así elevar el punto de vista de la clase alta a la categoría de referente objetivo para la poesía, pues en ningún momento pareciera asomarse la posibilidad de otra dimensión identificable de la capital. La percepción que podemos tener de la ciudad está contenida en el tramo limitado que recorre la modista desde “La Sorpresa” hasta el “Jockey Club”, unas cuantas calles céntricas donde se ubicaban los aparadores y sitios de encuentro, pero que evidentemente no eran toda la ciudad, y que son usadas no obstante como una metonimia del lugar, para crear la ilusión de una ciudad tan moderna como París y no menos digna que ella. La ilusión de que la ciudad queda contenida en ese tramo se logra gracias al giro que dibuja el recorrido de un punto a otro para afirmar que en todo ese camino - que pareciera ser todo el que se puede recorrer- no existe nadie tan bello como la duquesa. El señalamiento que nos avisa que es desde aquí hasta allá (desde La Sorpresa hasta el Jockey Club), cumple la función de abarcar el mundo urbano que se busca representar como un todo. El paseo en coche por Chapultepec parece indicar, además de un pasatiempo de lujo, un movimiento hacia afuera del lugar circunscrito entre los dos puntos elegidos por el poeta para el recorrido de la duquesa, pero no una salida de la dimensión urbana que se busca representar. Afuera de ese estricto

---

<sup>60</sup> Así lo registró Salvador Novo: “La ciudad porfiriana era inerte. Sus pobres que han sido siempre más que los ricos, se transportaban en tranvías, de que aun sobrevivían las mulas, agitando las campanillas que resuenan apagadas en las crónicas de Micrós. Sus ricos, la semblanza de cuyo lujo corrió por la cuenta – digamos, tan Núñez y Domínguez- del Duque Job, se compraban *buggies*, faetones y otros *docecilindros* de la época (...) Por las tardes iban los ricos, precedidos por sus caballos, al elegante paseo de coches de la Reforma”. Véase “Caballos, calles, trato, cumplimiento” en *Seis siglos de la ciudad de México*, (1982), comp. Salvador Novo, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, p. 127.

<sup>61</sup> Ropa de alta costura, diseñada con estándares como la que se producía en París.

tramo, y por tanto afuera del poema, quedará otra ciudad<sup>62</sup>, aquella a la que no tienen acceso los que no podían aspirar al lujo, una que no formaba parte de las “representaciones espaciales de lo visitable” en palabras de Julieta I. Martínez, y que no hubiera servido para convencer al lector de que la ciudad de México se parecía a París.

Salir de ese límite implicaba observar la vida de los ciudadanos desde un ángulo más cotidiano, donde habitaban y convivían la mayor parte de las personas que día con día hacían posible la existencia y el florecimiento tan aclamado de la ciudad de México. Vendedores, artesanos, léperos, indígenas, cargadores, y un sinfín de personajes que hacían un poco menos ‘pintoresca’ la imagen ideal de la ciudad moderna.<sup>63</sup>

Y leer a Baudelaire, era también un indicativo de clase social. La lectura de la literatura francesa y los viajes a París formaban parte como de una cultura del ocio recientemente adquirida que iba más allá del ejercicio poético del poeta en cuestión. Por lo tanto el poeta mexicano no sólo demostraría con su poema ser un lector de Baudelaire (y de la literatura francesa en general), cumpliendo así con una aspiración de la clase alta, sino que daría un paso más, lo recrearía en su propia versión de la musa mexicana de la capital. Con ello, quedaría demostrado que en México también ocurre lo que en París, o podemos hacerlo ocurrir por obra de la poesía.

“La duquesa Job” prosigue el modelo original de la transeúnte parisina retratada por Baudelaire, que motiva suspiros por su gracia al caminar, aunque esta versión -como todas

---

<sup>62</sup> “El crecimiento de la urbe llevó a la formación de lo que hoy conocemos como cinturones de pobreza, lo que antaño habían sido los pueblos de los indios, o bien, los lugares límite de la ciudad, donde vivían en precarias condiciones los trabajadores de las casas de españoles. Para finales del siglo XIX eran los ‘suburbios’ los que se mantenían como un espacio de marginación y miseria a donde no llegaban los servicios básicos ni los adelantos tecnológicos, ni el cosmopolitismo, ni los habitantes parlantes de las lenguas ‘cultas’, tampoco había tiendas de artículos suntuosos ni bellos jardines ni plazas. Se localizaban casas y jacales construidos sin ninguna planeación, no había alumbrado eléctrico, no había cuidadores del orden que procuraran la buena policía, eran terrenos sucios, contaminados por el paso de las acequias, donde no existía un control sanitario...” Véase Julieta I. Martínez, “La otra cara de la moneda”, en “Miradas contrastantes: La ciudad de México vista por viajeros extranjeros”, en *Instantáneas de la ciudad de México. Un álbum de 1883-1884*, ed. cit., pp.113-114.

<sup>63</sup> *Ibíd.*

las subsecuentes de todos los poetas que la elijan- alterará deliberadamente el original del poeta francés al recrearlo. Sobre este tipo de mujer parisina se establecerá todo un modelo de seducción femenina vinculado a la ciudad e identificado por el modo específico de usar un atuendo ceñido que insinuara claramente el cuerpo. La evocación de esta figura femenina generaría por sí misma toda una atmósfera urbana erotizada a partir de la imagen de la ciudad francesa dominada por la moda, una que acabaría asimilando el erotismo femenino al propio espacio y confundiendo por sus atributos a la mujer con la ciudad<sup>64</sup>.

En este caso particular, el desvío respecto a los poemas precursores estará dado también por la nota de humor, resultado quizás del influjo de otro escritor: Paul de Kock<sup>65</sup>, y por el hecho de retratar “a la que pasa” despojando a la figura de la transeúnte de su anonimato, un rasgo fundamental que Baudelaire consignó para la poesía urbana amorosa. El paso anónimo de la mujer por la calle queda anulado en el poema desde el título que deja claro que no se trata de una desconocida<sup>66</sup> sino de la pareja del “duque Job”<sup>67</sup>. Con ello quedará

---

<sup>64</sup> “The *parisienne* was far more than a type; she stood for the city’s of whatever class so long as they were beautiful and a little bit tart; finally she came to stand for the city itself. The city was forever confused with these women; the tourists were confused by them”. Véase: Molly Nesbit, “In the absence of the *parisienne*”, en *Sexuality & Space*, Princeton Architectural Press, New York, 1992, p. 308.

<sup>65</sup> Charles-Paul de Kock, pasó de ser uno de los novelistas y dramaturgos franceses más célebres de su tiempo, hasta convertirse en un completo desconocido en la actualidad. Francisco Lafarga, quien ha estudiado la difusión de sus traducciones en nuestra lengua, asegura que en España su presencia fue enorme (algo que sin duda debe haber trascendido hasta el México postcolonial de la primera mitad del siglo XIX); y revela un dato que pudiera ser central para los efectos de este estudio, como pista para reconocer el subtexto del que se valió Gutiérrez Nájera en la creación de su poema. Además de escribir artículos de costumbres, novelas y dramas, Charles Paul de Kock fue autor de relatos breves escritos en verso, entre los cuales figura uno titulado “Las modistas” (personajes que, por otra parte, aparecen con frecuencia mencionados y caracterizados en sus escritos). El poema de Gutiérrez Nájera también podría ser considerado un relato breve escrito en verso sobre una modista, que el mismo poeta mexicano identifica con “La griseta de Paul de Kock”. Véase “Los cuentos de un novelista: Paul de Kock en español”, en *El relato corto francés del siglo XIX y su recepción en España*, ed. Concepción Palacios Bernal, Universidad de Murcia, España, 2003, pp.191-205.

<sup>66</sup> “Es la griseta de Paul de Kock” señala Gutiérrez Nájera para identificar a la mujer de su poema. (“Griseta”, tal como lo refiere el diccionario, es un galicismo que se usaba para referirse a una modista, un término que parece haberse usado en un principio para designar una tela gris con dibujos de flores pequeñas). Charles-Paul de Kock, fue famoso por su humor a la hora de retratar la vida parisina de comienzos del XIX. Es justo esa nota de humor la que en ningún sentido remite a Baudelaire, distanciando al poeta mexicano del poeta

omitido también el acento trágico de ver una “belleza fugitiva” que con piernas esculturales pasa levantando elegantemente el dobladillo de su vestido. Y que ahora además de ser conocida, es reemplazada por la “traviesa” del duque Job, no menos rápida y elegante, “ligera como una cebra” y “ágil, nerviosa, blanca, delgada / media de seda bien restirada”, pero diferente de la “alta, delgada, de luto y con majestuoso dolor” que “ágil y noble pasó, con piernas de estatua” por “la calle, aturdida” que “aullaba” alrededor de poeta francés. Otros poetas serán los que elijan recrear el aspecto de la presencia femenina enlutada y fugaz de la imagen original de Baudelaire y otros solo tomarán la fugacidad de la visión urbana que se presenta y se esfuma. López Velarde en su poema “El sueño de los guantes negros” habrá hecho uso de ambas dimensiones y algunas más, pues recreará elementos asimilados a la imagen propiamente baudelaireana de la ciudad que merecerán un análisis ulterior. Más de un poeta nos habrá dejado una demostración que todas estas imágenes primarias de la vida urbana que la poesía de Baudelaire puso en circulación y específicamente la de la nueva Musa urbana en este caso, llegarían hasta la capital e incluso serían difundidas por poetas vinculados al ámbito de la provincia. Manuel José Othón, por ejemplo, comprobó haber hecho una relectura de Baudelaire<sup>68</sup> en su poema titulado

---

francés y acercándolo más al narrador, al mismo tiempo que hace de esta modista un personaje de otro contexto que es extrapolado desde otro género literario hasta la poesía y desde las calles de París hasta Plateros, y el cual es observado con gracia paralela.

<sup>67</sup> Para conocer un posible registro de todos los seudónimos que usó el poeta y la importancia de éste en particular, José Luis Martínez nos aclara: “Uno de sus seudónimos, el que dedica a sus páginas más espirituales, *el duque Job*, es el más famoso. El nombre lo tomó de una comedia de León Laya. Cada uno de sus seudónimos tiene una función específica: (...) *el duque Job*, de frac y con gardenia y puro, escribe sobre los saraos de sociedad, las representaciones de Coquelin, Sarah Bernhardt, Juana Hading, o sobre las grandes creaciones de Shakespeare”. Véase Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras*, estudio de José Luis Martínez, Fondo de Cultura Económica, México, 2003, pp. 91-92.

<sup>68</sup> Alfonso Reyes también lo advirtió. Al referirse a la poesía de Othón escribió: “Su verso tiene, junto con las reminiscencias de Fray Luis, ecos de Baudelaire”. Véase “Pasado inmediato” (1939), *La X en la frente*, UNAM, México 1993, p. 204.

“Urente”<sup>69</sup> que consigue recrear la visión fugaz de la mujer que pasa, con elementos novedosos que representan una excepción en su corpus y en su estilo. El poeta de paisajes bucólicos y apacibles nos logra sorprender con una descripción que contiene elementos propiamente urbanos y hasta anticipadamente modernos como la descripción de la visión de la “belleza fugitiva” en términos de luz y color insertados audazmente en metáforas que comparan por ejemplo, una “boca floreciente y encendida” con “un coágulo de sangre rojo, rojo”. La ubicación de la mujer cruzando una “avenida” nos remite a un ámbito plenamente urbano ligado a la capital que queda connotado y referido por una sola palabra. En el caso de Othón como en el de Manuel Gutiérrez Nájera e incluso en el de López Velarde, se trata de poemas aislados que se atreven a plasmar una visión urbana de actualidad pero sin remitirse todavía al desafío de representar a la ciudad. Pues ninguno de ellos hizo de la ciudad el tema de su poesía<sup>70</sup> y en todos los casos se trató de poemas surgidos de una lectura creativa que destaca como excepción del resto de su obra. Sin embargo en el poema de Gutiérrez Nájera se anuncia ya una visión importante de la ciudad de México del momento que demuestra cómo la poesía puede, sin proponérselo, cumplir el papel de un registro histórico que deja al descubierto, no solo una imagen particular de la ciudad, sino la proyección del deseo de una parte de la sociedad sobre la propia ciudad que el poeta elige construir en su poema. Pues la supeditación de la ciudad al modelo francés en su poema fue, como llegará a meditarlo Salvador Novo, superior al impulso de poetizar a la ciudad tal cual, como si se tratara de un reflejo del deseo colectivo de una élite de la sociedad, más que de un intento de capturar a la ciudad real. “Era pues la ciudad la que no quería –en su pluma, al menos, capaz de afrontar la demanda- saber de sí misma. Era ella la

---

<sup>69</sup> Fue uno de sus últimos poemas, fechado en 1906.

<sup>70</sup> Aunque, como se sabe, Manuel Gutiérrez Nájera fue uno de los cronistas de la ciudad de México.

que así se menospreciaba, la que así exaltaba su posibilidad de llegar a parecerse a París. El duque Job no hacía sino plegarse -claro es que de buen grado- a la corriente.”<sup>71</sup> Quizás esa “ciudad que no quería saber de sí misma”, encontró un asidero poético en la vena popular del corrido<sup>72</sup>, a través de las hojas volantes que imprimía Vanegas Arroyo y que sensibles grabadores como Manuel Manilla y José Guadalupe Posada ilustraban (y no menos sensibles autores anónimos poetizaban). Estas hojas que recogían gráfica y textualmente (haciendo circular en imágenes y sonar en sus canciones) los sucesos de la vida en la calle, hablaban de olores pestilentes del drenaje, de los accidentes ocasionados por el tranvía, de múltiples y cotidianos encuentros y desencuentros entre los habitantes de la ciudad de México en el paso de un siglo a otro, caricaturizando justamente ese mismo afán de afrancesamiento y alimentando por un canal subterráneo y paralelo<sup>73</sup> al de la poesía oficial,

---

<sup>71</sup> Salvador Novo, “Evocación de Gutiérrez Nájera” en *Letras Vencidas*, Universidad Veracruzana, Jalapa, 1981, p. 33. Una interpretación un poco distinta nos ofrece César Garizurieta quien para probar su propia tesis de que “el artista mexicano lleva dentro un Cantinflas” destaca el lado burlón de Gutiérrez Nájera, quien no estaría con su poema cumpliendo con una demanda de alimentar el imaginario de una ciudad de México parecida a París, sino por el contrario, burlándose del mismo modelo al representarla así. Según él el poema “representa la burla socarrona de una sociedad barroca y afrancesada como era la dictadura porfirista. Sus versos de falsas princesas, duquesas y señoritas, suenan a música y a cantos de ciegos vendedores de *charamuscas* y *trompadas* de a centavo. El Duque Job se burló siempre con su eterna sonrisa que disimulaba bajo su enorme puro de canosa ceniza. Su burla ambulante paseó desde La Sorpresa hasta El Jockey Club”. Véase “Catarsis del mexicano”, en *El Hijo Pródigo* # 40, 15 de julio de 1946, p. 256.

<sup>72</sup> “En la editorial de Vanegas Arroyo el romance español se convierte en corrido mexicano y los grabados e ilustraciones que los acompañaban cambiaron el estilo medieval [...] en moderno mexicano [...] el México oficial era afectadamente francés. El país padecía entonces una intensa indigestión de *bibelots* maximilianescos, el gusto por los paisajes de la Francia racionalista, y la idea antigua, de siglos, de que la gente ‘decente’, la minoría de la clase alta, debía pertenecer –mental y espiritualmente- a Europa. México era la barbarie. Se debía mirar a Europa en busca de cultura. [...] Esta época de oropel marcó la última divergencia entre lo nativo y lo blanco, entre la cultura del pueblo, en el sentido medieval de esa clase, y la cultura de la élite. Los artistas oficiales del período, que habían desdeñado el anonimato que Posada defendió, eran *fin de siècle*”. Anita Brenner, *Ídolos tras los altares* (1929), versión castellana de Sergio Mondragón, Domés, México, 1983.

<sup>73</sup> Resulta por demás interesante conocer el origen de estas formas populares de divulgación, pues al parecer, tal como nos informa Agustín Sánchez González, estuvieron inspiradas en modelos de hojas volantes que surgieron en París. Respecto al título de *Gaceta callejera*, cuyo primer número fue publicado en mayo de 1892 el autor señala un posible vínculo con el título de la obra de Guillermo Prieto *Musa callejera*. Véase Posada, Planeta, México, 2008, p. 127. Baudelaire había puesto en circulación con su obra poética la noción misma de una musa de la calle además de haber titulado a algunos de sus poemas eligiendo a las mujeres que pasan como su objeto. De modo que aunque pareciera que por otra vía se marcaba una

otra imagen de la capital mexicana, todavía rural<sup>74</sup>, sin la cual quedaría coja la visión que hoy podemos tener de la ciudad. Pues aquél que poetizó sobre la llegada de la electricidad<sup>75</sup> a la capital mexicana ¿no dio inicio acaso -tanto como lo hiciera Gutiérrez Nájera en su poema- a una poesía eminentemente urbana sobre una ciudad que apenas comenzaba a ser moderna?

#### LA LUZ ELÉCTRICA LLEGA

Dando su voces o gritos  
 ABAJO LOS FAROLITOS,  
 QUE YA CON SU LUZ NO PEGAN.

¡Gloria al siglo diez y nueve!  
 Por su supremo adelanto,  
 Y que la fama lo lleve  
 En sus alas con encanto  
 Con todo el Fausto que debe.  
 Huyó la faz tenebrosa  
 De noche de obscuridad,  
 Pues la luz esplendorosa  
 Con gran electricidad  
 Destacará más hermosa  
 Luz brillante  
 Luz hermosa  
 Como Febo lucirás

---

independencia respecto a los modelos formales importados de Francia, al parecer, aún por la vía popular, Francia era el modelo a seguir.

<sup>74</sup> Los grabados de Posada (y esto es válido, a mi parecer, también por supuesto para los de Manuel Manilla) podían ser vistos como una crónica urbana por “su afinada habilidad para observar la vida cotidiana y dar cuenta de las virtudes y miserias de una sociedad que contemplaba atónita y otras entusiasmada, el cambio de siglo y el tránsito simbólico y físico del mundo rural al incipiente espacio metropolitano de la gran ciudad.” Véase José Lebrero Stals, “José Guadalupe Posada, crónicas de la gran ciudad” en *Posada: el grabador mexicano*, (2006), Editorial RM, México, 2008, p. 6.

<sup>75</sup> “La ciudad de México fue la primera en dar a luz. En julio de 1880 se instalaron en México, en calidad de prueba, dos focos de arco, uno en el kiosco y el otro en la esquina suroeste del Jardín de la Plaza de la Constitución o zócalo. El público reunido para observar cómo la misteriosa energía iluminaba esos dos foquitos, fue numeroso, a eso de las 7:30 de una tarde de verano, miles de ojos quedaron deslumbrados por aquellas bujías mortecinas que como por arte de magia se habían encendido, después de que el Sr. Presidente Díaz había subido la palanca del interruptor de corriente.” Véase Enrique Canudas Sandoval, *Las venas de plata en la historia de México. Síntesis de historia económica. Siglo XIX*, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco / Utopía, México, 2005, p. 1161. También Jesús Galindo y Villa menciona que “en 1881 la compañía Knight puso al servicio 40 lámparas sistema Brush; y entonces al dar un paseo del centro a los suburbios de la ciudad, se ojeaba materialmente la historia del alumbrado”. Véase, *Historia Sumaria de la ciudad de México*(1925), intr. de Sergio Miranda Pacheco, Summa Mexicana, México, 2011, p.203.

Destruyendo obscuro velo,  
 La ciudad alumbrarás;  
 Y el siglo diez y nueve  
 Un recuerdo dejará de adelantos tan patentes,  
 Que las gentes  
 Muy contentas  
 Quedarán.<sup>76</sup>

Parece mentira que esto haya ocurrido en 1880, solo cuatro años antes de que el poeta modernista escribiera su célebre poema, pues mientras que en el suyo se magnifica la ilusión de que la capital mexicana era ya una ciudad modernizada, en el corrido a la luz eléctrica queda claro que ese era solo el comienzo. Y leerlo, hace además caer el velo de lo francés y nos revela la otra cara de la moneda, no menos valiosa. El propio Novo, unas décadas después, llegará a hacer una demostración clara de la distancia crítica que alejará al ideal parisino, al referirse a la ciudad francesa como una “ciudad Lux”, de señores “rafinnés”, para nombrar a los que habiendo estado en París, se pasean por las calles de nuestra ciudad<sup>77</sup>.

Pero mientras que Gutiérrez Nájera cumplía con la demanda de ofrecerles a sus lectores la ilusión de una ciudad apegada al ideal francés, no lo hacía utilizando la imagen de París tomada de la poesía, como sí lo harán los poetas posteriores, sino presentando a la ciudad de México como una ciudad afrancesada. Este es un punto importante. París cumplía a fines del XIX un papel como modelo virtual para la propia ciudad de México, pero llegaría cumplir otro papel a partir de su registro poético, un papel que podríamos llamar vehicular. Para los poetas mexicanos del siglo XX pasará a ser uno de los vehículos para hablar de la ciudad moderna. Ya no se tratará de dar una imagen afrancesada de la ciudad, sino una imagen cosmopolita de la poesía, haciendo uso de metáforas y formas poéticas

---

<sup>76</sup> Véase la reproducción de la hoja volante en, Mercurio López Casillas, *Manuel Manilla, grabador mexicano*, con texto introductorio de Jean Charlot, RM, México, 2005, p. 119.

<sup>77</sup> Véase “¡Qué México!”, en la sección Kodak, *La falange*, sept. 1923, p. 348.



provenientes del corpus de la poesía francesa moderna. Cuando Octavio Paz describa a la ciudad de México como un hormiguero<sup>78</sup> por el que pasa alguien “que ya no es sino bruma”<sup>79</sup>, habrá elegido la visión de Baudelaire, para hablar de la ciudad de México, habrá tomado prestado el lente de Baudelaire para hablar de su propia ciudad. Pero ya no habrá requerido convertir a la capital en una ciudad afrancesada por efecto de la poesía, como en los versos del poeta modernista. Y aunque la ciudad de México aparezca a través del lente de París que se refleja en la propia ciudad del momento, la duquesa Job es vista como musa callejera (asimilación baudelaireana que Guillermo Prieto puso al mismo tiempo en circulación para ver a la mujer de la capital), de modo que al igual que lo hará Paz y muchos otros poetas mexicanos, la poesía mexicana probará mantener viva en su reinterpretación la cadena intertextual iniciada por Baudelaire como poeta original.

Pero el punto donde se unen la realidad y la fantasía complicará más las cosas. Pues como lo ha señalado Angel Rama<sup>80</sup>, la ciudad ideal “que procedía del modelo europeo conocido” se transformará en el “laberinto de signos”, “obra de la *ciudad letrada*”, una ciudad simbólica construida por el discurso que, a su vez, está hecho de proyecciones del deseo sobre la ciudad real. Este proceso complejo que alude al intercambio de visiones urbanas procedentes de registros distintos y que apuntan a la creación de ideales de lo urbano, será una de las fuentes

---

<sup>78</sup> En el poema titulado “Vuelta” dirá: “campamentos de nómadas urbanos / hormigueros gusaneras/ciudades de la ciudad”. En el “Nocturno de San Idelfonso” la imagen de la ciudad regresará en la de la página “La página / se ha vuelto un hormiguero”. En este poema Paz equipara el espacio urbano con el espacio de una página.

<sup>79</sup> El verso que pertenece al poema “Vuelta”, reproduce de un modo más literal aún la presencia de Baudelaire por la inserción extraña del término ‘pasante’: “Miro hacia atrás / ese pasante / ya no es sino bruma”. El famoso poema de Baudelaire “A una transeúnte”, se titula en francés “A une passante”. La visión brumosa de la ciudad así como la aparición de espectros, es propia de toda la poesía baudelaireana. La presencia de Baudelaire en la poesía de Octavio Paz va mucho más allá de estas referencias directas. Me ocuparé de ella en el capítulo final de este trabajo.

<sup>80</sup> Véase Ángel Rama, *La ciudad letrada*, ediciones del Norte, Hanover, 1984, p.38: “Hay un laberinto de las calles que sólo la aventura personal puede penetrar y un laberinto de los signos que sólo la inteligencia razonante puede descifrar, encontrando su orden. [...] Este es obra de la ciudad letrada [...]”.

que alimenten a la poesía mexicana que ingresará en el siglo XX arrastrando todavía el velo de idealización del modelo francés que produjera el Porfiriato<sup>81</sup> mezclado con la dependencia cultural y literaria de la poesía francesa que continuará vigente por mucho tiempo. Una vez debilitado este telón a través de los cambios drásticos que trajo consigo la Revolución mexicana, persistirá todavía la mirada de Baudelaire sobre París, como uno de los modelos canónicos para hacer referencia a la ciudad, y la dependencia de la poesía francesa no cederá, sino que cambiará su referente por el de los autores de vanguardia que ofrecerán nuevas pautas para interpretar el cosmos urbano. Algunos poetas expondrán estas complejas tendencias en el paso de un siglo a otro, tendencias en las que también subyace una imagen devaluada de lo propio disfrazada tras el ideal de lo ajeno<sup>82</sup>. López Velarde soñará con encontrarse a su amada muerta en un poema en el que el valle de México se parecerá más al París inmortalizado por Baudelaire, que a la propia ciudad del sueño en que tiene lugar el encuentro. El tejido resultante de estas proyecciones del deseo será una de las vertientes de la poesía mexicana del XX. Los ejemplos que se analizarán a continuación pretenden ilustrar algunas de las tendencias que están presentes en la apropiación de la imagen de la ciudad moderna en la poesía mexicana a partir de poemas en los que se distinguen lecturas reconocibles de fuentes significativas. Asimismo se continuará examinando el proceso de figuración urbana con la intención de reconocer los presupuestos sobre los cuales se ha construido el discurso poético y el modo en que la ciudad de México fue incorporándose en la poesía.

---

<sup>81</sup> Angel Rama establece una "ciudad letrada del Porfiriato". *Ibíd.*, p. 119.

<sup>82</sup> Así lo dará a entender Amado Nervo al escribir "*Saliendo de México todo es Cuautitlán, / Saliendo de París, todo es México, / Para no hacer comparaciones, mejor es quedarse en Cuautitlán.*"

Baudelaire en López Velarde: una lectura errónea creativa<sup>83</sup>

Pocos lectores se habrán identificado tanto con Baudelaire como Ramón López Velarde<sup>84</sup>. En la poesía mexicana el doble origen del modelo francés (París/Baudelaire) puede observarse de manera simultánea en los años veinte, cuando un poeta como él describa el escenario soñado del encuentro con su amada desde una óptica en la que el valle de México rememora a la ciudad “llena de ensueños” de los poemas de Baudelaire, “en donde el espectro en pleno día del peatón se apodera”, es decir, un París-México o México-París asimilados a través de la poesía y no de la realidad. La amada salida de ultratumba hace su aparición en “El sueño de los guantes negros”, volviendo literal la pesadilla baudelaireana de la ciudad por la que cruzan “débiles fantasmas” que contienen las *Estampas parisienses*. López Velarde demostrará en ese memorable poema ser más que un atento lector del poeta francés. El sueño no solamente materializa la obsesión de Baudelaire por el tópico de los muertos-vivos, sino que sintetiza imágenes tomadas de diferentes poemas de *Las flores del mal*, reactivándolas todas en un solo tejido poético dominado además, por la impronta de la ciudad moderna parisina, percibida como una ciudad submarina y oceánica<sup>85</sup>, que permite cadenas asociativas con paisajes brumosos que se volverán espectrales y, en última instancia, oníricos. Es la percepción del París de Baudelaire la que se impone en la visión del valle de México que López Velarde

---

<sup>83</sup> Quizás valga la pena volver a recordar que la expresión pertenece a Harold Bloom quien considera que “la angustia de las influencias” que padecen los escritores al intentar superar a sus precursores, los lleva a hacer lecturas erróneas y creativas para poder ingresar en el canon literario. “En relación al precursor, la libertad creativa puede tomar la forma de una elusión, pero no de una huída”. De modo que siempre tendremos una huella del modelo en quien se inspiró un poeta determinado. “Inspiración significa influencia” [...] continúa Bloom. Véase *Anatomía de la influencia*, ed. cit. p.21 y 25.

<sup>84</sup> Villaurrutia deduce de esta identificación (que el propio Velarde confesó) un vínculo más allá de las formas, que hace de ambos “dos miembros de una misma familia”. Véase: “Ramón López Velarde”, *Obras* (1953), Fondo de Cultura Económica, México, 1974, p. 651.

<sup>85</sup> “Es único de la poesía de Baudelaire que las imágenes de la mujer y de la muerte se mezclan con una tercera, la de París. El París de sus poemas es una ciudad hundida, y más bajo el mar que bajo la tierra”. Walter Benjamin, “París, capital del siglo XIX”, *Libro de los Pasajes*, ed.cit., p. 1017.

elige como escenario del encuentro con su amada resucitada por mediación de un sueño, que cumple con el vaticinio de un verso del *Ensueño parisino*: “¡El sueño está lleno de milagros!”<sup>86</sup>. El primer milagro que ofrece el sueño de López Velarde es el de ubicar a la ciudad “dentro del más bien muerto de los mares muertos”. Con esto evoca al “negro océano de la ciudad inmunda yéndose a otro océano”<sup>87</sup>, y a su vez consigue asimilar la muerte que atraviesa por *Las flores del mal* (bajo la forma de espectros, sepulturas, muertos vivos, calaveras, carroñas, perfumes sepulcrales, cementerios, esqueletos, etc.) directamente a la noción de mar, logrando el singular resultado “del más bien muerto de los mares muertos”. López Velarde no está hablando del Mar Muerto que se ubica en el Oriente Medio, sino de un mar muerto por obra de la poesía, como si cumpliera con las intenciones explícitas en el poemario francés. Casi cada verso de su poema contiene una imagen impulsada por una visión anterior que podría haber surgido de un verso o de un poema de Baudelaire y que busca su realización, es decir, como en el caso de la expresión señalada, cumple con una intención superior, que deja al descubierto la profunda identificación de poeta a poeta. Esta identificación le servirá a su vez para remitir a otra posible dimensión de la asociación entre la ciudad y el agua, pues ésta no sólo podría estar aludiendo al París oceánico de Baudelaire convertido en el mar onírico en el que tiene lugar el encuentro, sino también a la antigua ciudad lacustre de Tenochtitlan que reposa en el interior del valle de México, como en las aguas del sueño.

Pero además de incluir algunas de las cadenas asociativas empleadas por Baudelaire (como océano-mar-sueño-mujer-esqueleto-espectro-ciudad- tierra-huesos) “El sueño de los guantes negros” establece un juego intertextual con un poema específico de las *Estampas parisienses*.

---

<sup>86</sup> Baudelaire, Charles, *Las flores del mal*, estudio y traducción de Jacinto Luis Guerreña, Visor, Madrid, 1982, p. 132.

<sup>87</sup> Véase el poema “Moesta et errabunda”, *Ibid.*, p. 94.

Se trata de “Danza macabra”, cuyo entramado reproduce el encuentro en un baile, entre un hombre y una mujer que está muerta, pero que se presenta viva, y a cuyo esqueleto se abrazará. Las coincidencias van de lo general a lo particular. La “osamenta viviente” del poema de Baudelaire se distinguirá por su presencia acicalada que atrae la atención “acompañada de ramillete, pañuelo y guantes”, así como por una silueta que encubre la visión de las vértebras bajo un vestido elegante. La majestuosa fachada de la calavera que “artísticamente lleva tocados de flores” es descrita por todo lo que revela la realidad de su esqueleto: el vacío de sus ojos, los treinta y dos dientes de su “eterna sonrisa”, “el enrejado curvo” de sus rodillas, la ausencia de nariz. En más de un aspecto, su figura recuerda a la insigne Catrina de José Guadalupe Posada (¿Estaremos frente a un cruce de influencias?): “Algunos te calificarán de caricatura, son amantes / ebrios de lo carnal, y no comprenden / la intensa elegancia de la amazón humana. / ¡Tú, alto esqueleto, mis ansias más profundas colmas!”.

En el poema del poeta mexicano, el motivo de los guantes que porta la aparición de la mujer resucitada, se convertirá en el único y central, poniendo de relieve a través de la atención dirigida hacia el detalle, el mecanismo de desplazamiento propio de los sueños, en que un objeto particularizado condensa el significado de todo el evento onírico<sup>88</sup>. Los guantes que aparecen como uno de los elementos que identifican a la calavera de la mujer vestida en el poema precursor de Baudelaire, serán el símbolo del sueño en el otro, un símbolo que además,

---

<sup>88</sup> Es posible suponer que además del poema “Danza macabra” de Baudelaire, una imagen gráfica pudo haber inspirado a Ramón López Velarde. Se trata de la “Paráfrasis sobre el descubrimiento de un guante” (1881) de Max Klinger, una serie de imágenes que pudieron haber suscitado “El sueño de los guantes negros”. Max Klinger era un artista alemán que Julio Ruelas, quien ilustraba la *Revista Moderna*, conoció en París. Su obra participa o reconstruye a su manera el impacto que estaban teniendo los estudios freudianos sobre el fetiche, e influirá en poetas y pintores surrealistas como Max Ernst (*Une semaine de Bonté*, 1929). Las imágenes fueron también un lenguaje propio que se transmitía desde París hasta México a partir de ilustraciones de una obra gráfica de gran impacto como la que Klinger y Ruelas hacían, por ejemplo. Las revistas que difundían estas imágenes iban en ocasiones acompañadas de traducciones de Baudelaire y de otros poetas franceses alternados con poemas de poetas mexicanos.

merecería mayor atención pues encubre a su vez, nociones de pudor y recato que reflejan la percepción del cuerpo femenino propia de López Velarde. Walter Benjamin ha reflexionado sobre los guantes como un atuendo que tras su refinamiento pone de manifiesto un particular “asco al contacto”<sup>89</sup> motivado en realidad por el profundo temor de que podamos ser reconocidos en el acto de tocar. En el poema la función ambivalente que juega la imagen de los guantes (que ocultan y atraen a su vez) se verá reforzada por el hecho de ser la única vestimenta referida capaz de distraer, al grado de ocultar, la visión completa del esqueleto: “¿Conservabas tu carne en cada hueso? / El enigma del amor se veló entero / en la prudencia de tus guantes negros”. Una prudencia que aunque sirvió para desviar la atención del cuerpo, demostró ser fallida, pues no consiguió reprimir el deseo: “Al sujetarme con tus guantes negros me atrajiste al océano de tu seno”, (la imagen del océano aquél del verso de Baudelaire, en que está hundida “la ciudad inmunda”, regresa en este verso para convertirse en virtud del sueño del poema de López Velarde, en el océano inmundo del deseo. Ciudad - mar-cuerpo-y deseo- se habrían prestado por un momento, de un verso a otro y de un poema a otro, sus atributos. Pero es justamente conservando el asco al contacto, que se pone de manifiesto en “la prudencia” de los “guantes negros”, que el poeta consigue rendirse a la atracción amenazante del “océano de tu seno”. La ambivalencia de López Velarde es sostenida hábilmente en el objeto fetiche del sueño que la encarna.

Pero aún hay más elementos que justifican la identificación entre López Velarde y Baudelaire, a partir de las pruebas que nos ofrecen poemas entrelazados. Lo realmente significativo no es solamente el motivo central de ambos poemas, “Danza macabra” y “El sueño de los guantes negros”, que aunque muy diferentes en su ejecución, repiten el tema del

---

<sup>89</sup> “Todo asco, originalmente, es un asco al contacto”. Véase Walter Benjamin, “Guantes”, en *Calle de dirección única, Obras*, libro IV, ed. de Tillman Rexroth, trad. de Jorge Navarro Pérez, Abada, Madrid, 2010, vol. 1p. 31.

encuentro entre un hombre y una mujer muerta, cuyo cuerpo abrazan, sino el tema más singular aún, del éxtasis del amor que pareciera alcanzarse en virtud de estar abrazando a un esqueleto: “Porque, ¿quién no abrazó alguna vez a un esqueleto, / y quién con cosas sepulcrales no se alimentó?” Baudelaire así lo consignó en su poema, y López Velarde parece haber encontrado en ese ejemplo una oportunidad de darle vida a una fantasía que de otro modo, sin el modelo ofrecido por Baudelaire, podría haberle parecido descabellada<sup>90</sup>. Pues el poeta mexicano delata su lectura creativa de Baudelaire cuando hace del encuentro con su amada en el poema, un encuentro físico que repara en los huesos, sin que éstos sean motivo para sustraer el erotismo del cuerpo amado. Pero lo hará también, y todavía más, cuando sugiera haberse “alimentado de cosas sepulcrales” en los últimos versos de su poema: “la ceniza y [la hez] del cementerio / gusté cual rosa [entre tus guantes negros]”<sup>91</sup>. Para entonces, la resucitada habrá regresado a ocupar su lugar como “prisionera del valle de México”, en su cuerpo sepultado junto a los trajes, que no la cubrieron al hacer su aparición en el sueño. Y el escenario del encuentro erótico que López Velarde habrá elegido como el lugar de la cita, habrá sido la ciudad hundida, brumosa y espectral que fue París en los poemas de Baudelaire, transfigurada “dentro del más bien muerto de los mares muertos”, “en el misterio de una capilla oceánica”, en la ciudad hundida en el valle de México. Este poema no solo revela la lectura de Baudelaire como puerta de entrada para una de las posibles representaciones de la ciudad de México, sino que da cuenta también de una de las primeras imágenes de la ciudad en la poesía, referida solamente por su ubicación en el valle. La resistencia a darle a la ciudad

---

<sup>90</sup> Sobre la licencia que Baudelaire hizo posible en la mirada de López Velarde, Villaurrutia señala que “es el espíritu de *Las flores del mal* lo que le sirve para descubrir la complejidad del suyo propio”. La lectura selectiva de nuestros poetas precursores siempre nos delata, exhibiendo algo que, pareciendo haber sido tomado de un modelo anterior, nos pertenece, paradójicamente, por obra de esa identificación que lo libera. Nos pertenecemos más tras reconocernos en el otro. Véase *Obras*, ed. cit. p. 650.

<sup>91</sup> Transcribo el verso tal como aparece en la edición preparada por José Luis Martínez quien aclara que las palabras que aparecen entre corchetes son interpretaciones de palabras ilegibles hechas por un colaborador anónimo.

una imagen más identificable, se verifica, no sólo porque se la logra nombrar como producto de un sueño (que aplica la distorsión obtenida de la lectura de Baudelaire, al hundirla en el mar de la poesía y del sueño, y consigue sólo así liberar el tabú sobre su representación), sino porque la misma atmósfera de brumas espectrales, será usada por López Velarde para hablar de un sueño sobre su pueblo<sup>92</sup>. Esto revela que el paisaje urbano registrado por la poesía de Baudelaire podrá ser usado para fines distintos, y en el caso del poeta en cuestión, para hacer más énfasis en la atmósfera onírica que en la propiamente urbana.

Podremos rastrear la misma línea de influencia así como identificar otras elecciones del paisaje urbano codificado en los versos de Baudelaire, en algunos poemas de poetas que demostrarán una incorporación de elementos propiamente urbanos tomados de la misma fuente, como la imagen de la urbe *hormigueante*, además de *espectral*<sup>93</sup>. La nota baudelaireana estará presente en más de un poeta mexicano y su estela aún puede sentirse como un sello consustancial de la poesía moderna en cualquier parte. José Juan Tablada hizo una evocación de las “Estampas parisienses” al titular a uno de sus escritos *Crónicas parisienses*<sup>94</sup>, con lo cual demostró la vigencia de la lectura del corpus poético de Baudelaire en el México de los años veinte. Pero Tablada<sup>95</sup> nos será más útil para ilustrar más adelante

---

<sup>92</sup> Véase el primer verso del poema “El sueño de la inocencia”.

<sup>93</sup> “¡Urbe hormigueante, ciudad llena de ensueños, / en donde el espectro en pleno día, del peatón se apodera!” es solamente uno de los versos donde Baudelaire menciona a la ciudad de París como hormigueante y espectral, atributos que identificarán en adelante la visión baudelaireana de la ciudad moderna. Véase el poema “Los siete ancianos” en *Estampas parisienses, Las flores del mal*, ed. cit. p. 118. Walter Benjamin analizará “el nuevo escalofrío” que produce esta pesadilla de individuos multiplicados “en el corazón del callejeo, una angustiosa fantasmagoría”. Véase “Notas sobre los *Cuadros Parisinos* de Baudelaire”, en *Obras*, (1989), libro I, vol. 2, ed. de Rolf Tiedemann, trad. de Alfredo Brotons Muñoz, Abada, Madrid, 2012, p. 363.

<sup>94</sup> José Juan Tablada, “Crónicas parisienses” en *Obras III, Los días y las noches de París*, ed. de Esperanza Lara Velázquez, UNAM, México, 1988.

<sup>95</sup> “El maestro de todos los exotismos”, lo calificó Pedro Henríquez Ureña en 1922, por la presencia en su obra de los “ecos de las diversas revoluciones que, de Apollinaire acá, rizan la superficie del París literario”. Véase “Notas sobre literatura mexicana (1910-1922)” en *México Moderno* N°3, 1922, p.164.



otro modo de percepción de la ciudad: el de la mirada urbana creada por la vanguardia cubista en Francia.

### La representación poética de la ciudad moderna a partir del impacto visual de la Torre Eiffel

Además del influjo del París de Baudelaire, la ciudad francesa ingresará en la poesía al adquirir plenamente su imagen moderna a partir del impacto visual que se registrará de la torre Eiffel. Pues ni París, ni la ciudad de México, ni ninguna otra ciudad, hubieran podido ingresar en el terreno de la poesía sin un proceso previo de abstracción y simbolización del lugar, a partir de aquellos elementos que habían adquirido un poder singular. París, se constituiría en alegoría de lo moderno a través de monumentos y zonas de la ciudad que cumplieron una función que podríamos calificar de metonímica respecto al sentido de la misma. Es decir, lo que facilitó la entrada de la ciudad en el campo del arte, fue el papel que cumplieron ciertas zonas específicas de la ciudad, así como ciertas estructuras y monumentos, que concentraron el valor de la totalidad del lugar. París habría de convertirse en ícono de la modernidad e ingresaría en la poesía a través de sus símbolos, es decir, de aquellos lugares o edificaciones transformadas, en virtud de su poder y sentido otorgado por la ciudad, en alegorías de la actualidad parisina.

Así, la modernidad urbana habría de proyectarse a partir de construcciones que acabarían volviéndose paradigmas de múltiples efectos, como ocurrió con la torre Eiffel. Su inauguración en 1889 marcó un punto y aparte en la historia de la proyección de la propia ciudad de la que se volvería un emblema a partir de entonces. Ninguna estructura llegará a igualarla en su calidad de referente puntual de la modernidad de la que los discursos artísticos de su tiempo, en todas partes del mundo, darían pruebas. Esta posición debió conseguirla por

el efecto que la propia construcción tuvo en la ciudad francesa. Roland Barthes ha señalado el acto de ruptura que la torre significó en una ciudad como París, llena de monumentos que hacen que la expresión “un pasado monumental” se vuelva literal:

Todo París es símbolo espontáneo del pasado mismo. Ante este bosque de símbolos del pasado, campanarios, cúpulas, arcos, la torre surge como un acto de ruptura destinado a desacralizar el peso del tiempo anterior, a oponer, a la fascinación, a la viscosidad de la historia (por muy rica que sea), la libertad de un tiempo nuevo; todo en la Torre la destinaba a este símbolo de subversión: la audacia de la concepción, la novedad del material, el inestetismo de la forma, la gratuidad de la función. Símbolo de París, podemos decir que la Torre conquistó esa posición contra el mismo París, contra sus viejas piedras, contra la densidad de su historia, subyugó los símbolos antiguos, del mismo modo que dominaba materialmente sus cúpulas y agujas. (...) Era la expresión moderna con la que el presente decía no al pasado.<sup>96</sup>

El impacto agresivo que en el paisaje urbano de París tendría la torre Eiffel, formó parte de su fuerza proyectiva hacia el futuro. A partir de entonces pasaría a ser inmediatamente traducida como “cifra de la edad nueva”<sup>97</sup> por los artistas de su tiempo, un proceso que aunque reviste singularidad, todas las ciudades habrían de atravesar con la edificación de estructuras que signifiquen una ruptura violenta con el pasado. Aunque se trata de un caso excepcional que merece especial atención, muchas de las ciudades con una historia relevante cifrada en su arquitectura, y en nuestro caso particular, la ciudad de México -que guarda con la ciudad de París la correspondencia en la monumentalidad de su pasado-, compartirán los procesos de ruptura y renovación que la torre implicó para la ciudad francesa hasta llegar a convertirse de modo extraordinario en ícono de la modernidad que el arte recrearía de múltiples maneras. Su diferencia con relación a otros monumentos históricos relevantes, probablemente no pueda sustraerse de aquello que Barthes explicó como la capacidad inaudita de este símbolo para no envejecer:

---

<sup>96</sup> Barthes, Roland, *La Torre Eiffel: textos sobre la imagen (1993-1995)*, Paidós, España, 2001, p.75.

<sup>97</sup> *Ibíd.*

Incluso hoy en día, cuando el estilo modernista ha pasado, cuando la estética de la Torre ya no parece audaz y cuando los rascacielos nos tienen acostumbrados a hazañas de construcción, la torre no es un monumento viejo o pasado de moda; asociada periódicamente a los grandes descubrimientos de los tiempos modernos, la aerodinámica, la radio, la televisión e incluso, por su forma, al cohete interplanetario, no tiene edad, y realiza la proeza de ser como un signo vacío del tiempo.<sup>98</sup>

En la era que inauguró hace más de un siglo, la Torre Eiffel fue sucesivamente incorporada en la urdimbre y trama del arte moderno, adentro y afuera de Francia como señal inmediata de vanguardia en el arte. París asumirá plenamente su propia imagen moderna, una vez que la torre fuera registrada como punto de referencia ineludible de la perspectiva del lugar. Muchos intentarían transmitir la novedad de su presencia, una novedad que no sólo tenía que ver con su altura, sino con el material<sup>99</sup> que se había usado en su construcción y con el entramado de sus vigas por las que pasa la luz y por las que se ve el cielo, así como con la obra de ingeniería avanzada de la que era muestra, la que tuvo seguidores en todo mundo, incluida nuestra capital. Walter Benjamin ha señalado que la introducción del hierro en la construcción “había de cambiar la imagen de Europa a fin de siglo”, un material nuevo al que “se le veían ilimitadas posibilidades”. Sería el material con el que se construirían las galerías, los pasajes, las estaciones ferroviarias, que ingresarán en la literatura como sugestivos espacios. “Entre los momentos estilísticos [...] procedentes de la construcción en hierro y de las nuevas técnicas constructivas [...] uno de los más importantes es el predominio de lo hueco sobre lo lleno”<sup>100</sup>. La ciudad de México no estuvo exenta de ese “momento estilístico” del que hablaba

---

<sup>98</sup> *Ibid.*

<sup>99</sup> Walter Benjamin ha señalado que la introducción del hierro en la construcción “había de cambiar la imagen de Europa a fin de siglo”, un material nuevo al que “se le veían ilimitadas posibilidades”. Sería el material con el que se construirían las galerías, los pasajes, las estaciones ferroviarias, que ingresarán en la literatura como sugestivos espacios. Véase: “El anillo de Saturno o sobre la construcción en hierro”, en *Libro de los Pasajes, ed. cit.*, p. 877.

<sup>100</sup> Véase “Pintura, *Jugendstil*, novedad” en *Libro de los Pasajes, ed. cit.*, p. 565.

Benjamin. Pues el “Pabellón Morisco” con el que México compitió<sup>101</sup> en la exposición de Nueva Orleans en 1884, se sumó a ese estilo marcado por “el predominio de lo hueco sobre lo lleno”. Salvador Novo se lamentaría<sup>102</sup> el día en que, por instrucciones de Porfirio Díaz, el kiosko morisco (como también se le llamaba, y en donde se celebraban los sorteos de la lotería) fue movido de lugar hasta la colonia Santa María La Ribera, y sustituido (en vista a las fiestas del centenario) por el Hemiciclo a Juárez en la Alameda central, donde había permanecido desde su llegada a México. Un señalamiento por esa intervención en el paisaje urbano tan violenta y común de nuestra capital que hace que los monumentos que en un momento determinado nos sirven para darle identidad al espacio, pierdan su función y se vuelvan, de algún modo obsoletos, hasta volver a cumplir el mismo rol en otra parte, en la que vuelven a ser colocados (y a veces, desplazados una vez más). Por eso quizás tenga sentido el papel que la poesía pueda jugar como registro emocional de un momento puntual de la ciudad de México. En esta ocasión fue Luis Kyn-taniya el que nos dejó una impronta del pabellón como parte de su nueva localización, (en el nuevo hogar al que ya le pertenecería hasta la fecha) en un fragmento de sus “Noches Mexicanas”:

En el kiosko morisco de nuestra Alameda  
de Santa María  
hay un ciego que vende estrellas  
de a tostón  
Por eso quedó apagado el cielo  
y el organillo que tiene forma de corazón  
en vano recorre las calles oscuras

---

<sup>101</sup> “La estructura que sirvió para el pabellón de la feria de Nueva Orleans de 1884 fue trasladada por el gobierno nacional a la ciudad de México; su estructura metálica había sido fundida en Pittsburg. El Pabellón Morisco diseñado originalmente por el arquitecto José Ramón Ibarrola se ubicó primero en el parque de La Alameda y en 1908 pasó a la colonia de Santa María la Ribera.” Véase Roldán Esteva-Grillet, *Julián Oñate y Juárez (1843-1900) un pintor de ultramar en el arte latinoamericano del siglo XIX*, Universidad central de Venezuela, Venezuela, p. 74.

<sup>102</sup> Véase *Los paseos de la ciudad de México* (1974), Fondo de Cultura Económica, México, 2005, p.16. Salvador Novo confundirá la exposición de Nueva Orleans en la que el Pabellón participó en 1884-1885, con la de París en 1889, en la que al parecer nunca estuvo.

vendiendo alegría.<sup>103</sup>

Tengo la impresión de que tras la aparente simplicidad de estos versos se esconde una fina percepción de ese juego de pequeños agujeros de la nueva construcción, ese “predominio de lo hueco sobre lo lleno” que caracteriza a la Torre Eiffel y que, en este caso, hace posible que sea justamente un ciego el que venda estrellas. La noche se vuelve “mexicana” en el poema gracias a la presencia conjunta de esta estilizada construcción que le da identidad al lugar, a la cual se suma la presencia del vendedor (un ciego en la oscuridad, una oscuridad que deja de serlo gracias a la cúpula agujereada por la que se ven las estrellas) y la música de fondo del organillero, desplazándose por las calles. Esta espontánea apreciación también podría tomar otros caminos, jugando con otros reflejos y duplicidades que el poema permite, (como suponer que uno y otro son el mismo, y que el organillo también produce en su ejecución juegos de luces y sombras, reflejos) pero lo que es indudable es que no se necesita demasiado para hacer visible en el poema un sitio de la ciudad, basta con saber de qué modo referirlo por los medios que la poesía ofrece, es decir, sin forzar la referencia, y aprovechando la capacidad de sugestión que tiene un lugar determinado. En este caso, Kyn-taniya sacó provecho del estilo de la construcción en la concepción y el juego que establece entre sus imágenes.

El hierro también estará presente, en uno de los más emblemáticos edificios con el que daría inicio una tienda departamental en nuestra capital, uno que -según se dice- dio origen a su nombre, pues la gente al pasar y observar la nueva construcción exclamaba: ¡Mira, están

---

<sup>103</sup> Véase “Intimos”, en *Avión* (1917 poemas 1923), en Luis Mario Schneider, *El Estridentismo o una literatura de la estrategia*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1997, p. 394.

Las referencias directas a lugares específicos de la ciudad de México no identifican en primera instancia al corpus de la poesía estridentista, que buscó más bien realzar los aspectos de modernidad que vinculaban a la ciudad con otras ciudades del mundo o los que la hacían tan moderna como a la que más. Sin embargo, esa fue justamente una de sus aportaciones importantes para la historia de la representación poética de nuestra ciudad: el comenzar poco a poco a introducir y a referir directamente a calles, colonias, lugares, etc. Por eso, esta mención directa, me parece importante de señalar.

construyendo un palacio...de hierro!<sup>104</sup> La leyenda que volvió literal el nombre de la afamada cadena comercial que hoy conocemos como “El Palacio de Hierro” desde entonces forma parte integral de nuestro paisaje urbano. Inaugurado en 1891, en la esquina de las calles que entonces se llamaban San Bernardo y La Callejuela (hoy Venustiano Carranza y 20 de noviembre, estas calles pasaron por transformaciones no menores que las que también atravesó el propio edificio) tomaría oficialmente el nombre que hoy conocemos en 1898.

Sobre la novedad de su forma, Patricia Gutiérrez Martínez señala:

El Palacio de Hierro estaba diseñado con base en un esquema de patio cubierto con un tragaluz cenital transparente y escaleras monumentales al centro; si bien Au Bon Marché en París pudo ser la tienda paradigma para las desarrolladas en México y Latinoamérica por inmigrantes franceses, es cierto también que el esquema de patio se utilizó en la arquitectura mexicana repetidamente en construcciones con los más variados destinos, por lo que era un esquema familiar para los mexicanos. [...] Otro hecho innovador importante hacia el interior del edificio fue la distribución de la mercancía por departamentos, entre los cuales se podía circular libremente.<sup>105</sup>

Y en 1979, un joven Vicente Quirarte, lo usó de trasfondo para escribir su propia “Elegía al Palacio de Hierro”, un poema de amor que tomando como modelo los epigramas del Ernesto Cardenal (el poeta nicaragüense tan leído en la década de los setentas que había traído de regreso al español la poesía amorosa de Catulo en una personal recreación que Quirarte volverá a revivir) repetirá ese atractivo formato para hablarle a la amada, haciendo al mismo tiempo referencia al sitio en donde se levantó por vez primera el edificio que aún existe (donde había nacido la leyenda de su nombre), en el centro de nuestra capital:

Tú eres la culpable  
de que no me hagan voltear los jeans  
de esa muchacha, cuyas caderas

---

<sup>104</sup> Véase Patricia Martínez Gutiérrez, “La tecnología transforma la arquitectura”, en *El Palacio de Hierro, arranque de la modernidad arquitectónica en la ciudad de México*, ed. cit, p. 52.

<sup>105</sup> *Ibíd*, pp. 67-68.

provocarían la envidia de la Plaza de la Constitución.

Por este aire rubio y rizado  
 suelo vagar a mi antojo por los departamentos  
 y pensar que ese vestido reclama  
 tus hombros y tu talle  
 o que aquellas medias, si pudieran hablar,  
 pedirían ser llevadas por tus muslos.<sup>106</sup>

La elegía por la ausencia de la amada está desplazada, desde el título, sobre un lugar de la ciudad, el propio edificio del Palacio de Hierro, que sirve como destinatario de la queja, y para designar lo que no está. La falta de la amada es compensada a su vez, por la ropa que la evoca y que reclama virtualmente su presencia. La silueta vacía que enmarca la ropa, dibuja el cuerpo de la mujer que no está en ella. La referencia a otro sitio emblemático de la ciudad, en este caso la Plaza de la Constitución, cumple la función de tomar el lugar de la multitud, aquella que voltaría a ver a “la que pasa”, y que el poeta no puede seguir con la mirada. Un juego de desplazamientos construido con gracia porque enlaza el adentro y el afuera, un espacio abierto y otro cerrado (la tienda departamental y la plaza), como puntos cardinales que son el marco de una misma emoción: el deseo por la mujer. Y es la ciudad la que, como encuadre de este juego elegido por el poeta, toma el lugar vacío de la amada. Pues la elegía está dedicada a un sitio concreto: “Elegía al Palacio de Hierro”, que se vuelve metáfora de la amada ausente. Quirarte logra así renovar la cadena iniciada por Catulo, y recreada por Cardenal, al arraigar la emoción que da origen al reclamo amoroso en el espacio de la ciudad.

Estos dos ejemplos ilustran algunos de los modos de apropiación poética del espacio de la ciudad de México, ya sea para proyectar las emociones que el entramado urbano con sus cambios produce o para usar lugares de la ciudad como metáforas espaciales de la ausencia.

---

<sup>106</sup> “Epigramas para la desamada”, *Punto de partida* # 59-60, 1979.

En ambos casos, es también la ciudad, la que proporciona la emoción que tiene lugar en ella. Es decir, el poema no sería el mismo sin su anclaje en lugares concretos que han adquirido nuevos sentidos por las nuevas vivencias de las que son depositarios.

Toda nueva construcción que ingresa en el tejido urbano impone con su presencia una emoción determinada, que puede dar lugar a una cadena de asociaciones que el poeta recoge y recrea de modos siempre personales y distintos. Dore Ashton ha señalado la pérdida que en nuestras nuevas ciudades padecemos hoy en día por enfrentarnos a una arquitectura carente de valor emocional:

Ciertamente, una de las razones del presente malestar es la pérdida de una arquitectura simbólica, arquitectura “bella” que exalta emocionalmente, que es equivalente a cancelar el tiempo y la memoria que se adhiere a toda definición de lo bello. A pesar del gran poder de la tecnología, existe una añoranza moderna por lo absoluto y lo espiritual que sólo las formas simbólicas pueden mitigar.<sup>107</sup>

Los lugares emblemáticos de los cuales todos vamos adquiriendo una cierta referencia compartida, logran ser imbuidos además de sentidos personales, que se agregan a los previos, y ahí es donde el poeta interviene, activando, reactivando o creando nuevas cadenas de significados. La poesía es también el sitio desde donde el cual el poeta le restaura su valor a la ciudad, dejando capturada en sus imágenes la huella mnemotécnica de un lugar.

La Torre Eiffel, abrió este camino de incorporación de referencias en la poesía, de modo que nombrarla significara asegurarle al lector la identificación de una nueva era al mismo tiempo que el inicio de una cadena infinita de asociaciones, pues pocos monumentos han sido depositarios (en virtud de su forma) de tan variadas proyecciones, y alusiones, incluso

---

<sup>107</sup> Véase “Notas sobre cómo percibir la ciudad”, en *La ciudad, concepto y obra*, VI Coloquio de Historia del Arte, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1987, p. 41.



eróticas. Desde verla como las piernas abiertas de una mujer (Cocteau), hasta como una figura fálica (Cendrars). Su indudable omnipresencia desde todos los ángulos de la ciudad francesa, le confirió de inmediato primacía para ser el modelo privilegiado de los artistas de vanguardia. Poetas y pintores le rindieron homenajes poniendo a prueba nuevas técnicas en su intento por recrearla. Bajo la mirada del pintor cubista Robert Delaunay quedó plasmada en una serie de cuadros que la revelaron en planos superpuestos con colores vivos, desde distintos ángulos, logrando un efecto de dimensiones sumadas, que bien podría ser una metáfora del efecto óptico que tuvo la torre como imagen visual reverberante de un momento histórico de múltiples posibilidades. Era la ciudad moderna la que estaba siendo conquistada para el arte en todas esas elecciones deliberadas de traducir los efectos que estaba teniendo la nueva construcción en obras de todo tipo, pues como motivo de un cuadro o de un poema ocupaba un lugar privilegiado para hacer referencia a lo más moderno y a lo más urbano, a un mismo tiempo.

Blaise Cendrars, dejaría entretejida y capturada más de una imagen de ese París que incluía la nueva fachada de la urbe definida por la presencia de la torre, en un poema que sería revelador de los nuevos rumbos por los que transitaba la experimentación poética. “Ciudad de la Torre única del gran Patíbulo y de la Rueda”<sup>108</sup> le llamó en una de las líneas de la “Prosa del Transiberiano y de la pequeña Juana de Francia”, un poema-cuadro hecho en colaboración con la pintora Sonia Delaunay, que fue presentado en una versión conjunta que -para dar el efecto de verticalidad- llegó a medir casi dos metros de altura y con el que

---

<sup>108</sup> “Ville de la Tour unique du grand Gibet et de la Roue”, es el verso original con el que culmina el poema en prosa de Cendrars, cuyo título completo es *Prosa del transiberiano y de la pequeña Juana de Francia (1913)*. Curiosamente y haciendo un evidente eco intertextual o delatando su lectura, Octavio Paz se referirá a la ciudad como “Patíbulo del tiempo” en su “Nocturno de la ciudad abandonada”, quizás su primer poema sobre la ciudad. Cendrars había dejado identificada la imagen de París a la presencia del patíbulo, en su propia representación poética de la capital francesa.

se inauguraba una época de invenciones artísticas para las que no había aún un registro. La experimentación de Cendrars lo llevará más lejos, hasta escribir un homenaje poético al monumento titulado “Torre” cuyo tono de extrema exaltación, y la intención de capturar “los horizontes simultáneos”, encontrará en los estridentistas Maples Arce y Luis Kyn-taniya certeros seguidores. El poema forma parte de los *Diecinueve poemas elásticos*(1919), un título que ya introduce la solicitud de flexibilidad incorporada en un género como la poesía, que estaba pasando por una de sus más importantes transformaciones en aras de representar otras formas de mirar y de incluir en la mirada las posibilidades que ofrecía la ciudad moderna:

¡Oh Torre Eiffel!  
 No te calcé de oro  
 No te hice bailar sobre baldosas de cristal  
 No te consagré al Pitón como una virgen de Cartago  
 No te revestí con el peplo de Grecia  
 Nunca te hice divagar por el cerco de los menhires  
 No te llamé Tronco de David ni Madera de la Cruz  
 Lignum Crucis  
 ¡Oh Torre Eiffel!  
 ¡Gigante pirotécnico de la Exposición Universal!  
 Sobre el Ganges  
 En Benares  
 Entre trompos onanistas de los templos hindúes  
 Y gritos coloreados de las turbas de Oriente  
 Te inclinas, ¡graciosa Palmera!  
 Tú eres quien en la legendaria época del pueblo hebreo  
 Confundiste la lengua de los hombres  
 ¡Oh Babel!  
 [...]  
 En pleno océano eres mástil  
 Y en el Polo Norte  
 Resplandeces con la magnificencia de la aurora boreal  
 De tu telegrafía sin hilos

Mezclando paisajes y tiempos, el poeta irá convirtiendo la “telegrafía sin hilos” de la torre moderna, para terminar con un rotundo mensaje, integrador de todos los tiempos, omnipresente y eterno:

Eres todo  
Torre  
Dios antiguo  
Bestia moderna  
Espectro solar  
Tema de mi poema  
Torre  
Vuelta al mundo  
Torno en movimiento<sup>109</sup>

Paralelamente a Cendrars, Apollinaire le dedicará sugestivos caligramas<sup>110</sup> en los que aparecerá dibujada la silueta del monumento hecha con palabras, en una forma poética revolucionaria que habría de ser continuada por muchos otros a uno y otro lado del Atlántico.

		SA			S
CRÉ	NOM		SOU	V E	LUT
DE	DIEU		NIRS	D E	M
Q U E L L E			P A	R I S	O N
AL	LU		AVANT LA		D E
RE	NOM		QUERRE ILS		DONT
DE	DIEU		SERONT BIEN		JE SUIS
QUEL	LE		PLUS DOUX		LA LAN
L	U	R	APRÈS LA		GUE É
A	E		VICTOIRE		LOQUEN
					TE QUESA
					BOUCHE
					O PARIS
					TIRE ET TIRERA
					T O U
					JOURS
					AUX
					A L
					LE M
					ANDS

<sup>109</sup> Fragmento de “Torre”, tomado de *Poesía (1912-1919)*, ed. cit. pp. 143-144.

<sup>110</sup> Se trata de un caligrama que pertenece al poema titulado “2° Conductor Artillero” en que se mezclan versos transcritos de manera lineal con versos plasmados a través de formas reconocibles como las de la silueta de una trompeta, una bota, la catedral de *Notre Dame*, y la torre Eiffel, entre otras. El caligrama específico sobre la figura de la torre parisina, dice lo siguiente: “Salud mundo cuya lengua elocuente soy que su BOCA Oh París saca y sacará siempre a los alemanes”, trad. de J. Ignacio Velázquez, en *Caligramas*, Catedra, Madrid, p.143.

Cocteau escribirá un libreto para danza titulado *Le mariés de la tour Eiffel* (1921) (“Los novios de la torre Eiffel”) y Marc Chagall llegará a pintar la imagen idílica de los novios abrazados volando alrededor de la torre. Huidobro seguirá los pasos de sus compañeros de la revista *Nord-Sud*, dedicándole una *plaque* con el poema *Tour Eiffel* (1918), ilustrado por Robert Delaunay, donde la describirá como una “guitarra del cielo” y una “pajarera del mundo”, y retomará la imagen que le dio su identidad inicial a la construcción como torre de transmisión de una telegrafía inalámbrica.

Fuera de Francia, el pintor futurista portugués Guilherme de Santa-Rita daba en 1915 una conferencia titulada “La Torre Eiffel y el genio del futurismo” acompañando la presentación de un número de la revista *Orpheu* que dirigían Fernando Pessoa y Mario de Sa-Carneiro. Y Vladimir Mayakovski<sup>111</sup>, el poeta futurista ruso, escribiría “Conversando con la Torre Eiffel” (1923) como resultado de su paso por París, en el que invitará a la torre a mudarse a Moscú.

En México<sup>112</sup>, ya Gutiérrez Nájera la había descrito en 1893 (parafraseando a Musset) como “la enorme I cuyo punto es la luna” y como el “armazón de un paraguas titánico [...] que la ciudad levanta al cielo en ademán de ridícula amenaza”<sup>113</sup>, en una nota de singular valor por las asociaciones ingeniosas que usa para describirla, muchas de las cuales anticipan las que usarán poetas posteriores. Y Xavier Icaza habrá de colocar estratégicamente a Alfonso Reyes en la Torre Eiffel, para su “Discurso Mexicano” titulado

---

<sup>111</sup> El apellido del poeta ruso aparece transcrito de distintas maneras al español. Aunque utilizaré ésta modalidad, conservaré la elección original al citar fuentes que transcriban de otro modo el mismo apellido.

<sup>112</sup> En su “Evocación de Manuel Gutiérrez Nájera”, Salvador Novo prestó atención al tintero que se encontraba sobre el escritorio del cronista, cuya tapa tenía “el adorno -¡tan significativo!- una reproducción en fierro verdoso...de la torre Eiffel” Véase Novo Salvador, *Letras Vencidas*, ed. cit. p.38.

<sup>113</sup> El texto se llamó “Nuestra noche de navidad”. Véase Manuel Gutiérrez Nájera, Manuel, *Obras*, ed. cit. p. 502. Además

*Magnavoz*<sup>114</sup>. Estos son solamente algunos ejemplos del poder de irradiación que estaba teniendo la figura de la Torre Eiffel en sus diversas modalidades y usada para distintos fines. Luis Kyn-Taniya, de nueva cuenta, podría servirnos para ilustrar el modo en que el la vista de París dominada por la torre llegó hasta nuestras alturas, para ser incorporada en la poesía mexicana con un juego de visiones simultáneas. El poeta estridentista intentó conjugar la visión desde lo alto propiciada por la construcción de Gustav Eiffel para ligarla al panorama que -desde una cumbre propiamente mexicana como la del Popocatepetl- puede llegar a tener un “gigante”<sup>115</sup> situado frente a una perspectiva paralela. La fusión inédita<sup>116</sup> de la torre parisina con el volcán mexicano en un nuevo paisaje cuyo signo será el mestizaje visual, resultará de este intercambio de nuevas ecuaciones visuales puestas en circulación por la poesía cubofuturista francesa. El poema que se titula “La tristeza de un gigante” pertenece al libro *Avión (poemas 1917-1923)*, cuyo título sugería la posibilidad que ofrecían las nuevas ópticas panorámicas generadas desde la altura, esa apertura de la mirada que trajeron consigo los vuelos en aeroplano y que cambiaría los ángulos habituales para observar el espacio, y poetizar sobre él. No por casualidad el libro llevó una carátula hecha por el Dr. Atl, el pintor y poeta<sup>117</sup> de los volcanes mexicanos, quien llegaría a usar en

---

<sup>114</sup> Véase una reproducción del discurso en: *Vanguardia Estridentista, Soporte de la Estética Revolucionaria*, editado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Casa Diego Rivera y Frida Kahlo, México, 2010, p. 224.

<sup>115</sup> El poema se llamó “La tristeza de un gigante” (1919) y forma parte del libro titulado *Avión (poemas 1917-1923)*. Kyn-taniya habrá tomar como trasfondo a la torre también en la concepción de su libro titulado *Radio: “poema inalámbrico en trece mensajes”* ya que la torre fue también pionera como una central emisora de señales de radio.

<sup>116</sup> Inédita en la poesía, porque en sus notas, ya Manuel Gutiérrez Nájera habría imaginado una visión de la Torre Eiffel comparada con las altas cumbres del mundo y con los “Titanes patrios”, los dos volcanes que identifican el paisaje urbano de la capital mexicana, aunque su comparación no puso al mismo nivel a unos y otros comparantes. Véase “Nuestra noche de navidad” en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras, ed. cit.* p. 502.

<sup>117</sup> El Dr. Atl (cuyo nombre inicial era Gerardo Murillo), además de ser pintor, se convertiría en 1921 en el autor de *Las Sinfonías del Popocatepetl*, un libro que aunque no experimentó con los procedimientos poéticos renovadores de las vanguardias, merece ser considerado innovador, justamente por su intención expresa de capturar un paisaje colosal, entonces todavía vinculado estrechamente al paisaje de la urbe

sus pinturas “perspectivas aéreas”<sup>118</sup> para integrar el paisaje que ofrecían las cumbres desde lo alto, algo que el mismo Kyn-taniya estaba explorando (aunque de otro modo) en su poesía:

Torre Eiffel  
 O hija mía  
     el corazón  
 acaba de romperse contra mi pecho  
 y mis arterias se hinchan como ríos coléricos  
 Sentado sobre el Popocatépetl  
     con la frente bañada de aire puro  
 las nubes reposan sobre la lluvia  
 y mi cabeza sobre las nubes  
 mesas de mármol morado y negro  
     ¡Qué solo estoy  
     en el CAFÉ DE LA SERENIDAD!<sup>119</sup>  
 [...]

Es probable que haya sido de nueva cuenta la Torre Eiffel, la fuente de inspiración del siguiente libro del autor, titulado *Radio (poema inalámbrico en trece mensajes)*, pues como se sabe, la torre parisina fue pionera en la emisión de señales de radio, esa “telegrafía sin hilos” que los poetas adoptarían como una de sus metáforas favoritas insertando literalmente sus siglas -TSH-<sup>120</sup>, para compartir el impacto de un invento que

mexicana. En una de las secciones titulada “Interludio” el poeta se sitúa “en la urbe inmensa” desde donde “la Montaña palpité en las moléculas que arranqué a su belleza y que expuse en líneas, en colores y en palabras ante la conciencia de los civilizados.” En ese mismo texto, curiosamente, menciona a Apollinaire, a Lugones y a Darío entre aquellos poetas que “le cantaron a la grandeza de la representación” y que “elevaron himnos al hombre que derramó sobre París en centenares de modalidades plásticas, la grandeza del Monte azteca [...]”. Véase *Las Sinfonías del Popocatépetl*, (1921), Verdehalago, México, 2009, pp. 105-106. El Dr. Atl expuso su obra también en París donde entró en contacto con Apollinaire.

<sup>118</sup> “Los paisajes de Atl no se conforman con representar a los volcanes como parte del telón de fondo del valle de México. El buscó ángulos y acercamientos que mostraran una fisonomía diferente del volcán; quiso abarcarlos plásticamente en su totalidad.” Véase Guadalupe García Miranda, “Volcanes en un siglo de cambios”, *Artes de México* N° 73, México, p. 53.

<sup>119</sup> Fragmento del poema titulado “La tristeza de un gigante” de Luis Kyn-taniya.

<sup>120</sup> “Los primeros aparatos de radio fueron síntesis de los medios de comunicación dominantes: el telégrafo y el teléfono, esto es, algunos transmitieron palabras (radiotelefonía) y otros señales en clave morse (radiotelegrafía), y ambos fueron llamados genéricamente TSH que significa “telefonía sin hilos”. Véase Roberto Ornelas Herrera, “Radio y cotidianeidad en México (1900-1930), en *Historia de la vida cotidiana en México*, tomo V, vol. 1, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, México, p. 127.

estaba revolucionando la comunicación. Apollinaire sorprendió a todos cuando lo hizo por primera vez en la “Carta- Océano”, exigiendo del lector, desde su primer caligrama, que sea capaz de interpretar ese mensaje que parecía telegráfico junto a la transcripción gráfica de la presencia de la Torre alrededor de la cual paseaba. Sólo estaba atendiendo a las señales que la construcción emitía como lenguaje de un nueva era para el arte:

[...] Desde sus alturas se efectuaron algunos experimentos meteorológicos y aerodinámicos, y en 1904 se empezaron a emitir señales de radio de una antena única que se instaló en lo alto. El 1° de julio de 1913, la Torre Eiffel envió la primera señal horaria transmitida a todo el mundo, estableciendo de este modo una red global electrónica que parecía una promesa de lo que los poetas y pintores llamarían “simultaneidad”.<sup>121</sup>

Sin embargo, como señala Marjorie Perloff, “la función de laboratorio gigantesco que desempeñaba la Torre pronto fue eclipsada por su papel de símbolo de París”<sup>122</sup>, pues tras la Primera Guerra mundial su función como emisora de radio se volvería obsoleta. Hoy en día leemos las menciones a una telegrafía sin hilos ya no como una referencia al monumento parisino sino a toda una época marcada por la sorpresiva simultaneidad que dio inicio. En nuestro país, Francisco Monterde, titulará a su revista *Antena* en un acto de sincronización literaria, e incluirá en su primer portada un homenaje poético a la verticalidad encarnada por la antena, esa -“columna vertebral del momento”-, en el que la alusión a la torre francesa nos demuestra que todavía conservaba su connotación como referente obligado del tema:

Anhelo ascensional  
Que prolonga la arquitectura  
Por encima de la vulgaridad  
Signo de la época  
-Franklin, Eiffel, Marconi-

<sup>121</sup> Marjorie Perloff, *El momento futurista, la vanguardia y el lenguaje de la ruptura antes de la primera guerra mundial*, trad. de Mariano Peyrou, Pre-Textos, España, 2009, p. 387.

<sup>122</sup> *Ibíd.*

Clava su sonda en el vacío.  
 Árbol –de acero-  
 De la ciencia del bien y del mal,  
 Deja caer sus hojas, los mensajes,  
 Barajando el alfabeto.  
 Escala aérea trunca;  
 Columna vertebral del momento:  
 Amiga de las nubes,  
 Como la lanza de Don Quijote:  
 En su vértice pone una flor la tempestad.  
 Sensible a lo invisible,  
 Vibra con la trepidación mundial.  
 La tierra, inválida,  
 Alzó sus muletas al cielo,  
 En muda imploración de milagro.  
 Desde la antena  
 Se tiende la telaraña magnética.  
 En su pauta de alambres tensos,  
 Cantan –golondrinas- las vocales del poema.

Pero no sólo los poetas mexicanos usarían los paisajes importados de París para introducir una nueva óptica sobre la ciudad que buscaban retratar, sino que también desde Francia se incorporaría el paisaje mexicano. Pues la “Carta-Océano” (el primer caligrama que había escrito Apollinaire) fue una postal en la que el poeta dibujó para su hermano Albert que vivía en México, en el Estado de Veracruz, un paisaje con palabras que hermanara los dos destinos. Ya allí aparece -frente al perfil tropical de una palmera dibujada con letras, la huella del impacto visual de la torre Eiffel dibujada a partir de círculos concéntricos en versos que reproducen el primer recorrido gráfico del poeta como *flâneur* alrededor del emblemático monumento. Ese poema fechado en 1913 en el que el poeta francés le dedicará media postal a dibujar con letras el ambiente tropical que imaginaba en Veracruz, y la media restante, a recrear el paseo con sus zapatos nuevos alrededor de la Torre Eiffel para compartirlo con su hermano, además de ser el primer caligrama de Apollinaire, es una de las primeras y más significativas muestras de



mestizaje literario entre las dos culturas y entre las dos naciones: Francia y México, pues el cubista francés vinculó a México con Francia en un mismo poema visual que pone en evidencia y confirma de manera excepcional la nutricia relación entre los dos ámbitos. Apollinaire no habría imaginado entonces que sus caligramas serían una de las elecciones que para activar una poética del todo urbana, poetas como Tablada y el mismo Octavio Paz, implementarían. Pero tuvo más seguidores que ellos. Ni Guillermo de Torre ni Maples Arce resistieron el poder de atracción de este juego de rayos, círculos concéntricos, espirales y remolinos, que había lanzado Apollinaire en su postal mexicana, y lo hicieron suyo en una versión personal del poeta francés. Jean Charlot menciona que incluso Diego Rivera intentó por las mismas fechas, hacer sus caligramas. Mientras que al principio será el dibujo gráfico con palabras lo que más atraerá a los poetas de esta generación, a medida que avance el siglo será mucho más notoria la presencia radial del influjo del poema “Zone” de Apollinaire, que será uno de los textos paradigmáticos para plasmar la simultaneidad de tiempos y espacios propia de la vivencia urbana moderna. Octavio Paz hará una mención especial de la “Carta-Océano” en su “Poema Circulatorio (para la desorientación general)”, haciéndole un reclamo directo a Apollinaire: “(Guillaume / jamás conociste a los mayas / ((*Lettre-Océan*)))”, haciendo referencia a la propia afirmación hecha en el poema por Apollinaire, en torno a la imposibilidad de conocer a los mayas, algo que quizá reproducía en su momento una parte del diálogo con su hermano, en un intento de traer hasta Francia las noticias que desde México le llegaban, un experimento que puso en práctica las ideas futuristas en torno a la simultaneidad y la fama póstuma de Apollinaire como el autor de lo que se ha llamado “poemas-conversación”.

La nueva noción de verticalidad en el ámbito hispanoamericano / la óptica parisina en la mirada del poeta a la ciudad de México

Todos estos intentos de recrear el efecto de la torre en lenguajes artísticos diversos implicaron una experimentación con la propia noción de verticalidad. El poema tuvo que pasar por un cambio drástico en su apariencia para poder contener y recrear el efecto visual novedoso que la propia construcción puso en acción. La verticalidad de la página fue duplicada por el efecto de versos perpendiculares o diseños verbales de impacto visual inmediato como los iniciados por Apollinaire y Cendrars. Sin estas audacias gráficas probablemente José Juan Tablada no se hubiera atrevido a dibujar el contorno de las capillas e iglesias de su adolescencia, en postales ideográficas que marcaron el rumbo de la poesía mexicana. La singularidad de Tablada residió en que habiendo utilizado el discurso gráfico que la vanguardia europea puso a su alcance, lo adaptó de manera inaudita al paisaje propio de la ciudad de México y de otras ciudades por donde pasó. A través de la réplica que hizo de construcciones coloniales -o incluso de calles que identifican a una ciudad latinoamericana de tercer mundo- difundió un nuevo perfil de ciudad para la poesía. No dibujó con palabras la torre Eiffel, sino siluetas de iglesias, huellas de pisadas y mapas poéticos para ubicar las zonas donde pasó su adolescencia, que en su manera de aparecer representadas evocan como trasfondo las consecuencias estilísticas de la torre en el formato visual del poema. Por otra parte, el diálogo permanente entre la pintura y la poesía a través de ediciones como las que hicieron poetas y pintores cubistas en colaboración, puso en marcha una relación que los ultraístas españoles serían los primeros en adoptar. El nombre

de Manifiesto vertical, escrito por Guillermo de Torre en 1920, podría dar cuenta de esta influencia decisiva en el ámbito de la poesía escrita en España<sup>123</sup>.



Las revistas también recogerían este influjo reflejando la fuerza visual de los nuevos diseños de vanguardia, que los poetas hispanoamericanos, tomarían como modelo a seguir. Las hojas impresas que se pusieron de moda en París para divulgar las ediciones de los autores de vanguardia, sería reproducidas tal cual, en virtud de su novedoso formato y de la espontaneidad intrínseca que ponían de manifiesto. Las *plaquettes* de poemas ilustrados por algún pintor, serían el modelo de elección para la difusión de las nuevas modalidades de diálogo entre la poesía y la pintura. Itzjok Berliner, un poeta judeo-mexicano, será quien se convierta en el autor del primer libro que le rendirá un homenaje poético a la ciudad de México a través de un poemario escrito en yidish<sup>124</sup> y titulado *Di Shtot fun Palatzn* (“La Ciudad de de los Palacios”) que aparecerá ilustrado con dibujos de Diego Rivera, en un formato de libro que a pesar del diferente tratamiento del tema, -pues se trata de una visión despojada de afanes de modernidad a ultranza-, todavía habrá de recordar estos primeros

<sup>123</sup> J. Ignacio Velázquez nos ofrece datos que permiten considerar la presencia de Apollinaire en España, como la amistad que menciona entre Marinetti, Apollinaire y Gómez de la Serna quien fuera denominado por Robert Delaunay como “el Apollinaire español”. No obstante, señala su influencia más tardía, en los poetas catalanes y en el grupo que en torno a Cansinos-Asséns se reunía en “El Colonial”, así como el papel que Huidobro junto con Guillermo de Torre desempeñará en el descubrimiento de nuevas estéticas para los madrileños. Véase su introducción y notas a las traducciones de los caligramas en Guillaume Apollinaire, *Caligramas*, ed. cit., p. 51.

<sup>124</sup> El yidish fue la lengua que trajeron consigo al emigrar, los judíos ashkenazitas provenientes de Europa del este, una lengua de una riqueza particular que ha producido una literatura no menos singular. El nombre de Isaac Berliner, puede aparecer asimismo transcrito como Itzjak o Itzjok respectivamente remitiendo a su pronunciación en hebreo o en yidish.

experimentos de diálogo entre una imagen y un texto. Para hacerlo, Berliner y Diego Rivera se desplazaron juntos<sup>125</sup> hasta el barrio de Tepito que fue la fuente de inspiración de algunos de los poemas que conforman el poemario y de las ilustraciones solicitadas al pintor mexicano. Lamentablemente, este esfuerzo no tuvo repercusión pues no fue traducido en su momento al español<sup>126</sup>. Sin embargo importa constatar su presencia como parte de un intento de legitimación poética de la ciudad y como ejemplo de la colaboración conjunta de un poeta y un pintor para recrear específicamente una zona del paisaje capitalino, que no tenía precedentes hasta el momento.

Aunque no se ocupa del tema de la ciudad, quizás tenga sentido señalar que *Blanco* de Octavio Paz constituye un ejemplo de una obra que sintetice esta tradición del poema visual iniciada a comienzos del siglo XX en París, pero invirtiendo significativamente la noción del blanco de la página al utilizar en sentido estricto el significado del blanco del color. En ese sentido Paz recuperará la noción original del libro que estamos analizando, pues le devolverá a la poesía su capacidad de remitir a la pintura desde el interior del lenguaje, al volver a significar el blanco en su doble sentido de blanco de la página y blanco como color.

---

<sup>125</sup> “Vente, hoy me encuentro de humor para dibujar las ilustraciones de tu libro” Se fueron a Tepito, el barrio popular más emblemático de la ciudad de México, y lo que el escritor solicitaba, el pintor lo dibujaba.” Testimonio brindado por Melej Ravitch, insertado por Alicia Gojman de Backal en el ensayo citado.

<sup>126</sup> A pesar de que *Di Shtot fun Palatzn* (“La Ciudad de los Palacios”) fue la primera obra poética que le rinde un homenaje a la ciudad de México en el año de 1936, ilustrado por Diego Rivera, no se ha traducido al español como libro. Pueden leerse solamente algunos ejemplos de los poemas que contiene en *Tres caminos, el germen de la literatura judía en México*, trad. de Becky Rubinstein, El Tucán de Virginia, México, 1997, pp. 27-66. Datos puntuales sobre la publicación original de la obra y un fragmento ilustrativo traducido al español de uno de los poemas que lo conforman, también ofrece Alicia Gojman de Backal en su ensayo titulado “Diego Rivera y la comunidad judía en México” que forma parte de la obra colectiva titulada: *Diego Rivera y la Inquisición, un puente en el tiempo*, Coordinación general del proyecto a cargo de Carmen Gaitán Rojo, publicada por Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Museo Mural Diego Rivera, México, 2008, pp. 153-158, y nota p. 180. Existe en cambio, una traducción completa del libro al inglés que circula con anterioridad a todas estas: *City of Palaces, poems by Isaac Berliner, drawings by Diego Rivera*, translated by Mindy Rinkewich, Jacoby Press, New Jersey, 1996.

Si bien Baudelaire había comenzado el camino haciendo ingresar a la ciudad como tema para la poesía, serán los poetas de la vanguardia europea, los que la reproducirían, cumpliendo así con el sueño baudelaireano de una prosa poética capaz de reproducir el ritmo de la nueva urbe<sup>127</sup>. Baudelaire hizo de la ciudad su referente, pero los artistas de comienzos de siglo, la tradujeron poéticamente, es decir, la integraron como recurso formal conquistando de ese modo el derecho real de trabajar el tema al interior de la poesía. La transfiguración del poema en un espacio que incluyera la experiencia urbana fue posible al romperse las cadenas de la sintaxis y adueñarse del poder antes desconocido de la página en blanco. Con ello se dio paso a una experimentación rítmica, tipográfica, tan sonora como visual, que revolucionaría la poesía moderna. En ese espacio recién estrenado llegarán a tener cabida nuevas formas más espontáneas de imaginar y proyectar las percepciones urbanas que sin seguir necesariamente un modelo mimético de la realidad, intentarán reproducir sus efectos. Los alcances de todos y cada uno de los movimientos de vanguardia, fueron en gran medida imprescindibles para la creación de una poesía de la ciudad moderna durante el siglo XX, y serían inmediatamente aprovechados por artistas de todo el mundo. Gracias a eso, por primera vez, tendrían tanto París como otras ciudades, una imagen de su modernidad representada poéticamente. La renovación poética de la ciudad de México participará activamente de estos procesos incorporando paulatinamente las nuevas dimensiones ganadas para representar al paisaje urbano. Paralelamente el poeta mexicano

---

<sup>127</sup> “¿Quién es aquél de nosotros que en sus días de infancia no ha soñado el milagro de una prosa poética musical, sin ritmo y sin rima y lo bastante dócil y contrastada para adaptarse a los movimientos del alma, a las ondulaciones de la ensoñación y a los sobresaltos de la conciencia? Es sobre todo de la frecuentación de las ciudades enormes, es del entrecruzamiento de sus innumerables relaciones, de donde nace este afán obsesivo”. Baudelaire, Charles, *El Spleen de París*, trad. Margarita Michelena seguida de una carta de Octavio Paz, Tezontle, Fondo de Cultura Económica, México, 1990, p. 18.

buscará caminos para expresar la singularidad histórica de su ciudad con las herramientas que el nuevo siglo le proporcionaría.

Por las mismas fechas en que López Velarde dejara escrito su poema “El sueño de los guantes negros”, José Juan Tablada optó por reproducir los juegos visuales de los caligramas de Apollinaire que diseñan la vivencia urbana más moderna de París. Sus poemas o madrigales ideográficos sobre postales de calles o paisajes de su adolescencia son traslaciones de los “Ideogramas Líricos”<sup>128</sup> del cubista francés adaptados al escenario de una ciudad en otro continente. En cada caso, la ciudad de París, registrada y recreada por poetas diferentes y en tiempos distintos en la poesía francesa, es asumida en la versión de la ciudad de México que nos dan al mismo tiempo dos poetas mexicanos. Es decir, México es visto con los ojos con que los poetas vieron o estaban viendo a París. Ni López Velarde ni Tablada pueden deslindarse de esta influencia, que cada uno usará con otros fines. La doble presencia de París a través de las imágenes codificadas por Baudelaire y por Apollinaire, fluctuará en la poesía mexicana hasta llegar a Octavio Paz, quien buscará fundirlas en un solo tejido poético en el “Nocturno de San Ildefonso” en el que, además, jugará un papel importante, otra mirada poética sobre la ciudad moderna, la de T. S. Eliot. Lo que antes fueron posiciones separadas, se conjugará en una sola mirada a partir de la puesta en juego de perspectivas aplicadas a la ciudad de México. Estos son sólo algunos ejemplos entre muchos otros que ofrece la poesía mexicana moderna para atestiguar el influjo de la imagen de París, codificada y transmitida a través de la poesía. Esta dependencia de la ciudad intertextual de París o de los modos de poetizar a París usados para recrear en el poema a

---

<sup>128</sup> En la dedicatoria de su libro titulado *Et moi aussi je suis peintre* (yo también soy pintor) de 1914, Apollinaire introduce la denominación de sus poemas como “Ideogramas Líricos”, que posteriormente se publicarán como parte de los *caligramas*. Véase Guillaume Apollinaire, *Obras Esenciales II*, trad. de Rubén Silva Pretel, Pontificia Universidad Católica de Perú, Lima, 2008.

una ciudad diferente, irá cediendo en la medida en que la poesía mexicana asuma su derecho a representar a la ciudad de México sin el auxilio de otros modelos especulares. Se trata de tendencias que predominan por momentos, y que no marcan una pauta única<sup>129</sup> de representatividad poética de la ciudad, aunque es conocida la sostenida liga que México, en su cultura, ha mantenido con el modelo francés. Este fenómeno no sólo se hizo evidente en la propia fisonomía que adoptó la ciudad de México durante el Porfiriato, sino en la permanente valoración de lo francés como paradigma de elección cultural. Samuel Ramos<sup>130</sup> ha señalado que aunque independientes, somos un país colonizado espiritualmente. La literatura se suma a las pruebas que demuestran la vigencia de esta afirmación.

Habría, sin embargo, que relativizar estas afirmaciones, a la luz de la propia centralidad que adquirió la vanguardia teniendo como epicentro a la ciudad francesa. Si París y Francia eran importantes para los poetas mexicanos antes de los movimientos de vanguardia, tras los mismos, sólo lo serán en la misma medida en que lo sean quizás para el resto de Latinoamérica (¿y del mundo?), es decir, que esa dependencia no revelará precisamente una inclinación de la cultura mexicana por la valoración *apriori* de lo francés como en el siglo XIX, sino más bien una valoración *aposteriori* de lo moderno, que incluye o devuelve la mirada hacia Francia, pero no solo hacia ella. De modo que aunque pareciera que la liga se mantenía intacta, en realidad, no era así, pues la poesía mexicana no estaría solamente

---

<sup>129</sup> Desde fines del siglo XIX y durante las primeras décadas del siglo XX, el corrido mexicano estaría ofreciendo por un camino paralelo al de la poesía oficial, otra forma de representar a la ciudad de México, no menos relevante, y en cierta medida más fiel al retrato del espacio urbano y por ende más confiable, al no ceder ante la presión de reflejar a la capital por su nivel de afrancesamiento.

<sup>130</sup> “Al principio de siglo era general entre los mexicanos un desdén marcado por todo lo propio mientras que su interés se enfocaba hacia el extranjero, para buscar, sobre todo en Europa, modelos que dieran un sentido superior a su vida. Nadie emprendía una nueva obra sin antes enterarse de lo que se había hecho, en casos semejantes, por los europeos. Espiritualmente, era México un país colonial.” Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934), Planeta, México, 2006, pp. 84-85.

asimilando influencias sino explorando caminos propios de representar el espacio, para lo cual, podían ser útiles todo tipo de incursiones tomadas de las vanguardias con una actitud más curiosa y experimental, que mimética o reverenciadora. Por otra parte, tras la Revolución mexicana, la propia fisonomía de la ciudad de México habría de continuar transformándose al desprenderse del imperativo de apegarse en lo posible al ideal europeo que la caracterizó durante el Porfiriato<sup>131</sup>, y en el paso de un siglo a otro. Y los modelos sucesivos para modernizar el espacio se extenderían más allá de Europa, a otras partes como Norteamérica, y cobraría más ímpetu la propia propuesta nacional<sup>132</sup>. Un proceso complejo hará que la ciudad de México quede liberada de la sombra de París, como ilusión inalcanzable, y encarne en su espacio un camino propio de construcción de una identidad moderna que le fue dando su sello personal.

En un contexto de esa naturaleza, en el que las tensiones entre las propias tradiciones locales y aquellas importadas de fuera, iban modelando estilos de representar paulatinamente lo urbano, cobran relevancia aquellas voces que de algún modo resistieron la compulsión de experimentar al estilo de los poetas de vanguardia europeos, en cualquier versión (propia o ajena), y se mantuvieron proponiendo un estilo al margen de todo. Creo

---

<sup>131</sup> “El viejo régimen liberal decimonónico devenido conservador que conocemos como Porfiriato se identificaba con una arquitectura que expresaba perfectamente su programa social y económico: la incorporación (subordinada, sí) del país a la noción de progreso cultural y económico de Europa y Estados Unidos. El nuevo proyecto social pregonado por los gobiernos revolucionarios a partir de 1920, encontrará, por coincidencia, que aquellos mismos países proponían ahora un movimiento renovador en la arquitectura, el cual, tras varios ensayos, marcaría diferencias frente al pasado”. Véase Víctor Jiménez, “Desarrollo urbano y tendencias arquitectónicas” en *Macrópolis Mexicana. Ensayos sobre la ciudad de México*, vol. II, ed. cit., pp. 22-23.

<sup>132</sup> “La Revolución mexicana (los gobiernos atenuados a su legitimidad) se entrega a la tarea ciclópea de dotación de servicios, mientras los arquitectos quieren descifrar el sentido de lo nacional. Según algunos, el neocolonialismo condensa la esencia de la estética nacional; según otros, como Manuel Amabilis, un ejemplo extremo, lo que importa es la arquitectura inspirada en la plástica prehispánica. Luego, se experimenta, se adaptan formas de las corrientes europeas, se va del neocolonialismo al Art Deco, se vive la fiebre módica de los rascacielos, se incursiona en la imitación. Y de manera abrupta, sin control ajeno a la racionalidad de los especuladores, la ciudad pierde sus ideales unificadores y admite lo que sea en nombre del Progreso”. Véase Carlos Monsiváis, *Apocalipstick*, (2009), Debate, México, 2010, p. 205.



que en esa línea podría entrar un libro como *Las Sinfonías del Popocatépetl* del Dr. Atl, un libro de poemas en prosa o textos breves que aunque no se ocupa de representar el espacio urbano, sí se ocupa de representar en los años veinte un paisaje colosal claramente vinculado todavía a la capital. Sus vistas poéticas, sus enormes paisajes visuales escritos en un extraño estilo (sólo en apariencia conservador), cobran más sentido aún, hoy en día, si se aprecian como una mirada hacia atrás, hacia el paisaje al que pertenecía la ciudad y al que hoy difícilmente pertenece, puesto que es casi imposible de percibir. Aun habiendo colaborado con los poetas estridentistas, Gerardo Murillo (como en verdad se llamaba) se perfiló a sí mismo como un escritor afuera de las tendencias modernizantes<sup>133</sup> de la poesía mexicana, y marcó su diferencia tanto por el objeto que tomó como su referente para la escritura y la pintura, como también por el estilo exuberante de sus imágenes poéticas, que recuerdan las pinceladas intensas con las que dejó capturado de un modo personal aquél paisaje. “Sinfonía de nieve y piedra creada por la energía sin nombre”, “oleaje petrificado de un antiguo mar cósmico”, “arrugas del globo”, son sólo algunas de ellas. Ese paisaje no tardaría mucho en verse devorado por la expansión de la urbe y la contaminación ambiental que lo dejará casi oculto a la mirada. Más de medio siglo después, un fragmento de un poema titulado “Malpaís” de José Emilio Pacheco, dejará constancia de ese proceso:

Esta fue la ciudad de las montañas.  
Desde cualquier esquina se veían las montañas.  
Tan visibles se hallaban que era muy raro  
fijarse en ellas. Verdaderamente  
nos dimos cuenta de que existían las montañas  
cuando el polvo del lago muerto,  
los deshechos fabriles, la cruel ponzoña

---

<sup>133</sup> No podría decirse lo mismo de su pintura, en la que sí son evidentes las huellas del intercambio con las vanguardias artísticas europeas. El dr. Atl, como se sabe, expuso en París a comienzos de siglo tal como lo dejara registrado Apollinaire, y como resultado de esos intercambios, podría verse en su estilo una fusión personal de la paleta de colores y de las pinceladas gruesas y fluidas de los post-impresionistas (como Van Gogh y Gauguin) y los expresionistas (como Munch), entre otros.

de incesantes millones de vehículos,  
 la mierda en átomos  
 de muchos más millones de explotados,  
 bajaron el telón irrespirable  
 y ya no hubo montañas.<sup>134</sup>

Este contrapunto entre el paisaje natural y el paisaje propiamente urbano, también será otra de las formas de darle identidad propia a la representación poética de la ciudad de México, pues éste constituye uno de los marcos claves inherentes a la capital mexicana desde su fundación: su ubicación geográfica en un valle, sobre una laguna rodeada de imponentes montañas. Y como tal, constituirá asimismo otra de las pautas de representación de la ciudad en la poesía mexicana del siglo XX, toda vez que remitir a esas vistas iniciales perdidas en la actualidad, pueda funcionar como aviso al lector respecto a la ciudad que se está buscando configurar en el poema. La “Elegía del retorno” de Luis G. Urbina, todavía introduce a la ciudad usando esta enmarcación que era casi un cliché para remitirla:

(¡Cómo en mi amargo exilio me importuna  
 la visión de mi valle, envuelto en luna,  
 el brillo de cristal de mi laguna,

el arrabal polvoso y solitario,  
 la fuente antigua, el tosco campanario,  
 la roja iglesia, el bosque milenario!

¡Cómo han sido mi angustia y mi desvelo,  
 el panorama de zafir, el hielo  
 de los volcanes decorando el cielo!)<sup>135</sup>

Pero la visión estereotipada de la capital mexicana rodeada de sus dos volcanes y con un cielo limpio, se irá desgastando y perdiendo actualidad, algo que no dejará indiferentes a poetas, entre los que se cuenta José Emilio Pacheco.

<sup>134</sup> Fragmento del poema titulado “Malpaís”, en “Alta Traición”, *Los trabajos del Mar*, 1983, p. 111.

<sup>135</sup> Fragmento de “La elegía del retorno”, *El glosario de la vida vulgar*, 1916.

De modo que, volviendo al Dr. Atl, su intención de poetizar el inmenso paisaje visual a espaldas de la ciudad, creado por las dos montañas legendarias, el Popocatepetl y el Iztacíhuatl, cuya visibilidad se ha perdido casi por completo en la ciudad de hoy, quizás no constituyó un acto profético de conciencia urbana, pero sí una excepción a la regla del momento, que a fin de cuentas nos dejó un testimonio que como todos los demás, vale la pena aquilatar.

## Capítulo II: El nacimiento de una estética urbana

### Importancia de las vanguardias artísticas como generadoras de estéticas urbanas: el futurismo y el cubismo

Si bien la ciudad ingresó en la poesía moderna a partir de la mirada que de ella nos entregó la obra de Baudelaire, la apariencia plenamente industrializada de una ciudad cuya fisonomía fuera representativa del siglo XX, sería capturada gracias a los logros que los movimientos de vanguardia implementarían. El futurismo –como el primero de ellos- tuvo un valor crucial en la posibilidad de comenzar a ver plasmada la fisonomía urbana gracias a la formulación explícita de ciertos lineamientos que abrirían de golpe el campo de la lírica a la inclusión de experiencias diversas. Detenernos a señalar cada uno de los nuevos conceptos que hicieron posible la aparición de una dimensión nueva y visible de la ciudad en la poesía, tiene sentido en aras de establecer la evolución de la imagen urbana en el ámbito específico del poema. Junto con ello, no menos importante será el papel que el cubismo tendría como generador de toda una estética de la simultaneidad que tuvo su origen en la transformación del espacio de la ciudad en otro capaz de proveer vivencias inéditas de percepciones yuxtapuestas. Mi análisis pretende ir deslindando las aportaciones de cada uno de estos movimientos, que habrían de tener un impacto crucial en los artistas mexicanos de comienzos de la década de los veinte (tanto poetas como pintores), y en particular, en los que intentaron recrear las innovaciones formales que venían de Europa así como fundar un movimiento de vanguardia en nuestro país.

Al ser el futurismo una vanguardia netamente urbana, usó los aspectos más evidentes de la mecanización creciente que tenían a su alcance: la industria y el diseño gráfico. Las letras

de molde reproducidas industrialmente por la prensa y por los carteles que comenzaban a invadir el horizonte, se volvieron de golpe, una herramienta al servicio del arte para ser transferidos a la página del poema. Con ello, consiguieron una doble operación. Hacer que el espacio urbano pueda integrarse al campo visual de la página en blanco, y hacer de la página en blanco una réplica a menor escala, de una visión urbana. Lograron así romper las fronteras que mediatizaban toda visión poética de la ciudad y la restringían al lenguaje, haciendo que por primera vez la ciudad pudiera ser reconstruida no solamente con palabras, sino con letras interpretadas como signos gráficos en diseños poéticos. Es decir, revelaron para los poetas del siglo XX el valor visual de las letras impresas añadiendo como un valor agregado, esta dimensión a la propiamente semántica del lenguaje. Pero habría que recordar que esto fue un resultado del inmenso impacto que estaba teniendo la industria en la Italia de comienzos de siglo. Como consecuencia de este impacto, hicieron todavía algo más por la poesía de la ciudad moderna. Fuera de modificar el modo de escribir poemas por la interpelación novedosa de otros registros provenientes del mundo industrial, promovieron el uso de un nuevo sonido urbano: el ruido, como categoría artística. Con ello, suscitaron para la lírica el empleo autorizado de un amplio registro de onomatopeyas como una nueva forma de libertad poética capaz de dar cuenta de la vivencia urbana. Ramón Gómez de la Serna, El promotor de Marinetti en España, daría cuenta de esta preferencia de filiación futurista, al elegir el término *greguería*, que significaba originalmente ruido, para designar su propio modo de versificar<sup>136</sup>. Y el “ruidismo”<sup>137</sup> promulgado por el futurismo como

---

<sup>136</sup> También se colocará en la posición de un dadaísta al firmar sus escritos con el nombre de Tristán, y al proponer el origen del término “greguería” como un término tomado azarosamente del diccionario que él habría de volver a significar. Esto mismo había hecho Tzara con el término *dadá*. Gómez de la Serna repetiría ese mismo ritual.

<sup>137</sup> El pintor futurista, Luigi Russolo será el autor intelectual que dará a conocer, cumpliendo con las intenciones del movimiento, el manifiesto titulado “L’arte dei rumori” (El arte de los ruidos) el 11 de marzo

categoría artística, llegaría también hasta México años después, bajo el nombre de estridentismo. La ciudad generadora de ruidos tan nuevos como el del claxon<sup>138</sup>, ingresará en la poesía gracias a la audacia futurista, pero con este permiso serán referidos también otros sonidos, como el de la música de jazz<sup>139</sup>, que estaba comenzando a dominar el aire de los tiempos. En los primeros poemas de Apollinaire aparecen ya los músicos callejeros y las menciones a las bandas de jazz. Los seguidores de la vanguardia en Hispanoamérica sacarán provecho, oportunamente, de estas nuevas licencias adquiridas.

Escribir desde la mesa de un café, en medio del bullicio y el gentío de la ciudad, incluir en lo que se escribe el ruido de los autobuses que pasan o hablar del mismo tránsito en un automóvil, para dejarle saber al lector, que la calle no está siendo imaginada sino que es el lugar desde donde el poema nace, son actos que antes de las vanguardias artísticas europeas, podían parecer inconcebibles. En todo caso, no se sabía cómo hacerlo. El futurismo italiano le abrió las puertas a la ciudad moderna, haciendo que los aspectos sonoros y visuales de la misma, pasaran a ser un material insertado a partir de intervenciones gráficas en el espacio de la página, inutilizado anteriormente. La apariencia formal de un poema cambió drásticamente a la hora en que el poeta eligió representar por intermedio de signos y letras, a la ciudad. El uso de la tipografía como herramienta sustituta

---

de 1913. En él propondrá la inclusión del ruido en la música partiendo de una concepción del sonido-ruido que habría evolucionado hasta llegar a nuestros días, en que también “los ruidos novísimos de la guerra moderna estarían incluidos”, algo que denota el contexto bélico de la Italia en que nació el futurismo y la actitud a favor de la guerra que suscribe el movimiento en cada oportuna ocasión. El manifiesto de Russolo será capital para la comprensión del ruido como un valor en sí mismo, a través de afirmaciones tales como “Cada manifestación de nuestra vida está acompañada por el ruido. El ruido es por tanto familiar a nuestro oído, y tiene el poder de remitirnos inmediatamente a la vida misma”. Véase Olga Saénz, *El Futurismo Italiano*, Universidad Nacional de México, México, 2010, pp. 190-196.

<sup>138</sup> “Cuando apareció por primera vez el klaxon y dejó oír su gruñido, comprendimos inmediatamente que el siglo XX había encontrado su voz”. Véase “Kodak” por Porfirio Hernández, en la revista *La Falange*, 1/12/1922.

<sup>139</sup> “En el jazz se emancipa el ruido. El jazz aparece en el momento en que el ruido queda cada vez más apartado del proceso productivo, de circulación y comercial. Y lo mismo con la radio”. Walter Benjamin, “Pasajes de París I”, en *Libro de los Pasajes*, ed. cit., p. 855.

de la métrica, le daría a la página en blanco una vida nueva hecha de silencios y gritos provocados solamente por el color y el tamaño de las letras. Marinetti puso en marcha su programa de “palabras en libertad” anunciando una nueva época para la lírica, en la que la reproducción del mundo mecánico tendría que ser transmitida vívidamente, a partir de nuevas licencias. El diseño gráfico industrializado a través de la prensa, se utilizó para fines poéticos, y las páginas de poemas se llenaron de transposiciones tomadas de carteles, anuncios, códigos matemáticos, recetas, fórmulas, pentagramas, diagonales, todas las versiones posibles de juegos con letras, números y signos, en el blanco de la hoja como factor de juego también. Como resultado natural de esta experimentación, la letra adquirió un valor autónomo y se convirtió en una herramienta para el diseño del poema. Entre Baudelaire y Apollinaire (quien empezó siendo futurista) salta a la vista del lector, un siglo de distancia poética. Mientras que el primero hace ingresar la vida de la ciudad a partir de las referencias a la multitud y a los personajes que la habitan, el segundo dibuja y traduce con imágenes o reproduce con versos paralelos, su propia percepción del espacio físico. Además de incorporar el ruido en la música, el teatro y la poesía, Marinetti se propuso elevar al rango de dimensión estética la noción de velocidad. Con ello consiguió una revolución en el terreno de la plástica, al poner en movimiento lo inmóvil. Moles de bronce comenzaron a adquirir una celeridad inusitada en la escultura, cual *Golems* modernos en acción, mientras que la imagen multiplicada de la patita de un perro sería reproducida cien veces en un solo plano, modificando nuestra noción de lo posible en un cuadro. La poesía pasaría primero por una modificación de su forma tradicional, antes de experimentar con versos que produjeran el efecto de un tránsito veloz. En el ámbito de la poesía mexicana, serían los estridentistas quienes habrían de aplicar estas consignas futuristas en su propia práctica poética. En más de una ocasión darán la impresión de regirse por la noción del

“adjetivo semafórico” instaurada por Marinetti, un adjetivo que lograra acelerar o poner una pausa, modificando el efecto final del sustantivo. El sólo hecho de hablar de un adjetivo semafórico como parte de un programa de renovación poética pone en evidencia el rol que comienza a jugar la ciudad moderna con todos sus artefactos como fuente de inspiración para el arte. La naturaleza eminentemente urbana del futurismo italiano, se deja ver en ocurrencias como estas que también dieron frutos en la poesía de vanguardia hispanoamericana.

### La vivencia de la calle trasladada a la página

Los primeros experimentos poéticos futuristas de reproducir la experiencia física de estar en una ciudad industrial, harán su entrada a través de páginas que parecían hechas más por diseñadores gráficos que por poetas. Los escritores cubistas, por otra parte, jugarán a darle a este nuevo paisaje un aire más plástico y menos industrial a través del uso de letras cursivas pequeñas, que pretendían dibujar más que reproducir, construyendo sentidos a partir de elementos urbanos. Lo que permite distinguir un poema futurista de otro cubista es la huella expresa en su apariencia formal del énfasis puesto en el uso de la gráfica industrial en el caso del primero, y la asimilación de los logros de la plástica cubista en el segundo. Pero en ambos, la yuxtaposición de planos de la experiencia urbana se impone como regla. Los dos reproducen por distintas vías la simultaneidad característica de la vivencia urbana, aunque el cubismo hará del simultaneísmo<sup>140</sup> propiciado por la ciudad, su instancia

---

<sup>140</sup> Octavio Paz usará esta denominación para hablar de la vivencia urbana. “En los grandes poemas simultaneístas [...] hay un centro, un imán que mantiene unidos a todos los fragmentos”. Véase *Laurel, Antología de la poesía moderna en lengua española* (1941), prólogo de Xavier Villaurrutia, epílogo de Octavio Paz, Trillas, México 1986, p. 495. Podríamos recurrir al término inventado por Ramón:



fundamental. No sólo el espacio, sino también el tiempo, serán desarrollados en su poética a través de planos coincidentes y paralelismos visuales. Mientras que el futurismo, se centrará todavía mucho más en la apropiación de los aspectos relacionados con el furor maquinista: la captación del movimiento y de la fuerza motriz, trasladados gráficamente a la página.

Aunque estoy hablando de poemas y no de cuadros, de todas maneras la poesía y la pintura ya habían roto sus fronteras, dando paso a un nuevo modo de escribir y de pintar. Fue la ciudad la que hermanó géneros distintos rompiendo las distancias y haciendo de la letra un elemento visual y sonoro que podía pasar del plano del pintor a la hoja del poeta y viceversa. Si nos detenemos a observar las perspectivas a las que nos enfrentamos diariamente al salir a la calle, la visión (de cerca y de lejos) de carteles entrecruzados en distintos planos, podremos comprender por qué para ambos fue tan significativo el énfasis en la letra, como recurso expresivo. La ciudad se llenó de letras, el arte también. La poesía, a diferencia de la prosa, pudo hacer de la letra su patrimonio visual, quizás por su brevedad, o por su hegemonía textual. En términos generales, una página de un poema no ocupa la misma proporción respecto al resto del texto poético que la que ocupa una página de un cuento o de una novela respecto a la totalidad de la obra de la que depende su sentido final. En el poema los blancos cuentan y hacen respirar a las letras siendo el marco definitivo del mensaje en el lector. Esto lo aprovecharon los poetas de vanguardia a su favor haciendo una

---

‘Apollinerismo’’. Véase: *Ismos*, Brújula, Buenos Aires, 1968, p. 17. Pero en realidad el propio Blaise Cendrars, ya había incluido el término en uno de sus poemas diciendo “El simultanéismo es paseísta” (“Le simultanéisme est passéiste”) en “Fantomas” (1914) que forma parte del libro *Diecinueve poemas elásticos* ((1919). El verso parecería estar indicando cierto carácter nostálgico implícito en el cruce de tiempos y espacios, por la alusión al pasado. Blaise Cendrars, *Poesía (1912-1919)*, trad. de Alicia Reyes, Carlos Bonfil y Marc Cheymol, presentación de Marc Cheymol, UNAM, México, 1995, p. 177. El término ya había sido puesto en circulación antes, por los propios futuristas. En la revista de Apollinaire *Les Soirée de París* quedó registrada toda la polémica que Apollinaire mantuvo por defender su autoría sobre el término. Guillermo de Torre, era el encargado de hacer circular en español las novedades que traía la revista francesa, y tradujo una parte importante de ese debate.

traducción paralela de los aspectos sensoriales de la ciudad en textos virtualmente gráficos, plásticos, o sonoros, lo que tuvo un impacto efectivo. En la propuesta futurista el sonido comenzará a ser evocado a través de la misma representación de un automóvil que cruzaba la página simulando -como en un cartel publicitario- el paso veloz de un coche por la calle, acompañado de onomatopeyas que recrearán el ruido de un motor. La estela del olor de gasolina se esbozaría alrededor de la frase expuesta en diagonal, anunciando una de las maneras en que se poetizaría lo urbano.

Lo que se veía, escuchaba y olía al cruzar por una avenida, se volvería identificable gracias a señales urbanas, como carteles, anuncios publicitarios y nombre de calles o monumentos distintivos, así como menciones a los nuevos olores surgidos de las chimeneas de las fábricas y de los automóviles. La vista, probablemente se disputó el primer lugar junto al oído. El olfato entraría sin pedir permiso, tal como nos ocurre cuando nos exponemos al cruzar por las vías públicas. Y el tacto vendría después. Pero no era necesario reconstruirlo todo, con sólo ingresar en el poema el nombre de una calle importante, de un sitio popular o de un monumento emblemático del lugar como la torre Eiffel, por ejemplo, el mundo parisino se ponía en acción en la mente del lector. Pero también otras referencias podían ser usadas con la misma finalidad obteniendo los mismos resultados. Lo que prueba que la figuración de la ciudad en la mente del lector comenzará a depender de pocos elementos que han sido convertidos en presupuestos que funcionan para todos<sup>141</sup>. El nombre de una calle popular insertada en un poema comenzaría a ejercer un gran poder de sugestión acompañada de otros recursos que movilizarán el entorno urbano en la imaginación.

---

<sup>141</sup> William Chapman Sharpe, *Unreal cities, Urban Figuration in Wordsworth, Baudelaire, Whitman, Eliot and Williams*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London, 1990.

### Distinción entre el uso futurista y el uso cubista de la letra como nueva herramienta poética

El uso de la tipografía como herramienta sustituta de la métrica, le daría a la página en blanco una vida nueva hecha de silencios y gritos provocados solamente por el color y el tamaño de las letras. Marinetti puso en marcha su programa de “palabras en libertad” anunciando una nueva época para la lírica, en la que la reproducción del mundo mecánico tendría que ser transmitida vívidamente, a partir de nuevas licencias. El diseño industrial se utilizó para fines poéticos, y las páginas de poemas se llenaron de transposiciones tomadas de carteles, anuncios, códigos matemáticos, recetas, fórmulas, pentagramas, todas las versiones posibles de juegos con letras, números y signos, en el blanco de la hoja como factor de juego también. Como resultante natural de esta experimentación la letra adquirió un valor autónomo y se convirtió en herramienta de dibujo poético, con un sentido diferente del que le llegaría a dar Apollinaire en sus caligramas (quien primero figuró en las filas del futurismo antes de darle nombre al cubismo y al surrealismo). El autor francés optará por un estilo más parecido a la pincelada poética con palabras que a la transcripción de los modos de impresión netamente urbanos promovidos por la imprenta. Para Marinetti lo fundamental era transmitir la modernidad de los nuevos medios de expresión urbana y masiva. La dimensión tipográfica de la letra era por tanto la que le interesaba resaltar desde la página del poema como un medio de expresión en sí mismo. Apollinaire en cambio, usó la letra imprenta en su versión cursiva para hacer poemas que parecen dibujos, subrayando así el carácter aún personal y subjetivo del poeta como autor individual, que bajo su mirada no era un artífice de la reproductibilidad técnica. Un poema dibujado con letra cursiva aún

podía evocar una carta<sup>142</sup>. Marinetti estaba mucho más interesado en transmitir el mensaje opuesto a partir del uso del mismo recurso: la letra, concebida como herramienta técnica del poema. Para Marinetti era fundamental la dimensión industrial de la misma, y por lo tanto, el poema debía parecerse lo más posible a la página de un periódico en la que a simple vista la figura del autor parece omitirse ante la preponderancia visual del impacto gráfico propio de un género destinado de producción en masa. Por otra parte, mientras que el futurismo buscaba justamente por su adhesión a la difusión masiva de la información, recrear el efecto de una página periodística, también pretendía alcanzar al lector por el mismo camino que implicaba la inmediatez del mensaje. La letra debía llegar quizás antes que su significado como en un cartel de propaganda política (en que la propaganda se hace evidente por el formato y disposición gráfica de la letra). El uso que por su parte, en cambio le dará Apollinaire –al dibujar con letras detalladamente palmeras, fuentes, jarrones, flores, edificios, torres, catedrales, iglesias, zapatos, pisadas, escopetas- en algunos de sus caligramas, exigirá del lector una lectura más minuciosa y atenta que implique en principio comprender y desentrañar no sólo el significado del poema visualmente presentado, sino la propia letra cursiva, tal como ocurre cuando desentrañamos los jeroglíficos de una escritura. Aunque el dibujo producirá su impacto efectivo aún antes que el mensaje contenido en el poema, la lectura del mismo conllevará necesariamente a la desarticulación de la forma a través de la comprensión de la letra. Apollinaire se despojará del empleo virtualmente industrializado de la letra impresa y del carácter originalmente político del mensaje que Marinetti buscaba transmitir y al que nunca habría de renunciar.

---

<sup>142</sup> De hecho, como lo ha señalado Octavio Paz, Apollinaire escribirá su primer caligrama a la manera de una “Carta Postal de la República Mexicana” enviada a su hermano Albert quien se encontraba viviendo en México, desde 1913 y adonde permanecería hasta 1919. Véase la nota # 2 de su ensayo sobre López Velarde titulado “El camino de la pasión” en *Cuadrivio* (1965), Joaquín Mortiz, México, 1976, p. 71.

Estos diferentes modos de escribir explotando el valor gráfico, visual o tipográfico de la letra serán aprovechados también por los poetas hispanoamericanos pero cabe aclarar que en ocasiones obtendrán beneficios de ambos usos y los mezclarán en sus textos sin hacer especiales distinciones entre una y otra versión. “El 4 tiene raíz griega”, “La W es la M haciendo la plancha” o “La B es el ama de cría del alfabeto”<sup>143</sup> son -entre muchas otras greguerías de Ramón- un ejemplo de un modo personal de asimilar los logros del futurismo y del cubismo, con frases construidas a partir del énfasis en la letra o en el número, utilizados en su calidad plástica y evocadora de analogías visuales. “El Espantapájaros” de Oliverio Girondo, “El Espejo” de José Juan Tablada, y *Téléphone* de Huidobro, pueden asimismo ilustrar otra posible combinación cubofuturista, en el uso y la apariencia de la letra. Dibujan su objeto pero también hacen uso de diferentes tipos de letra, algunos de los cuales imitan la cursiva natural y otros la de la imprenta.

### La representación futurista de la ciudad en el ámbito de la poesía hispanoamericana

El futurismo fue el promotor de un modo de percepción de la modernidad que todas las vanguardias de uno u otro modo subscribieron. Pero ningún movimiento de vanguardia, por más inspirador y estimulante que fuera, fue capaz de unir su programa a una fórmula mágica que asegurara para el arte, artistas originales. Las vanguardias propagaron estéticas nuevas pero no garantizaron con ello la producción de genios artísticos. Tampoco el creador del futurismo italiano acabaría trascendiendo por sus versos<sup>144</sup> como por la

---

<sup>143</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías*, ed. de Rodolfo Cardona, Cátedra, México, 1990, pp. 160, 158 y 146.

<sup>144</sup> Marjorie Perloff afirmará que “como poeta lírico, fue un mediocre simbolista tardío”. Véase *El momento futurista*, trad. de Mariano Peyrou, Pre-Textos, España, 2009, p. 199. Gómez de la Serna lo dirá de otro

capacidad inusitada para abanderar una de las revoluciones estéticas más significativas del siglo. Renato Poggioli afirmará que “el momento futurista le pertenece a todas las vanguardias, no sólo al movimiento que tuvo este nombre”. Esta afirmación busca poner de relieve lo esencial.

Las vanguardias en lengua española, tanto desde España como de un extremo a otro en Latinoamérica, no quedaron fuera de este decisivo influjo. Las greguerías en las que Ramón Gómez de la Serna utilizó números con la finalidad de improvisar operaciones matemáticas convertidas en propuestas poéticas, son un ejemplo del alcance que la presencia del futurismo pudo llegar a tener, en manos de un autor tan creativo. La experimentación con “paisajes plásticos”<sup>145</sup> sugerida desde la aparición de títulos como *Hélices* de Guillermo de Torre o *Avión y Radio*<sup>146</sup> de Luis Kyn-Taniya, así como los ideogramas de José Juan Tablada, serían impensables sin el modelo de poesía visual ofrecido por Marinetti y Apollinaire respectivamente, que fueron asimilados también en versiones propias. Cuadros urbanos serán poetizados a través de diseños que recogen los hallazgos de artistas que se

---

modo: “Fue Marinetti en Italia ese hombre que aparece en un país y que no es ni su gran poeta, ni su gran dramaturgo, ni su gran político, ni su gran novelista, sino una cosa que, sin ser nada de eso, puede equivaler a todo eso”. *Ismos*, ed. cit. p. 109.

<sup>145</sup> Daniele Corsi menciona un correlato específico para estas experimentaciones: *Manifiesto della Aeropittura*, el cual considera que está presente en la disposición de tendencia más abstracta que figurativa, en los poemas de *Hélices*, de Guillermo de Torre, y en particular en el que se titula “Paisaje plástico”. Véase “Ideología y lenguaje futurista en Hélices de Guillermo de Torre”, en *Futurismo, la explosión de la vanguardia*, Vaso Roto, México, p. 102. El análisis de Corsi apunta a evidenciar la presencia directa del futurismo italiano mucho más que la huella del cubismo francés en dichas composiciones o “aéropoemas”, como los titula. Es probable que muchas de sus intuiciones sean útiles para analizar los experimentos caligramáticos que siguen esa tendencia, como los que he mencionado a lo largo de este trabajo. Ya en 1914 Gabriel Arbouin había señalado en un texto titulado “Ante el ideograma de Apollinaire” dicha vinculación con el futurismo fundacional en la génesis del concepto.

<sup>146</sup> Como se sabe, este libro lleva el subtítulo de “Poema inalámbrico en trece mensajes” en el que se percibe como trasfondo una evocación de la Torre Eiffel como central de radio, que Kyn-Taniya incluirá más de una vez en sus poemas. Curiosamente las nuevas perspectivas desde aviones divisan siempre una antena. La Torre parisina tuvo su antena precursora. En el poema “paisaje plástico” de Guillermo de Torre está escrita la palabra “antena” (dispuesta verticalmente, como una torre vista desde lo alto), etc.

Kyn-Taniya conoció de primera mano el impacto de la Torre Eiffel en la ciudad francesa, pues allí nació y vivió la mayor parte de su vida.

habían atrevido a hablar de la ciudad dibujándola con letras o usando “Analogías visuales provocadas por intersecciones”<sup>147</sup>, en las que también se integran elementos naturales. Tablada habría de mezclar lo gráfico con lo plástico, dándonos en sus ideogramas líricos la impresión de huellas de la pisada de un zapato, o eligiendo simular con letras la figura de un tacón de mujer más al estilo del francés<sup>148</sup> que del italiano. En ambos casos estrenaría hábilmente los recursos puestos a disposición por los poetas cubofuturistas europeos. Al mismo tiempo, otros poetas como Villaurrutia y Novo, mostrarán asimilaciones claras de otras propuestas provenientes de diferentes registros como la obra gráfica de Jean Cocteau (ligada al cubismo), o los mundos oníricos derivados de la plástica y de la poesía surrealista. El primero dando paso a su propia percepción de la calle como un escenario vacío susceptible de contener objetos y proyectar sombras, y el segundo, formando alianzas electivas para desnudar creativamente su identidad sexual, que ya estaría siendo artísticamente trabajada por Cocteau. El dramaturgo francés llegará a influir no sólo a través de sus textos, sino también por sus dibujos<sup>149</sup> que exhibían abiertamente su inclinación sexual, algo que habría de representar un logro<sup>150</sup> en el ambiente parisino precursor al fascismo europeo que se vendría gestando, un ambiente que acabaría

---

<sup>147</sup> Véase Daniele Corsi, *ed. cit.*, p. 102.

<sup>148</sup> Apollinaire es su modelo precursor en la mayor parte de los ideogramas líricos. La huella de pisadas estará presente desde el primer caligrama de Apollinaire (la Carta-Océano, 1913) y el contorno de zapatos, botas, y objetos diversos, aparecerá en los subsecuentes.

<sup>149</sup> El *libro blanco* de Jean Cocteau significó una revelación en el campo de la literatura homosexual pues aparece (ya en su segunda publicación anónima en 1930), acompañado de las ilustraciones explícitas del poeta, que resultaron no menos provocadoras que su contenido.

<sup>150</sup> “Lo escandaloso de *El libro blanco* no es el relato de la homosexualidad sino el de la sexualidad; ésta es tan disfrutable para el narrador que convence por sí misma, levantando todas las barreras, inclusive las erigidas por las propias técnicas literarias. Lo que nos queda de Cocteau al terminar el libro es el impacto de una sensualidad poderosísima, sin trabas, a pesar de las consecuencias trágicas que tuvieron algunos de los vínculos en que esta sensualidad se desplegó. Se acaba esperando la realización de la homosexualidad; pero no sólo eso. Se acaba deseando también la realización permanente de una sexualidad que necesitaba liberarse pero que siempre fue libre”. Véase Claudia Kerik, “Jean Cocteau: Autorretrato homosexual”, en el Suplemento cultural de *La Jornada*, 24 de marzo de 1996 [por razones desconocidas para mí, mi trabajo fue suprimido de la versión en línea del periódico].

volviéndose claramente represivo y ajeno a la libertad de expresión. En el México de los Contemporáneos, esta influencia también tendría sentido, como una de las voces evocadas para dar legitimidad<sup>151</sup> artística a la propia marginación sexual, algo que sin duda iba en contra del discurso promotor de la virilidad auspiciado por Marinetti que los estridentistas mexicanos habrían de respaldar.

El futurismo italiano había inaugurado y propagado por el mundo una de las propuestas más sincrónicas con su momento histórico: una noción del arte basada en el estupor por la velocidad y la fuerza física, representados por las máquinas como modelos del hombre, actuales (y de una eficiencia siempre actualizable), productos de la moderna industria urbana, en el contexto de una nación promotora del diseño industrial, y en vísperas de la primer guerra mundial. El asombro que en algunos provocó la vivencia completamente nueva de andar en automóvil comenzando el siglo XX, indujo a incluir temas y promover

---

<sup>151</sup> Como contraparte de este discurso estaría la obra de los Contemporáneos. Robert Mackee Irwin sostiene que es justamente ese papel de servir de contrapeso al discurso oficial lo que le confiere al grupo de los Contemporáneos un carácter revolucionario. “La poesía de Villaurrutia, junto con la de Salvador Novo, es revolucionaria por su audacia y por ser la primera expresión abiertamente homoerótica en las letras mexicanas. Como tal constituye un reto a la política cultural de la posrevolución porque desestabiliza el pilar quizás más opresivo de los nuevos valores nacionales: el machismo”. Véase “Colores nunca vistos sobre una tela: nuevos erotismos masculinos de la cultura posrevolucionaria”, en *Modernidad, vanguardia y revolución en la poesía mexicana 1919-1930*, Anthony Stanton, ed., El Colegio de México/Centro Katz de Estudios Mexicanos, México, 2014, pp. 266-267. Considero que no era sólo el homoerotismo sino el propio erotismo el que continuaba siendo un tabú que, aún si se conseguía romper, volvía a emerger de manera recurrente. El machismo afectaba a ambos. Junto con ello me parece que la tesis de Mackee Irwin, pudiera ser más convincente si se atiende a la propia vida de los integrantes del grupo más que a sus primeras obras, y que uno de los ejemplos que elige para hacer su demostración –como el caso del “Nocturno de la estatua” de Xavier Villaurrutia- no permite del todo hacer esa lectura por lo que no es una elección afortunada. (Quizás los “Poemas Proletarios” de Novo, con sus elocuentes y nada abstractos perfiles masculinos, pudieran ser más útiles para ese fin). Es conocido el tema del plagio, la paráfrasis o la inspiración mimética que Villaurrutia hizo en ese -que fue quizás el mejor de sus nocturnos-basándose en un poema precursor de Jules Supervielle. Octavio Paz salió en su defensa. Ida Vitale intentó avanzar hacia un ajuste de cuentas más conciliador con la figura de Supervielle, y reveló más de un hilo conductor de uno a otro, pasando entre otros, a través de Apollinaire y Cocteau. “Y como los poetas suelen abstraer en los otros lo que los obsede a ellos” quizás el filtro de Cocteau fuera útil para el tema que Mackee Irwin propone en su texto. Véase Ida Vitale, “Xavier Villaurrutia: una experiencia latinoamericana”, en *Letras Libres*, agosto del 2008, p.34. Por otra parte, ¿Analizar el “Nocturno de la estatua” por su capacidad de expresar abiertamente el homoerotismo no presupondría acaso, adjudicarle esa intención a su poeta original?



recursos para la poesía, el teatro, la música, tales como, la incorporación del ruido del motor convertido en sonido estético, generador de ritmos audaces y nuevos sentidos<sup>152</sup>. La intención evidente, era la de hacer sonar en el poema, la realidad externa al mismo, constituida por la irrupción de estruendos de máquinas de todo tipo. Pero estas incluían un rango complejo de vibraciones, desde las maquinarias de las fábricas, los propulsores de motocicletas y coches de carrera, trenes y aviones, hasta el armamento ensordecedor del aparato bélico: bombas, metralletas, disparos. La naciente idolatría del automóvil incluía en la mirada futurista, el alcance de la máquina al servicio de sus funciones belicistas y la proyección de toda una visión del cuerpo condicionada por el motor como modelo de eficiencia.

En cada caso, la incorporación de las ideas de Marinetti habría de significar una transformación de las mismas, de acuerdo a la dirección que el poeta o el movimiento buscaría darles, en el marco del propio contexto nacional. El proceso de difusión y apropiación de las vanguardias en contextos ajenos al movimiento original, explica muchos de los rasgos particulares que tomó cada versión de las mismas. Extrapolar de un lugar a otro muy diferente, conceptos que habían nacido en una situación tan específica como la de la Europa de entreguerras trajo consigo adecuaciones que determinaron cambios respecto del modelo original. Por muy internacional que llegara a ser el lenguaje de las vanguardias como expresión unánime de la modernidad su origen tenía raíces profundas en la propia realidad europea y en el momento histórico que las vio nacer, una constelación de factores condicionados por el avance del fascismo y por las transformaciones sociales, económicas e industriales que repercutieron en la necesidad de darles expresión a través de la renovación

---

<sup>152</sup> “La velocidad, arrastra la renovación de las imágenes y, en primer término, de las imágenes que la designaban hasta ayer”. Paul Morand, “De la velocidad”, *Contemporáneos* N° 15, agosto de 1929, p. 50.

de los lenguajes estéticos vigentes. Ni Madrid, ni Moscú, ni Lisboa, ni la ciudad de México, compartían plenamente esa realidad en un sentido que pudiera permitir que establezcamos un paralelismo exacto. Y sin embargo, en todas ellas, tuvo lugar la difusión del futurismo italiano en versiones propias que fueron adaptadas a otras circunstancias.

La intención futurista de dirigirse a las multitudes urbanas que comenzaban a dominar el paisaje urbano y político del momento, señaló asimismo nuevos retos para los poetas del siglo XX. Esta aspiración se verá significativamente realizada fuera de Italia en la voz del poeta ruso Vladimir Mayakovski quien, abanderando el futurismo en su nación, hará de la poesía un espacio para representar la condición del proletariado ruso en nombre del cual hablará, dándoles a las multitudes un lugar propio, que las revelará siguiendo el dictado futurista, como una fuerza motriz propulsora, representada en ocasiones por números. “150.000.000 es el nombre del autor de este poema” o “150.000.000 hablan por mi boca”<sup>153</sup> son versos que sintetizan en un solo acto poético toda una corriente discursiva que habría comenzado en Whitman, para llegar a encarnar en la voz de Mayakovski el papel del poeta como un obrero constructor del futuro, llevando a una dimensión inesperada la identificación del poeta con la multitud. No lejos de este intento se colocará el estridentismo mexicano, abrazando las nuevas propuestas provenientes de ambas versiones del futurismo (el italiano y el ruso) para darle su propia legitimidad poética a las multitudes de trabajadores que salían a protestar por las calles de muchos estados del país, y que por primera vez se buscará representar en el ámbito de la poesía mexicana.

Pero quizás ningún poeta lograría volver realidad el anhelo futurista de identificación con la máquina como un nuevo credo de masas, tal como lo hará Fernando Pessoa en la voz de

---

<sup>153</sup> Versos que pertenecen al poema que lleva como título la misma cifra “150.000.000 “y del cual se dice que apareció en el original publicado sin nombre del autor.

Alvar de Campos (uno de sus heterónimos) quien en su “Oda Triunfal”, hará sonar un amplio registro de asimilaciones futuristas asombrosamente amalgamadas en el oleaje de sus versos maquinistas en los que Whitman, y Marinetti, quedarán ensamblados y convertidos en una voz original que llena de melancolía dirigirá su mensaje a las multitudes que pueblan las calles de las ciudades del mundo.

### La integración futurista del dinamismo al interior del poema

La ciudad moderna entra en la poesía a partir de las vanguardias artísticas, en un proceso que habría de comenzar con el debilitamiento de los límites que defendían la noción de un poema desvinculada del espacio exterior, y el nacimiento de una nueva concepción poética hecha del intercambio entre el espacio urbano y el cosmos de la poesía. Esa apertura de los márgenes que contenían hasta el momento la noción de poema, y que comienza a resquebrajarse a la hora en que poetas y pintores intercambiaron sus recursos, a partir de títulos y operaciones artísticas compartidas, va a permitir el descubrimiento de materiales y herramientas literarias, que hicieron visible la ciudad para el poeta y para el lector. Es decir, la ciudad moderna, no entra en la poesía hasta no ser identificable como moderna en el poema. Y esta es una conquista de las vanguardias artísticas. Le dan a la ciudad, a toda ciudad, primacía por contener la génesis de los lenguajes de la modernidad, y la transfieren visualmente a la página. Esta transferencia y operación de visibilidad urbana la logra el futurismo italiano desde sus primeras premisas, al desviar la noción de belleza de sus contenidos tradicionales y proponer una concepción basada exclusivamente en las nuevas experiencias del siglo XX. Al exaltar la nueva belleza del siglo puesta en la figura del automóvil y contrapuesta a la escultura clásica, en la frase “Un automóvil de carrera es más

bello que la victoria de Samotracia”, Marinetti emitió una provocación que todas las vanguardias asumirían como reto: darle un lenguaje y una expresión a esa nueva belleza del siglo que ya no es identificable con imágenes de siglos anteriores. Es decir, la novedad de nuestro tiempo, está en que no tiene un lenguaje artístico que lo exprese, y por lo tanto, hay que crearlo. Así Marinetti abre el camino para la búsqueda de una vía de expresión de lo moderno tan moderna como su objeto. Pero habrá de dar un paso más. Si la máquina es la novedad, hablemos de la máquina. Pero ya que no hay un lenguaje precursor del maquinismo industrial del siglo XX, identifiquémonos con este maquinismo para reproducirlo desde el arte y transmitirlo como novedad. Es casi imposible deslindar el punto donde las máquinas y la ciudad se unen, pues todos estos elementos se fusionaron necesariamente entre sí para la creación de atmósferas que evocaran las experiencias nuevas del siglo XX. Es decir, la ciudad comenzó a ser descrita a partir de sus vehículos de locomoción y los paisajes visuales hechos de mayor movilidad, conseguidos por la velocidad, como experiencia nueva en sí misma. Este impacto visual de dinamismo que hubo de originarse en todas las ciudades que comenzaban a industrializarse, se buscó crear en la poesía y podríamos decir que todas las vanguardias de un modo u otro lo van a conseguir. Aún el surrealismo, a pesar de enfocar su mirada hacia adentro del inconsciente, se verá beneficiado por la movilidad imaginativa inaugurada por el futurismo, un movimiento fundamentalmente vinculado con los aspectos tangibles de la modernidad industrial.

Villaurrutia y Maples Arce: dos miradas hacia el desplazamiento urbano

En la poesía mexicana, un poema como “Tranvías”<sup>154</sup> de Xavier Villaurrutia, consigue fundir ambas dimensiones, y la visión exterior de un paisaje en movimiento, provocada por el movimiento del tranvía, se convierte en la movilidad propia de la imagen, las casas acaban moviéndose, y da la impresión de que la imagen se gestó adentro del poeta también. Es decir, no podemos distinguir si se trata de la movilidad de la imaginación (en este caso onírica y de raigambre surrealista) o de la movilidad de la percepción dinámica del objeto, tal como la promovieron los futuristas.

TRANVÍAS

CASAS que corren locas  
de incendio, huyendo  
de sí mismas,  
entre los esqueletos de las otras  
inmóviles, quemadas ya.

Villaurrutia consigue, no solamente darnos ese adentro y afuera del paisaje en movimiento, provocado por la fusión de lo que se percibe con lo que se imagina, sino que además agrega la pincelada de color, luz y sombra, que parece provenir de un cuadro postimpresionista. El resplandor de los rayos del sol vistos en movimiento, proyectados desde las casas, es eficazmente logrado en su máxima expresividad al quedar transferido a las mismas casas, pues son ellas las que “corren locas / de incendio, / huyendo/”, en vez de

---

<sup>154</sup> Véase *Reflejos*, CVLTVRA, México, 1926.

ser el sol el que se desplaza o el poeta quien se mueve<sup>155</sup>. Es decir, el sujeto del movimiento virtual del tranvía pasa a ser el paisaje observado, y éste es descrito a su vez, con colores interpretados por metáforas de energía y movimiento como “incendio”, potencializadas por “locas”, (un término que tanto expresionistas como surrealistas reactivaron). La imagen inestable del fuego, implícita en la visión de sus llamaradas de color naranja en movimiento, se vuelve aún más desbocada, al ser calificada como una huída enloquecida del fuego. Tácitamente se nos explica el término “locas” en virtud del término “incendio”, pues “locas de incendio”, nos sugiere la imagen del fuego en el cuerpo, en este caso el de las casas, y su posterior resultado, la conversión en esqueleto, que tendrá lugar en el siguiente verso, en que los cuerpos de las casas o las casas convertidas en cuerpos, ya son esqueletos inmóviles y quemados. Villaurrutia logra hacer uso de todos los recursos promovidos por los movimientos de vanguardia del momento, en este poema sobre la visión del paisaje urbano que ofrece un viaje en tranvía por la ciudad de México de 1926. La ciudad no está referida literalmente sino interpretada metafóricamente en imágenes que condensan la visión de un instante desde la ventanilla de un tranvía. La brevedad de la estrofa hace aquí el papel de la fugacidad de la impresión momentánea y el contraste entre lo que se mueve y lo que está estático queda referido a través del contraste cromático entre el naranja, el blanco y el negro, derivado de “incendio”, “esqueletos” y “quemadas”. Casi

---

<sup>155</sup> El verso me resulta evocador de otros versos del *Romancero Gitano* de Lorca. Primero, del “Romance de la pena negra”: *corro mi casa como una loca*, y luego, de “Reyerta”: *la tarde loca de higueras y de rumores calientes*. Estos versos parecieran haberse fundido en la imagen que nos ofrece Villaurrutia de “Casas que corren locas/ de incendio”, una visión que por incendio, parece sugerir también, la hora de la tarde en que se pone el sol. El *Romancero Gitano* de Lorca sería publicado en la *Revista de Occidente*, en el año de 1928. *Reflejos*, adonde pertenece el poema de Villaurrutia data de 1926. Mi asociación no obstante, no es imposible. Los poemas se difundían por caminos anteriores a los de su publicación oficial. Lorca, como se sabe, comenzó a escribir el *Romancero*, en 1924. La *Revista de Occidente* que dirigía José Ortega y Gasset y en la que publicaban los poetas de la generación del 27, era también conocida en México.

una evocación de la emblemática pintura titulada *El grito*<sup>156</sup> del pintor noruego Edward Munch transferido a la visión de las casas recreadas por el poema. No hay que olvidar que en el cuadro, el grito fue mudo (justamente por tratarse de una pintura), y en el poema, las casas locas de incendio no gritan, lo que además le da a la imagen un efecto puramente visual. Se trata de un paisaje en movimiento. Habría que agregar que “huyendo / de sí mismas” pone la nota interior en todo el paisaje observado, y lo convierte también en un poema de proyección surrealista, es decir, de revelación interior. Todos estos hallazgos fueron posibles gracias a la productiva movilización de recursos que impuso la ciudad moderna al interior de la poesía. Villaurrutia hace también un uso de la novedad tipográfica promovida por los futuristas, al exagerar el tamaño de las letras de “casas” y contrastarlo con el resto del poema. Logra así no sólo hacer énfasis, sino centrar la atención en el objeto importante de la visión: las casas. Con esta operación, lenguaje y paisaje se identifican en un mismo plano de visibilidad. Un poema como “Tranvías” incorpora la consigna futurista de atender a la velocidad, pero en la versión surrealista de la misma, es decir, alentándola, como si se tratara, de la imagen obtenida en un sueño. En vez de celebrar el viaje en automóvil, como lo había hecho Tablada y lo estaba haciendo Maples Arce, Villaurrutia consigna para sus lectores la novedad del viaje en tranvía. Sin embargo ambas experiencias se muestran de modos parecidos, y en un poema como “80 HP”<sup>157</sup> adonde Maples Arce deja claro desde el título que se trata de un automóvil (ochenta caballos de fuerza, referencia a la capacidad de velocidad del motor) encontraremos imágenes similares a las del viaje en tranvía que Villaurrutia describió, como éstas: “Esquinas flameadas de ponientes” que reincidenten en la idea de la llamarada fugaz del paisaje observado en

---

<sup>156</sup> Cuadro paradigmático del expresionismo alemán, pintado por el noruego Edvard Munch, que reproduce la imagen de un rostro gritando, distorsionada para crear el efecto “visual” del grito.

<sup>157</sup> *Poemas Interdictos*, 1927.

movimiento, ahora desde la perspectiva particular de la esquina, cuando el sol se pone. O esta otra: “A veces pasan ráfagas, paisajes estrujados, / y por momentos, / el camino es angosto como un sueño.” Lo transitorio de las impresiones queda aquí implícito en la visión de “ráfagas” que pasan, y la deformación de la perspectiva en movimiento, recaerá en la adjetivación de “estrujados” para “paisajes” como parte de un camino que en su distorsión recuerda la de los sueños. Junto a estos poetas, Tablada nos ofrecerá también su propia definición para el automóvil: “dragón hecho por un cubista”<sup>158</sup>, imagen en la que queda sintetizada la visión polifacética del objeto nuevo, y la figura fantástica del dragón es descompuesta y recompuesta por la mirada cubista en todas sus facetas, resultando en un monstruo geométrico y sobrenatural. Estos versos demuestran que la vanguardia estaba siendo asimilada en el contexto de la poesía mexicana de modos creativos y versátiles. El llamado futurista a incluir en la poesía los nuevos vehículos de locomoción estaba siendo atendido sin por ello menoscabar el ingenio propio de cada poeta ni su libertad para mezclar esa consigna con versos de pinceladas impresionistas, expresionistas, cubistas y/o surrealistas.

Gracias a estos y otros versos, podemos volver a vivir esos viajes con otros ojos y, como niños, “volver a recordar lo nuevo”, en palabras de Walter Benjamin. “Tarea de la infancia: llevar el nuevo mundo al espacio del símbolo. Pues el niño puede hacer aquello de lo que el adulto es totalmente incapaz: volver a recordar lo nuevo. Las locomotoras tienen ya para nosotros un carácter simbólico porque no las encontramos en la infancia. Para nuestros hijos sin embargo, es el automóvil, del que nosotros mismos sólo extraemos su aspecto nuevo, elegante, moderno, desenfadado.”<sup>159</sup>. Este es el papel que cumple la poesía de la

---

<sup>158</sup> *Al Sol y bajo la Luna*, 1918.

<sup>159</sup> “Pasajes de París I” en *Libro de los Pasajes*, ed. cit., p. 849.



ciudad moderna. Podremos gracias a ella, volver a vivir las experiencias como nuevas, y así dejar de ver ese mundo que cambió como un mundo sin expresividad en el presente, sino, en virtud de los poderes de la poesía, recuperarlo como un mundo que vuelve a desplegarse ante nuestros ojos.

### Capítulo III: Poéticas urbanas mexicanas

#### La mirada futurista del estridentismo mexicano y el papel del ultraísmo español como vehículo transmisor de las novedades de la vanguardia europea

Dado que el estridentismo jugará un papel clave en la incorporación de nuevos escenarios urbanos al interior de la poesía mexicana, resultará indispensable detenernos en su proceso de apropiación de recursos provenientes de ámbitos distintos. Por otra parte, en virtud de la tardía valoración que el movimiento ha tenido en la historia de la poesía mexicana, no sería apropiado evitar hacer las aclaraciones pertinentes que puedan despejar algunas de las confusiones generadas en torno al mismo. Junto con esto, no será menos importante volver la mirada hacia las aportaciones paralelas de otras experiencias creativas para poetizar a la ciudad como las que ofrecía José Juan Tablada y también el grupo de poetas conocidos como los Contemporáneos. Pues todos ellos fueron los que -con una labor diferenciada pero que tuvo lugar casi de manera simultánea- dieron paso a la creación de una poética urbana mexicana. En todos los casos se hará evidente la influencia de las vanguardias europeas en el modo de plasmar los nuevos paisajes visuales algo que intentaremos ilustrar en el desarrollo del tema. Rastreadremos la huella de este intercambio para ir desmantelando el acceso que tuvieron las noticias que llegaban hasta México a través de revistas, cartas y traducciones poéticas.

Es difícil no reconocer en casi todos los productos del estridentismo -el único<sup>160</sup> movimiento de vanguardia<sup>161</sup> que tuvo México- la huella evidente del futurismo italiano.

---

<sup>160</sup> Los estridentistas fueron los únicos que se propusieron efectivamente ser un movimiento de vanguardia y para lograrlo asumieron muchas de las actitudes que los actores de las vanguardias históricas europeas

Jean Charlot, quien fuera uno de los artistas plásticos más vinculados al movimiento en su calidad de colaborador y testigo, afirmará que “la principal fuente del estridentismo, a mi juicio, fue el futurismo<sup>162</sup>”. El oportuno testimonio de este pintor que ya se había manifestado como un historiador capaz de hacer observaciones dignas de atención -al ser el primero<sup>163</sup> en rescatar del anonimato el valor de la obra de José Guadalupe Posada- ha

---

habían sentado como precedente inmediato. Este rasgo les confiere un perfil diferente y distintivo en el escenario de la poesía mexicana de su tiempo más allá de la paradoja de haber intentado renovar con su propuesta el panorama literario de su momento, sin haber superado por completo la huella poética de sus precursores, es decir, sin dejar de sonar, por momentos, también anticuados. Anthony Stanton, sin embargo, considera que este rasgo es suficiente para problematizar su lugar como movimiento único de vanguardia en México, aunado al hecho de que los Contemporáneos compartieron -con no menor intensidad- su “fascinación por la modernidad”. Véase “Vanguardistas y revolucionarios en la poesía mexicana moderna”, en *Modernidad, vanguardia y revolución en la poesía mexicana, (1919-1930)*, Anthony Stanton, ed. cit., p. 17. Sin embargo, para el tema que me ocupa, ambos grupos fueron fundamentales como propiciadores de una apertura que trajo en consecuencia la inclusión de temáticas urbanas a la poesía mexicana, no obstante este logro fue conseguido -en el caso de los estridentistas- gracias al lugar desde el cual eligieron poetizar a la ciudad, proveniente de las ópticas innovadoras generadas por las vanguardias, y en particular del futurismo (en su versión italiana y rusa), así como del cubismo francés. Como se verá en el transcurso de este trabajo, el papel que todos los poetas y grupos del momento jugaron para la implementación de un espacio en la poesía mexicana desde el cual comenzar a hablar sobre la ciudad moderna, fue crucial, sin menoscabo de ninguno de ellos. Pero convendría no volver del todo equivalente términos como modernidad y vanguardia, pues, si bien se implican mutuamente, tienen significados diferentes.

<sup>161</sup> “Simplemente fue la primera. La poesía estridentista fue la primera que en México se presentó y recibió como poesía vanguardista”. Esta afirmación de Katharina Niemeyer pone el énfasis en lo más importante: la recepción del movimiento como una vanguardia. La polémica en torno a si lo fueron o no, queda por tanto anulada de un modo simple. Además de haberse percibido a sí mismos como tal (Monsiváis), fueron recibidos como tal (Niemeyer). Véase “Esta canción no está en los fonógrafos: sobre la modernidad estridentista y sus presupuestos silenciosos”, en *Modernidad, vanguardia y revolución en la poesía mexicana (1919-1930)*, ed. cit., p. 87. Toda interpretación *a posteriori* que ponga esto en entredicho, es una construcción que parte de un paso en falso.

<sup>162</sup> Jean Charlot ofrecerá este testimonio desde su último destino en el exilio, en su casa en Honolulu, en Hawái, hasta donde Stefan Baciu se trasladó para entrevistarlo. Sin la labor destacada de Baciu, no tendríamos esta información de invaluable significado para la historiografía del movimiento estridentista. Véase Stefan Baciu, “Un estridentista silencioso rinde cuentas: Jean Charlot”, *La Palabra y el Hombre*, n°47, 1968, p. 143.

<sup>163</sup> “El ‘descubrimiento’ de José Guadalupe Posada como artista “serio” se debe a Jean Charlot, quien encontró sus grabados polvorientos y menospreciados en los Talleres de A. Vanegas Arroyo, dándoles el calificativo de *arte sin adjetivos y sin comillas*” -nos dirá Stefan Baciu en el fragmento que bajo el título de *Jean Charlot, “El ninguneado”* fue reproducido en la revista *Vuelta*, núm.63, 1982, p.42. En ese mismo número, unas páginas más adelante, Octavio Paz escribirá una nota sobre el ensayo original de Stefan Baciu titulándolo “Jean Charlot, estridentista silencioso”, donde pondrá de relieve la “segura erudición” de Stefan Baciu quien con su “mirada esclarecedora” habrá puesto de manifiesto desde el título mismo de su ensayo la situación a un tiempo central y marginal de Jean Charlot en la vanguardia de esos años (muralismo mexicano y movimiento estridentista en México y Jalapa) y señalando el valor del ensayo

resultado indispensable para completar y rectificar muchas de las confusiones generadas en torno al movimiento. Al mismo tiempo, el énfasis señalado por él en la identificación entre el estridentismo y el futurismo, será una razón que lo conducirá a deslindar su propia obra de un influjo del que no parece haber participado por completo<sup>164</sup>. Además del valor de las afirmaciones de Jean Charlot, no es menos probable que la irradiación seductora de la poética futurista haya ingresado también habiendo pasado a través de otro movimiento de vanguardia, el ultraísmo español, en el que a su vez el futurismo y el cubismo habían hecho mella.

Es posible que, como muchos otros escritores, Manuel Maples Arce, el fundador del estridentismo mexicano, haya conocido el manifiesto futurista a partir de su publicación en 1909 en la revista *Prometeo* de Ramón Gómez de la Serna. El promotor de la vanguardia en España, tradujo el manifiesto de Marinetti a los pocos meses de haber aparecido publicado en *Le Figaro*<sup>165</sup>, el periódico parisino que le daba status de declaración oficial a cualquier documento de vanguardia. Gómez de la Serna se encargó de divulgar para el mundo de habla hispana los acontecimientos vinculados con la vanguardia, en su breve publicación patrocinada por su padre. Además, organizaba exposiciones de pintura a una de las que

---

fundamentalmente porque “contribuye necesariamente a rectificar la imagen estereotipada y tradicional del muralismo mexicano (...) que fue mucho más complejo”. Llama la atención el que Octavio Paz omita hacer algún comentario respecto a la información asimismo esclarecedora de la génesis del Estridentismo que el autor provee tanto en su ensayo como en la entrevista realizada a Jean Charlot. Las consecuencias de este tipo de omisiones por parte de Octavio Paz determinaron en más de una ocasión la escasa recepción de obras generalmente caracterizadas por poseer algún valor para la historia de la poesía mexicana y no sólo para ella.

<sup>164</sup> “Jamás me consideré pintor futurista”, señalará Jean Charlot, distinguiendo su labor del resto de los pintores que exponía en el “Café de Nadie” bajo el sello del estridentismo. Stefan Baciu, *ed.cit.*, p. 145.

<sup>165</sup> El 20 de febrero de 1909, apareció publicado en *Le Figaro*, “Le Futurisme”, de F. T. Marinetti. En abril del mismo año, Ramón Gómez de la Serna publicaría su propia traducción del mismo, así como un texto celebratorio titulado “Movimiento Intelectual/ El Futurismo”. *Prometeo*, año II, núm. VI, Madrid, abril de 1909.

llegó a acudir, en el año de 1915, Diego Rivera<sup>166</sup>, quien, al regresar a México, trajo en su maleta ejemplares del periódico francés adonde había sido publicado el manifiesto<sup>167</sup>. Es probable que el papel que el muralista mexicano jugara en la transmisión de las novedades de la vanguardia en el México posrevolucionario aún no haya sido valorado en su totalidad. Pues Diego Rivera fue una figura de irradiación constante de ideas innovadoras, amigo y colaborador en casi todas las iniciativas importantes del momento, cuyo nombre aparece unido no menos a poetas que a pintores. Fue Diego Rivera quien acompañó a Mayakovski<sup>168</sup> durante las dos semanas de su estancia en México en el año de 1925, algo que no ha sido puesto de relieve en el marco de la actuación de los estridentistas quienes al parecer no registraron<sup>169</sup> su paso por nuestro país, lo que parece poco creíble si pensamos

---

<sup>166</sup> El propio Diego Rivera dejará un registro en sus memorias de su participación en dicha exposición: “Durante mi estancia en Madrid, Gómez de la Serna arregló una exposición de algunos de los artistas refugiados. Apodó a nuestro grupo *Los íntegros*, por nuestros deseos de expresarnos con completa integridad [...]. Después de la primavera de 1915 dejé Madrid y me fui a París”. Diego Rivera, *Mi arte, mi vida, una autobiografía hecha con la colaboración de Gladys March*, Herrero, México, 1963, p. 89. Véase también la información proporcionada por Ana Martínez-Collado: “En 1915 Gómez de la Serna organiza la “Exposición de los pintores íntegros” en la calle del Carmen. Participan en ella María Blanchard, Diego Rivera, Luis Bagaría, y algunos caricaturistas madrileños de la época”. En Gómez de la Serna Ramón, *Una teoría personal del arte, Antología de textos de estética y teoría del arte*, ed. de Ana Martínez-Collado, Tecnos, Madrid, 1988, p. 9.

<sup>167</sup> Jean Charlot menciona no sólo a Diego Rivera sino también a David Alfaro Siqueiros, quien durante su estancia en Europa se había familiarizado con el arte de Carlo Carra, uno de los pintores más representativos del futurismo italiano. Charlot afirma que “al regresar a México los dos llevaban en sus valijas varios manifiestos futuristas de Marinetti.” Y también agrega que esto motivaría a Siqueiros para escribir su propio manifiesto alrededor de 1920 o 1921, el cual sería el modelo precursor del manifiesto del estridentismo mexicano. “Este manifiesto, de raíces plásticas, corresponde a los orígenes del estridentismo como movimiento literario y artístico”. Véase “Un estridentista silencioso rinde cuentas: Jean Charlot”, *ed.cit.*, p. 143.

<sup>168</sup> Véase Luis Mario Schneider, *Balmont y Maikovski, Dos poetas rusos en México*, SepSetentas, México, 1973, p. 163. Este libro contiene un testimonio único de la mirada que el poeta futurista ruso tuvo de México y de los mexicanos, y entre ellos, de su encuentro con Diego Rivera (a quien retrata con palabras) e incluye además los poemas que escribió durante su paso por nuestro país. Mayakovski ya tenía una idea preconcebida de México, como resultado de las pláticas que había mantenido con Alfonso Reyes en París. Además de Diego Rivera, el poeta yidish Jacobo Glantz fue otro de los que convivió con Mayakovski, deambulando y recitando poesía por la ciudad de México. Véase Margo Glantz, *Las genealogías* (1981), SEP (Lecturas mexicanas), México, 1987, p. 91.

<sup>169</sup> Germán List Arzubide, en una de sus entrevistas, afirmará haber conocido al poeta ruso, sin embargo no ofrecerá ningún dato que corrobore esa afirmación. Mayakovski llevó un registro detallado de todo su viaje a México en el que apuntó cada encuentro. Sería extraño que hubiera pasado por alto una cita con alguien

en el papel paradigmático que jugó la Revolución rusa y la poesía del propio Mayakovski como uno de los referentes electos por el grupo y por el propio Maples Arce en particular, quien lo tendrá presente en la escritura de su “Superpoema bolchevique”, como poeta precursor<sup>170</sup>. Se ha señalado asimismo que las ilustraciones hechas por Jean Charlot -que aparecían acompañando la edición del poema en 1924-, se habrían inspirado en los contrastes rojinegros tomados del constructivismo ruso, y en particular, en los fotomontajes de Ródchenko como aquél que acompañó la propia edición de uno de los poemas de Mayakovski publicado en 1923<sup>171</sup>. La huella inexistente de la visita del futurista ruso en la historiografía del movimiento de vanguardia mexicano, no parecería tener aún alguna justificación. En mi opinión esta omisión refleja cierta inconsistencia en su postura, y deja entrever también, un cierto sentido de oportunidad.

Es posible suponer la doble vía de acceso del futurismo a México en manos de los muralistas y a través de las publicaciones iniciales de Ramón Gómez de la Serna desde Madrid. Jean Charlot señalará además, la existencia de un manifiesto redactado por David Alfaro Siqueiros bajo el influjo del impacto futurista traído de Europa, el cual establece

---

que entonces representaba una línea poética afín a la suya, y más aún, por tratarse de alguien que representaba desde la poesía, el ala comprometida con la lucha revolucionaria. El testimonio del poeta ruso incluye nombres de poetas considerados entonces de izquierda, que el propio Diego Rivera le presentó, que no incluía a los estridentistas, los cuales brillaron por su ausencia.

<sup>170</sup> Existen otros enfoques como el de Rose Corral, quien propone que fueron los “Salmos Rojos” de Borges el subtexto del cual partiría la inspiración de Maples Arce. Véase “Vanguardia y Revolución: la poesía de Manuel Maples Arce (y el Borges que no fue), en *Modernidad, vanguardia y revolución en la poesía mexicana (1919-1930)*, ed. cit., pp.107-121. Desde mi punto de vista, Borges influyó en el estridentista mexicano menos como poeta y más como figura intelectual y protagonista del primer acto de la vanguardia en Buenos Aires. Maples Arce parecía estar fascinado por las conquistas de Blaise Cendrars más que por las de cualquier otro poeta de vanguardia. Sin embargo, un punto a favor de la tesis que descarto, es que Cendrars no escribió una poesía abiertamente comprometida con ninguna causa. Algo que Maples Arce sí hizo, y en ese sentido, sí pudo haber contemplado en el Borges que se arrepintió de publicar sus poemas sobre la Revolución rusa, un ejemplo a superar, más familiar aún que Mayakovski, aunque mucho menos relevante en ese renglón.

<sup>171</sup> Véase Adès Dawn and Alison McClean with the assistance of Laura Campbell, *Revolution on Paper, Mexican Prints 1910-1960*, ed. Mark McDonald, The British Museum Press/ University of Texas Press, Austin, 2009, p. 22.”...it is possible that Charlot knew the Rodchenko photomontages for Maiakovski’s poem ‘Pro Eto’ (‘About This’) of 1923”.

como el texto preliminar del primer manifiesto elaborado por Maples Arce. En dicho manifiesto<sup>172</sup>, y haciendo uso del mismo estilo que caracterizará a muchos de los escritos subsecuentes que escribirán los estridentistas, es decir, expresándose con una autoridad que también echa mano del desprecio<sup>173</sup> de aquello a lo que quiere atacar para poner de relieve lo importante (tal como lo hacían los futuristas) Siqueiros celebrará “nuestra maravillosa época dinámica” instando al amor por “la mecánica moderna”, y a la incorporación en el arte de “los aspectos actuales de nuestra vida diaria” y de “la vida de nuestras ciudades en construcción”<sup>174</sup>. Sus afirmaciones hacen eco de las proclamas futuristas algunas de las cuales el muralista subscribió<sup>175</sup>, las cuales introdujeron en el escenario de la plástica mexicana la mirada hacia el mundo urbano como espacio que el arte debiera privilegiar. El manifiesto, en el que aparecen incorporados los nombres de las principales vanguardias europeas<sup>176</sup>, subrayará repetidamente la importancia de lo “actual”, un término sobre el que

---

<sup>172</sup> Dicho manifiesto se publicó por primera vez en Barcelona, lo cual implica que España seguía cumpliendo un rol central en la difusión y en la legitimación de estas proclamas de vanguardia, aun proviniendo de México. Y aunque Jean Charlot no da el nombre exacto del mismo, suponemos que se trata del escrito que llevó el título de: “Tres llamamientos de Orientación Actual a los Pintores y Escultores de la Nueva Generación Americana”, publicado en el primer número de la revista *Vida Americana*, en Barcelona, España, en mayo de 1921, pp. 3-4. Véase Leonor Morales, *Arturo García Bustos y el realismo de la Escuela Mexicana*, Universidad Iberoamericana, México, 1992, pp.95-97. Irene Herner ha señalado que ese fue el único número de la revista, fundada por el mismo Siqueiros como “el resultado lógico del encuentro (entre Siqueiros y Rivera en Europa)”. Véase Siqueiros, *Del paraíso a la utopía* (2004), Secretaría de Cultura del Distrito Federal, México, 2010, p.78.

<sup>173</sup> “La influencias fofas que envenenan nuestra juventud”, entre las que se incluye “la anemia de Aubrey Beardsley”, es un ejemplo de este modo de escribir señalando un mal que hay que erradicar.

<sup>174</sup> Todas las citas del manifiesto fueron tomadas de su publicación incluida en: Leonor Morales, *ed. cit.*, pp. 95-97.

<sup>175</sup> Irene Herner ha subrayado que la negación del pasado propia del futurismo italiano, no fue adoptada en el nuevo manifiesto de Siqueiros, el cual proponía “producir un nuevo arte americano montado sobre las aportaciones del gran arte precolombino, que debía figurar como el clásico continental”. Véase Siqueiros, *Del paraíso a la utopía* (2004), *ed. cit.*, p.80.

<sup>176</sup> Sin embargo, Jean Charlot asegura que el futurismo se confundía en México con el cubismo, y que ambos términos se usaban de un modo indistinto. Lo cual podría explicar la asimilación conjunta de elementos provenientes de corpus diferenciados y el uso combinado de técnicas propuestas por cada uno de estos movimientos. “Sabíamos lo que estaba sucediendo en París, pero a pesar de esto o quizás por causa de esto y de la distancia, reinaba cierto desconcierto que hacía, por ejemplo, que el futurismo se confundiese con el cubismo. Esto es, la gente era futurista, pero al mismo tiempo quería ser o se decía cubista, enredando ambos términos.” Véase: “Un estridentista silencioso rinde cuentas: Jean Charlot”, *ed.cit.*, p. 145. Una de las

Maples Arce intentará asimismo construir su propio discurso de vanguardia en México y que muy probablemente también había sido inspirado por la lectura del poema cubista “El profundo hoy”<sup>177</sup> de Blaise Cendrars, de cuyo título y de cuya estética sería derivado. El poema del poeta suizo que formó parte del cubismo francés, constituyó uno de los subtextos que inspirarán al mexicano para la concepción de *Vrbe*, como se verá más adelante, pues incluye uno de sus versos en la urdimbre de su propio texto. Su primer traductor tampoco debiera tomarse como un dato neutral, pues fue justamente Guillermo de Torre<sup>178</sup> quien se encargó de divulgar al poeta en español. De modo que Cendrars fue doblemente útil, lo fue para la propia noción de la vanguardia mexicana actualista y para uno de sus poemas emblemáticos: *Vrbe*.

Junto con la existencia de este manifiesto pionero<sup>179</sup> en el ámbito de la plástica mexicana, no será menos importante el efecto que las traducciones y recreaciones del futurismo

pruebas de esta conjunción de elementos tomados de ambas vanguardias es el poema “Vrbe” de Maples Arce.

<sup>177</sup> *Profond aujourd'hui*, (1917) es el poema del escritor suizo Blaise Cendrars (cuyo nombre original fue Frédéric- Louis Sauser) que Maples Arce mencionará en repetidas ocasiones en sus proclamas estridentistas y del cual aparecerá un verso insertado en su poema *Vrbe*. También en sus memorias el poeta mexicano referirá el impacto que le produjo la lectura de la obra del integrante del cubismo francés.

<sup>178</sup> Muy probablemente fue Guillermo de Torre el primer traductor del poema al español, incluyéndolo desde 1921 en revistas como *Cosmópolis* (número 33, septiembre de 1921), y más adelante nuevamente en *Mediodía* (número 4, septiembre de 1926), órganos de difusión que Maples Arce conocía y leía, (tal como ha quedado registrado en la correspondencia que mantuvo con el ultraísta español).

<sup>179</sup> Héctor Olea afirma que “la contribución de Siqueiros a los orígenes de nuestra protovanguardia supera los parámetros ideológicos o políticos, nacionalistas y comunistas, con los que la historiografía oficial del arte mexicano ha pretendido tildarlo”. Y acusa a los Contemporáneos de “ir borrando el papel de Siqueiros y Rivera de los verdaderos, aunque oscuros, orígenes de nuestra vanguardia; la literaria incluso”. También señala que los estridentistas tomaron la idea de *Hoja* y el nombre de *Actual* de su misma publicación. “La copia de algunas frases siqueirianas en su *Hoja de vanguardia Actual* es constatable, inclusive el uso de ciertos elementos de base similares a la constelación de los “3 Llamamientos” aunque ello no impide establecer una radical diferencia de principios de éstos frente al estridentismo”. Por todas estas razones, considera que Siqueiros es hoy “factor de descomunal importancia para la articulación iluminadora de esas oscuras paradojas inasibles en las que se forja nuestra primera vanguardia”. Véase “El preestridentismo: Siqueiros un antihéroe en el cierne del antisistema manifiestario”, en *Otras rutas hacia Siqueiros*, Olivier Debrousse, ed., INBA/CURARE, México, 1996, p. 94 y p. 107. Por otra parte, Francisco Javier Mora señala no solamente “coincidencias ideológicas sino también textuales entre ambos manifiestos”, y subraya que no solo Siqueiros inspiró a Maples Arce, sino que el estridentismo, como referente estético, llegaría también a



italiano había difundido ya Ramón Gómez de la Serna. Este último no sólo había traducido el manifiesto de Marinetti -casi de inmediato a su aparición- sino que lo acompañaría de su propia valoración en un texto titulado: “Movimiento intelectual: el futurismo (1909)”<sup>180</sup> en el que haría una defensa puntual de la proclama como la modalidad indicada para emitir el discurso de vanguardia. Haciendo eco de los exabruptos de Marinetti, Gómez de la Serna suscribiría su forma estridente de pronunciarse “desgañitándose a voces” que “enseñan arbitrariedad”, algo que el mismo vanguardista español pondría en práctica en su propia *Proclama futurista a los españoles*<sup>181</sup>, en la que pueden reconocerse algunos de los lineamientos que influirían en muchos seguidores de la vanguardia hispanoamericanos, entre ellos, los estridentistas. Más que de ideas, se trataría de una retórica celebratoria de la modernidad que todos los seguidores del futurismo reproducirían en sus propios manifiestos volviéndolos tan similares en el tono con el que acostumbraban a pronunciarse, que exigirán un esfuerzo crítico acucioso para que logremos deslindar sus diferencias. Dicha grandilocuencia en la forma de expresarse que el líder italiano había puesto en boga<sup>182</sup>, resultaría ser fácil de imitar y más fácil aún de identificar, por tratarse de un discurso exaltado en el que la arbitrariedad era la nota distintiva. “Declaramos”, “proclamamos”, “celebramos” tal cosa y no tal otra, era generalmente el modo con el que comenzaban estas proclamas futuristas italianas que habían tomado del escenario político del momento, su formato ciertamente despótico de propaganda política dirigida a las masas.

---

influir en Siqueiros. Véase *El ruido de las nueces, List Arzubide y el estridentismo mexicano*, Universidad de Alicante, Salamanca, 1999, p. 35.

<sup>180</sup> Publicado en *Prometeo*, año II, núm. VI, Madrid, abril de 1909, pp. 90-96. Esta información y el texto completo aparecerán incluidos en: Gómez de la Serna, Ramón, *Una teoría personal del arte, Antología de textos de estética y teoría del arte, ed.cit.*, pp.79-82.

<sup>181</sup> *Ibid.* pp. 95-96.

<sup>182</sup> Marjorie Perloff señala el año de 1913 como “el punto álgido de la fiebre de los manifiestos que se extendió por Europa durante los años previos a la primera guerra mundial” tras la publicación del manifiesto fundacional del futurismo italiano en 1909. Perloff Marjorie, *El momento futurista*, trad. Mariano Peyrou, Pre-Textos, Universidad Politécnica de Valencia, España, 1909, p. 195.

Como líder de una vanguardia de masas, Marinetti había implementado incluso un “arte de hacer manifiestos” en los que la “violencia y la precisión”<sup>183</sup> resultarían imprescindibles. Para Marjorie Perloff “escribir un texto en forma de manifiesto [...] era algo que se hacía para crear lo que constituía, en esencia, un nuevo género literario, un género que podría satisfacer las necesidades de un público masivo a pesar de insistir de manera paradójica en la vanguardia, lo esotérico y lo antiburgués. El manifiesto futurista marca la transformación de lo que tradicionalmente había sido un medio para las declaraciones políticas en un constructo literario, que casi podríamos calificar de poético”<sup>184</sup>.

Desde Europa migrarían pasando por España hasta llegar a México y Sudamérica, las novedades de estas nuevas formas de imponer una visión sobre el arte, a través de diferentes revistas y órganos de difusión. Pero no menos importante que estos manifiestos traducidos y puestos en circulación para llegar hasta los poetas hispanoamericanos, será el rol que cumplirán los que en su momento fueron actores de la vanguardia hispanoamericana (como Huidobro, Borges, y Guillermo de Torre, por ejemplo) junto a algunos otros que en su papel de corresponsales de cartas (como Alfonso Reyes por ejemplo) serían solicitados para dar opiniones autorizadas que influirán en las preferencias de escritores diversos. El clima cultural de los años veinte dominados por las novedades que llegaban de las vanguardias europeas, reflejaba una atmósfera de búsqueda paralela en el ámbito hispanoamericano impulsada por el ejemplo europeo, pero sin la certeza de que fuera del todo válido seguirlo. Aún así algunos le apostarían al desafío de intentar renovar sus propios escenarios artísticos con mayor o menor éxito. Pero se dejaba traslucir una cierta ambivalencia, pues no era evidente que eso fuera lo que había que hacer. La

---

<sup>183</sup> Expresión que aparece en una carta de Marinetti dirigida al pintor belga Henry Maasen. *Ibid.* p.196.

<sup>184</sup> *Ibid.*

incesante solicitud de aprobación de unos a otros y la necesidad de incluir constantemente directorios<sup>185</sup> de vanguardia que respalden con nombres importantes los exabruptos vanguardistas de cada autor de una y otra parte, refleja esa inseguridad respecto a la validez de muchos de los presupuestos de vanguardia que se manejaron con aparente seguridad en hojas firmadas tanto en Madrid como en Sudamérica y en México.

Hay más elementos que nos conducen a establecer nexos entre España y México como una de las vías de ingreso de significativa información pasada de mano en mano o recreada de poeta en poeta o divulgada de promotor en promotor, que transfería el legado aún reciente del futurismo italiano así como el de otros movimientos artísticos. Si reparamos en las tertulias literarias que Gómez de la Serna mantuvo en el café del Pombo (que perduraron desde 1915 hasta iniciada la Guerra Civil Española, en que partió para Buenos Aires) veremos que tuvieron un impacto real en la difusión del ambiente de humor improvisado, que algunos al otro lado de España también buscaron repetir. Motivado por las noticias de los *happenings* que los dadaístas habían puesto de moda desde el *Cabaret*

---

<sup>185</sup> También en el caso de las vanguardias de origen, es decir, de las vanguardias europeas, los manifiestos podían venir acompañados de listas de firmas, dando a entender la fraternidad convocada respecto a la validez de la propuesta. En el caso del estridentismo, se sabe por declaraciones hechas por el propio Maples Arce que esas listas fueron copiadas de directorios de revistas sin la aprobación plena de los nombres citados que aparecen en las firmas. En todo caso, es sumamente significativo que en la primera hoja de *Actual, comprimido de vanguardia*, aparezca inmediatamente el nombre de Marinetti junto al de Guillermo de Torre, las dos fuentes que parecen haber sido fundamentales para el estridentismo mexicano, provenientes una del futurismo italiano y otra del ultraísmo español. El papel que jugará el cubismo francés por su parte, se hará notar como ya se ha señalado, en la inserción recurrente de citas tomadas del poeta Blaise Cendrars que tendrá un papel no menos central que a su vez compartirá el escenario con la figura de Mayakovski a quien también se buscará evocar. En su edición crítica a la correspondencia entre Guillermo de Torre y Maples Arce, Carlos García da pruebas fehacientes de que la lista de autores de vanguardia que figuraban en el directorio improvisado por Maples Arce había sido hecha “sin la venia de los autores mencionados” y por otra parte, era también una lista “en parte, fantástica, en el sentido de que Maples Arce reunió simplemente los nombres de colaboradores de revistas que le impresionaban favorablemente por su modernidad, y no de autores que él conociera de primera mano. Todo parece indicar que Maples Arce sacó sus nombres de *Cosmópolis*, *Grecia*, *Vltra* y alguna otra publicación española. Un ejemplo: Rafael Cansinos Assens publicó en *Grecia* numerosas prosas, y algunos poemas, pero estos últimos sólo bajo el seudónimo “Juan Las”. Maples Arce cita en su lista tanto a Cansinos como a Juan Las, sin saber que se trataba de una misma persona (un secreto muy voceado en Madrid)”. Véase *Manuel Maples Arce: correspondencia con Guillermo de Torre, 1921-1922, Revista de Literatura Mexicana*, núm. 1, 2004, p. 161.

*Voltaire* en Zurich (como desde muchos otros cafés que fueron tomados como trincheras de la vanguardia) los ultraístas tuvieron la intuición de recrear una atmósfera paralela en Madrid, fuera de lo común y a todas luces necesaria en medio de un clima cultural que iba a quedar completamente ensombrecido una vez comenzada la guerra civil. En esas difundidas veladas madrileñas por las que pasaron grandes de las letras españolas del momento<sup>186</sup> (a un lado y al otro del océano), se abrió el camino para la lectura y discusión antiacadémica de la literatura en un ambiente que propiciaba el humor y la diversión como parte del quehacer artístico. En paralelo, el ultraísta Rafael Cansinos Assens dirigiría otra famosa tertulia desde el “Café Colonial”, que no menos que la de Gómez de la Serna, se había propuesto afianzar una atmósfera vanguardista en la ciudad española. Y aunque ambos cafés literarios competían por atraer a las juventudes hacia las orillas de la vanguardia madrileña, acabó imponiéndose el del Pombo que lograría perdurar por más tiempo.

Es sabido que desde el Café del Pombo, Ramón<sup>187</sup> puso en práctica su inventiva improvisando un personaje que aparece fotografiado junto a la concurrencia tupida de escritores de la época, bajo el nombre de “Don Nadie” quien era representado por una silla vacía. No es improbable que esta original ocurrencia a la que le dio vida Ramón Gómez de la Serna a lo largo de casi veinte años en que tuvo lugar su famosa tertulia literaria, fuera el origen del nombre “Café de Nadie” con el que los estridentistas designarían su propia trinchera de ataque. Es posible que de allí haya tomado Arqueles Vela, la idea del “Café de Nadie”, sobrenombre del “Café Europa” que eligieron para las veladas de la vanguardia en

---

<sup>186</sup> Entre otros, será Alfonso Reyes quien describa al antiguo Café y Botillería del Pombo como “el recinto nocturno de Gómez de la Serna. Aquí ha organizado y celebra desde tiempo inmemorial su tertulia del sábado”. Véase *México Moderno*, núm. 8, 1921, p. 81. Gracias a esta información conocemos el día de la semana en que se reunían. Ian Gibson por su parte, señala que incluso Picasso “había frecuentado Pombo en 1917 durante su visita a Madrid con Diáguilev y los Ballets Russes” y que Luis Buñuel se convertiría en “un habitué del Pombo” acompañado muy probablemente en ocasiones por Dalí. Véase Ian Gibson, *La desafortunada vida de Salvador Dalí* (1997) trad. Danel Najmías, Anagrama, Barcelona, 2003, p. 141.

<sup>187</sup> Ramón Gómez de la Serna, es frecuentemente aludido solamente con su nombre.

la capital mexicana. En todo caso, el nombre de Ramón Gómez de la Serna aparece incluido en la lista de los invitados y asiduos al Café estridentista, en la novela homónima del autor<sup>188</sup>, lo que da fé del intercambio permanente entre España y Latinoamérica. Por otra parte, destaca además de la presencia de Ramón, la de Guillermo de Torre<sup>189</sup>, el ultraísta español que jugará un papel decisivo como modelo a seguir por Maples Arce. No pocas señales indicarán que el estridentista mexicano conocía<sup>190</sup> y le seguía la pista detalladamente a cada una de las acciones que -como parte de su programa de vanguardia- Guillermo de Torre intentaba ejecutar sin suficiente éxito desde Madrid. El eco de títulos de revistas como *Reflector*<sup>191</sup> en la palabra que da nombre a *Irradiador*, término que identificará a una de las publicaciones estridentistas, es sólo un ejemplo del papel medular que estaba teniendo Guillermo de Torre como modelo a imitar y superar<sup>192</sup> en el contexto de la vanguardia mexicana. Pero hay muchos más. El formato tipográfico elegido para la

---

<sup>188</sup> Arqueles Vela, *El Café de nadie*, en Schneider Luis Mario, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1997, p. 469.

<sup>189</sup> Dalí lo llamará: “nuestro equivalente de Marinetti”. Ian Gibson, *Ed.cit.* p. 140.

<sup>190</sup> Véase la correspondencia entre ambos, en la que Maples Arce pone en evidencia que tenía pleno conocimiento de la labor de difusión de la vanguardia que Guillermo de Torre estaba haciendo con sus artículos y traducciones poéticas, en la revista *Cosmópolis*, así como que había leído el manifiesto *Vertical* del mismo autor. García, Carlos, “Manuel Maples Arce: Correspondencia con Guillermo de Torre,” *Revista de Literatura Mexicana*, núm.1, 2004, pp. 151-162. Además de las cartas entre ambos, Carlos García, adjunta fragmentos de otras cartas cuyo valor documental es importante para reconstruir el contexto de intercambio de influencias de la vanguardia hispanoamericana, un contexto que aparecía marcado por la rivalidad y la competencia así como por el plagio disfrazado. Un fragmento de una carta de Borges a Guillermo de Torre, comentando el manifiesto estridentista me parece revelador de esta atmósfera en la que se usurpaban la autoría unos a otros. “Actual, como dices, es un calco [...]”, *Ibid.*, p. 154. Borges comenta además que veía en Maples Arce la influencia de Lugones.

<sup>191</sup> “El único número de *Reflector* apareció hacia el 4 o 5-XII-1920, fechado en diciembre de 1920”. Al parecer, la revista incluyó una reseña de Borges sobre el manifiesto *Vertical* de Guillermo de Torre, que Borges habría escrito a regañadientes y sin plena convicción. Véase: *Las letras y la amistad: correspondencia, 1920-1958 / Alfonso Reyes, Guillermo de Torre*; edición de Carlos García. Pretextos, Valencia, 2005, p.41.

<sup>192</sup> La posibilidad de que Maples Arce quisiera mejorar el resultado del ultraísmo en España no debieran desestimarse. “El modelo ultraísta de ‘prudente radicalización’, carente de ideología, que se inicia desde el famoso *Manifiesto* de 1919, con falta de fundamentación teórica y de animosidad revolucionaria” que señala José María Barrera López, pudo haber sido el punto de partida para una propuesta que se proclamara justamente para corregir esas fallas. Barrera López, José María, *La revista Grecia y las primeras vanguardias*, Ediciones Alfar, Sevilla 1997, p. 11.

letra impresa que aparece en la portada de la revista *Vltra*<sup>193</sup>, en el que la U aparecía sustituida por la V -para crear un efecto plástico similar a los que estaban difundiendo los cubistas desde Francia- sería a su vez calcado por Maples Arce para darle la misma apariencia al término “Urbe” con el que titularía a uno de sus poemas y que aparecería como *Vrbe*, en la edición original. Podemos sumar a esto la sucesión de ecos que resuenan desde la mención de Adrianópolis por el futurista italiano, en términos como Cosmópolis y Estridentópolis, y que sólo refuerzan el impulso en cadena de la vanguardia como un fenómeno internacional. Lo mismo hace la presencia de un título como *75HP*<sup>194</sup> (en la revista dadaísta ilustrada por Victor Brauner) que resuena en el título del poema *80HP*<sup>195</sup> del estridentista Maples Arce, no menos que en el diseño de las ilustraciones que identificarían a la vanguardia mexicana. Dichas ilustraciones rojinegras, en las que resalta una imaginería urbana novedosa por sus ángulos y recortados perfiles de edificios y perspectivas distorsionadas, recuerda además a la de los carteles cinematográficos de las películas promovidas por los cineastas del expresionismo alemán<sup>196</sup>.

<sup>193</sup> La Revista *Vltra* se publicó entre 1921 y 1922 y en palabras de Ian Gibson “constituyó una revolución en materia tipográfica”. Véase *La desafortunada vida de Salvador Dalí, Ed.cit.* p. 140.

<sup>194</sup> No sólo el título de la revista perteneciente al movimiento Dadá, sino también el diseño de la portada y la ilustración hecha por Víctor Brauner (con números y letras en rojo, negro y amarillo) podría haber influido en el formato de las revistas publicadas por los estridentistas mexicanos. La revista tuvo un solo número impreso en Bucarest en octubre de 1924. Como se sabe, Tristan Tzara (Samuel Rosenstock)- el padre fundador de Dadá- era rumano. La portada de *75HP* con la ilustración de Víctor Brauner puede verse reproducida en el libro de Tom Sandqvist, *Dada East: the romanians of cabaret Voltaire*, The MIT Press, USA, 2006, plate 2. El dibujo evoca muchos de los diseños que identificarán a los estridentistas en sus revistas.

<sup>195</sup> Sólo dos décadas antes, Rubén Darío hablaba de 45HP para referirse a la velocidad de los carros que circulaban por las calles de París. La velocidad, por tanto, iba en aumento. Véase

<sup>196</sup> José Manuel Prieto González ha señalado esta misma deuda con la estética expresionista alemana en la portada y los dibujos que acompañan la publicación de *Hélices* de Guillermo de Torre, (que estuvieron a cargo de la hermana de Borges y del ilustrador uruguayo Barradas) y que tuvieron a su vez un impacto evidente en la poesía y la pintura de los estridentistas mexicanos. Véase “El estridentismo mexicano y su construcción de la ciudad moderna a través de la poesía y la pintura”, *Scripta Nova*, Vol. XVI, N° 398, 10 de abril del 2012. Como ya lo informó James Woodal en su biografía, Borges recibió un impacto no menor de la poesía expresionista alemana desde que siendo muy joven entró en contacto con ella durante su estancia en Suiza y a la que muy pronto intentó traducir: “El expresionismo alemán impulsó definitivamente hacia adelante al poeta que había en él”. Por lo que no sería improbable que haya sido también uno de los

Por lo tanto, aunque habrá que reconocer en primera instancia la huella directa del futurismo italiano en el discurso estridentista, resultará igualmente provechoso señalar simultáneamente la presencia del ultraísmo español como transmisor de influencias provenientes del cubismo francés que los estridentistas incorporarían en su propia obra. Y aún el ultraísmo en su versión argentina<sup>197</sup> (que Borges se llevaría desde Madrid a Buenos Aires, -aunque luego renegara de él-) habría de influir<sup>198</sup> en el autor mexicano, pues todo el ritual<sup>199</sup> de la fundación de un movimiento de vanguardia, parecía repetirse tras el modelo

---

primeros en divulgar el expresionismo en nuestro continente. No es de extrañar por tanto, que su hermana trajera consigo esta influencia en sus primeros pasos como dibujante. Véase James Woodal, *La vida de Jorge Luis Borges. El hombre en el espejo del libro*, Gedisa, Madrid, 1999, p. 78.

<sup>197</sup> El ultraísmo argentino era “El único movimiento de vanguardia latinoamericano” que por entonces existía. Véase Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, Conaculta, México, 1997, p. 57.

<sup>198</sup> Luis Mario Schneider ha señalado la colaboración de Borges y de su hermana Norah en el primer “Diorama estridentista” que dirigía Manuel Maples Arce y que publicaba el periódico *El Universal Ilustrado*. Allí aparece el poema “Forjadura” el 10 de enero de 1924, un poema de Borges que tal como lo sugiere el mismo Schneider, ya había aparecido en la revista de vanguardia *Proa*, ahora lo sabemos, en diciembre de 1922, y aparecería en 1923 como parte del libro *Fervor de Buenos Aires*. En ese mismo número de la revista *Proa* había aparecido la reseña de Borges sobre *Andamios Interiores* de Maples Arce que luego aparecería incluida en *Inquisiciones. Íd.*, p. 91.

<sup>199</sup> El ritual comenzaba por la idea de una revista mural que tendría que ser difundida por las calles de la ciudad. Para el Ultraísmo argentino esta se llamó Prisma (palabra que Maples Arce reciclaría en el título de uno de sus poemas). Borges declarará: “*Prisma*, que se fundó en 1921 y duró dos números, fue la primera revista que edité. Nuestro pequeño grupo ultraísta estaba ansioso por poseer una revista propia, pero una verdadera revista era algo que estaba más allá de nuestros medios. Yo había notado cómo se ponían anuncios en las carteleras, y se me ocurrió la idea de que podíamos imprimir también una “revista mural”, que nosotros mismos pegaríamos en las paredes de los edificios, en diferentes partes de la ciudad. Cada edición era una sola hoja grande y contenía un manifiesto y unos seis u ocho poemas breves y lacónicos, impresos con mucho blanco alrededor y con un grabado hecho por mi hermana. Salíamos de noche...” La voz de Borges que alternaba con la de su traductor Norman Thomas di Giovanni en el texto original, alternará aquí con la de del editor de esta publicación para el centenario del nacimiento del autor argentino. Es probablemente suya la colaboración en notas que acompañan fotografías e impresiones de revistas.

“La idea de una revista mural tenía precedentes en la vanguardia europea: la composición de cuadros con fragmentos impresos de los cubistas, los caligramas que dos años antes Apollinaire había revalorizado y los carteles futuristas de Marinetti. En una carta dirigida a Jacobo Sureda, Borges le informa de su intención de “clavar” al día siguiente la revista por las paredes de la ciudad. Los jóvenes salían por la noche. Tomaban la calle Santa Fe hasta Callao, bajaban por ésta y seguían por Entre Ríos hasta la calle México (donde estaba la biblioteca Nacional.) Pegaban un ejemplar cada diez metros. El recorrido, que abarcaba unos cinco kilómetros, les llevaba toda la noche. Al alba terminaban desayunando en una confitería obrera”. Borges, Jorge Luis, *un ensayo autobiográfico*, edición del centenario (1899-1999) prólogo y traducción de Aníbal González, epílogo de María Kodama, Galaxia Gutemberg, /Círculo de Lectores / Emecé, p. 70. Esta edición que salió de circulación, omite el crédito a Norman Thomas di Giovanni quien redactó el original junto con Borges en inglés y que tuvo a su cargo la traducción del mismo. Véase la información que (como parte de la

ofrecido por el propio futurismo italiano de una capital a la otra simulando una originalidad estridente que hoy podemos observar de otra manera, sabiendo que la única novedad consistía en que -en esa ciudad y no en otra- se estaría presentando -por primera vez como si fuera un acto nuevo- ese mismo ritual que en realidad era al mismo tiempo, eco de otro ya repetido una y otra vez en el espejo vanguardista del momento.

### Futurismo, Estridentismo y Homofobia

La influencia del futurismo en el estridentismo mexicano fue múltiple, pero no sólo quedará circunscrita *strictu sensu* al ámbito estético<sup>200</sup>. Una de las consecuencias de este influjo puede observarse en la postura homofóbica que difundieron los autores de la vanguardia mexicana. En su lectura “creativa y errónea” del primer manifiesto fundacional del futurismo italiano, Maples Arce demostró eventualmente haber descartado temporalmente las afirmaciones misóginas<sup>201</sup> contenidas en él, pero incorporó en cambio -en su propia propuesta de vanguardia mexicana<sup>202</sup>- la homofobia proclamada por la Italia fascista, como si le perteneciera, adquiriendo, tal parece, una licencia para el desprecio, otorgada

---

entrevista que realicé a María Kodama) agregué en las notas a pie de página, en “Borges rumbo a la eternidad”, una charla con María Kodama, *Nexos* número 405, 2011, p.79.

<sup>200</sup> Jean Charlot señala una presencia no sólo textual de la vanguardia italiana, a través de manifiestos y proclamas, sino a través de un estilo de vida que provenía del modelo futurista: “Sin el futurismo, los caminos y expresiones del estridentismo hubieran sido diferentes. Baste decir que algunas actividades estridentistas estaban vinculadas al estilo de *vida peligrosa* (“vivere pericolosamente”, decía Marinetti), al culto de la máquina y de los rascacielos de las grandes ciudades. Baste leer las revistas, manifiestos y, sobre todo, los libros de poesía de los Estridentistas, y ver sus obras plásticas, para comprender las conexiones que tenían con el Futurismo.” Stefan Baciú, *ed.cit.*, p.144.

<sup>201</sup> Marinetti proclamará “el desprecio a la mujer” en el inciso IX del primer manifiesto fundacional del futurismo.

<sup>202</sup> Me parece reveladora una expresión como “menstruaciones intelectuales” para desaprobando la influencia de Enrique González Martínez en algunos poetas del momento. Esta aparece pronunciada en el punto número XIV de la hoja de vanguardia *Actual* núm. 1. Maples Arce también volverá a incurrir en una postura machista y poco respetuosa, al afirmar, en el prólogo al libro *Esquina* de German List Arzubide: “La literatura, desde hace tiempo, dejó de ser cosa seria; la vida misma no es ya sino una puta que es necesario tratar a puntapiés. “



tácitamente por la actitud promulgada por Mussolini<sup>203</sup>. Esta actitud es quizás también, una de las razones de su ambivalente incorporación al escenario de la poesía mexicana. Pues los poetas de la vanguardia en México incluyeron declaraciones homofóbicas no sólo suscribiendo en los manifiestos del estridentismo una postura devaluadora inspirada en Marinetti, sino poniéndola en evidencia en su propia obra. Virtualmente apadrinados por el futurismo italiano que hacía eco de la ideología fascista imperante, hicieron de la poesía un lugar para el desprecio y la discriminación. Comenzaron por proclamar: “Ser estridentista es ser hombre. Sólo los eunucos no estarán con nosotros” en la segunda hoja de *Actual*<sup>204</sup>. Pero llevaron a la práctica su poética homofóbica al denominar como “asalta braguetas literarios”<sup>205</sup> a los escritores del grupo de los Contemporáneos (algunos de los cuales eran homosexuales) lo cual no fue la mejor manera de asegurarse un lugar en el canon. Este no será el único caso de un poema que incluyera un acto verbal como ejemplo de discriminación activa. Salvador Gallardo –otro de los poetas estridentistas- también afirmará que “los autos pederastas / desfloran el crepúsculo”<sup>206</sup> en un poema titulado “Pentagrama”. Estas acciones al interior del lenguaje, quedarán registradas. Mientras que en Italia, la homofobia adquirió el status de una ideología autorizada y respaldada por el discurso político oficial, en el México posrevolucionario que estos poetas tenían la intención de suscribir, sus declaraciones fueron a todas luces contraproducentes. A la hora de elegir qué tomar del manifiesto surgido de la ideología fascista que constituía su contexto real, los estridentistas tomaron casi todo lo que podía funcionar en el medio

---

<sup>203</sup> Como se sabe, una de las “medidas de limpieza” social promovidas por los fascistas italianos así como por los nazis alemanes, fue la persecución de de homosexuales, además de la consabida persecución de judíos.

<sup>204</sup> *Manifiesto Estridentista*, Puebla, 1° de enero de 1923.

<sup>205</sup> Expresión que aparece contenida en los primeros versos de *Vrbe*, de Manuel Maples Arce.

<sup>206</sup> Salvador Gallardo, *El pentagrama eléctrico*, en Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, ed. cit., p. 440.

mexicano como novedad y sincronía con la vanguardia europea, sin discriminar, como en el caso de la homofobia, lo propio de lo ajeno. Se expresaron en los mismos términos usados por Marinetti a lo largo de numerosas y exaltadas proclamas y eligieron reemplazar lo que pensaron adecuado para el clima literario de México, pero siempre fieles a la violencia verbal del italiano y a la apuesta por la devaluación como recurso efectivo. Alicia Azuela de la Cueva ha señalado las repercusiones de tal apropiación de la ideología subyacente de la Italia futurista. “El espíritu nacionalista del futurismo italiano, sobre todo en su segunda etapa, ya en la década de los veinte, se caracterizó por sus filiaciones fascistas y su belicismo imperialista y racista. Los estridentistas, en el contexto reconstructor del México revolucionario y sobre todo a lo largo de su estancia en Jalapa, vincularon su espíritu patrio con una intensa labor política y social. Sin embargo, su postura homofóbica y machista nos hace dudar de su reacción de haber participado con el *Duce* en la magna Italia en vez de hacerlo con el general Heriberto Jara en la tierra de María Santísima.”<sup>207</sup>

La homofobia estuvo también presente en la primera celebración que hiciera Gómez de la Serna acompañando su traducción del manifiesto futurista. El poeta español, se deslindará de suscribir el desprecio a la mujer promulgado por el italiano, pero agregará “Sólo los *señoritos* se quejarán de ese manoplazo. Eso nos les hará reconocer”<sup>208</sup>. Y concluirá buscando asegurarnos que el manifiesto “es una cosa varonil y enhiesta, que damos a los vientos como sementera”<sup>209</sup>. Hermanada con la Italia que perseguía homosexuales, la España de Gómez de la Serna sería aquella en la que Lorca acabaría siendo asesinado también por su inclinación sexual. Ese era “el aire de los tiempos”.

---

<sup>207</sup> Alicia Azuela de la Cueva, *Arte y Poder: renacimiento artístico y revolución social, México, 1910-1945*, El Colegio de Michoacán/Fondo de Cultura económica, México, 2005, pp. 229-230.

<sup>208</sup> “Movimiento Intelectual, El Futurismo (1909)”, en *Prometeo*, núm. IV, pp. 90-96. Texto incluido en: *Una teoría personal del arte*, ed. cit. p. 80.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 83.

Pero las desventajas de activar el discurso homofóbico del nacionalsocialismo en contextos distintos, merecería una atención mayor. Sin duda alguna, esta actitud no está exenta de la intención explícita de ganarse la aprobación por medio de la desaprobación<sup>210</sup> de un grupo como el de los Contemporáneos<sup>211</sup> que sería finalmente aceptado como modelo poético a seguir. Pero no todo resultará contraproducente. Pues un mismo pronunciamiento al interior de un poema, nos servirá para distintos fines. Ya que gracias al verso incluido en el poema *Vrbe*, en el que Maples Arce hace referencia a “los asalta braguetas literarios” podremos establecer con seguridad que la ciudad de México se hará presente en el poema, debido a que esta es una de las únicas referencias directas<sup>212</sup> que el poeta estridentista dirige hacia el lugar. La ambigua posición de la urbe de *Vrbe* como una de las ciudades de México, o como Moscú (o como el Moscú de los poemas de Mayakovski) o como el

---

<sup>210</sup> “En seguimiento de los futuristas, los estridentistas intentan trastornar la forma y anhelan la muerte de lo convencional. Se perciben a sí mismos como vanguardia y condenan a quienes (fundamentalmente los Contemporáneos) les significan resistencia o diversidad”. Carlos Monsiváis, *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*, ed. Eugenia Huerta, El Colegio de México, México, 2010, p. 137.

<sup>211</sup> La homofobia como recurso para desacreditar a los Contemporáneos no fue privativa del discurso estridentista del momento. James Valender ha rastreado testimonios que prueban que la mirada desde afuera, también los descalificaba al compararlos con la pintura mural de Diego Rivera, encargada de difundir el impacto de la Revolución mexicana, como una demostración que llevaba implícita una cierta noción de hombría, de la cual el grupo carecía, desde ese punto de vista, en doble sentido. Luis Cardoza y Aragón los acusó de escribir poesía “castrando paisajes” y “quitando la virilidad a las grandes emociones”, lo que la volvía indigna de ser considerada como tal. La desacreditación de la poesía de los Contemporáneos por medio de la devaluación explícita por sus preferencias sexuales, traía implícita entonces otro subtexto que parecía mucho más legítimo aún, el de reclamarles su falta de compromiso con la temática de la Revolución. “¿Qué poeta en México es el Diego Rivera de la poesía?” se había preguntado César M. Arconada desde *La Gaceta Literaria* de Madrid. Véase “García Maroto y los Contemporáneos”, en *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, Rafael Olea Franco y Anthony Stanton editores, El Colegio de México, México, 1994, p. 428 y 427. Evidentemente, los estridentistas respondieron a estas preguntas con su propia obra, y *Vrbe* de Maples Arce en particular, podría ser el ejemplo más claro de un poema que le responde a Arconada y a Cardoza y Aragón al mismo tiempo. Convendría no desestimar este olfato para aprovechar lo que exigía el momento, o este sentido de la oportunidad que diferenció en sus estrategias a un grupo de otro.

<sup>212</sup> Considero que la ciudad de México no estará referida directamente más que en este verso y de manera desviada, haciendo una acusación a una minoría implícita en el grupo señalado. Fuera de esa indirecta para depreciar al grupo que se les oponía, la ciudad representada en el poema no admite una visión unívoca sino que apela a más de un referente objetivo y poético y no parece que podría solamente interpretarse como una apelación dirigida específicamente a la capital mexicana. Moscú, Jalapa, y la ciudad de México, se cuentan entre algunos de los referentes yuxtapuestos. En correlación, lo son asimismo: Mayakovski, Whitman, y Marinetti, junto con Blaise Cendrars quien jugará un papel mucho menos decorativo y más central en la concepción del poema como intento probar en este trabajo.

Manhattan de Whitman, -y como una ciudad que es todas ellas y ninguna pero que es sin duda alguna la capital de la revolución social y ejemplo del progreso urbano- quedará suspendida en el momento en que el poeta use su voz para dirigirse a atacar explícitamente a los poetas de su propia generación y de su propia ciudad. Esa “desambiguación” momentánea, se perderá rápidamente en el tejido textual una vez que volvamos la mirada hacia las multitudes que describe el poema haciendo eco de las de otras ciudades también agitadas por el cambio social (como algunas de las ya mencionadas), en las que estarían incluidas por supuesto, algunas de las ciudades del México de la Revolución, pues el poema está dedicado “a los obreros de México”, es decir, al cuerpo de trabajadores de todo el país. Esas multitudes también harán eco de las otras que recorren el manifiesto del futurismo italiano como las olas<sup>213</sup> de trabajadores que el líder Marinetti pretendía dirigir desde su posición como portavoz de la vanguardia en Italia y promotor del cambio.

La “ciudad toda tensa de cables y de esfuerzos” del poema de Maples Arce, es una ciudad en la que se han buscado yuxtaponer a las ciudades agitadas por la tecnología y el cambio social, pero en la que poco ha cambiado respecto a las conductas discriminatorias<sup>214</sup>. La idea de una revolución social y estética no implicará necesariamente cambios en la percepción de la desigualdad de género<sup>215</sup> tal como ha quedado planteado. Ni Marinetti, quien en nombre del gran porvenir viril, fecundo y genial de Italia<sup>216</sup> incitará en repetidas

---

<sup>213</sup> En el noveno inciso del primer manifiesto del futurismo Marinetti proclamará: “Cantaremos a las muchedumbres agitadas por el trabajo, el placer o la rebeldía, las resacas multicolores y polifonas de las revoluciones en las capitales modernas”. Véase Sarmiento, José Antonio, *Las palabras en libertad, Antología de la poesía futurista italiana*, Hiperión, España, 1986, p. 192.

<sup>214</sup> Rubén Gallo señala respecto a uno de los Contemporáneos: “Novo vio en los textos de Freud una opción ante los prejuicios que predominaban en la Ciudad de México en la década de 1920: una combinación ponzoñosa de machismo, nacionalismo y mojigatería sexual”. Véase *Freud en México, historia de un delirio*, Fondo de Cultura económica, México, p. 62.

<sup>215</sup> Entendiendo a los homosexuales, como a las mujeres, es decir, también como un género.

<sup>216</sup> Marinetti, Filippo Tommaso, “Contra el lujo femenino”, en Sáenz Olga, *El Futurismo Italiano*, Universidad Autónoma Nacional de México, México, 2010, p. 424.

ocasiones a despreciar a la mujer, ni Maples Arce, German List Arzubide, Luis Kyn-Taniya y Salvador Gallardo, quienes junto con otros firmaron proclamas en las que subscribían la homofobia imperante, pueden permitirnos incluir en la noción de cambio artístico una que a su vez signifique la liberación de prejuicios destructivos y poco vinculados al cambio radical que buscaban promulgar. Pero la postura que echó mano de la devaluación como recurso efectivo, remitía de manera tácita a otros señalamientos no menos significativos:

Independientemente de la discusión sobre la posible homosexualidad de los miembros de la generación de Contemporáneos, blanco directo de estos términos, “viril” y “afeminado” son significantes sustituibles que se colocan en lugar de lo que verdaderamente importa en esta contienda: nacionalista-cosmopolita, mexicanizante-europeizante, etc. [...] Más bien, el uso del género y de la profunda homofobia imperante fue estratégico: un punto a favor para borrar el debate a aquellos que cuestionaran la posibilidad de institucionalización cultural.<sup>217</sup>

Suponer que la homofobia fue un producto importado de la Italia fascista y transferido al escenario mexicano posrevolucionario sería ignorar que se trataba de un rasgo imperante dentro de la propia sociedad mexicana<sup>218</sup> y que, estaba siendo usado estratégicamente. Baste recordar cómo desde la gráfica popular fueron caracterizados y caricaturizados como grupo a comienzos de siglo, “los 41 maricones”, en el famoso corrido que Guadalupe Posada ilustraría. Lo que se importó de la “Italia viril” proclamada por Marinetti no fue la homofobia, sino la licencia para el desprecio a los homosexuales (y para el ejercicio

---

<sup>217</sup> Véase Ignacio M. Sánchez Prado, “Vanguardia y campo literario: La Revolución Mexicana como apertura estética”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 33, N° 66, 2007, p. 191.

<sup>218</sup> “En aquellos días había una manifiesta aversión pública contra los afeminados (“jotos”, en una de sus tantas acepciones mexicanas), y se les satirizaba alegremente en los escenarios.” Manuel Maples Arce, *Soberana Juventud, (Memorias II)*, Universidad Veracruzana, Jalapa, Veracruz, 2010, p. 97. Los testimonios que reunió German List Arzubide para registrar el impacto aparente que tuvo el movimiento mexicano en el resto del continente latinoamericano, sirven también para destacar la masculinidad de sus integrantes como un valor en sí mismo. “El grupo viril” será llamado por boca de un admirador que reseñaría desde Guayaquil, en Ecuador, la existencia del movimiento estridentista. Véase Germán List Arzubide, *Opiniones sobre el libro “El movimiento estridentista”*, Xalapa, Veracruz, 1928, p. 37.

autorizado del desprecio) que serían incluidos como parte de una proclama artística vanguardista y como elemento constitutivo de una obra de arte; es decir que se extrapoló el derecho oficial a insertar un discurso excluyente en un terreno que se consideraba comúnmente asegurado para el arte. Y todavía muchos años después, al recordar su adolescencia y escribir sus memorias, Maples Arce continuaría insistiendo en la misma visión<sup>219</sup> al referirse a la *Antología de la poesía mexicana* hecha por el grupo de los Contemporáneos, como “una obra descolorida de un reducido número de literatos andróginos”.<sup>220</sup>

Otro punto que vale la pena resaltar, ligado al anterior, tiene que ver con la concepción de la violencia como un valor en sí mismo. Marinetti habría de utilizar desde su primer manifiesto del Futurismo italiano, el tono de un dictador de las artes. Utilizando los recursos discursivos de las proclamas de los líderes fascistas de su tiempo, y proyectando la que sería la voz de un *führer* de las letras, propuso “la guerra como única higiene del mundo”<sup>221</sup>, frase que aparece puesta de relieve en los discursos de Mussolini<sup>222</sup> quien la

---

<sup>219</sup> Guillermo Sheridan ha señalado que “la historia del trato que Maples Arce le otorgó a la poesía de los Contemporáneos a lo largo de su vida lo demerita como protagonista eficaz de nuestra historia literaria reciente [...] El enfrentamiento entre los dos grupos, o las dos intenciones, pudiera haber resultado fructífero de haberse puesto en juego sus versiones sobre la modernidad...” Véase *Los Contemporáneos ayer*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 133. Es justamente ese debate prospectivo el que la crítica literaria ha hecho suyo como deuda y compensación por los desajustes o miopías que en un momento dado tuvieron los actores de la cultura mexicana. La discusión que en su momento no se pudo dar, hoy en día continúa vigente con un vigor que hace pensar que el tema de la modernidad en la poesía mexicana sigue siendo un preciado botín cuyo dueño siempre está por descubrirse.

<sup>220</sup> Maples Arce, Manuel, *Soberana Juventud, (Memorias II)*, ed. cit., p.171.

<sup>221</sup> Olga Saénz señala que, al revés de lo que suponemos, fue Marinetti el autor de la frase que influiría en el mismo *Duce*. Y nos informa además que Marinetti escribirá un documento político que llevará como título la misma consigna: “Guerra. Sola higiene del mundo” como parte de sus labores aliadas a la ideología compartida con el Duce. Aunque la investigación de la autora es sumamente valiosa y aporta documentos de primera mano que hasta ahora no habían sido traducidos al español, no suscribo sin embargo su opinión que le resta importancia a las proclamas belicistas de Marinetti, por considerarlas una mística de la purificación que no merece ser criticada ni señalada como destructiva, sino que debe ser vista como parte de “un ritual purificador y emancipador del ser humano”. Considero que esta es una lectura ingenua del corpus de la ideología fascista en la que Marinetti fungirá como uno de sus ideólogos en un momento determinado. Por otra parte, además de promover la violencia y la guerra en un sentido plenamente afín al

repetiría hasta el cansancio. Este tono militante aunado a una actitud de negación del pasado (o destrucción del legado de una tradición) expresada en términos de exultada violencia, fue emulado ingenuamente en todas partes del mundo como un factor adicional para promulgar el cambio artístico. Ezra Pound<sup>223</sup>, Fernando Pessoa<sup>224</sup>, Ramón Gómez de la Serna y por supuesto los estridentistas mexicanos, fueron sólo algunos entre los que se mimetizaron de manera acrítica con estas modalidades de declaraciones enérgicas del futurismo italiano a favor de la violencia explícita (verbal y física) sin plena conciencia en todos los casos (habría que detenernos en cada caso particular) de las connotaciones vinculadas al discurso original. “El futurismo es una de esas proclamas que son la garrocha que necesitamos para saltar”, dirá Gómez de la Serna, justificando el ímpetu contagiado de la vanguardia italiana. Habría que agregar a esta fórmula en todos los casos particulares, el ingrediente no menos explosivo de la influencia latente de Whitman que estará presente como ejemplo precursor también en el italiano. El tono entusiasta de Whitman como defensor del progreso acabará fundiéndose en algunos de éstos y otros casos con el timbre arbitrario de un líder que aclama a las masas instándolas a levantarse y apoyarlo

---

fascismo del momento en el que él mismo jugaría un rol fundamental, estas declaraciones hechas por el padre de la vanguardia futurista a favor de “la guerra como única higiene del mundo”, podrían atenderse también como un antecedente paralelo de la limpieza de sangre que no mucho después promovería Hitler en una de las leyes que le servirían de respaldo jurídico durante la Segunda Guerra Mundial y en la que efectivamente se “limpió” el mapa de una parte de Europa de la presencia de seis millones de judíos y un número no tanto menor de gitanos y de homosexuales. Valdría la pena no desoír al lenguaje como tal, y en este caso, atender al valor que dos dictadores como Mussolini y como Hitler, y un ideólogo de una vanguardia productora de ideas afines al fascismo como la de Marinetti, le darán al término “higiene” o “limpieza” para justificar actos o posturas que traerán consecuencias completamente atroces.

<sup>222</sup> La película titulada *Vincere* (2009) en italiano y *La amante de Mussolini* en español, dirigida por Marco Bellocchio, recrea al personaje del *Duce* declamando la famosa frase que Marinetti pondrá como primer inciso de su primer manifiesto, además de reconstruir pasajes de la historia en los que el dictador visita las exposiciones de los futuristas dando su apoyo y aprobación. El cine de nuestro tiempo, es una oportunidad única de conocer cómo se vivieron en cierto modo las cosas, a partir del esfuerzo de algunos directores por recrear atmósferas de tiempos históricos específicos.

<sup>223</sup> Aunque según Marjorie Perloff “Pound absorbió las doctrinas más específicamente estéticas del futurismo”. Véase *El momento futurista*, ed. cit., p.335.

<sup>224</sup> Véase su *Ultimátum* aparecido en la revista *Portugal Futurista*, en la voz de Alvar de Campos.

incondicionalmente. El resultado acabará siendo un llamado autoritario sobre algún aspecto relevante de la modernidad que deberá ser acatado como ejemplo de la verdad que se presentará siempre monolíticamente como la única<sup>225</sup> y verdadera. Figurar entre “las filas triunfales”<sup>226</sup> de tal o cual discurso estético, será planteado siempre como una emergencia que sólo pasaría desapercibida a los ignorantes de “la única verdad”. Ese tono irreverente, impositivo y soberbio está presente en muchos seguidores de la vanguardia por el mundo y por desgracia, también en algunas de las afirmaciones menos rescatables de los manifiestos del estridentismo mexicano<sup>227</sup>.

Posteriormente -cuando Maples Arce abandone el movimiento que fundara en México y se aboque a representar a su país asumiendo cargos diplomáticos en distintas partes del mundo, declarará -al evocar la que fuera su estancia en Italia- su propia decepción del líder de la vanguardia futurista señalando que “la actitud imperialista de Marinetti hizo que se borrarán mis antiguas simpatías”<sup>228</sup>. Es curioso que esta actitud -que estuvo presente en las declaraciones del líder italiano desde el primer momento- haya sido descubierta por el poeta mexicano solamente en su paso por Europa. Esto quizás explique el mecanismo de abstracción propio que está en la génesis de las vanguardias hispanoamericanas<sup>229</sup>: la

---

<sup>225</sup> “Proclamando: Como la única verdad, la verdad estridentista” afirmación contenida en el *Manifiesto Estridentista* núm. 2, Puebla, 1923.

<sup>226</sup> La expresión que en esta ocasión está tomada del *Manifiesto estridentista* núm. 2, podría pertenecer a cualquier otro discurso de cualquier otro movimiento de vanguardia. Su origen delata la filiación militar de la vanguardia europea que, como se sabe, estuvo estrechamente vinculada al contexto bélico de las dos guerras mundiales en Europa.

<sup>227</sup> Sólo como muestra: “CAGUÉMONOS: Primero en la estatua del Gral. Zaragoza...” en el Manifiesto estridentista núm.2, Puebla, enero de 1923, en *El Estridentismo o una literatura de la Estrategia*, ed. cit., p. 277.

<sup>228</sup> Manuel Maples Arce, *Mi vida por el mundo, Memorias III*, (1983), Universidad Veracruzana, Dirección General Editorial, Xalapa, Veracruz, 2010, p. 54.

<sup>229</sup> No puede decirse lo mismo de otros casos de apropiaciones poéticas del futurismo, como el del futurismo ruso y el futurismo portugués, comenzando porque tomaron el mismo título para señalar la continuidad ideológica que habrían de transformar al adaptar las consignas originales a la coyuntura específica de cada país. Una vez que las divergencias fueran superiores a las coincidencias, se abandonará el



capacidad de presuponer en los manifiestos publicados en Europa solamente su carácter de proclama estética, minimizando o distorsionando selectivamente (según sea el caso) su función netamente política de origen. De otro modo no puede entenderse que en su lectura de los manifiestos futuristas el poeta mexicano haya pasado por alto las evidentes proclamas belicistas que se estaban propagando.

### La negación del estridentismo por Maples Arce y Octavio Paz

Además de haber perdido la vieja admiración por Marinetti, Maples Arce pareció haber perdido su antigua lealtad hacia sus compañeros de vanguardia. Pues sería justamente en Italia adonde publicaría (en el año de 1940) su propia *Antología de la poesía mexicana moderna* en la que habrían de quedar excluidos los poetas que lo acompañaron en México. La sorpresa es aún mayor cuando se descubre que el propio Maples Arce está incluido por él mismo junto a los poemas que lo representan, con una nota curricular a pie de página en la que está borrado el nombre del movimiento del cual fue su fundador. Un fragmento de *Vrbe* aparece acompañado de notificaciones acerca de sus traducciones a otras lenguas. Además de eludir nombrarse como estridentista, Maples Arce incluirá a todos los miembros del grupo de los Contemporáneos de los que en más de una ocasión se había burlado.

De este modo y no de otro, da inicio el proceso de negación de la vanguardia estridentista en el canon de la poesía mexicana, pues la omisión de su presencia en el ámbito de la poesía del momento comenzó por su propio fundador quien, un poco más de una década después de haber finalizado el movimiento, publicaría una muestra representativa de la

---

nombre de futurismo para identificarlas. En el caso de Hispanoamérica se evitó por todos los medios usar el mismo nombre que sin embargo está latente en varias de las afirmaciones del movimiento mexicano.

poesía de su país que no revelaría un sentimiento de pertenencia al movimiento que diez años antes todavía le daba su identidad como creador e intelectual. Y aunque fue propio de muchos de los actores de la vanguardia en general el que abandonaran o transitaran por más de un solo movimiento, esta actitud negadora de Maples Arce como poeta estridentista, le sumó inconsistencia al movimiento que él mismo fundó. Y sin duda habría de repercutir en su ambivalente incorporación en la historia de la poesía moderna mexicana. Los esfuerzos que -como historiador del movimiento- hará German Litz Arzubide, no bastarán para restaurar la negación que comenzó desde el interior del mismo y en manos de su autor fundacional.

Junto con este hecho no parece menor el efecto que tendrá la distorsionada transmisión de la noción de vanguardia en la poesía mexicana en los escritos de Octavio Paz. Desde su posición consciente como crítico de la literatura mexicana en los importantes trabajos en los que reflexionó sobre los poetas y movimientos fundadores de la modernidad, ha excluido sucesivamente al estridentismo mexicano, simulando ocasionalmente concederle algún lugar. Esta estrategia ha resultado ser mucho más destructiva que la de aquellos que le han negado todo lugar en el canon de la poesía mexicana al movimiento de vanguardia específico de México. En el prólogo a *Poesía en movimiento*, Paz se refiere a la verdadera vanguardia, representada por Manuel Maples Arce, como único integrante de la misma. Nunca incluirá ni nombrará a los demás miembros del movimiento en ninguna mención explícita que haga de los estridentistas, cuya existencia como grupo también se había visto cuestionada<sup>230</sup>. La distorsión comenzará por la negación del grupo como tal, y la reducción

---

<sup>230</sup> De hecho más de uno de sus miembros, no era mexicano. Arqueles Vela era guatemalteco y Luis Kyn Taniya (Luis Quintanilla) no vivía en México lo que no deja muy clara su participación en el grupo. Había nacido en Francia y allí llegaría a radicar. Sobre éste último, Luis Mario Schneider escribió: "Aunque Luis Quintanilla no formó parte del grupo verdaderamente activo del movimiento Estridentista (durante los

de la vanguardia en México a la sola persona de un poeta. Pero luego dará el paso fundamental de decir que aunque Maples Arce, “ese sí” fue un verdadero vanguardista, la vanguardia en México la iniciaron los poetas del grupo de los Contemporáneos. Esta pirueta crítica, será repetida por Paz cada vez que quiera distinguir entre los dos grupos. Es decir, primero, negar que se trate de dos grupos. Luego, aceptar que el primero de ellos, convertido en la sola persona de un poeta, sí fue vanguardista. Y luego aclarar que, en realidad, la vanguardia la hizo sólo un grupo, el otro. La antorcha olímpica de la vanguardia mexicana le será transferida sucesivamente a los Contemporáneos, cada vez que mencione, si es que lo hace, a los estridentistas, en la sola figura de uno de ellos. Éstos nunca detendrán la simbólica llama por más de un renglón en las opiniones de Paz. El estridentismo será sólo objeto de una mención rápida y equívoca, nunca de un estudio pormenorizado, ni de un esfuerzo crítico como el que le han merecido a Octavio Paz muchos poetas mexicanos, y la propia historia de la poesía mexicana en su proceso de inclusión en la modernidad occidental. Sus disgresiones no llegarán más lejos que eso. Exhortará brevemente al lector a no compartir la moda de borrar al estridentismo de la historia de la poesía mexicana, pero demostrará con su ejemplo práctico el modo de borrarlos efectivamente<sup>231</sup>. El éxito de su empresa, se logrará gracias al deslizamiento del término vanguardia hasta confundirlo con el de modernidad poética, la cual para Paz, inicia con el romanticismo y forma parte de lo que él ha denominado inteligentemente “la

---

inicios del estridentismo era estudiante en la Universidad de Johns Hopkins de Estados Unidos), la crítica y los miembros del grupo lo consideran perteneciente a él”. Véase *El Estridentismo o una literatura de la estrategia*, ed. cit., pp.81-82. Lourdes Quintanilla llegará a negar inclusive su inclusión en el grupo.

<sup>231</sup> Véase la nota N° 73, donde señalo la destructiva selectividad respecto a uno de los investigadores más comprometidos con la historia y crítica de la poesía mexicana de este particular momento: Luis Mario Schneider. Es notable la ausencia prácticamente absoluta en la revista *Vuelta* (que Octavio Paz dirigiera por más de dos décadas) de alguno de los trabajos de Luis Mario Schneider quien por esos años rescataría materiales importantes del corpus estridentista y aún del corpus de los Contemporáneos, entre otros no menos significativos.

tradición de la ruptura”. Paz tendría muy claro lo que es un movimiento de vanguardia, sin embargo, preferirá hacer concesiones, a la hora de ocuparse del caso mexicano, y elegirá a conciencia, convertir en representantes de la vanguardia a un grupo que nunca pretendió serlo<sup>232</sup>.

Los movimientos de vanguardia fundacionales provenientes de Europa no se planteaban la alternativa de transmitir una estética que se identificara con elementos vinculados a los esquemas líricos tradicionales. Su novedad consistía justamente en esa postura radical. La definición de la vanguardia comienza por esta dificultad (y en ocasiones imposibilidad) de negociar con el pasado inmediato o remoto del legado cultural (como en el caso del futurismo). A partir del ejemplo dado por el movimiento de vanguardia italiano, los artistas se interesaron en marcar un punto y aparte, un borrón y cuenta nueva, respecto a los moldes poéticos que estaban en uso antes de ellos. Propusieron un cambio de recepción de la propia tradición poética en cada caso, y plantearon nuevos caminos a través de posturas combativas respecto a las visiones aceptadas. En términos generales, los movimientos de vanguardia tuvieron un perfil que comenzaba por su irrupción escandalosa en el escenario artístico, y pasaba por la expresión de sus posturas a partir de manifiestos o revueltas en cafés literarios, y exposiciones que conjugaban a más de un género artístico. Estos rasgos sólo los tuvieron en México los estridentistas que, justamente se distinguieron del resto de

---

<sup>232</sup> Los Contemporáneos podrían compararse (al menos en lo que respecta a su práctica poética) con la Generación del 27 casi simultánea a ellos en España y de la que Dámaso Alonso llegará a afirmar que usaban a la vanguardia como un medio y no como un fin. Esa diferencia es toda la diferencia. Pues los miembros de la generación española así como los del grupo mexicano, eligieron con aparente libertad si querían adoptar una actitud conservadora respecto a la métrica y la temática elegida en cada ocasión, o si, en cambio, preferían improvisar jugando con los recursos de vanguardia y las novedosas temáticas disponibles para el momento. En ambas partes, haciendo un paralelismo que sirva de ejemplo, pero en el que se incluyen muchos más casos en Latinoamérica, los poetas de cada grupo eligieron cuándo ser modernos y cuándo ser respetuosos transmisores de versos ejecutados siguiendo los más estrictos modelos de la tradición. Esta aparente libertad refleja más una ambivalencia hacia la recepción de la modernidad que una libertad para jugar con ella.

los poetas del momento por intentar armar una coartada para la poesía mexicana que la pusiera en sincronía con Europa, incluyendo a España, de donde recibieron el ejemplo a seguir y digamos que la licencia virtual para hacerlo. Si todavía se depende de modelos importados, tampoco se puede hablar de una completa independencia de la autoridad ejercida por siglos, del modelo español. Prueba de ello son los préstamos sin asumir o la influencia decisiva que tuvo, por ejemplo Guillermo de Torre, uno de los fundadores del ultraísmo español, pero además, uno de los más importantes difusores de las novedades en distintas revistas literarias, haciendo reseñas y traducciones, sin las cuales no se explica por completo cómo hubiera llegado una parte de la efervescente producción de la vanguardia europea hasta las manos de los autores hispanoamericanos. Y tanto en España como en México, la vanguardia como fenómeno no tuvo una recepción específica. La resistencia a entrar en la modernidad abiertamente, fue un problema compartido en muchas de las capitales culturales de Latinoamérica, aunque con motivaciones distintas.

Las motivaciones que llevaron a Octavio Paz a provocar una lectura errónea de la vanguardia -transfiriendo el término de un movimiento (el estridentismo) a un grupo (los Contemporáneos) que no pretendió nunca hacer una vanguardia en México, pueden ser oscuras, pero en todo caso, no inconscientes, pues Paz sabía perfectamente en qué consistía esa denominación, al grado de suponer que a los Contemporáneos no les gustaría ser clasificados así. Podríamos suponer que se trató de una rivalidad del propio autor, más que de los grupos en cuestión, por no haber formado parte de la gestación de ese momento particular de la poesía mexicana. Admirador y devoto del surrealismo, Octavio Paz probablemente resintió el que se le haya pasado por alto la revuelta que el estridentismo ocasionó en su propio medio literario y en la que no figuró ni siquiera como testigo. Lo que sí sabemos, es que en el año de 1952 fungió como secretario de Maples Arce durante la

gestión de este último en su papel de embajador de México en Japón. Un vistazo a una de las fotografías<sup>233</sup> incluidas en las memorias escritas por Maples Arce, deja ver al joven Paz a espaldas del poeta estridentista quien aparece enfocado en primer plano. Da la impresión de que esta toma fotográfica deja al descubierto el origen de un futuro resentimiento.

Pero nada hubiera podido hacer la actitud de Octavio Paz, si los mismos estridentistas no hubieran tenido la parte más activa de su propia omisión dentro del canon de la literatura mexicana. Si bien las vanguardias se caracterizaron en todas partes por su carácter efímero, de revolución estética promotora de cambios de paradigma, insostenible en la mayoría de los casos, y que sería abandonada por los mismos actores de la vanguardia, rara vez los autores de un movimiento consintieron en omitirse como miembros de tal, a menos que se ubicaran de inmediato en otro o que fueran destituidos por líderes tiránicos de la vanguardia como lo fue Bretón. Apollinaire es un ejemplo de un autor de vanguardia que además de firmar el manifiesto futurista escribió su propio texto ligado al movimiento<sup>234</sup>, sintetizó las ideas fundamentales del cubismo en pintura y en poesía (convirtiéndose en el principal expositor del simultaneísmo o del cubofuturismo), y finalmente sirvió de fuente de inspiración para darle el nombre al surrealismo. Pero Apollinaire fue una excepción que confirma la regla. Aunque Bretón expulsó a Dalí, Dalí siguió reconociéndose como surrealista y difícilmente podríamos verlo de otro modo. Manuel Maples Arce, una vez

---

<sup>233</sup> Se trata de la fotografía que aparece con el número XVIII en la segunda edición publicada por la Universidad Veracruzana en el año 2010 de las memorias de Maples Arce, tituladas *Mi vida por el mundo*. El modo en que el otrora poeta estridentista evoca su paso por la embajada de Japón no contiene tampoco ninguna mención especial respecto a su encuentro con Octavio Paz, algo que también puede haber influido en la proclividad de Paz a la futura negación velada del autor. “Cuando llegamos a Yokohama me esperaban en el muelle el director del protocolo, el secretario Octavio Paz, el traductor Hydeo Furuya y algunos redactores de la prensa”; p.139. En ese mismo capítulo Maples Arce evocará al que fuera su amigo José Juan Tablada, del que Paz escribirá importantes valoraciones críticas. En ese momento, al menos Maples Arce, no parecía siquiera poderlos vincular. Antes de llegar a Japón, Maples Arce había hecho una escala en la isla de Hawaii donde se reencontró con Jean Charlot, de quien he citado en el desarrollo de este trabajo, importantes declaraciones respecto al movimiento.

<sup>234</sup> “La antitradición futurista” se llamó el manifiesto redactado por Apollinaire en el año de 1913.

desintegrado el estridentismo con la caída de Heriberto Jara en Veracruz, elegirá la vía de la diplomacia como carrera, y a lo largo de la misma, borrará<sup>235</sup> sus huellas como poeta y fundador del movimiento de vanguardia mexicano. Al llegar a Italia, su primer destino, confesará perderle la simpatía a Marinetti por descubrir su filiación al fascismo de Mussolini. ¿Cómo es que no reparó en esa filiación presente desde el primer manifiesto que el mismo Maples Arce demostró haber leído y releído al reciclar muchos de sus contenidos en sus hojas volantes estridentistas? “Declaramos la guerra como higiene del mundo” es una frase que Marinetti<sup>236</sup> honró vergonzosamente desde su primer proclama, junto a otros postulados de índole estética, mezclados con el racismo y la devaluación de género rampantes de la época. Posiblemente el poeta mexicano no le dio la importancia que tenía, y su llegada a Europa en pleno ascenso del régimen fascista, lo obligó a reconocer ese postulado del manifiesto de otro modo. Extraño caso, difícil de justificar. Pero lo que sigue será aún menos comprensible. Pues Maples Arce publicará estando en Italia, su propia *Antología de la poesía mexicana moderna*<sup>237</sup>, en la que excluirá a todos sus compañeros de vanguardia, y se incluirá solamente a sí mismo, junto a casi todos los poetas reconocidos por el canon poético mexicano del momento. Desde López Velarde hasta Octavio Paz

---

<sup>235</sup> Anthony Stanton le llamará a esta actitud renegadora del pasado: “complejo de vanguardista arrepentido”, un rasgo que como él mismo señala y es verdad, comparte con Borges. Véase “Vanguardistas y revolucionarios en la poesía mexicana moderna”, en *Modernidad, vanguardia y revolución en la poesía mexicana (1919-1930)*, ed. cit., p. 29. Este es solamente otro dato más que comprueba el papel tutelar que cumplió Borges para el poeta y diplomático mexicano, y otro dato más que sirve para probar asimismo el carácter inestable y poco consistente desde su origen, de las vanguardias latinoamericanas. Sólo autores como Huidobro que participaron directamente de la gestación del cubismo, llevaron hasta el final sus intenciones iniciales. En el caso de Borges y también en el de Maples Arce, no parece haber sido más que un impulso que la juventud justifica además de haber sido producto de un momento particular en que se estaban jugando los parámetros definitorios de la modernidad literaria del cual quisieron participar. Otros autores como Tablada o inclusive César Vallejo, Lorca y hasta el mismo Neruda, mostraron una actitud menos dependiente del consenso tribal de la vanguardia en lengua española, y más autónoma respecto de dicha coyuntura intercontinental, y son justamente los que no tuvieron que renunciar al título de vanguardistas puesto que no pretendieron nunca asumirlo, conservándolo paradójicamente en cierto sentido con su propia obra, en un momento determinado de su trayectoria personal.

<sup>236</sup> Véase la nota 121.

<sup>237</sup> Maples Arce, Manuel, *Antología de la poesía mexicana moderna*, Poligráfica Tiberina, Roma, 1940.

estarán incluidos, pasando por casi todos los miembros del grupo de los Contemporáneos. Además de haber excluido a los poetas junto a los cuales su nombre figuró como creador de un nuevo movimiento en el México de la Revolución, dio un paso adicional. En su propia ficha curricular que presenta a pie de página, no aparece ningún dato que lo identifique como estridentista, y simplemente se presenta como un poeta más de la antología en cuestión. Con este acto, el nombre del estridentismo lo borró el propio Maples Arce.

El deseo proyectivo<sup>238</sup> de List Arzubide no pudo mantener vivo al estridentismo en su sola persona. Ya Maples Arce lo había enterrado. Los viejos honores no alcanzaban para contrarrestar los hechos reales. Algunos de sus miembros, no habían sido mexicanos o no vivieron en México por lo que fueron considerados adyacentes al grupo, como señaló el propio List Arzubide al hablar de Luis Kyn Taniya (quien vivía en el extranjero y era de origen francés). Arqueles Vela era guatemalteco. Una cadena de sucesivas negaciones y desviaciones no puede sino suscitar lecturas erróneas que siguen permeando nuestra propia percepción del movimiento todo el tiempo en que no se nombran los factores y actores de esta negación repetida.

### Aportaciones del estridentismo a la poesía urbana mexicana

---

<sup>238</sup> La postura de Germán List Arzubide al anhelar estirar la gloria del estridentismo hasta fines del siglo XX es evocadora de la de Rafael Alberti, cuando se presentó a leer sus poemas en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México, en el año de 1990, anunciándose como “el último sobreviviente de la generación del 27”. La generación del 27 hacía mucho que se había desmembrado y acabado como tal, al grado de que uno de sus poetas fue asesinado por la misma dictadura en la que otros llegarían a vivir cómodamente. List Arzubide continuará proyectando hasta sus últimos días la imagen del estridentismo como un movimiento vigente, mientras su fundador, hacía medio siglo que se había deslindado de toda colaboración. “Al vanguardismo emotivo, radical y psicológico de mi juventud, siguieron otras formas de expresión y de experiencia. Con el tiempo mi poesía avanzó de una manera esencial y no puramente técnica”; dirá Maples Arce. Sorprende esa concepción de la poesía de vanguardia como puramente técnica, en un autor que se consideraba un actor cultural de la Revolución mexicana. Maples Arce, Manuel, *Mi vida por el mundo*, ed. cit., p.57.



Impulsada por el afán de darle cabida a un nuevo registro la poesía estridentista trajo al escenario literario del momento la imagen de la ciudad moderna casi como una primicia. Si bien esta imagen había sido guiada por la estética cubofuturista, no por ello sería menos legítima que la que otros poetas serían capaces de recrear a partir de miradas interceptadas paralelamente sobre el imaginario urbano. Y al conjugar elementos aislados tomados como referentes urbanos -a partir de los cuales se buscará construir una visión particular - se pondrán de manifiesto los deseos proyectados sobre el espacio concebido como un signo capaz de contener<sup>239</sup> simbólicamente connotaciones de muy distinto origen.

Si bien las intenciones de imitar poéticas provenientes de contextos ajenos al propiamente mexicano habrían desvirtuado en cierto modo el perfil del movimiento -en el sentido de volver poco fiables los presupuestos sobre los cuales se construiría su discurso estético-, lo cierto es que el estridentismo abrió una dimensión nueva para la ciudad en la poesía mexicana. Pues justamente al darle continuidad a las ideas estéticas (urbanas desde su génesis) provenientes de las vanguardias europeas, dio pie a la inclusión de un paradigma hasta entonces inexistente: aquel que tuviera como prioridad hacer visible la industrialización de la urbe.

---

<sup>239</sup> “El espacio no es a fin de cuentas un recipiente (en el sentido de la física), sino una expresión concreta de aquellos condicionamientos históricos y sociales que caracterizan a una sociedad. Por medio de las diferentes atribuciones de significado y formas de apropiación por parte de los habitantes de una ciudad, se pone de manifiesto un espacio social de la práctica cotidiana. Los habitantes se apropian de los espacios públicos de la ciudad —de las calles y plazas, por ejemplo- y los usan para determinados fines. Junto a las interacciones individuales, también desempeñan un papel central las actividades colectivas como las reuniones, los rituales, el comercio y el tiempo libre. La práctica social sirve en ese sentido a la producción y reproducción del significado y de la estructura de un orden socio-espacial”. Kathrin Wildner, *La plaza mayor, ¿centro de la metrópoli?, etnografía del zócalo de la ciudad de México*, trad. de José Aníbal Campos, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2005, p. 65. A esta noción del espacio físico de la ciudad estrechamente vinculado al espacio social que produce su significado, habría que agregar el espacio que la literatura crea de manera paralela y que es a su vez resultado del espacio original de la ciudad pero no un reflejo de la misma, sino una imagen contenedora de sentidos que el poeta pone en acción.

Pero es importante señalar que se trata de una visión de la ciudad que estaría cumpliendo con el ideal de verla modernizada –procedente de las vanguardias europeas y de las capitales que les dieron origen - y no de una ciudad de México plenamente moderna cuya fisonomía estaría siendo incorporada en la poesía como tal. Es decir, la ciudad que los estridentistas eligieron representar en sus poemas, que era en realidad “la ciudad vista desde los futuros de aquél pasado” para usar una expresión de Silvia Pappe<sup>240</sup>, tenía mucho más el aspecto de una ciudad construida por el deseo de una parte de la sociedad (en este caso, el de la ciudad letrada<sup>241</sup>, conformada por los poetas de la vanguardia que como una elite intelectual insistían en verla mucho más modernizada de lo que estaba) que el de una ciudad integrada en su dimensión si no objetiva, al menos cercana a su referente real. Este mecanismo que es propio de toda la figuración urbana en la poesía moderna -pues el poeta habrá siempre de revestir al espacio de aquellas características que reflejen su punto de vista junto con las tensiones literarias y culturales del momento histórico en que eligió representarla- cobrará mayor énfasis en el caso de la poética estridentista pues, con la finalidad de crear justamente un sitio para la vanguardia en México, se tuvo que exagerar el valor de la modernidad. Esta inclinación de los estridentistas a sobreestimar y duplicar desde su mirada la dimensión de modernidad incipiente en la capital mexicana, parece haber sido un rasgo compartido por otras vanguardias latinoamericanas como parte de un fenómeno complejo del cual Raúl Bueno ha propuesto la significativa hipótesis de que “a falta de una modernidad a nivel de lo real, *América Latina a veces se ha prodigado a sí*

---

<sup>240</sup> Silvia Pappe ha integrado este movimiento generador de una ilusión urbana en esa denominación con la que titula una de las partes de su texto: Véase “La ciudad, vista desde los futuros de aquél pasado” en “Poesía tendida desde la esquina a la ventana: Maples Arce y Torres Bodet”, *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, ed. cit., p. 257.

<sup>241</sup> La expresión procede de Ángel Rama quien introduce la noción de una “ciudad letrada”, como una ciudad de signos paralela a la ciudad real, una ciudad creada por la lectura selectiva que se hace de ella, desde la mirada de una elite intelectual.

*misma una modernidad a nivel de lo simbólico*”<sup>242</sup>. El efecto de una modernidad alternativa reemplazada por el discurso de la vanguardia latinoamericana habría cumplido de este modo con los siguientes propósitos:

Solucionaba varias carencias o insatisfacciones de la realidad de su tiempo, comenzando por las que tenían que ver con la ausencia de elementos materiales (en transporte, comunicaciones, aparato productivo, infraestructura) y culminando con las que tocaban a la naturaleza del discurso mismo que las figuraba: su lenguaje, su retórica, sus sistemas de enunciación. Nuestros vanguardistas, entonces, manipulaban los signos conspicuos de la modernidad material y, al hacerlo, familiarizaban poéticamente la tecnología de punta de su tiempo, frecuentaban las grandes ciudades, internacionalizaban la mirada y hacían del cine una suerte de visión de mundo. Era como si la deficiencia constatada a nivel de realidad material pudiera ser suplida a nivel de realidad simbólica, con los textos que decían, usaban, comparaban, promovían, expatriaban, trasplantaban, domesticaban, y aún buscaban exportar modernidad. (...) A diferencia de la vanguardia europea que ya comenzaba a descreer de la modernidad material y tomaba estratégicas distancias respecto a ella, la vanguardia latinoamericana no estuvo para cuestionar el intento de modernización acelerada, sino más bien para apoyarlo. (...) Lo que en Europa se descontextualiza para producir funciones alternativas (recuérdense los “ready-mades” de Duchamp), en Latinoamérica se contextualiza con ganas de generar el efecto primario de la máquina: producir, transportar, cambiar, en suma: modernizar la vida de las naciones.<sup>243</sup>

El caso del estridentismo puede servirnos para ilustrar ese primer momento de la vanguardia latinoamericana que le confiere a la máquina un lugar central, capaz de modular la sensibilidad en función de su protagonismo y de suscitar modelos desde el arte que la suscriban, una tarea que cumplía con múltiples propósitos, como la “internacionalización de la mirada” y la inclusión del cine como “una suerte de visión de mundo”. Y es justamente ese énfasis magnificador de lo moderno proveniente del discurso futurista, el que aplicado al paisaje urbano mexicano dio como resultado el efecto de una imagen en

---

<sup>242</sup> Raúl Bueno, “La máquina como metáfora de modernización en la vanguardia latinoamericana”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 24 (1998), núm. 48, Lima-Berkeley, p. 25. La cursiva aparece en el original.

<sup>243</sup> *Ibíd.*, pp. 25-27.

cierto modo distorsionada (y quizás distorsionadora) de la ciudad. Pues la ciudad de México que en la poesía estridentista aparece referida, por ejemplo, a partir de los automóviles que la recorren velozmente, era una ciudad que se recorría más bien en tranvía, en la que no hacía mucho había existido el tren de mulitas, y que aún era posible recorrer a pie<sup>244</sup>. Poemas como “80HP” de Maples Arce -que aluden desde el título a la potencia motriz del automóvil durante la década de los veinte- dan justamente por eso la impresión de describir no un paseo común en un día cualquiera de la ciudad, sino un recorrido privilegiado<sup>245</sup> que no era compartido más que por una minoría de la que el poeta formaría parte. Es en ese sentido que este paseo en automóvil recreado por Maples Arce en su poema no será muy distinto de aquél en coche que Gutiérrez Nájera había elegido para su poema sobre la duquesa y el duque Job. Es decir, en ambos casos, se estaría hablando de una vivencia señalada como ideal urbano más que como realidad urbana compartida por todos y reconocible por el lector. Esta mención en lugar de actuar como una indicadora de la realidad, parecerá más bien actuar como el reflejo de una ilusión proyectada por el poeta urbano. Y aunque en el caso de Gutiérrez Nájera la intención fuera justamente la de hacerle saber al lector que la costumbre de pasear en coche por Chapultepec era indicativa de un status social específico que presumiblemente pocos compartían, en el caso del paseo en

---

<sup>244</sup> Al evocar la ciudad de México de su adolescencia, Salvador Novo recordará los recorridos a pie hechos con Xavier Villaurrutia como parte de una rutina propia del momento. “La ciudad entonces no era otra cosa espantosa que ustedes no pueden recorrer; era una pequeña ciudad que uno podía recorrer a pie, sobre todo si uno tenía aquella edad. Y nos íbamos a pie a la Preparatoria, hablándonos, enseñándonos nuestros versos, hablando de los libros que estábamos leyendo”. Salvador Novo, “El trato con escritores” en *Letras Vencidas*, ed. cit., p.46.

<sup>245</sup> “Retrospectivamente, no es pues sino natural que la Revolución, ese sacudimiento de nuestra inercia porfiriana, anterior a las guerras mundiales y a la Revolución rusa, coincidiera en la ciudad de México con una aceleración de los transportes que deparó a los generales el privilegio de su iniciación, cuando fueron los generales los primeros en circular por nuestras calles en grandes automóviles de marcas hoy extintas o transformadas (...)” Salvador Novo, “Caballos, calles, trato, cumplimiento”, ed. cit., pp. 128-129.

automóvil por Tacubaya, San Angel y Mixcoac del poema estridentista de Maples Arce, la intención parecía ser completamente la contraria, es decir, la de compartir una vivencia romántica que podría abrazar a un mayor número de lectores capaces de encontrar en esa imagen no una señal de status, sino un reflejo de una experiencia común. Lo que hace que la inclusión de un paseo veloz en automóvil se perciba como una excepción, es justamente el énfasis magnificador de la modernidad que no parece ajustarse a una imagen vinculada todavía por completo a la ciudad de aquellos tiempos. Hoy en día ya podemos leer ese poema con ojos capaces de restaurarle una vigencia en el presente que en su momento quizás sonó exacerbada. Al menos, no constituía la vivencia cotidiana del obrero al que en apariencia Maples Arce también se dirigió.

En la Italia de comienzos de siglo en la que el futurismo tendría lugar, la celebración estridente de la velocidad tenía un sustrato real. Italia había comenzado a fabricar motocicletas y maquinaria automotriz desde fines del siglo XIX y se convertiría muy pronto en exportadora y promotora de ingeniería de punta y de patrones de diseño industrial. El culto a la máquina que los futuristas promoverían como parte de su discurso no pudo por tanto parecer del todo alejado de la atmósfera que efectivamente se respiraba. Los automóviles de carrera que atraviesan los experimentos futuristas e inspiran la mayor parte de las premisas contenidas en los manifiestos, tenían un referente objetivo en la realidad. Y tendrían un sustrato como ideal en el imaginario colectivo del momento, señalado por un fuerte impulso tecnológico que se había convertido en prioridad. De modo que esta celebración tecnológica sustentada por la poética futurista guardaba cierta coherencia como réplica de un momento en que el furor maquinista estaba a la orden del día. Y aún así Marinetti hizo de la velocidad una “nueva religión” que sonaría también exagerada a pesar de no parecer del todo incoherente. Lo que resultará ciertamente excesivo

de su entusiasmo maquinista tendrá que ver más con el contexto belicista de la Italia en la que el líder de la vanguardia se pondría en acción. Es decir, que un elemento ajeno al paisaje urbano del momento se filtraría para elevar el nivel de la vivencia urbana al terreno de la fe ciega que los líderes fascistas exigirán incondicionalmente de sus seguidores. Y así tendrán lugar las loas al maquinismo que conducirán inclusive a la noción de un “ser humano de partes intercambiables” tan eficiente como lo era un motor. Si esto suena así de exagerado en las proclamas futuristas leídas hoy en día, mucho más resultará distorsionado al aparecer extrapolado hacia otros escenarios urbanos que aún menos que Italia estaban alejados de la posibilidad de tener un entorno urbano dominado por la tecnología y cuya situación política también era otra. Por lo tanto en el contexto latinoamericano en el que también el estridentismo tuvo lugar, títulos como *Veinte poemas para leer en el tranvía* de Oliverio Girondo, habrían de resultar aún más cercanos a la experiencia urbana del público que los vanguardistas querían convocar. Sin embargo, en su paso por nuestra capital en 1925, Mayakovski registró un panorama compuesto por todo tipo de vehículos de locomoción:

Un mar de taxis y automóviles particulares se mezclan con pesados autobuses democráticos que no son ni más confortables ni más espaciosos que nuestros carros para cargas voluminosas. [...] La ciudad de México se lleva la palma mundial por el número de accidentes de tráfico [...] En contra de lo que hacen los enemigos de la población mexicana –los automóviles-, los tranvías desempeñan un papel humanitario. Trasladan difuntos.<sup>246</sup>

Curiosamente, sobre esta modalidad particular, había sido el mismo Posada el que ilustró la “Gran Calavera Eléctrica” para referirse con su genial ironía a la fusión entre el tranvía

---

<sup>246</sup> Vladimir Mayakovski, *Mi descubrimiento de América* (1926), Almadía, México, 2013, p. 55.

eléctrico<sup>247</sup> y la muerte en nuestro ámbito urbano, una muestra más de que era la vena popular la que recogía a través de las gacetas callejeras la impronta real del vivir cotidiano en la capital.



Los eléctricos vagones  
 ¡cuántas gentes llevarán  
 Para hacerlas calaveras  
 Con pura electricidad!

Pero de nueva cuenta una estrofa de Luis Kyn-taniya, podría servirnos para establecer un paralelo con la intención de capturar los accidentes como parte del paisaje urbano más común de la ciudad de México de entonces, (uno que aún prevalece en nuestra actual percepción de la capital):

En una pulquería  
 La Virgen María  
 se muere de melancolía  
 A cada minuto los astros se guiñan el ojo

<sup>247</sup> Insertar nota sobre libro la ilusión viaja en tranvía.

y se oye un choque de camiones ebrios  
¡MUERAN LOS TRENES DE SAN RAFAEL!<sup>248</sup>

Como tendencia general, había sin embargo, que garantizar lo moderno por encima de lo local y los poetas estridentistas fueron selectivos a la hora de insertar algún énfasis. Referirse a la ciudad moderna a partir de los vehículos más nuevos y veloces<sup>249</sup> fue así, uno de los modos en que se comenzó a representar a la ciudad. De la noche a la mañana los poemas se llenaron de trenes, tranvías, automóviles, taxis, así como de aeroplanos, aviones, hélices y motores. Siguiendo el dictado futurista que enaltecía la energía, el dinamismo y la velocidad, los estridentistas también trajeron a la poesía mexicana ese nuevo paradigma que se había puesto a su disposición. Y es posible que movidos por el afán de transcribir el tránsito más veloz, algunos hayan optado por nombrar con más frecuencia a los trenes que a los tranvías, los cuales habrán de circular por sus versos adjetivados de modos inusuales con el fin de hacer más notorias sus cualidades motrices. “Tranvías jadeantes”<sup>250</sup>, locomotoras que “bufan”<sup>251</sup> “ululantes”<sup>252</sup> además de ferrocarriles y autos aparecerán acompañados de sonidos estridentes como el del claxon, y otros que serán elevados al nivel de la estridencia como el que se oye en “Las carcajadas de las putas / siempre salpicarán de

---

<sup>248</sup> Fragmento del poema “Noches Mexicanas”, de *Avión*.

<sup>249</sup> Trotsky lo señalará al hablar del futurismo ruso: “Sin duda, el futurismo ha sufrido las sugerencias de la ciudad, de los tranvías, de la electricidad, del telégrafo, del automóvil, de la hélice, de los locales nocturnos (especialmente de los locales nocturnos), mucho antes de haber encontrado su nueva forma. El urbanismo (la cultura de la ciudad) está profundamente arraigado en el subconsciente del futurismo, y los epítetos, la etimología, la sintaxis, y el ritmo del futurismo son únicamente una tentativa de dar forma artística al nuevo espíritu de la ciudad que ha adquirido conciencia”. Véase León Trotsky, *Obras II, Literatura y Revolución*, Juan Pablos Editor, México, 1973, pp. 82-83.

<sup>250</sup> La expresión pertenece al poema “Puerto” del libro titulado *El Pentagrama Eléctrico* de Salvador Gallardo.

<sup>251</sup> “Mientras las locomotoras bufan su impaciencia” dirá Germán List Arzubide en su poema titulado “Estación”, perteneciente a *Esquina*.

<sup>252</sup> La expresión pertenece al poema “Sufrimiento” que forma parte del libro *Íntimos* de Luis Kyn Taniya.



lodo las horas del amor”<sup>253</sup>. Los vehículos de locomoción que cruzarán por la poesía no indicarán sin embargo una imagen precisa solamente de la ciudad de México, sino que serán indicadores de la modernidad urbana del país en general y de otras ciudades en el mundo que serán aludidas en paralelo buscando crear el efecto de una visión simultáneamente local e internacional. Y habrá que agregar asimismo una función añadida a ésta, que tendrá que ver con la intención del movimiento de reunir en un solo nivel la revolución tecnológica con la revolución social. Pues de allí derivarán imágenes como las de “locomotoras proletarias”<sup>254</sup> que constituirán otro ejemplo de adjetivación inusual que correspondería a la intención de los estridentistas de fundir ambos niveles de consecución del cambio social, siguiendo a su manera los pasos del poeta futurista ruso, Vladimir Mayakovski. Sumado a esto, la electricidad y la transmisión de ondas a través de antenas serían integradas como una nueva dimensión de la energía urbana. Y así tendrán lugar menciones a corto-circuitos<sup>255</sup>, poemas inalámbricos<sup>256</sup>, pentagramas eléctricos, cables, e hilos de teléfono y de telégrafo, etc. La ciudad comenzaría a ser descrita por su capacidad de reflejar su desarrollo como una ciudad industrial. Todo lo que sirviera para poner de relieve el grado de avance tecnológico de la naciente infraestructura urbana tendría prioridad como nuevo elemento poético. También en este caso, expresiones como “Oh ciudad toda tensa / de cables y de esfuerzos”<sup>257</sup> conseguirán cumplir con el ideal estridentista de representarla como el nuevo escenario del progreso tecnológico en conjunción con los avances de la lucha social. Al comenzar el siglo “los cables y postes

<sup>253</sup> El verso pertenece al poema “Era noche de mayo” de *Radio* de Luis Kyn-Taniya.

<sup>254</sup> La expresión fue usada por Germán List Arzubide en la sección III de *El viajero en el vértice*, titulada “Desintegración”.

<sup>255</sup> “Corto-Circuito” es el título de un poema de Salvador Gallardo perteneciente al libro llamado *El Pentagrama Eléctrico*.

<sup>256</sup> Subtítulo de *Radio* (“Poema inalámbrico en trece mensajes”) que tiene como trasfondo evidente a la torre Eiffel, desde la cual se transmitían señales de radio.

<sup>257</sup> *Vrbe* de Maples Arce.

irrumpían y corrían por el paisaje urbano en contraste con la mayoría de los hogares que seguían alumbrados por velas y lámparas de petróleo. La electricidad era materia de iniciados...”<sup>258</sup>. La Revolución Mexicana habría de cambiar el panorama convirtiendo “a los telegrafistas en guerreros”, pues “los telégrafos y los equipos de radio sirvieron para dirigir las avanzadas”<sup>259</sup>. Hacia 1923, “por la ciudad pululan negocios dedicados a la venta de aparatos receptores y piezas sueltas: bulbos, antenas, baterías, cables, etc.”<sup>260</sup>. La poesía reflejará esta transición específica haciendo suyo este vocabulario.

Junto con eso no serán menos importantes los aspectos vinculados a las nuevas diversiones que ofrecía la vida citadina en los años veinte. La música de cabaret, el *foxtrot* y las bandas de *jazz*, salpicarán los poemas creando la ilusión de una ciudad de México divertida y dominada por las nuevas tendencias internacionales. Estos elementos probablemente no habrían provenido de la poética futurista sino más bien del corpus de la poesía cubista, la cual mostraba que la influencia norteamericana era asimilada directamente también como un modelo de vida pública. Nueva York<sup>261</sup>, y otras ciudades norteamericanas<sup>262</sup>, comenzarán a ser poetizadas e incluidas al hablar de otros paisajes de metrópolis, demostrando así la aptitud del poeta mexicano para dominar los lenguajes internacionales de la modernidad. Tanto José Juan Tablada con su poema “Quinta avenida” como Villaurrutia con el título de su “Nocturno de los ángeles”, ilustran esta tendencia que ciertos poemas de los estridentistas también ejemplificarán. El origen de estos nuevos paradigmas tendrá que ver con el poder masivo de la radio, como “fenómeno de

<sup>258</sup> Roberto Ornellas Herrera, “Radio y cotidianidad en México (1900-1930), *ed. cit.*, p. 129.

<sup>259</sup> *Ibíd.*, p.136 y p. 140.

<sup>260</sup> *Ibíd.*, p. 149

<sup>261</sup> El poema de José Juan Tablada, titulado “Quinta Avenida” estaría incluido en esta lista.

<sup>262</sup> “Ciudades del norte/de la América nuestra, / tuya y mía; / New-York, / Chicago, / Baltimore”, dirá Maples Arce en su poema titulado “Canción desde un aeroplano”. Nótese que se inserta la ciudad con la pronunciación de su nombre en inglés: “New-York” y no “Nueva York, lo que cumpliría la función de respaldar los nuevos dominios del poeta como ciudadano del mundo.

penetración inédito<sup>263</sup> que se usaba también para bailar. Y por supuesto con el cine como la flamante industria que propagará imágenes de una vida urbana floreciente que se buscaría emular y evocar. Dicha industria cinematográfica no sólo influirá directamente en las imágenes incorporadas en la poesía, sino que también aparecerá como un nuevo espacio<sup>264</sup> incluido en el poema. El sonido del jazz como un fenómeno de masas<sup>265</sup>, promovido por las bandas sonoras del cine, influirá en la sintaxis entrecortada y deliberadamente zigzagueante de los versos estridentistas volviendo más efectiva la imagen de una sincronía internacional con la modernidad sustentada al nivel de un ritmo que marcaría la apariencia visual de los poemas.

Quizás valdría la pena distinguir entre esa euforia importada del cine norteamericano de Hollywood y la retórica entusiasta extrapolada de los discursos multitudinarios de la Italia futurista, así como la actitud de asombro y de eterna sorpresa frente a la novedosa fisonomía urbana que provenía de los poemas cubofuturistas de Apollinaire y de Blaise Cendrars que habían sido conjugados con las percepciones figuradas de la ciudad de México posrevolucionaria. Pues todos estos ingredientes -que aparecerán denotados por un timbre exaltado- estarán presentes en muchos de los escritos estridentistas<sup>266</sup> creando una atmósfera celebratoria<sup>267</sup> para hacer referencia a los cambios que trajo consigo nuestra

---

<sup>263</sup> Véase Roberto Ornellas Herrera, *ed. cit.*, p. 154.

<sup>264</sup> Un ejemplo lo constituye el poema titulado "Cinemática" perteneciente al libro *Esquina* de Germán List Arzubide.

<sup>265</sup> "For almost fifty years, since 1914 when contagious enthusiasm for it broke out in America, jazz has maintained its place as a mass phenomenon". Véase Theodor W. Adorno, "Perennial fashion-jazz" en *Prisms*, trans. from the German by Samuel and Shierry Weber, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1982, p. 121.

<sup>266</sup> Y no sólo en ello, incluso en un poeta como José Juan Tablada son evidentes las huellas del futurismo italiano, pues su poema al automóvil hace eco del poema al automóvil escrito por Marinetti y titulado "A mi pegaso" en donde versos como "Oh monstruo japonés de los ojos de fragua" resuenan en "dragón hecho por un cubista".

<sup>267</sup> "En el fondo, Edison, y no Marx o Marinetti, preside este fervor ante los avances de la civilización". Carlos Monsiváis, *Historia mínima de la cultura mexicana del siglo XX*, *ed. cit.*, p. 139.

propia inclusión en la modernidad. El uso recurrente de expresiones de admiración para resaltar las nuevas posibilidades de vida pública que ofrecían las calles y las nuevas perspectivas urbanas “en un plano oblicuo” dará como resultado exclamaciones que evocarán los suspiros que Blaise Cendrars había puesto en circulación para hablar de la construcciones y realidades urbanas de París: “¡Oh Torre Eiffel! / ¡Gigante pirotécnico de la Exposición Universal! [...] Resplandeces con toda la magnificencia de la aurora boreal / de tu telegrafía sin hilos”<sup>268</sup> o “Pastora Oh Torre Eiffel” o “me encanta la gracia que tiene esa calle industrial”<sup>269</sup>, que sonarán en el trasfondo de expresiones como “Oh ciudad / musical / hecha toda de ritmos mecánicos”<sup>270</sup>, o en “Torre Eiffel / oh hija mía / el corazón / acaba de romperse contra mi pecho”<sup>271</sup>, versos que (entre muchos otros) trasladan la mirada de asombro inaugurada por los poetas franceses hacia el paisaje urbano mexicano.

---

<sup>268</sup> Versos del poema “Tour” del libro *Dix-Neuf Poèmes élastiques* (1919), de Blaise Cendrars, en Blaise Cendrars, *Poesía (1912-1919)*, trad. de Alicia Reyes, Carlos Bonfyl y Marc Cheymol, UNAM, México, 1995, p.143.

<sup>269</sup> Verso del poema “Zone” (1913) de Guillaume Apollinaire, en *Zona y otros Poemas de la Ciudad y el Corazón*, selección, traducción y notas de Xoán Abeleira, Bartleby editores, España, 2011, p.9.

<sup>270</sup> Verso del poema *Vrbe* de Maples Arce.

<sup>271</sup> Verso del poema “La tristeza del gigante” de Luis Kyn-Taniya. El poema viene fechado el 03/08/1919.

### La ciudad de *Vrbe*

“Los productos más avanzados y atrevidos de la vanguardia en todas las artes no han tenido otro público que la gran burguesía”<sup>272</sup>. Estas palabras enunciadas por Walter Benjamin respecto a las vanguardias europeas son válidas también para la vanguardia hispanoamericana. Y el estridentismo mexicano no ha sido la excepción. Sus miembros también escribieron para un público burgués forjado fundamentalmente por los escritores de su tiempo. Su vínculo con la Revolución mexicana<sup>273</sup>, al menos a partir de lo que poemas como *Vrbe* ilustran, da la impresión de haber sido construido desde su posición como intelectuales, y futuros diplomáticos. No es la mirada de los que protestan, la que se podría confirmar en sus poemas (¿pero en cuáles sí?). La dedicatoria de Maples Arce “A los obreros de la ciudad de México”, no basta para volver eficaz el mensaje del poema que pretendía establecer un compromiso con la clase trabajadora. El poeta afirma en sus memorias haberse conmovido con la visión de las marchas obreras un día de regreso a su casa<sup>274</sup>. Su escrito parece más bien haber nacido de una intención de incluir a las masas (que Marinetti proclamó incluir en sus manifiestos) y tomar la voz de Mayakovski e insertar versos extraídos de traducciones de poemas cubistas de vanguardia. La comparación con el poeta ruso habrá de propiciarla el propio poeta mexicano al simular un

---

<sup>272</sup> Walter Benjamin, “Sobre el lugar social del escritor francés”, en *Obras*, libro II, vol. 2, p.417.

<sup>273</sup> “Su ambición se nutre de una ambición: ser ellos la genuina forma cultural de la Revolución. Esto los conduce a la ingenuidad y el autoelogio”. Monsiváis, Carlos, *Historia mínima de la cultura mexicana*, ed. cit. p. 139.

<sup>274</sup> “(...) Los entorpecedores del progreso de México fanatizaban a grupos de militares y políticos para adueñarse del poder, los obreros desfilaban en manifestaciones de alerta, y, por mi parte, miraba estos espectáculos y reflexionaba sobre las circunstancias y responsabilidades de los hombres que podrían influir en los destinos nacionales. Cuando llegué a mi casa, bajo las fuerzas estimulantes, me puse a escribir un canto en que latía la esperanza y la desesperación. Ví más claramente la necesidad de dar una intención estética a la Revolución, y en *Urbe* junté mi emoción íntima y el clamor del pueblo”. Manuel Maples Arce, *Soberana Juventud*, ed. cit., pp. 100-101.

“Superpoema bolchevique en 5 cantos” sobre las protestas de los obreros mexicanos. La intención de Maples Arce parece evidente: convertirse en portavoz de los dos futurismos (el italiano y el ruso) a través de un movimiento artístico mexicano adaptado a las condiciones sociales inmediatas a la Revolución. Modular la propia voz intentando emular la de uno de los poetas que intentó describir la condición de los proletarios en Rusia, es lo que queda en el poema como prueba y como intención, pero no precisamente como logro<sup>275</sup>. Su visión parece compartir la misma confusión que Benjamin señala respecto a la novela populista en Francia, aquella que supone que “la vida interior de los desheredados y esclavizados se distingue por una especial simplicidad, a la que se le suele añadir un toque edificante”<sup>276</sup>. Maples Arce describirá de este modo la emoción que estuvo en el origen de su poema: “La Revolución Mexicana me apasionó, sentí su honda significación y traté de imprimirle un sentido estético, sacrificando todo sufragio político a la autenticidad poética”<sup>277</sup>. Era legítimo hacer el intento de transmitir su identificación<sup>278</sup>.

No cabe duda que la movilización integral que llevaron a cabo como grupo los estridentistas desde su sede en Xalapa, tuvo un impacto significativo a través de una labor que dio frutos en reediciones<sup>279</sup> de históricas repercusiones (como *Los de Abajo* de Mariano Azuela) y por medio de revistas como *Horizonte* cuyo propósito estaba a la vista: educar y brindar herramientas para la toma de conciencia. Pero la ambición de conjugar en un

---

<sup>275</sup> “En la exagerada negación futurista del pasado existe un nihilismo propio de la bohemia, no del revolucionario proletario”. Esta apreciación de Trotsky sobre Mayakovski podría también aplicarse a los miembros del estridentismo mexicano. Véase *Literatura y Revolución*, ed. cit. p.53.

<sup>276</sup> “Sobre el lugar social del escritor francés”, ed. cit., p. 404.

<sup>277</sup> Manuel Maples Arce, *Soberana Juventud, Memorias II*, Universidad Veracruzana, Veracruz, 2010, p. 150.

<sup>278</sup> Walter Benjamin señala un espejismo en este tipo de identificaciones: “El intelectual adopta el mimetismo respecto a la existencia proletaria, sin por ello hallarse vinculado en absoluto a la clase trabajadora. De este modo sin duda intenta él alcanzar la ilusoria meta de encontrarse por encima de las clases”. Véase “Sobre el lugar social del escritor francés”, ed. cit., p. 406.

<sup>279</sup> Angel Rama señala la existencia de una “inicial publicación en folletín”, de *Los de Debajo* de Mariano Azuela, en 1915 en El Paso, y remite al estudio de Stanley L. Robe, *Azuela and the Mexican Underdogs*, Berkeley, University of California Press, 1979, pp. 103-113. Véase *La ciudad letrada*, ed. cit. p. 170.

poema, intenciones políticas con innovaciones literarias<sup>280</sup> no siempre dio el resultado esperado. Imitar en una sola jugada el entusiasmo de Marinetti ante “la nueva belleza del siglo” y evocar a Whitman en la voz de Mayakovski haciendo eco de la de Blaise Cendrars, produjo frutos no plenamente logrados<sup>281</sup>. Sin duda, la noción de vanguardia contenía desde su génesis la posibilidad de supeditar la poesía a un nuevo tipo de mensajes. El problema quizás fue la imposibilidad de darle prioridad a una sola vanguardia sobre otra, a un solo autor sobre otro, a la hora de suscribir sus propuestas. Da la impresión de que Maples Arce, movido por una excesiva confianza en sus propios recursos como poeta, quiso superar a todos sus modelos precursores. Jean Charlot mencionó que los artistas de su tiempo confundían las premisas del futurismo con las del cubismo y que usaban indistintamente unas por otras<sup>282</sup>. Dicha información resulta indispensable para poder evaluar los resultados obtenidos. En particular la obra gráfica de algunos de sus mejores representantes, resultaría ciertamente más lograda a la hora de plasmar el mismo compromiso político asumido por el grupo<sup>283</sup>.

Además del cruce de voces e intenciones encontradas y puestas en juego en el tejido del poema, el propio paisaje referido por la mención directa de ciudades específicas, no permite

---

<sup>280</sup> “Las actitudes de los estridentistas poseen el interés que sus versos suelen opacar”. Carlos Monsiváis, *Historia mínima de la cultura mexicana*, ed. cit., p. 138.

<sup>281</sup> La crítica que Jaime Torres Bodet hiciera en el año de 1928 respecto de los *Poemas Interdictos* de Maples Arce es aún reveladora y podría aplicarse al resto de la producción poética del autor: “Con menos limpidez irónica que en la de Novo y un vigor menos significado que en la de Pellicer, se advierte ya, en la obra de Maples Arce, una generosa inquietud de renovación que, aunque no modifica sino la superficie de sus *poemas interdictos*, acabará muy pronto por destruir los *andamios interiores*, románticos, sobre cuyo esqueleto sentimental el lector atento había visto esbozarse su demasiada rápida construcción. Todo cabe, todo –hasta la poesía– en la impaciencia laboriosa de este poeta. Pero la temperatura que circula en las arterias de sus alejandrinos lo salva en el preciso punto donde lo compromete, ligándolo – a él que hubiera querido aterrizar de un salto hermoso, brusco, sobre el litoral de un mundo nuevo– con la misma tradición de melancolías que el programa lírico de su escuela: el *estridentismo* hace profesión de abominar”. Véase Jaime Torres Bodet, “Perspectiva de la literatura mexicana actual 1915-1928” en *Contemporáneos*, núm. 4, 1928, p. 32.

<sup>282</sup> Véase nota 87.

<sup>283</sup> Aun suponiendo que surgen de un compromiso compartido con la causa revolucionaria, el impacto que producen los grabados de Leopoldo Méndez no consigue producirlo ningún poema estridentista.

enfocar la ubicación puntual de ninguna de ellas. Lo que usualmente debiera servir para aclarar y confirmar, en este caso parece usarse para desviar toda posibilidad de dejar capturada una sola imagen identificable de la ciudad a la que se alude. Ese procedimiento de cambiar de modo recurrente el punto de vista del lugar que se enfoca, suprime toda posibilidad de que identifiquemos a la ciudad de México<sup>284</sup> o a alguna otra ciudad del país con claridad. Además, el juego de nombres (como Moscú y Ocotlán<sup>285</sup> por ejemplo, o la mención a “la noche tarahumara”) irá unido a un no menos confuso paisaje, construido con elementos naturales que apuntan a naturalezas diversas: sierras, bahías, muelles, puertos, mares nórdicos, rodean a esta ciudad homenajeada en el poema en la que se pretenden sintetizar a muchas otras, con las que se busca representar el cambio tecnológico y la transformación política y social. Una ciudad en la que también hay postes, ascensores, y calles llenas de muchedumbres conformadas por obreros y huelguistas, que son los protagonistas del cambio referido. Por su inestable punto de vista, el poema no parece apuntar a darnos una visión unívoca del lugar, sino que pretende desplazar a la multitud que protesta de un sitio a otro haciendo justamente de ella la actora principal del momento. Las ciudades serán solamente el escenario cambiante de la lucha social, donde “los hurras del obregonismo” alternan con las “pedradas de los huelguistas” y los “florecimientos de pistolas” en medio de “las artillerías sonoras del Atlántico” desde donde sopla “el viento de

---

<sup>284</sup> Evodio Escalante asegura que “la ciudad de México es por primera vez el tema y el personaje” de este poema. Véase *Elevación y caída del estridentismo*, Conaculta, México, 2002, p. 62. Sin embargo, en un artículo anterior, estuvo más cerca de dar con la intención del poeta al afirmar que “El poema describe las dos ciudades como si fueran una sola. Propone que son una sola.” (haciendo referencia a la ciudad de México y Veracruz). Véase “La complejidad estética de Maples Arce” en *Memoria* 79, julio 1995, p.40.

<sup>285</sup> “La alusión a la rebelión delahuertista se da en el verso V, con los versos ‘Ocotlán / allá lejos’. El 9 de febrero de 1924, Ocotlán, en Jalisco, fue lugar de una importante batalla contra las tropas que se habían sublevado con de la Huerta”. Véase Katharina Niemeyer, “Esta canción no está en los fonógrafos: sobre la modernidad estridentista y sus presupuestos silenciosos”, *art. cit.*, p. 104 (nota).



Rusia, / de las grandes tragedias”. Una ciudad que es “internacional” y “sindicalista” y en la que también hay, además de tranvías, trenes y barcos de vapor.

Oh ciudad internacional,  
 ¿hacia qué remoto meridiano  
 cortó aquél transatlántico?  
 Yo siento que se aleja todo.  
 Los crepúsculos ajados  
 Flotan entre la mampostería del panorama.  
 Trenes espectrales que van  
 hacia allá  
 lejos, jadeantes de civilizaciones.  
     La multitud desencajada  
     chapotea musicalmente en las calles.

Maples Arce debe haber tenido en cuenta como modelo para la composición de *Vrbe*, el poema titulado *Profond aujourd'hui* (“Profundo Hoy”) -del que extrajo el verso “La fiebre sexual de las fábricas”<sup>286</sup>-, y ciertamente más aún, otro poema titulado *Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France* (“La prosa del transiberiano y de la pequeña Juana de Francia”), ambos escritos por el poeta cubista suizo, Blaise Cendrars. Dichos poemas habían significado una conquista<sup>287</sup> en el terreno de la poesía del momento por su

---

<sup>286</sup> Maples Arce tomó el verso “La fiebre sexual de las fábricas” del poema *Profond aujourd'hui* (1917) de Blaise Cendrars, que había sido puesto en circulación en español gracias a la traducción que hiciera en 1921 Guillermo de Torre. Lo curioso es que en vez de utilizar la traducción por medio de la cual probablemente conoció y leyó el poema en español, eligió volver a traducir ese único verso en aras de insertarlo en su propio texto sin que pareciera extraído de la traducción del ultraísta español. La traducción de *Profond aujourd'hui* hecha por Guillermo de Torre había aparecido en la revista *Cosmópolis*, 1921, núm. 33, bajo el título de “Profundo hoy día”, y volvería a aparecer en la revista *Mediodía* en 1926. La correspondencia entre ambos autores ha dejado registrado el hecho de que Maples Arce recibía y leía *Cosmópolis* (él mismo mencionaría en sus memorias que fue allí donde publicó por primera vez su poema “Esas rosas eléctricas”). El verso en francés dice así: *La fureur sexuelle des usines* y fue traducido por Guillermo de Torre como “El furor sexual de las fábricas”. Maples Arce buscará dar su propia versión del verso antes de insertarlo en su propio poema, sustituyendo “furor” por “fiebre”, una prueba más que deja a la vista la rivalidad que había entre ambos promotores de la vanguardia.

<sup>287</sup> Marcel Raymond considera que Marinetti “proclamaba un futurismo integral que sólo hubiera engendrado ‘obras’ inorgánicas si Apollinaire y sobre todo Blaise Cendrars no hubieran intentado, de 1912 a

capacidad de yuxtaponer de un modo inédito imágenes de lugares extrapolados de contextos diversos, como en el caso del último de ellos, que buscó abarcar en una sola extensión de la mirada, la visión ofrecida de ciudades distintas, vistas desde un tren -que justamente por ser transiberiano- hacía un recorrido por toda Rusia. La intención de Cendrars de dar en un mismo plano tiempos y espacios diferentes, unidos como un haz y proyectados a partir de la mirada del poeta que los enuncia, sólo habría de encontrar un correlato paralelo en *Zone* de Apollinaire, el otro poema cubista que en paralelo ilustraría de modo paradigmático la simultaneidad de la percepción del espacio de la ciudad registrada por la memoria. Estos poemas cambiarán el rumbo de la poesía moderna al abrir una nueva modalidad en la proyección del paisaje urbano que a partir de ellos, incluiría en una óptica panorámica a más de una ciudad: “A toda Europa vislumbrada desde un expreso a gran velocidad”<sup>288</sup>. Maples Arce dejaría claro que leía a ambos autores y que conocía los dos poemas (que habían conseguido impresionarlo más que los de los poetas de la vanguardia en lengua española)<sup>289</sup>.

Es justamente este intento de reunir distintas perspectivas y combinarlas con elementos personales intercalados con apreciaciones históricas, lo que el poeta estridentista quiso emular y probablemente superar. Es la visión claramente internacionalista del poeta suizo, la que quiso aplicar como óptica en la visión de la ciudad configurada en *Vrbe*, apelando incluso a más de un recurso de los empleados por Cendrars, como la mención a pintores para remitir al paisaje observado. Si el poeta suizo intercaló a Marc Chagall en sus poemas,

---

1914, dar a esa poesía una especie de existencia captando y orientando, en la medida de lo posible, las potencias que había en ella”. Véase *De Baudelaire al surrealismo*, ed. cit. p. 204.

<sup>288</sup> Blaise Cendrars, “Prosa del transiberiano y de la pequeña Juana de Francia”.

<sup>289</sup> “Tampoco me pareció cosa atrevida lo de la rosa de Huidobro [...] En cambio, lo que me pareció novedoso fue *Zona*, de Apollinaire, que conocí más tarde, y *El profundo hoy*, de Blas Cendrars”. Véase Manuel Maples Arce, *Soberana Juventud*, ed. cit. p 83.

el mexicano parece remitir a William Turner, el gran paisajista inglés de los tumultuosos mares atravesados por pesadas embarcaciones. La mención de Turner<sup>290</sup> es tan poco orientadora como la inclusión del paisaje marítimo, tratándose de un poema sobre la capital de la revolución social, que así se nos presenta vista como un sitio que no se localiza en una sola parte del mundo, y cuya focalización es difusa.

El autor de *Vrbe* quiso también aplicar la nueva modalidad de mirada panorámica transfiriendo su objeto hacia un grupo social predeterminado, al asumir un compromiso ideológico, dirigiendo el poema a la clase obrera mexicana (que también se buscará que figure en él)<sup>291</sup>. Esto lo llevará a combinar imágenes de personas y multitudes tomadas de distintos ámbitos, que aparecerán convocadas y hermanadas por una misma causa, y distribuidas en su visión de las ciudades reunidas en el espacio configurado por *Vrbe*.

También Blaise Cendrars había incluido en su poesía a “los obreros de bata azul”<sup>292</sup>, “los horizontes simultáneos”<sup>293</sup>, así como los muelles<sup>294</sup> y los “transatlánticos”<sup>295</sup>, elementos que Maples Arce reacomodó en su poema. El resultado acabará siendo algo forzado, no sólo por un exceso de intenciones, sino por una no del todo lograda combinación de voces. La evocación de los exclamativos usados por Whitman (¡América!) y por Blaise Cendrars (¡Oh París!), sumada a la intención de evocar a Mayakovski, sólo se suma al esfuerzo

---

<sup>290</sup> El nombre de Turner, podría estar remitiendo no precisamente al pintor de paisajes marítimos Joseph Mallord William Turner, sino tal vez al autor de *México Bárbaro*, John Kenneth Turner, el periodista norteamericano que escribió un ensayo a comienzos de siglo sobre la esclavitud durante el Porfiriato. Quizás el poema admita ambas referencias, por dirigir al lector en las dos direcciones (la visión del océano, y la conciencia sobre la protesta social), pero eso solo confunde más. Me inclino más por la primera, porque el poema pretende cubrir con la mirada el Atlántico, e incluye barcos que remiten a paisajes marítimos, algo que el pintor inglés dejó plasmado en acuarelas insuperables.

<sup>291</sup> Maples Arce parece estar compartiendo la intención de los muralistas mexicanos de “socializar la expresión artística que tiende a borrar el individualismo, que es burgués [...]”. Formulación hecha por Ida Rodríguez Prampolini en *Una década de crítica de arte*, Sep Setentas, México, 1974, p. 25.

<sup>292</sup> “Contrastes”, en *diecinueve poemas elásticos*.

<sup>293</sup> “Torre”, *ibíd.*

<sup>294</sup> “Hamaca” *ibíd.*

<sup>295</sup> “Crepitaciones” *ibíd.*

empleado en tomar por sorpresa al lector desprevenido. El poema no sonó del todo convincente porque algo de todo este entramado de intenciones que está a la vista del lector, resultó confuso para conseguir su objetivo final: constituirse en un referente múltiple de una ciudad que fuera ejemplo simultáneo del cambio social y del progreso industrial.

Quizás eso explique el que, pesar de introducir de un modo ambicioso el tema de la urbe transformada por las fuerzas revolucionarias, *Vrbe* no impondrá un modelo para los poetas mexicanos posteriores<sup>296</sup>. Tampoco desplazará el impacto que otros poemas (como *Zone* de Apollinaire, o *Tierra Baldía* de Eliot) continuarán proyectando en el espectro de la poesía mexicana moderna como ejemplo entre otros para la figuración urbana. No obstante, quedará como un registro puntual de un momento crucial de cambios políticos y sociales, expresados por la presencia de grandes multitudes saliendo a tomar las calles de la ciudad, una protesta que tuvo lugar en la capital de México y en más de una ciudad del país y del mundo y de la cual el poema quiso ser portavoz.

---

<sup>296</sup> Pero aunque *Vrbe* no haya tenido seguidores, la poética estridentista en cierta medida los tuvo. Mario Santiago Papasquiaro, hacia fines de siglo, nombrará a Maples Arce (junto a muchos otros poetas entre los que también figura Salvador Novo) en su poema titulado "Sueño sin fin" publicado póstumamente (clara evocación a "Muerte sin fin" de Gorostiza); y me parece oír el eco estridentista en una expresión como "Arboles taquicárdicos". Véase *Sueño sin fin*, Ediciones Sin Fin, prólogo de Bruno Montané Krebs, Barcelona, 2012, p.34 y 44.

## Capítulo IV: Nombrar a la ciudad

### Whitman y Baudelaire, Borges y Lorca: la batalla por el canon poético de la ciudad

Títulos en español como *Fervor de Buenos Aires* (1923), o *Poeta en Nueva York* (1929)<sup>297</sup>, donde se menciona explícitamente una ciudad concreta como referente para la poesía, fueron posibles solamente tras el camino inaugurado por Whitman y Baudelaire con *Hojas de Hierba* (1855) y *Las flores del mal* (1857) respectivamente, quienes probaron con su obra el influjo que podía tener la ciudad en la sensibilidad poética, e incluyeron a su ciudad natal como referente obligado para su propia poesía. Una vez designada la ciudad en versos como “¡Manhattan de rostro soberbio!”<sup>298</sup> Y “hormigueante París”<sup>299</sup>, se abrió el camino para nombrar e incluir a las ciudades en el interior de los poemas. Pero luego se dio un paso más radical. Poner a la ciudad como título de un libro o conjunto de textos, y ya no solamente nombrarla en el poema. Ese será el caso de *El Spleen de París* de Baudelaire (1869) que hace una mención directa a la ciudad desde el título, y de esa manera, un

---

<sup>297</sup> Doy la fecha de escritura de *Poeta en Nueva York* y no la de su publicación póstuma, para sugerir el momento en que se asumió el derecho de nombrar a la ciudad moderna, en nuestra lengua.

<sup>298</sup> “¡Manhattan de rostro soberbio! (*Superb-faced Manhattan!*) -dirá Walt Whitman- en la segunda parte de “Procesión en Broadway” (*A Broadway Pageant*), uno de los cantos que forman *Hojas de Hierba* (*Leaves of Grass*), trad. Francisco Alexander, edición bilingüe, Visor, España, 2009, pp. 542-543.

<sup>299</sup> Expresión que aparece incluida en uno de los versos del poema “Las ancianitas” de la sección de *Estampas Parisienses*, de *Las flores del mal*. La traducción fue tomada de la edición de Jacinto Luis Guereña, Visor, Madrid, 1982, p. 121. Enrique López Castellón titula al mismo poema “Las viejecitas” y traduce la misma expresión por “el hormiguero que bulle por París” (*Paris le fourmillant tableaux*). Véase Charles Baudelaire, *Obra poética completa*, texto bilingüe, Akal, Madrid, 2003, p. 209. El poema inmediatamente anterior a éste, titulado “Los siete ancianos” (*Les sept vieillards*), comienza diciendo ¡Urbe hormigueante, ciudad llena de ensueños [...]! (*Fourmillante cité, cité pleine de rêves, [...]!*). Baudelaire nos legó esta visión de la ciudad moderna que conjuga lo físico y lo etéreo, lo que se percibe y lo que se imagina, en adjetivos como “hormigueante” y “espectral” que serán aprovechados por muchos poetas posteriores.

llamado al lector a dirigir su atención al efecto de la ciudad en el humor de sus habitantes. *Fervor de Buenos Aires* remite más a *El Spleen de París*, en su estructura como título. Pero *Poeta en Nueva York*, que no contiene ningún elemento que haga referencia al plano emocional desde el título, es más afín aún al *Spleen* del que hablaba Baudelaire. Tal vez, involuntariamente, porque en ambos casos, la influencia de Whitman es la que los dos autores reconocen como fundamental. Por las mismas fechas un poeta mexicano elegiría todavía recrear la atmósfera del París de Baudelaire en su visión de la ciudad de México, como una ciudad hundida en “el sueño de los guantes negros”. Pero para entonces, las vanguardias ya habrían irrumpido y traspasado el modelo baudelaireano hacia una forma poética que reconstruyera la experiencia urbana de un modo radicalmente diferente, no sólo como referencia del poema sino como principio estructural del mismo. Tablada, los estridentistas y algunos de los poetas del grupo de los Contemporáneos, darán muestras de esas influencias en el marco de la poesía mexicana. La existencia de distintas maneras de plasmar la experiencia urbana a partir de los años veinte, refleja que la propia asimilación de otras literaturas fue paulatina y selectiva y pone al descubierto los préstamos literarios que eligieron en cada caso los poetas hispanoamericanos. En un mismo momento, Whitman, Baudelaire o Apollinaire, podían ser usados como influencias para remitir a una poética urbana. La poesía mexicana se inclinó desde el modernismo en adelante, a tomar como primera elección a la literatura francesa. Pero Borges y Lorca quienes no eran mexicanos, tuvieron el camino libre para elegir a Whitman, por razones de otro orden<sup>300</sup>.

---

<sup>300</sup> Los dos poetas señalan caminos autónomos que marcan un desvío de la tendencia generalizada del momento. Borges por su trilingüismo y una natural inclinación a la literatura escrita en lengua inglesa, marca una excepción del resto de sus contemporáneos argentinos y españoles. Lorca, por su viaje a Nueva York, entra en contacto con la voz de Whitman (y con las traducciones hechas por León Felipe) y lo elige como uno de sus modelos para hablar de la misma ciudad. Con ello, también marca una excepción del resto de sus amigos de generación poética, al menos en el momento preciso en que Lorca ya asume esta influencia.

Uno llegaría a convertirse en su traductor, y el otro, viajaría a la ciudad norteamericana y conocería a otro de sus traductores, el poeta español León Felipe, quien también se convertiría en heredero de la voz de Whitman (aunque sin recrear el mundo urbano). Estos poetas pondrán en circulación a Whitman en español<sup>301</sup>, tanto a través de traducciones como de apropiaciones poéticas. Borges y Lorca serán los que le darán un cauce a la poesía directamente dirigida a la ciudad como punto de partida de su propia inspiración poética. Y curiosamente ni uno ni el otro, lo harán retomando el entusiasmo whitmaniano, sino el *spleen* baudelaireano que causa la ciudad moderna. Con ello ambos habrán conseguido recrear a Whitman junto con Baudelaire en su propia visión de una ciudad moderna y no será menos predominante el sello de uno que el del otro. La predisposición a la melancolía que en Borges<sup>302</sup> provoca la visión de Buenos Aires, (o de Borges en su visión de Buenos Aires) recuerda<sup>303</sup> el apego de Baudelaire al viejo París. Mientras que por su parte, la visión

---

(Como se sabe, mucho más adelante, tras la guerra civil y la diáspora española, Cernuda hará una estación en la poesía inglesa, pero de otro orden). Las razones que llevaron a Lorca a hacer esta temprana elección tuvieron que ver con su doble identificación con Whitman: por su homosexualidad y por darle voz a la ciudad. Ambas dimensiones serán asumidas gracias a esta identificación, por el poeta andaluz.

<sup>301</sup> Aunque Octavio Paz ha señalado que fueron José Martí y Rubén Darío los que introdujeron por vez primera a Whitman en nuestra lengua, fueron muchas y diversas las maneras en que los poetas hispanoamericanos se apropiaron efectivamente del legado de la voz del autor. Harold Bloom consideró a Neruda el mejor heredero de Whitman en español, un puesto que anhelaba Borges. La angustia de las influencias que llevó a unos y otros a emularlo, también pasaría por Lorca. La versión lorquiana del aliento whitmaniano directamente dirigida para maldecir a la ciudad moderna, creó por sí misma un paradigma que en adelante lo colocará como el primer poeta de la ciudad moderna en español. La fractura creada por *Poeta en Nueva York* no ha tenido sucesores, lo que le otorga primacía en el nacimiento de la poesía urbana en nuestra lengua.

<sup>302</sup> No olvidemos que Borges hizo en Ginebra sus estudios de secundaria y preparatoria, donde fue iniciado en el estudio de la literatura francesa. Por lo tanto Baudelaire habría sido una lectura no muy remota al momento de escribir *Fervor de Buenos Aires*. La inclemente frase con la que Octavio Paz celebraría -en apariencia- la aparición de este título en la poesía hispanoamericana, parece remitir sin proponérselo a la presencia de Baudelaire en Borges, pues Paz lo describe como un libro que “contiene admirables poemas a la muerte y a los muertos”. Véase Octavio Paz, *Los hijos del limo, Del romanticismo a la vanguardia* (1974), Seix Barral, México, 1981 p. 203.

<sup>303</sup> Silvia Molloy establece una conexión más directa a partir de las propias ciudades poetizadas: “El hecho de que en ambos casos el *no-yo* sea una ciudad en transición – París a punto de ser “capital del siglo XIX”, Buenos Aires despojándose de restos de Gran Aldea- vuelve la percepción tanto más ardua. En cierto sentido ejercicios de autorretrato, de autorretrato evanescente contra una ciudad móvil que es a la vez telón de fondo y sustancia misma del yo, los dos textos conjugan al percibidor y a lo percibido, al *flâneur* y al

lorquiana de la ciudad americana evoca la visión que Baudelaire tuvo de la capital francesa como un hormiguero que genera alucinaciones diurnas y nocturnas. Buenos Aires y Nueva York ascenderán gracias a éstos títulos a la categoría de referentes poéticos para la poesía en lengua española sobre la ciudad moderna. Y cada uno habrá elegido otro rasgo de Baudelaire en la visión personal que proyectarán de la ciudad a la que le dedicarán un libro.

Pero mientras que el libro de Borges no logró desplazar a Baudelaire como lectura de la ciudad moderna en español, y Buenos Aires no ocuparía poéticamente el lugar de París, el libro de Lorca si lograría inaugurar y ocupar un lugar nuevo como texto representativo de la ciudad moderna en la poesía hispanoamericana y más allá de ella. Eso se debe quizás no solamente al talento de Lorca sino al hecho de haber elegido a la ciudad de Nueva York como su epicentro poético. Nueva York comenzaba a desplazar a la ciudad francesa y la novedad del libro de Lorca radicaba en haber hecho esta elección antes de que hubiera lectores preparados para comprender su sentido<sup>304</sup>. Por otra parte, mientras que Borges prematuramente retirado de sus experimentos ultraístas, eligió un estilo conservador<sup>305</sup> y un tono introspectivo para hablar de su ciudad, Lorca se atrevió a perder su pudor<sup>306</sup> poético

---

espacio de su *flanerie*, en una común e irritada tensión". Véase "*Flaneries textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire*" en *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Lía Schwartz Lerner e Isaías Lerner editores, Castalia, Madrid, 1984, p. 487.

<sup>304</sup> Walter Benjamin señala como atributo de la poesía de Baudelaire, el haberse adelantado a su tiempo: "El lector al cual se dirigía le sería proporcionado por la época siguiente". Véase "Sobre algunos temas en Baudelaire", en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Planeta, México, 1986, p. 89.

<sup>305</sup> "Normativo" le llamará Ramón Gómez de la Serna al estilo de Borges, en la primera reseña que escribió en la *Revista de Occidente* núm. 10, en abril de 1924, para celebrar la publicación de *Fervor de Buenos Aires*. Véase Ramón Gómez de la Serna, "Jorge Luis Borges: Fervor de Buenos Aires", en la reedición de la *Revista de Occidente*, julio-agosto de 1993, p. 196.

<sup>306</sup> El uso de la palabra pudor empleada por el mismo Lorca para hacer referencia a las nuevas libertades poéticas adquiridas para describir su experiencia neoyorkina, es indicativo de que la liberación sexual que le trajo la ciudad vino acompañada de una liberación en el lenguaje. Valdría la pena no desestimar el valor que esta vinculación consigue tener en todos los momentos de su producción poética.



(como él mismo confesara<sup>307</sup>) y dar un salto en el vacío para hacer nacer un lenguaje que recreara vívidamente la más moderna de las experiencias urbanas del momento, una que quedaba lejos de París: la de ser un extranjero más en Manhattan. Y una más personal aún, que quedaba todavía más lejos (pero de Madrid), la de ser un homosexual “libre” fuera de la España homofóbica en que estaba naciendo el fascismo europeo. Con ello dio paso no sólo a nombrar anticipadamente una de las experiencias más estereotipadas aún en el siglo XXI -la de convivir y compartir la marginación con extranjeros en una ciudad en la que, por excelencia, las minorías de inmigrantes son su población- sino que lo hizo haciendo uso de todos los recursos de vanguardia disponibles del momento, sin atribuirse ninguno en especial. Así Lorca demostró, sin proponérselo, que la vanguardia en lengua española no consiste en movimientos programados y reciclados en contextos divergentes, sino en poetas espontáneos y en poemas concretos en los que quedan las huellas reales de un cambio de sensibilidad. De todas maneras, su mirada anticipada lo ubicaría más allá de las vanguardias trayéndolo hasta nuestros días con el sello de lo que sigue siendo actual. En cuanto a Borges, la conquista implícita en el acto de nombrar a la ciudad desde el título, cobrará forma en una obra que, aunque no pretendió participar de la novedad vanguardista del momento y no alcanzó el impacto del poemario neoyorkino de Lorca, sentó el precedente de un modo personal de conquistar poéticamente el espacio urbano, de una forma opuesta a la de Lorca, pues lejos de recrear el extrañamiento que produce la ciudad moderna, Borges le dio voz al reconocimiento del espacio de una ciudad como el camino privilegiado para reencontrarse íntimamente consigo mismo. En ese sentido, anticipó otra de las vías que serían más exploradas por la poesía moderna en nuestra lengua, la de

---

<sup>307</sup> “[...] para venir aquí he vencido ya mi pudor poético” citado por Luis Cardoza y Aragón en “Federico García Lorca. Cinco recuerdos”, en Luis Mario Schneider, *García Lorca y México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1998, p.157.

otorgarle a la ciudad un papel central en la construcción de la propia identidad, una función que tanto Baudelaire como Whitman, le habían asignado. Lorca pudo llevar al extremo la despersonalización de la que se es objeto en el mundo moderno, porque que no tenía raíces en Nueva York, y su visión de la ciudad puso en evidencia esa imposibilidad de identificación. Borges en cambio, se sentirá arraigado en Buenos Aires al regreso de sus años por Europa, y su visión de la ciudad nacerá del reflejo de sí mismo en el espacio. Paradójicamente ambos poetas sentirán con “fervor” el *spleen* de la ciudad, pero uno será la cara opuesta del otro. Siendo las ciudades modernas una fuente incesante de experiencias de alienación, la visión negativa que Lorca logró producir, priva por sobre todas las visiones para identificar a la ciudad moderna en general. En ese sentido, Lorca consiguió nombrar mucho más que a Nueva York, al poetizar sobre Nueva York; en cambio Borges logró nombrar solo a Buenos Aires en su Buenos Aires, un logro no menor si tomamos en cuenta la importancia de enunciar y pronunciarse sobre una realidad para poder darle legitimidad poética.

#### La lectura mexicana de Lorca / Baudelaire en *Poeta en Nueva York*

Lorca tuvo en su momento una cierta presencia en la poesía mexicana. Salvador Novo dejó más de un testimonio<sup>308</sup> de su progresiva influencia registrando el modo en el que Lorca

---

<sup>308</sup> Además de los textos que Salvador Novo escribió para reconstruir el modo en el que Lorca ingresa en la escena literaria mexicana como poeta y dramaturgo, se encontró con él en Buenos Aires, ocasión en la que Lorca le hizo cuatro dibujos para ilustrar su poema bilingüe “Seamen Rhymes”, uno de los cuales, titulado “Amor Novo” el poeta mexicano señala que fue reproducido en las conocidas obras completas hechas por Aguilar. Schneider asimismo agrega más datos que revelan que el intercambio entre estos dos poetas fue mayor. Señala que Novo escribió el “Romance de Angelillo y Adela” tras una plática con Lorca sobre la popular canción mexicana “Adelita”, mismo que le dedicó, pero cuya dedicatoria aparece suprimida en el tomo de su poesía que publicó el Fondo de Cultura Económica. Además, apunta que en 1937 se editaría en Túnez *Nuevo amor* de Salvador Novo, traducido al francés y dedicado “A la mémoire de Federico García

irrumpió en “el México literario de Ulises y de los Contemporáneos” a partir de revistas españolas<sup>309</sup> y de las noticias que Alfonso Reyes, como “antena” cultural para México, enviaba desde España. Carlos Monsiváis ha señalado que sólo el impacto de la lectura de Lorca logró romper con el hechizo del modernismo que aún estaba vigente a comienzos del siglo XX, pues ni la producción poética de los Contemporáneos había logrado modificar las elecciones de lectura que privilegiaban a los poetas modernistas como modelos, aún tras las innovaciones de las vanguardias<sup>310</sup>. Sólo Lorca y Neruda consiguen desplazar a los modernistas y romper las tendencias generalizadas de lectura introduciendo un nuevo modelo en el canon del momento. Esto se logra en el caso de Lorca desde la publicación en vida de su *Romancero Gitano*, pero se acentuará mucho más tras la difusión de su obra a raíz de su trágica muerte. El *Romancero* del poeta andaluz había sido plenamente aceptado en México en donde, en según lo refiere Salvador Novo, aún parecía mantenerse vigente la tradición del romance<sup>311</sup> a través del corrido mexicano<sup>312</sup>. Lorca cumpliría entonces con la demanda de una poesía memorizable y accesible también para el público mexicano no letrado, apegado a aprenderse de memoria –como lo señalara Monsiváis<sup>313</sup>– los versos de

---

Lorca, fusillé a Grenade d'un seulcoeur”. Schneider agrega que Armando Guibert, el traductor y prologuista de esta publicación, había recibido de Lorca “dos odas” de *Poeta en Nueva York*. Véase Luis Mario Schneider, *García Lorca y México*, ed. cit., pp. 50-52.

<sup>309</sup> Novo señala que por 1927 serían los *Cuadernos Literarios* y las “pulcras ediciones de *Índice*” la forma en la que se leía en México a los poetas españoles del momento.

<sup>310</sup> Véase Carlos Monsiváis, “García Lorca y México” en Luis Mario Schneider, *García Lorca y México*, ed. cit., p. 256.

<sup>311</sup> No mucho antes, en 1883, Guillermo Prieto había demostrado que el romance continuaba activo, en su *Musa Callejera*.

<sup>312</sup> Así lo deja entender Salvador Novo: “He aquí por qué al llegar a nuestros ojos y oídos la voz de García Lorca en su *Romancero Gitano*, nuestro entusiasmo no abrió la puerta a un extraño, sino los brazos al regreso de un hermano pródigo. El corrido saludaba al romance”. Vale la pena aclarar que Salvador Novo consideró al *Romancero* como una obra de teatro poético y no como un libro de poemas con elementos dramáticos.

<sup>313</sup> “Luego de la fascinación por el modernismo, que consigue el homenaje límite: la memorización del poema por analfabetos, la poesía moderna es resentida por el público como un ataque y en México sólo a medias se permite una excepción: Ramón López Velarde. [...] El primer poeta que en lo que al gran público se refiere rompe el cerco es Lorca, cuya sensibilidad deriva del modernismo al que niega, y cuyas vetas

Amado Nervo. Un papel que pocas décadas antes que él y paralelamente a los modernistas, cumplieron también los corridos<sup>314</sup> de las hojas volantes (de imprentas como las de Vanegas Arroyo) que aparecían acompañando las ilustraciones de José Guadalupe Posada. Pero es más probable que quienes sintieron de cerca el impacto de Lorca no fueron los lectores no letrados de ambivalente recepción de la poesía (que dudosamente verían en Lorca a un autor que les hablaba directamente)<sup>315</sup>, sino los poetas lectores de poetas, una minoría letrada que eligió heredarlo. Octavio Paz subrayó las preferencias de su generación por la lectura de Lorca, Alberti, o Neruda, antes que por la de los Contemporáneos. Esta confesión deja entrever que las influencias fundamentales seguían viniendo de afuera o que en la mirada mexicana<sup>316</sup> continuaban privilegiándose los modelos importados, algo que repercutirá asimismo en la elección de modelos para la poesía de la ciudad de México.

Tras el asesinato de Lorca su obra póstuma adquirirá la connotación derivada de la barbarie cometida contra él y traerá abanderada la insignia de una voz levantada contra la

surrealistas también deslumbran. *El Romancero Gitano* da idea de una poesía rápidamente asible y retenible, que no desprecia al lector". Monsiváis agregará, con su ironía peculiar, que para llegar a la conclusión de que Lorca es accesible "ninguno de los admiradores populistas se asoma a *Poeta en Nueva York*, salvo para exaltar sin desentrañar, la 'Oda a Walt Whitman'". Véase "García Lorca y México", en *García Lorca y México*, ed. cit. pp. 256-257.

<sup>314</sup> "El cariz afrancesado que durante la paz porfiriana coloreó la cultura de México nunca llegó a ser asimilado por el pueblo". Véase Ida Rodríguez Prampolini, *Una década de arte*, ed. cit. p. 23. Angel Rama, por su parte, vincula a comienzos de siglo "la repentina boga de corridos mexicanos o tangos argentinos" con el surgimiento de una "cultura popular viva del momento" que "no era la agostada cultura rural con su folklorismo conservador [...] sino otra, vulgar, masiva y crecientemente urbana, que si apelaba a las tradiciones folklóricas como su natural venero productivo, las insertaba ya dentro del suceder histórico presente, pues se trataba de reinversiones atestiguadoras de la vitalidad creativa popular en la circunstancia de su ingreso protagónico a la historia y, progresivamente, a la urbanización". Tengo la impresión de que el romance español reivindicado y revitalizado por Lorca, no comparte esta función del corrido mexicano de la que habla Rama, estrechamente ligada al surgimiento de una cultura popular urbana, sino que se mantiene como un producto popular importado de España para letrados o poetas. Véase Ángel Rama, *La ciudad letrada*, ed. cit., p. 143.

<sup>315</sup> ¿Era el romance lorquiano tan accesible como se presume y el mundo gitano tan cercano a la sensibilidad general? Lorca habrá elegido una forma popular de transmitir su sentir, pero el sello profundo lo dio su mirada capaz de expresar tanto como de encubrir un erotismo ya elaborado, por detrás del mundo gitano retratado.

<sup>316</sup> Tomo esta expresión de Carlos Monsiváis quien la utiliza para describir la mirada latinoamericana hacia Francia como modelo en el siglo XIX.

arbitrariedad del contexto fascista del que fue víctima. Pero poco a poco se irá depurando la altura de una voz como la suya alzada contra todo tipo de intolerancia. En ese punto cobrará relieve el mensaje poético contenido en su libro póstumo *Poeta en Nueva York* que coloca a la ciudad moderna como un espacio en donde tienen cabida prácticas que delatan y mantienen vigentes aquellos procesos que destruyen la identidad humana, o lo humano de toda identidad. Hoy en día ya podemos leer a Lorca sin la presión del contexto en el que su vida transcurrió y culminó, es decir, accediendo a una lectura que deje atrás toda vinculación histórica y se levante como una alegoría de la “condición urbana”, de la vivencia más extrema que provocan las ciudades modernas sin importar quienes somos, de dónde procedemos o cuanto tenemos. En ese sentido Lorca prefiguró sin saberlo una visión de largo alcance, pues la elección de reconstruir la vida de las comunidades de marginados e inmigrantes de los cordones de Manhattan, a través del recurso de animalizar las conductas para identificar la agresión social, le dio voz y vida a vivencias en las que podemos reconocer a cualquier urbe del mundo actual. El poema “Ciudad sin sueño”, podría ilustrar esta tendencia, leído e interpretado como un microcosmos metafórico del horror urbano y de la fobia moderna al extranjero, de la pérdida de inocencia y de la imposibilidad de crecer y subsistir en las zonas de mayor confluencia humana y de más conflicto social. Las criaturas que “huelen y rondan”, los animales que vienen “a morder” y “los que huyen con el corazón roto” para encontrarse a la vuelta de la calle “al increíble cocodrilo quieto” son sólo las metáforas iniciales con las que Lorca da entrada a un despliegue vertiginoso de violencia nocturna suburbana, que el cine norteamericano convertirá en regla<sup>317</sup>. Pero este poema es justamente el que mejor delata la influencia

---

<sup>317</sup> Aunque no pueda afirmar que Martin Scorsese, el director de *Taxi Driver* (1976) haya leído a Lorca, es un hecho que la mirada de Lorca sobre Nueva York anticipa la concentración en la violencia neoyorkina que el

profunda de Baudelaire en el poemario neoyorkino de Lorca. Su motivo central que consiste en la dramatización por medio de animales de una ciudad que despierta en la noche para actividades que parecieran ir en contra del orden y de la ley natural, está ya presente en el poema “El Anochecer” que forma parte de las estampas o cuadros parisienses, que Baudelaire incluyó en *Las Flores del Mal*. Al igual que Lorca lo hará, Baudelaire comienza con la apertura de un escenario nocturno urbano cuya peligrosidad va ir anunciándose a través de referencias tanto a animales como a conductas salvajes. El anochecer irá llegando lentamente “a paso de lobo”, un anochecer que será “amigo de criminales” y que convierte al hombre en “fiera”. “Demonios malsanos” se mueven en ese ambiente. Y en medio de la “ciudad fangosa” la Prostitución va despertándose por las calles; / cual vasto hormiguero abre sus escondrijos.” Los paralelismos continuarán. Baudelaire hablará de estafadores, de juegos ilícitos, de teatros que “trepidan” y del trabajo de los ladrones que no tiene descanso. Y Lorca construirá en “Ciudad sin sueño” una ambientación que evocará el mundo que Baudelaire desplegó, usando justamente el tópico de la falta de sueño y de descanso y el tema de los animales que salen de su ocultamiento durante la noche en la ciudad. “Las copas falsas, el veneno y la calavera de los teatros” de Lorca, recrea y evoca al mismo tiempo, el ambiente de juego, estafa y teatro que Baudelaire describió. La imagen del comercio sexual que aparece vinculada al hormiguero que se destapa por la noche, es además denotada en el poema de Baudelaire encarnando un mal que devora “como un gusano que al Hombre le quita cuanto come”. Lorca usará imágenes paralelas de acciones devastadoras como las de las “hormigas furiosas que atacan los cielos amarillos que se

---

cine norteamericano retratará no mejor de lo que lo hizo él. Vale la pena apuntar que en esta tarea fílmica destaca el ángulo de una minoría de extranjeros, la de los italianos, en la que se incluyen Martín Scorsese y Sergio Leone (*Erase una vez en América*, 1984), como ejemplos, y que compartirían con Lorca su posición para observar desde el ángulo diferenciador y marginal de la mirada desde afuera.

refugian en los ojos de las vacas”, y elegirá también crear la ilusión de un mal que se desparrama “por doquiera” como describiera Baudelaire. Sin pretender repetir ni recrear en su libro el estilo del poeta francés, es evidente sin embargo que el poema “el anochecer” fue el texto precursor del poema “ciudad sin sueño” y que Lorca hizo más de una elección en su propio poemario que dejan al descubierto su lectura creativa de la obra poética de Baudelaire. La pesadilla urbana en la que se convierte la visión de una metrópolis llena de despojos y muerte que Baudelaire consiguió proyectar hasta nuestro siglo, toma en manos de Lorca una forma derivada, que hará de él asimismo un poeta maldito de la ciudad moderna. Es indudable sin embargo que el acento de Whitman que Lorca eligiera imprimir sobre sus visiones urbanas desvían la atención de su obra en una dirección que oculta la ineludible presencia del poeta francés. El resultado de suscribir la visión baudelaireana de la metrópolis bajo el énfasis del tono de Whitman quien levantara la voz para pronunciarse e imponer su punto de vista al lector, se revelará en un tejido poético singular que denuncia de manera contundente un mal de origen urbano. *Poeta en Nueva York* pone en evidencia que los modelos intertextuales disponibles en el corpus poético de la ciudad moderna pueden ser recreados sin renunciar a ninguno y que visiones que usualmente aparecen polarizadas pueden integrarse de manera original. La hazaña de Lorca no fue sólo ésta, sino la de crear por sí mismo, y como resultado de estas apropiaciones creativas, un nuevo producto intertextual, pues su poemario neoyorkino ingresará no con menos fuerza en el torrente de la poesía moderna como referente obligado para hablar de la ciudad.

Poeta en Nueva York como intertexto de la poesía de la ciudad moderna

La importancia de *Poeta en Nueva York*, trasciende el caso de su proyección dentro de la poesía mexicana pues la obra se habrá de convertir en paradigma de la ciudad en la poesía moderna aún en ámbitos ajenos al español. Lorca llegará a representar un modelo auténtico de denuncia del mundo urbano que continúa vigente aún en el siglo XXI. No sólo la ciudad de Nueva York (que por sí misma desplazará a París como referente cultural de la modernidad) sino la visión de Nueva York que nos ofrece el poeta andaluz, se convertirá en parámetro para la poesía de la ciudad moderna. Sus poemas serán divulgados como letras de canciones de rock por cantantes de baladas americanas en repetidos homenajes al libro de Lorca. Leonard Cohen<sup>318</sup>, el poeta judío canadiense fanático de Lorca, le pondrá música al poema titulado “Pequeño vals vienés”<sup>319</sup> que forma parte de *Poeta en Nueva York*, haciéndolo circular (desde mediados del siglo XX) musicalmente por el mundo. Seguir de cerca la ruta particular que asume la influencia de Lorca en la poesía inglesa y en el mundo anglosajón merece una atención especial. No menos especial, la merece en la poesía mexicana del momento en que la obra se hace pública. México fue una de las sedes que vio nacer este libro paradigmático<sup>320</sup>. Como se sabe, aunque Lorca escribió *Poeta en Nueva York* en 1929, durante su estancia en la Universidad de Columbia, el libro se publicaría post-mortem en el año de 1940 simultáneamente en México y en los Estados Unidos. Su

---

<sup>318</sup> Leonard Cohen recibió en el 2011 el premio “Príncipe de Asturias” por la importancia de su obra. Su hija se llama Lorca en homenaje al poeta, un dato que revela su extrema admiración.

<sup>319</sup> La canción de Leonard Cohen titulada “Take this waltz”, apareció por primera vez como parte de un tributo poético-musical a Lorca en el álbum titulado *Poets in New York* en el año de 1986.

<sup>320</sup> En México no sólo se publicaría en 1940 una de las primeras ediciones de *Poeta en Nueva York*, sino, según señala Salvador Novo, saldría a la luz la primera edición de la “Oda a Walt Whitman” el 15 de agosto de 1933, publicada en cincuenta ejemplares numerados por la editorial “Alcancia” de Justino Fernández y Edmundo O’Gorman, con un dibujo de Roriguez Lozano. Véase Luis Mario Schneider, *García Lorca y México*, ed. cit., p. 48.



huella en la poesía mexicana vendría a coronar la estela de una fama ya conquistada y duplicada tras las noticias de su muerte. *Poeta en Nueva York* sería por ello leído con fervor como el testimonio de un poeta asesinado sobre una modernidad que nos asesina. La ciudad sería el lugar del crimen. No en balde títulos como “Asesinato” y versos que concentran otras maneras de atentar contra la vida humana, atraviesan el libro sobre la ciudad americana, que desde entonces y también gracias a Lorca, será vista como una “ciudad-mundo”<sup>321</sup>, es decir, como una alegoría universal de la ciudad moderna.

Si volteamos la mirada hacia nuestro país descubriremos poco después de esta publicación, la de los poemas de Efraín Huerta que dan inicio oficial en 1944 a una poesía urbana mexicana que asume a la ciudad a partir de poemas específicos como los de las conocidas declaraciones de amor y de odio a la ciudad de México. Indudablemente, Lorca había abierto un camino que Efraín Huerta se atrevería a recorrer dando cabida a una forma más directa de asumir el vínculo entre el poeta y la ciudad, en nuestro ámbito particular.

En cierto sentido, lo que Baudelaire había hecho para la poesía de la ciudad moderna, lo hizo Lorca para la poesía en lengua española sobre la ciudad moderna, algo que conseguirá hacer Efraín Huerta en sus poemas sobre la ciudad de México. Es decir, elegir a la ciudad como objeto de su poesía y con ello convertir su conquista en modelo autorizado para respaldar ese derecho recién conquistado para los poetas venideros. Parece un acto menor, pero se trata de una conquista mayor, la de nombrar, enunciar y consignar a una ciudad específica como contenido de una obra poética. Pero si Baudelaire resultó innovador por dejar plasmada la experiencia de ver cambiar una ciudad portadora de un pasado monumental, Lorca resultó innovador por otras razones. La ciudad moderna ya había

---

<sup>321</sup> Así lo expresó en 1931 al ser entrevistado por Gil Benumeya. Citado por María Clementa Millán en la edición crítica de *Poeta en Nueva York*, Letras Hispánicas, México, 1988, p. 71.

cambiado de fisonomía pero lo que ofrecería la nueva ciudad del siglo XX de la que Lorca sería uno de sus portavoces, sería otro cambio. Lorca describirá la transformación que opera en la vida humana con las conquistas del mundo moderno norteamericano en particular, que no tardará en trascender sus fronteras y dominar y contaminar nuestra visión de la modernidad en general. Al hacerlo, acabará de cerrar el ciclo que inició Baudelaire como testigo poético de la metamorfosis de París (que pasó de ser una ciudad de callejuelas a convertirse en una ciudad de bulevares y estructuras monumentales como la torre Eiffel) y comenzará el ciclo correspondiente a la ciudad de Nueva York que sigue vigente hasta el momento, aún cuando están cobrando fuerza otros espacios de identidad para la modernidad.

La ciudad de París convertida en ícono de la cultura durante largo tiempo, continúa vigente como símbolo pero ya no es activa como referencia a la modernidad actual; la fuente de esta identidad se desplazó hacia el otro hemisferio y cambió de destino espacial y cultural. Ese paso lo dio también Lorca, sin saberlo, en su captación temprana del Nueva York de 1929. Su intención de describir a Nueva York fue hecha sin calcular ni presentir que en el mundo entero las ciudades acabarían siendo en muchos sentidos una réplica de la ciudad icónica de Norteamérica, no sólo porque la mentalidad americana es una presencia ineludible en casi cada urbe moderna del planeta, sino también, porque los hacinamientos de emigrantes o de minorías vulnerables en las zonas marginales y sus consecuentes problemas sociales, forma parte de la realidad urbana mundial. Las prácticas sociales de consumo que Lorca dejó capturadas en su poema titulado “Paisaje de la multitud que vomita” todavía continúan reflejándonos. Estos son sólo ejemplos que no deben tomarse como todo el contenido del libro que consigue encarnar aún aspectos más elaborados de la vivencia urbana de la modernidad norteamericana. Pero difícilmente se podría añadir algo

más a las vivencias que ofrece el mundo urbano moderno en general: excesos, compulsiones, consumo, pérdida de identidad, soledad, crimen, extrañamiento, etc. Todo ello quedó contenido y registrado por el poeta andaluz.

### Lorca y Neruda en Efraín Huerta: una lectura “errónea” y creativa

Muy poco después de la publicación del poemario neoyorkino de Lorca (en México, en el año de 1940), Huerta publicará en 1944 *Los hombre del Alba*, un libro que recoge directamente los frutos que la mirada nueva e innovadora de poeta andaluz había conseguido con su recreación de la ciudad americana, para proyectarlos sobre un escenario del todo distinto: el de la ciudad de México de los años cuarenta.

El ejemplo autorizado por el Lorca de *Poeta en Nueva York* inspiró al poeta mexicano en un sentido que intentaré precisar. Su poesía parece atender al reclamo lorquiano en contra del mundo norteamericano y transferirlo al escenario de la ciudad de México, como si se tratara de una operación sin mediaciones, como si la voz que denuncia la vida urbana de una ciudad de Norteamérica incluyera -acto seguido- una denuncia añadida: la de la norteamericanización de la ciudad de México. Uno de los papeles que Efraín Huerta justamente elegirá será el de darle voz a ese compromiso poéticamente adquirido: el de salvaguardar la verdadera identidad de la ciudad de México en plena transición hacia la modernización. Su poesía asumirá por ello el dictado de reclamar la invasión de la industria americana que se hizo presente por esos años a través de la propaganda de marcas registradas y cadenas de restaurantes y tiendas. Ese nuevo aspecto de la ciudad, es uno de

los que Efraín Huerta tomará como centrales. Pero ese reclamo, si bien puede derivarse de la denuncia lorquiana sobre la ciudad americana, constituye en realidad una lectura “errónea” y creativa hecha por Efraín Huerta del poemario de Lorca quien, de hecho, no se pronunció sobre la “americanización” del mundo a raíz de la invasión de sus transnacionales, sino sobre las condiciones de la vida en Norteamérica como una alegoría del mundo moderno. Mientras que Lorca denunció en su visión de Nueva York una ciudad que reflejaba en sus extremos, rasgos que podrían pertenecer a cualquier ciudad del mundo, Efraín Huerta denunciará en la ciudad de México de mediados de siglo, el avance de la invasión norteamericana como un fenómeno del que había que estar alerta, pues desdibujaba el rostro mexicano de la capital. Se trata de dos denuncias del mundo norteamericano presente en una ciudad, pero en el primer caso es la propia ciudad la que encarna la visión de ese mundo, y en el segundo, se hace referencia a un influjo no deseado que distorsiona la identidad del lugar.

Otros aspectos de la visión lorquiana de la ciudad moderna que tomará Efraín Huerta tienen que ver con la denuncia de las condiciones propias de la marginación urbana. Para ello también se habrá inspirado en poemas precursores lorquianos que describen el submundo del crimen, la pobreza, el hambre, la soledad, y el comercio sexual, como realidades sociales cotidianas. La “ciudad sin sueño” de la negra “aurora de Nueva York” en la que madrugan los que salieron de “un naufragio de sangre” y se dedican a “sudores sin fruto”, podría ser el boceto inicial sobre el cual se dibujaron “Los hombres del alba” de Huerta, de su “alba negrera”, que Lorca plasmó en esa “aurora” neoyorkina de “negras palomas”.

Efraín Huerta conseguirá marcar su diferencia con el modelo lorquiano al convertir a la ciudad de México de su poesía en escenario para el encuentro del amor verdadero. La

ciudad de sus poemas no será solamente la que alberga desvíos sociales o injusticias públicas, sino también la que contiene y provoca el enamoramiento, y la misma que hará posible un milagro: el de vivir eternamente enamorado. Para esto el poeta logrará asimilar junto a la voz de Lorca la voz de otro de los poetas que había irrumpido simultáneamente en el repertorio de lecturas del momento, la voz del Neruda de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* y también la del de *Residencia en la tierra*<sup>322</sup>. La elección de incluir abiertamente a Neruda como una de sus influencias, le permitió por otra parte, deslindarse de la tutela sobre la poesía mexicana que ejercía Octavio Paz, y salvaguardar su propia identidad poética al margen de su aprobación<sup>323</sup>. En ese sentido su elección constituyó un desvío hábil que lo diferenció del resto de los de su generación. Junto con ello hará otras elecciones en esa misma dirección que le aportarán un sello inconfundible a su timbre poético, como recrear el tono atrevido y la intención explícitamente sexual de los poemas de Solón de Mel junto con la irreverencia popular de Renato Leduc y la fascinación por la calle como escenario del encuentro amoroso del estridentista German List Arzubide. “Ofertorio”, “La novia extra” de List Arzubide<sup>324</sup> (e incluso “Esquina” de Renato Leduc) pueden haber impulsado toda una poética amorosa, propiamente mexicana, que encontrará en las calles cruzadas por desconocidas el escenario que el poeta convertirá en su principal

---

<sup>322</sup> Rafael Solana, señala en el prólogo a *Los hombres del alba* que el “antecedente más próximo, y sin embargo muy distante, sería tal vez, el Pablo Neruda de *Residencia en la Tierra*, según podría descubrirse por cierto equipo de maderas, de helechos, de formas vegetales inferiores, en que coinciden los dos poetas, y por la inquina de ciertas expresiones, y por la tendencia a arrancar a la poesía de su aspecto contemplativo para convertirla en arma de polémica y de política, revistiéndola de un carácter oratorio y panfletario”. Véase *Los hombres del alba*, en *Poesía 1935-1968* (1968), *Lecturas Mexicanas*, Secretaría de Educación Pública, México, 1986, p.52.

<sup>323</sup> Paz mismo admitió haber desatendido el logro de su contemporáneo Efraín Huerta: “Ciegos y también sordos pues no oímos la voz que hablaba por boca de Huerta – la otra voz, blasfema, anónima, la voz maravillosa de la transeúnte desconocida, la voz de la calle”.

<sup>324</sup> Silvia Pappé ha reflexionado sobre la importancia capital que un título como *Esquina*, de Germán List Arzubide, ha tenido para la construcción de una perspectiva de la ciudad en la historia de la poesía mexicana.

afición. Una nueva ciudad creada como sitio para la conquista o la realización del amor resultará de estas miradas conjugadas y superadas por la propia visión de Efraín Huerta, que le agregará nuevos ángulos a la experiencia amorosa ligada a la calle.

Pues el espacio que resultará de estas miradas asimiladas será uno en el que también coexisten experiencias límite, como la del estado de enamoramiento permanente que describen sus poemas, un enamoramiento que surge y depende de la ciudad. El poeta llevó la experiencia del amor al escenario público al hacer de la desconocida que pasa por la calle y que atravesó la poesía de Baudelaire, el foco de atención de sus experiencias. Pero a diferencia de su antecesor, le imprimió al encuentro con la desconocida la conciencia de una oportunidad única para la conquista amorosa, haciendo del “amor a última vista” señalado por Benjamin, un reto a su capacidad de seducción.

Esta es una de las aportaciones que puede leerse sin sentir que el tiempo la ha desgastado. Pues la función de denunciar la invasión masiva del consumo norteamericano en la ciudad del México de su momento, suena hoy en día anacrónica, si pensamos que ya no es sólo la ciudad, sino el propio mundo el que padece esa misma norteamericanización<sup>325</sup>. No podemos leer esas críticas sin sentir que correspondieron a un tiempo que no es el actual. No ocurre lo mismo con sus homenajes a las musas callejeras de la capital mexicana ni con su audacia para integrar en el poema las vías de comunicación públicas como rutas de lectura. “Meditación y delirio en el metro” es un ejemplo de cómo integró el recorrido urbano en un medio de locomoción popular, convertido a su vez en ruta para el descubrimiento del amor en la vía pública.

---

<sup>325</sup> La denuncia sobre la invasión de empresas norteamericanas como la cadena de cafeterías *Sanborns* que consignan las referencias poéticas de Efraín Huerta, ha resultado incipiente frente a la proliferación de los *Starbucks* que invaden las urbes del mundo. Pero tuvo algo de prefiguración de la escenografía del mundo moderno.

## Capítulo V: La representación de la ciudad de México como la figura de una mujer

### La erotización del cuerpo: una vía de acceso para la elaboración poética de la ciudad

Una de las primeras pautas elegidas por algunos poetas mexicanos para hablar de su ciudad, fue la de representarla como una mujer a la que se le está rindiendo un homenaje. Es probable que la dificultad para volver aprehensible la imagen en gran medida abstracta del espacio urbano, hiciera más fácil la idea de arraigar el territorio de la ciudad en una corporeidad que resultara tan familiar como la del cuerpo femenino. La idea de una ciudad vista como una mujer fue frecuentemente puesta en práctica por poetas mexicanos de distintas generaciones y estilos para dar cabida a visiones tan celebratorias como críticas de la historia urbana. La poetización de la ciudad bajo la forma de una figura femenina podría considerarse una de las pautas más significativas en el tratamiento mexicano del tema, pero evidentemente, no se circunscribía solamente a él. A la hora de elegir el cuerpo de una mujer para hablar de una ciudad, el poeta estaría hablando no solamente de la ciudad, sino también de la mujer. Resultará casi imposible deslindar ambos temas, pues lejos de ser solamente un punto de partida para rendir un homenaje, el cuerpo femenino de la ciudad será también un pretexto para proyectar la propia visión que el mexicano tiene de la mujer.

La complejidad de esta pauta poética de representación urbana se irá volviendo más notoria en el caso de cada poeta particular que la ponga en práctica, y pondrá al descubierto otras instancias de manejo del tema que se irán añadiendo. Es posible suponer que la noción física de una ciudad-mujer que se convierte en motivo de un poema, se haya inspirado

también en esquemas líricos anteriores que fueron trasladados al siglo XX despojados de sus contenidos habituales como los poemas dedicados a reforzar la noción de la patria.

El siglo XIX en que llegaron a su apogeo formas poéticas destinadas a promover y mantener la identidad nacional -como los poemas dedicados a la patria, a sus héroes y a los símbolos nacionales- lograría de esa manera continuar proyectando su influjo durante buena parte del siglo XX. Sumado al impacto aún vigente del modernismo hispanoamericano que los poetas no abandonarían tan fácilmente, el resultado de una sensibilidad literaria configurada a partir de estas dos fuentes, abriría el camino para una iniciativa poética perturbadora: la del poema erótico-patriótico del siglo XX, uno de los modos que adoptaría la poesía que comenzara a tratar el tema específico de la ciudad. Es decir, que tras una temporada de marcada producción sobre temas nacionales y un fin de siglo rematado por las innovaciones de los poetas modernistas que habría dado pie a joyas de la poesía erótica mexicana<sup>326</sup>, la poesía ingresaría en el siglo XX trayendo consigo las experiencias poéticas adquiridas durante el período anterior para gestar a partir de ellas un nuevo espécimen creado para hablar de la ciudad moderna. Sólo así puede entenderse el fenómeno de los poemas dedicados a hablar sobre la ciudad de México inscritos en esquemas tradicionales como odas, declaraciones, himnos o cantos, que a la vez que parecen rendir honor al pasado (por el formato elegido) sorprenden al lector con contenidos transgresores que presentan sin inhibiciones una visión de la ciudad descrita a partir de una corporeidad femenina. Una forma desenfadada de combinar la reverencia conocida hacia los motivos nacionales con el atrevimiento para promover la expresión del erotismo. El manejo de temas vinculados al cuerpo y a la sexualidad no era nuevo. Lo novedoso era su

---

<sup>326</sup> Como ejemplo ilustrativo puede leerse el poema "Magnus et Voluptas" de Efrén Rebolledo.



aplicación a temas históricos<sup>327</sup> en que dominara lo sexual como forma de abordar algún aspecto de la historia patria. Todavía en sus inicios este nuevo fruto mantendría una ambivalencia respecto a sus polos, y el resultado sería más bien un poema patriótico-erótico<sup>328</sup> que un poema erótico-histórico. Pero muy pronto la balanza se inclinaría del lado de la expresión libre de la sexualidad proyectada sobre un ámbito ajeno al que le corresponde, dando resultados diversos.

Es probable que el formato del poema destinado a alabar los temas de la historia patria, resultara un almacén viable para hacer ingresar en él un contenido nada alejado de lo nacional, como el de la celebración de la ciudad de México como sitio del reconocimiento primordial de la identidad. Algunos de los primeros pasos para hablar de la ciudad de México se dieron bajo esta modalidad que evocaba al siglo anterior, pero que tenía un pie puesto en los nuevos tiempos. La supremacía de lo erótico sobre lo histórico habría de ir conquistándose rápidamente tras la aparente licencia que le confería al poeta el hacer uso de formas popularmente aceptadas y consagradas por un canon. El paso del poema patrio al poema sobre la ciudad de México se dio entonces como un paso mediado por la poesía erótica que le añadió en consecuencia una dimensión transgresora y permisiva al tratamiento del tema en cuestión. Algunos poetas eligieron este patrón para celebrar los cambios operados en la ciudad, al mismo tiempo que dejaban al descubierto una visión que justamente por dar cabida a la expresión del erotismo, iba más allá de la ciudad, constituyéndose en una proyección de la valoración de la mujer reflejada en el tratamiento del tema urbano. La “Oda a la ciudad” de Renato Leduc, “Ciudad Remota” de Alfonso

---

<sup>327</sup>Efrén Rebolledo había sacudido la sensibilidad del *fin de siècle* mexicano con sus poemas eróticos y Ramón López Velarde abriría otro camino al referirse a la patria con el calificativo de “suave”.

<sup>328</sup> En esta transición podemos ubicar la “Declaración de amor a la ciudad de México” incluida en sus “Suites sobre motivos mexicanos” de Guillermo de Luzuriaga y Bribesca, quien firmaba sus poemas con el seudónimo de Solón de Mel.

Reyes, la “Declaración de amor a la Ciudad de México” de Solón de Mel así como la “Declaración de amor” de Efraín Huerta, son algunos de los poemas escritos bajo esta modalidad; pero importa subrayar que muchas de estas variantes no aparecieron siempre aisladas de modo que puedan estudiarse como casos exclusivos. Muchas veces el poeta apeló a más de una pauta de representatividad de la ciudad y se valió de varios de los recursos disponibles. Los primeros pasos para hablar de la ciudad no la nombraron de manera directa sino haciendo alusión a elementos del paisaje urbano fácilmente reconocibles por el lector, como las referencias directas al valle, la laguna, y los volcanes. Estos mismos elementos podrán aparecer de otro modo a la hora de encarnar a la ciudad en una figura femenina, dotándola de una corporeidad que permita un repaso visible o visualizable de su historia y de su geografía. Por ejemplo, será distinto si el poeta elige referirse directamente a los volcanes, o si utiliza una imagen paralela como la de “Tus senos son las cúpulas vestidas de azulejos, / donde el aire se nutre de luz maravillosa”<sup>329</sup>. En el segundo caso, un aspecto del paisaje estará representado a partir de su encarnación en el cuerpo femenino y será indisociable de él.

El ángulo en que el poeta se coloque para hablarle a la ciudad también determinará las características del modelo poético creado. Veremos el caso de dos poetas que evocaron a la ciudad desde el exilio, en dos momentos distintos de la historia urbana, uno de los cuales ilustra la modalidad del poema erótico-histórico que hemos venido delineando. Dado que un poema es útil para demostrar más de una tendencia, iré avanzando y retrocediendo en el tiempo (a lo largo del siglo XX), con la finalidad de ofrecer más ejemplos de la modalidad de representar a la ciudad como una mujer, y me detendré o desviaré del tema central en el

---

<sup>329</sup> “Declaración de amor a la Ciudad de México”, de Solón de Mel (Guillermo de Luzurriaga y Bribiesca), en *Poesías Patrióticas*, Ediciones Leyenda, México, 2005, p.61.

caso de requerir analizar otra dimensión añadida, como la que implica una visión de la ciudad vista desde otro lugar, que podríamos llamar “la mirada desde afuera”, y que expondré a continuación.

Luis G. Urbina y Alfonso Reyes: La ciudad de México aludida desde los ojos del exilio / la ciudad de México abordada como se aborda a una gran señora

La visión renovada de una ciudad que define su sentido vista desde los ojos de alguien que retorna tras una larga ausencia o la evoca desde otro lugar, ya había sido introducida en la poesía mexicana en 1916 con “La elegía del retorno” de Luis Gonzaga Urbina<sup>330</sup>. Pero mientras que a comienzos de siglo la ciudad es referida casi sin hacer alusiones directas<sup>331</sup> que permitan al lector reconocerla, a medida que avanza el siglo el poeta irá introduciendo referencias que permitan delinear un contorno identificable del lugar. Al principio, lo que el lector podrá reconocer de inmediato serán los símbolos históricos de su fundación o los datos conocidos de su ubicación geográfica y de su paisaje. Posteriormente estos símbolos irán cediendo su lugar primordial (sin abandonarlo nunca), dando paso a formas más elaboradas de representar el espacio urbano y volverlo legible al lector. La elegía de Luis Gonzaga Urbina, por ejemplo, nos había hecho saber que se trataba de la ciudad de México al insertar las siguientes referencias en la voz del hombre que evoca su pedazo de tierra en el mundo:

---

<sup>330</sup> Luis Gonzaga Urbina se exilió en la Habana a partir de 1915, tras oponerse al gobierno de Álvaro Obregón. Desde Cuba será enviado como corresponsal a Madrid adonde compartirá su exilio asimismo con Alfonso Reyes. El poema habrá sido escrito quizás en el intervalo entre estas dos sedes de su exilio. En 1920 regresó brevemente a México para volver a partir y morir en España en 1934.

<sup>331</sup> Luis Gonzaga Urbina nos hará saber que se refiere claramente a la ciudad de México cuando inserta en su elegía versos alusivos al paisaje que rodea la ciudad.

(¡Cómo en mi amargo exilio me importuna  
la visión de mi valle envuelto en luna  
el brillo de cristal de mi laguna [...])

¡cómo han sido mi angustia y mi desvelo,  
el panorama de zafir, el hielo  
de los volcanes decorando el cielo!<sup>332</sup>

La ciudad que aquí se asoma -entre paréntesis, como subordinada a otro tema- es referida a través de una visión panorámica: el valle, la laguna y los volcanes, el paisaje propio de la ciudad de México y que también habrá de definirla. En ocasiones, la mirada a distancia o la evocación *in absentia*, serán solamente un recurso (y uno de los más usados) para hablar de la ciudad. No siempre el poeta estará afuera de la ciudad a la hora de evocarla en el poema, sino que eventualmente elegirá colocarse a distancia para poder conseguir el efecto de una evocación. El tema central de “La elegía del retorno” sin embargo, no será tanto la visión de la ciudad como la vivencia del que retorna a su ciudad. La ciudad será descrita entonces solo como escenario de esa vivencia, una que habrá convertido al que se fue en un extranjero en su propia patria. La visión del valle, la laguna y los volcanes, es usada como un cliché, uno que sin forzar la posibilidad aún de hacer una referencia más explícita, toma el lugar de la misma porque automáticamente resulta identificable.

Alfonso Reyes nos dejó otro testimonio de la ciudad de México vista desde los ojos del exilio y presumiblemente como un resultado de los efectos del mismo. Tras un largo<sup>333</sup> período de ausencia, el poeta levantará su voz para hablar sobre la ciudad<sup>334</sup> en un poema

---

<sup>332</sup> “Elegía del retorno”, Luis G. Urbina.

<sup>333</sup> Por más de dos décadas Alfonso Reyes ejerció como diplomático en el extranjero representando a México.

<sup>334</sup> En 1915 lo había hecho en *Visión de Anáhuac*, pero no se trató propiamente de un poema. Allí justamente, el paisaje del valle ocupará un lugar central. Se trata también de una evocación hecha desde el exilio.

titulado “Ciudad remota” escrito en 1938<sup>335</sup>, más de dos décadas después de la elegía de Luis G. Urbina. Lo primero que sorprende en este poema es que, dada la fecha de su composición, no se advierta en él (o casi no se perciba) la modernidad urbana de la propia ciudad de México del momento (que ya había comenzado a ser revelada por otros poetas). Una retórica conservadora, casi clásica, y una actitud romántica podrían además hacernos suponer que el poema pertenece a un siglo anterior (si no fuera por la inesperada presencia del término “locomotoras” en el último verso de la última estrofa). Este texto es posterior a la producción poética de las vanguardias cuyas conquistas no fueron aprovechadas por el autor<sup>336</sup>. Reyes se hallaba en su largo exilio<sup>337</sup> mientras lo escribió. Eso quizás explique no sólo la intención de recuperar la historia de la ciudad, sino el acto personal de referirse a ella desde la distancia.

Desde su título, el poema nos indica la postura respecto a la ciudad: ésta se encuentra lejos, en el tiempo y en el espacio. Ciudad remota, misteriosa, famosa, tres calificativos que

---

<sup>335</sup> El poema aparece fechado en el año de 1938, en el poemario titulado *La Vega y el Soto*, que reúne sus poemas escritos entre 1916-1943. Sin embargo el libro no tiene impresa la fecha de su publicación y sólo se nos indica la editorial, a saber: Editora Central S.A., México D.F., pp. 177-179. El poema nuevamente volverá a aparecer como parte del libro titulado *Romances (y afines)* publicado en México por la editorial *Stylo* en 1945, p. 76.

<sup>336</sup> Alfonso Reyes mantuvo una postura cautelosa y crítica frente a la experimentación vanguardista tal como se deja ver, por ejemplo, en sus opiniones vertidas en la correspondencia mantenida con Héctor Pérez Martínez. En “A vuelta de correo” señala que “[...] la moda de los manifiestos, plataformas y programas estéticos es una inútil y aún nociva introducción de la técnica política en las letras. Aunque tal manía tenga su abolengo, estas declaraciones sólo sirven, hablando a lo erudito, para fijar hitos y fechas, pero no para inspirar a quienes las firman y propagan. [...] Deseé no clasificarme entre los ‘ismos’, porque me importa tanto el desnudo como el traje con el que se sale a la calle.” Véase *La X en la frente, textos sobre México*, intr. Stella Mastrángelo, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993, pp. 157-158. También la correspondencia mantenida con Guillermo de Torre o con Manuel Maples Arce, y todavía más aún, las opiniones intercambiadas con Borges, podrían ilustrar su postura crítica frente a la vanguardia. Es probable que esa actitud haya influido como modelo a seguir, en Borges, quien, como se sabe, habiendo pasado por la vanguardia, se sustrajo de su influencia e incluso cambió radicalmente de postura frente a ella. Quizás el haber permanecido fuera del país durante la promoción poética de grupos como los Contemporáneos o los estridentistas, condujo a Reyes a usar la prudencia para referirse a toda novedad. Era difícil asumir el rol de juez desde el exilio, tal como lo prueba su argumentación al respecto en “A vuelta de correo”.

<sup>337</sup> Un año antes de regresar definitivamente a México, durante su última estancia como embajador en Brasil.

serán desarrollados en forma de preguntas sostenidas una estrofa tras otra, un recurso empleado en los poemas de *fin de siècle*<sup>338</sup>. Formalmente no hay nada que recuerde las conquistas poéticas ya en uso para describir a las nuevas urbes del momento, en la elección general del vocabulario. Pareciera que los adjetivos fueron tomados del modernismo y trasladados al siglo XX para ser aplicados a un tema ajeno al mismo: “Entre espadas de cristal / que tajan tu luz radiosa, / ¿de dónde tanto misterio, / México, ciudad remota?”. El misterio tratará de ser resuelto haciendo un repaso de la historia de la ciudad de México desde su fundación “sobre el peñón de la fábula”. El vuelo mítico del águila (antes de aterrizar en el altiplano que designará simbólicamente un lugar para el nacimiento de la ciudad) identificará la figura del ave a través de sus garras, que son capaces de desabrochar “las semillas de la historia”. Desde esta acción que concentra en un mismo movimiento el acto de abrir y desnudar (desabrochar) y de sembrar o fecundar (semillas) se presenta al poeta en su dimensión masculina activa. Reyes dará pie y hará uso de uno de los recursos más empleados por los poetas mexicanos para hablar de su ciudad: convertirla en una mujer con la que entablará un diálogo sobrellevado en la propia voz del poeta, como si fuera el cortejo de un caballero a una bella dama cuyo misterio es imperioso averiguar. El poeta comenzará por designarla como “señora”, lo cual no reviste puramente una formalidad, sino que pasará a ser un indicativo de la edad. Una mujer que resultará doblemente atractiva, si consigue serlo aún siendo una señora. La ciudad así presentada tendrá una historia por indagar, como la señora en la que queda convertida a los ojos del poeta. Casi sin transición se nos ofrecerá una visión marcada por la sexualidad, ya implícita en el verso que había anunciado el acto de descubrir la historia como desabrocharla “en sus garras”. La ciudad-

---

<sup>338</sup> En su “Sonatina” Rubén Darío, por mencionar un ejemplo, hará uso de este recurso. “La princesa está triste ¿qué tendrá la princesa?”.

mujer será descrita por su sensualidad a través de su cuerpo lleno de bondades. El pasado aparecerá idealizado como un lugar dignificado por la propia urbe “A tus lagos ofrecida”, para ver nacer una “raza suntuosa”. Esta ciudad de “climas serenos” que será codicia de los españoles por su oro, le abrirá “al príncipe rubio / los dos senos, voluptuosa” para hacer trizas sus tropas en su brazo “de leona”. La historia de las sucesivas etapas de la ciudad será develada al lector siguiendo la ruta de un impulso erótico. La representación femenina de la ciudad conlleva un doble manejo: la mujer que elige Reyes además de ser seductora está dotada de una fuerza superior a la del hombre: es una ciudad-leona que le habrá abierto su cuerpo a “las enemigas tropas” para luego destruirlas. La historia de México es contada a través de esta actitud que asume la mujer-ciudad del poema, que “va labrando en los siglos / con la pica vengadora, / la pirámide viviente”. Así trae Reyes la imagen de las pirámides al presente, como monumentos que perpetúan una antigua venganza histórica, sin dejar pasivas las huellas del pasado mexicano. Esa pareciera ser una de las razones de su misterio. Algo que tendrá que ver con la preeminencia del pasado en el presente, y con la imposibilidad de aprehender y agotar su sentido: “¿Por qué te acercas de lejos, / México, ciudad famosa, / y estando cerca de ti / te me pareces remota?”. Esta pregunta, lanzada no sólo para interrogar el misterio de la ciudad, expresa la nostalgia del propio poeta que la evoca desde el exilio. La recreación poética de la ciudad no dejará de lado tampoco su naturaleza de urbe levantada sobre un terreno acuífero, ni la vulnerabilidad que le es propia como epicentro de sismos constantes:

¿Qué rumor de oculto río  
 en tus adentros borbota?  
 ¿Qué pavor sube del blando / suelo que se desmorona?  
 ¿Por qué las torres ladeas

y los monumentos doblas  
y eres como mar de tierra  
con su vaivén y sus ondas?

Reyes nos habrá regalado una nueva expresión para designar a la ciudad de México como “mar de tierra”, para hacer referencia a su turbulencia subterránea, en la que aparecen fundidos dos de sus rasgos característicos: los movimientos sísmicos y el agua que esconde el subsuelo de la ciudad. El poema culminará dejando el misterio sobre el prestigio histórico de la ciudad, enunciado sin responder, y retomando nuevamente el perfil femenino de una incansable y jadeante ciudad-mujer cuyo “pecho no reposa”. Hacia el final, sin embargo, Reyes dejará asomarse en un verso la imagen de unas locomotoras latiendo “en el seno” de la ciudad, como acordándose a última hora de dar aviso de su modernidad. En todo momento la mirada sostenida de Reyes sobre la ciudad de México proyecta como en un soliloquio íntimo, la imagen de una mujer a la que se interpela, sin pasar nunca a la realidad propia de la ciudad (no hay calles, no hay personas, no hay edificios, sólo la idea de la ciudad materializada en el símbolo de una mujer).

Con este poema Alfonso Reyes se inscribe en las tendencias para representar poéticamente el espacio urbano corporeizando la imagen de la ciudad en su forma femenina, como lo estaban y lo continuarían haciendo muchos de los poetas mexicanos. Por otra parte, el poema es también una prueba de la mirada a distancia que ofrece la visión de la ciudad México vista virtualmente desde afuera, como corresponde a una evocación desde el exilio.



Renato Leduc y la ciudad de México representada como mujer prostituida

Haciendo uso de un tono irónico<sup>339</sup> que lo caracterizaría en casi toda su producción poética, en 1929 Renato Leduc le dedicó a la ciudad de México una “Oda a la ciudad” en que esta aparece devaluada por su historia a partir de su representación como mujer prostituida. El poeta asumirá el rol de un viejo amante que le hace reclamaciones a la ciudad-mujer con la que habría mantenido un vínculo eventual. La actitud despreciativa comenzará desde la negación del pasado de la ciudad en la voz del amante: “Eludo hablar de tu pasado / porque es un pasado bochornoso / y yo, -perfecto amante- / lo he olvidado”. Usando el recurso inverso que usaría Alfonso Reyes en su poema “Ciudad Remota”, Leduc partirá de representar el pasado indígena (designando a sus actores, vergonzosamente como “comanches”) para continuar con afirmaciones que devalúan no menos la historia de la ciudad a lo largo del tiempo: “La miseria de tus arrabales / y tu rastacuerismo colonial”[ ...] “ la lepra de sus calles” serán sólo algunos de los versos que elevándose de tono conducirán a la mención de la ciudad como una “ triste abuela de piedra”. La posible dignidad de la palabra “abuela” habrá perdido todo sentido en un texto que se construye sobre la idea de una amante que es una prostituta, una abuela que “no está tan mal”. Se trata en este caso de un recurso más para devaluar la presencia femenina de la que esta vestida la ciudad. Frente al “señora” de Alfonso Reyes, este apelativo (y todo el poema en general) resulta evidentemente su antítesis. Las menciones a otros aspectos de la ciudad continúan enmarcadas en el tono adoptado de un desprecio *a priori* por tratarse de una urbe representada (desde la percepción del poeta) como una amante envejecida y por la que se siente pena:

Ciudad fundada por economía  
de material hidráulico, en un lago que era / acueducto, drenaje y Helesponto:  
en el paralelismo torvo de tus calles,  
me asaltaron impulsos disidentes,  
de hijo, semental y *sosteneur*

---

<sup>339</sup> Parece insuficiente calificar de irónico el tono que asume Renato Leduc en éste y en otros poemas. Podría decirse quizás que se trata de un tono más cercano al albur mexicano y que incurre en la grosería. Antes que la ciudad, es la propia imagen de la mujer la que resulta devaluada en un poema que aparentemente ensalza el vínculo entre el poeta y la ciudad.

porque yo, peregrino de tu asfalto,  
tuve hambre de pan y de mujer...

Una ciudad que se presenta como venida a menos, fundada sobre un lago convertido en drenaje y en canal estrecho. La expresión “el paralelismo torvo de sus calles” pareciera dibujar el recorrido triste de las piernas de la mujer donde la figura de la prostituta continúa dominando como tema central implícito y explícito, trasladado al mapa visual de la ciudad por la que transitan prostitutas. Los “impulsos disidentes” asumidos en la voz del poeta, convierten en este punto la relación con la ciudad-amante-prostituta en un vínculo penoso, donde queda sugerida la solicitud de sometimiento:

Ciudad de intensa vida provinciana:  
Sólo me gustas cuando estás dormida,  
y detrás de las puertas clausuradas  
fórjanse niños, mientras nace el día...  
Cuando, como beatíficas estatuas,  
hay un borracho meando en cada esquina.

La insistencia en convertir todo el entorno urbano en un panorama desolador por medio de referencias que aluden a un erotismo desencantado y devaluado, se mantendrá hasta el final del poema que cierra con la solicitud de no ser testigo de la conversión de la mujer-ciudad en una “obesa mamá de grandes y pequeños”. El poeta habrá hecho mofa también de formas conocidas de referirse a la mujer, trasladadas en este caso a la ciudad, como reírse de la expresión “ciudad de mis ensueños – como dicen los clásicos” e incluso de autores como “el divino Rubén”, quien aparece invocado “con infantil urgencia” a la hora de confundir “a un borracho meándose” con una “beatífica estatua” para preguntar “¿es una estrella o es un farol”. La “vida urbana” (las menciones al cine y al cabaret), quedarán

enmarcadas solamente en el contexto del comercio sexual, que pareciera ser la única óptica relevante para hablar de la mujer-ciudad.

La actitud de Renato Leduc, lejos de ser una excepción, sienta solamente un precedente para muchos otros poemas de la ciudad en los que el poeta mexicano elegirá representarla como mujer y dirigirse a la misma en un tono de franco cortejo sexual que va desde la idealización (como la que ilustra el poema “Ciudad Remota” de Alfonso Reyes) hasta la devaluación con que se deja plasmada la imagen de la ciudad en este poema. El recurso de convertir a la ciudad en mujer nos habla obviamente de una preeminencia de la visión masculina sobre el entorno urbano, y deja abierto el camino para una reflexión acerca de una visión de género. Por otra parte, las implicaciones de erotizar de manera frecuente el espacio para conseguir representarlo y evocarlo, merecen una atención especial. Veamos más ejemplos.

#### Solón de Mel y su histórica “Declaración de amor a la Ciudad de México”

Solón de Mel (Guillermo de Luzuriaga y Bribiesca )<sup>340</sup>, fue probablemente uno de los primeros que se acercó al tema de la ciudad utilizando el procedimiento de convertirla virtualmente en una mujer y colocarse (como poeta y como hombre) en el papel de un enamorado que le hace oficialmente una declaración de amor. Su poema titulado “Declaración de amor a la ciudad de México”<sup>341</sup>, fue declamado en 1943 y publicado en

---

<sup>340</sup> Guillermo de Luzuriaga y Bribiesca nació en la ciudad de México en 1895 y murió en 1959.

<sup>341</sup> El poema titulado “Suite de motivos mexicanos” cuyo apartado núm. 9 lo constituye la “Declaración de Amor a la Ciudad de México”, fue publicado en el volumen núm. 4 del *Anuario de la Sociedad Folklórica de México* 1943-1944 (pp.105-114), dirigido por Vicente T. Mendoza quien fue un pionero en la divulgación de los estudios de folclore musical como una disciplina autónoma. Probablemente el título “Suite” constituya una adaptación musical del poema que haría posible su inclusión en el anuario. Guillermo de Luzuriaga y

1944, fecha en la que el poeta ya había alcanzado renombre como autor de poesías eróticas<sup>342</sup>, dadas las menciones alusivas a su obra hechas por otros escritores<sup>343</sup>. Solón de Mel había saltado a la fama como autor de poemas sobre temas sexuales ya en 1918 con *Manzanas del Paraíso*, cuyo subtítulo fue “Libro de Pasión y Placer escrito en elogio de los Senos”, un poemario que fue tildado de lujurioso por atreverse a celebrar abiertamente el cuerpo femenino en un estilo abreviado que dejará huella en sus sucesores<sup>344</sup>. Con esto sentó un precedente que lo postula como el más probable precursor de poetas como Renato Leduc y Efraín Huerta, quienes retomarían la vía del erotismo iniciada por él además de aplicarla (como lo hiciera él mismo) al tema urbano. Incluido en antologías de poesías patrióticas, su “Declaración de amor a la ciudad de México” seguramente causaría no menos revuelo del que había causado con *Manzanas del Paraíso*, dado que Solón de Mel combinó en este escrito el formato reverencial de un poema propio de la consolidación de la identidad nacional durante el siglo XIX, con el contenido irreverente de un poema erótico. La ilusión de ver convertida a la ciudad en una mujer (capaz de recibir la declaración de amor de un poeta) no se limitó solamente a ser una mera formalidad que

---

Briebesca declamó el poema en la sesión del 13 de abril de 1943, tal como lo hace constar en la publicación del anuario que reunió las obras hechas durante ese año. Para conocer la labor promovida por esta publicación, véase el libro de Clara Meierovich, *Vicente T. Mendoza: Artista y Primer Folclorólogo Musical*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995. Existe una versión posterior del poema que aparecerá incluida en antologías de poesías patrióticas, y en la que aparecerán modificados algunos versos.

<sup>342</sup>Por la publicación anterior de *Manzanas del Paraíso* que aparece con un prólogo de Luis G. Urbina y de Francisco Villaespesa, así como con una ilustración de Saturnino Herrán.

<sup>343</sup> Renato Leduc mencionará a Solón de Mel en su repaso autobiográfico titulado “Cuando éramos menos” (1979), como un referente conocido para hacer alusiones eróticas. Al evocar el encuentro que había tenido con una muchacha, durante el festejo de las Fiestas del Centenario del Grito de Dolores en septiembre de 1910, se referirá a su aspecto físico así: “...enloquecía a los correligionarios, pues usaba una blusa muy escotada que cada vez que se agachaba dejaba ver aquellas partes que el vate Guillermo de Luzuriaga, alias *Solón de Mel*, llamó en un libro de poesía lujuriosa “manzanas del paraíso”, que en el caso de nuestra lideresa eran más bien dulces melones del infierno por las tentaciones que suscitaban”. Véase Renato Leduc, *Obra Literaria*, comp. de Edith Negrín, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 2000, p. 634.

<sup>344</sup> El atrevimiento e ingenio de estos poemas eróticos recuerda al de los *poemínimos* de Efraín Huerta de los que seguramente fue un modelo. El desenfado de Leduc asimismo denota la herencia de Solón de Mel que el autor reconoce abiertamente (Véase la nota anterior).

serviera de pretexto para rendir su homenaje, sino que habría de incluir una iniciativa para referirse a la mujer (detrás de la ciudad) en su dimensión física y sexual<sup>345</sup>. El poema que tomará el camino de recorrer en el tiempo la historia de la ciudad, incluirá a su vez una reclamación implícita por la modernización urbana:

Mexicana metrópoli adornada de encajes  
 hechos de espuma pétrea –magia de Churriguera-  
 cómo te han profanado los bárbaros tatuajes  
 hechos de rótulos y anuncios, de esta fenicia era.

El poeta designará también a la ciudad de México como “ahijada de Díaz del Castillo” y como “viuda de don Luis González Obregón”, dos títulos de vínculos filiales femeninos. La ciudad como “ahijada” del cronista y conquistador de la antigua Tenochtitlan será asimismo la “viuda” del célebre cronista Luis González Obregón que nos ha legado la historia de sus calles.

#### Efraín Huerta y la ciudad como mujer erotizada

Efraín Huerta, más que ningún otro poeta, hará extenso uso del recurso de dirigirse a la ciudad evocándola como una mujer. En su poesía la imposibilidad de abstraer lo urbano de su materialización virtual en la figura física de una mujer, asumirá diversos modos de celebración de la sensualidad femenina y del amor de pareja. Desde el título de sus emblemáticos poemas “Declaración de amor” y “Declaración de odio” habrá dejado una muestra clara de esta percepción que lo colocó de inmediato como un “novio” o como un

---

<sup>345</sup> La versión que circulará en antologías de poemas a la patria, será aún más atrevida que la primera publicada en el *Anuario de la sociedad folklórica de México*, pues agregará versos que se referirán al “cuerpo de la ciudad” abiertamente: “tus senos son las cúpulas vestidas de azulejos”. Véase *Poesías Patrióticas*, ed. cit. p. 61.

eterno enamorado de la ciudad de México. En la “declaración de amor”, expresiones como “Mi gran Ciudad de México: / el fondo de tu sexo es un criadero / de claras fortalezas” condensan en una misma dimensión la visión genitalizada de la mujer-ciudad, con la evocación del pasado arquitectónico y cultural de la urbe. Procedimientos como estos serán frecuentes en su poesía. El poeta hablará del cuerpo de la ciudad dándole primacía a una percepción masculina que valora la actuación de la ciudad por su capacidad femenina de entregarse a los hombres: “cómo te das, mujer de mil abrazos / a nosotros tus tímidos amantes: / cuando te desnudamos...”. Las expresiones abiertamente dirigidas a hacer énfasis en lo sexual como “tus jardines como axilas” “tus calles cauces duros / para pies varoniles” “tus pechos de dulzura”, entre muchas otras más, coexisten junto con otras en las que la ciudad no es ella misma la mujer, sino que pasa a ser el espacio en el que tiene lugar el encuentro amoroso entre hombres y mujeres. Por otra parte, en el poema resuenan otras voces incorporadas de las que el poeta tomó aliento. Desde la presencia de Solón de Mel que se hace evidente en el título elegido para celebrar a la ciudad, pero que también lo está en versos como “mírame con tus ojos de tezontle y granito” que recuerda al “cutis de tezontle” expresado por su precursor. Imposible no escuchar el aliento whitmaniano de Neruda característico del *Canto General* en versos como “Soy el llanto invisible de millares de hombres”. El poeta pareciera calcar de otros poetas de lengua española expresiones completas quizás con la intención de mostrar una comunión con aquellos de su generación poética con los que comulga una misma fe. Sin embargo será selectivo en sus influencias en las que predominan los poetas españoles como Miguel Hernández y por supuesto García Lorca. Del primero tomará expresiones conocidas para hacer referencias a la mujer (su mujer) como: “...Pienso en ella ciudad, y en el futuro nuestro: / en el hijo, en la espiga...” versos que evocan en su tono y en su contenido la “Elegía del esposo- soldado”. Al

evocarla, tomará asimismo el recurso de la interlocución, haciendo pasar a la ciudad por una amiga a la que se le hace una grave confesión y con la que se está dialogando. La huella de Lorca es omnipresente y está en muchas de las expresiones insertadas y transfiguradas en el poema.

La “Declaración de Odio” incluirá los mismos recursos que la “Declaración de amor” de presentar a la ciudad con cuerpo de mujer, pero también como un espacio contenedor de hombres y mujeres. El poeta pasará de hablarle a la ciudad haciéndole reclamos como los que se le podrían hacer a una pareja femenina, a hablar de la ciudad como del cuerpo de una mujer. Un verso como “...Y si te odiamos, linda, primorosa, ciudad sin esqueleto, / no lo hacemos por chiste refinado, nunca por neurastenia, / sino por tu candor de virgen desvestida...” sugiere en el oxímoron “sin esqueleto” - “virgen desvestida” (sin cuerpo / con cuerpo) proyecciones masculinas sobre el cuerpo femenino encarnado en la ciudad. Una urbe que asimismo contiene “chicas de aire”, “juventudes *ice cream* rellenas de basura” y “desenfrenados maricones”. La apropiación evidente de elementos presentes en *Poeta en Nueva York* de García Lorca, pasa no obstante por el tamiz de la mirada mexicana sobre la ciudad moderna y sobre la sexualidad. Sorprende por ejemplo, la crítica a los homosexuales (implícita en la denominación de “maricones”) en un poeta que toma como uno de sus modelos a otro poeta que es homosexual. Quizás se trate de una licencia derivada de una interpretación errónea de la “Oda a Walt Whitman” que denuncia la marginación del “hombre que escribía su nombre de niña en la cama” haciendo una enumeración de los términos despectivos que más se usan para hacer referencia a los homosexuales. Por otro lado, la crítica a la sociedad de consumo de la que Efraín Huerta hará un uso extensivo, hace eco a su vez del poemario de denuncia lorquiana, y de poemas concretos como “Paisaje de la multitud que vomita” y “Nueva York: oficina y denuncia”.

En estos últimos, el alimento percibido como basura y convertido en desecho, está presente, así como lo estará para el poeta mexicano quien denunciará su uso y abuso por las juventudes de su tiempo.

Con Efraín Huerta se consuma la apropiación del recurso de representar a la ciudad bajo la figura de una mujer. En sus poemas el repaso histórico del pasado urbano cederá su lugar al de la recreación erotizada del espacio aunque sin abandonarlo del todo. Y más que la recreación del pasado que aún continuará vigente, Efraín Huerta se ocupará de la descripción y denuncia del presente urbano, como un tiempo que engloba injusticias sociales. Pero este poeta será uno de los más creativos en su modo de asimilar lo erótico y lo femenino al tema urbano, proponiendo más de una modalidad. Sus conquistas le abrirán el camino a poetas ulteriores que sacarán provecho de las libertades ganadas por la visión erotizada de la ciudad mexicana que alcanzó en la poesía de Efraín Huerta un alto grado de realización.

Aunque estos son solamente casos que ilustran una de las pautas para representar a la ciudad de México que elegirán los poetas mexicanos, es importante señalar que esta tendencia inscribe a la poesía mexicana en un ámbito mucho más amplio propio de toda la poesía urbana. Pues el vínculo entre ciudad y sexualidad es uno de los más antiguos que podemos registrar, si pensamos que desde la Biblia aparecen ciudades condenadas por la presencia de prácticas sexuales diversas. Sodoma y Gomorra son ciudades bíblicas que pasaron a formar parte del repertorio urbano y que imprimieron en el canon de la ciudad modelos que los poetas utilizarán para evocar dimensiones paralelas de sus propias visiones urbanas. William Sharpe señala que “la ciudad representada como mujer forma una parte integral del contraste entre los estados terrenales y celestiales, y nos revela mucho sobre las visiones masculinas occidentales de la ciudad que la ven como un espacio femenino para



ser seducido y dominado, un espacio en el que actualmente las mujeres son a menudo controladas con rigor”<sup>346</sup>. La poesía mexicana es un claro ejemplo de esta tendencia a la preeminencia de la visión masculina de la ciudad, una visión que expresa además la ambivalencia entre dos polos de valoración de la mujer: el de la virgen y el de la prostituta.

Los ejemplos presentados demuestran que estas dos visiones polarizadas están presentes en poetas específicos y en la mayoría de los casos aparecen combinadas en un mismo poeta. En Renato Leduc hay una pronunciada visión de la ciudad identificada con la imagen de una prostituta, de la que el poeta saca provecho para poner al descubierto su percepción de la historia de la ciudad como una historia de humillaciones. Pero en Alfonso Reyes, no obstante que la ciudad aparece representada como una respetable señora, no precisamente por ello se proyecta una imagen virginal de la ciudad-mujer, sino también erotizada y dominada por la mirada del poeta en su posición masculina activa. Solón de Mel por su parte, combinará ambas miradas al proponer una “ciudad de mórbidos perfiles” que al mismo tiempo es una “doncella gentilicia de actitudes donosas”. Y en los poemas de Efraín Huerta encontraremos otros modos de coexistencia entre la imagen virginal de la ciudad y la imagen superpuesta de una ciudad entregada al encuentro sexual, en la mirada del poeta. Estas tensiones continuarán vigentes en la poesía mexicana reflejando asimismo un trasfondo de otro orden que exigiría un análisis de la preeminencia de la mirada masculina en ámbitos que van más allá de la poesía. “La tensión persistente en la literatura occidental entre ramera y virgen refleja un esfuerzo post-babélico de controlar los posibles sentidos de las ciudades, de las mujeres y de las palabras. Es un impulso masculino por estabilizar la

---

<sup>346</sup> William Chapman Sharpe, *Unreal cities, urban figuration in Wordsworth, Baudelaire, Whitman, Eliot and Williams*, the Johns Hopkins University Press, Ltd., London, 1990, p.9: “The city as representative woman forms an integral part of the contrast between heavenly and earthly states, and reveals much about western male views of the city as a female space to be mastered or seduced by, a space in which actual women are often rigorously controlled”.

movilidad de una realidad sexualmente imaginada.”<sup>347</sup> Esta realidad forma parte de las vivencias vinculadas a todas las ciudades modernas, en la imaginación de hombres y mujeres que de golpe se encuentran expuestos a continuos estímulos de los que la poesía deja un registro. La ciudad en sí misma es un espacio en donde tienen lugar intercambios sociales, y la representación de este espacio como la figura de una mujer es solamente una de las modalidades masculinas por excelencia para dominar poéticamente el espacio urbano. Pero no es la única. En la segunda mitad del siglo XX comenzarán a aparecer nuevos modos de plasmar poéticamente a la ciudad como un continente de la experiencia sexual y no solamente bajo la forma representativa del cuerpo de una mujer como único recurso. Poetas como David Huerta, desplegarán un universo en sus poemas en que la recreación de la experiencia aparecerá sexualizada en su totalidad, es decir, ya no bajo la sola forma de la ciudad como mujer, sino de la mujer proyectada en la ciudad.

---

<sup>347</sup> *Ibíd.* “The persistent tension in western literature between harlot and bride, whore and virgin, reflects a post-babel effort to control the possible meanings of cities, women and words. It is a masculine quest to stabilize the mobility of a sexually imaged reality”.

## Capítulo VI: El poeta y la ciudad de México durante la segunda mitad del siglo XX:

### El cambio de punto de vista para observar y representar el espacio

#### La movilidad del poeta como *flâneur* del poema de la ciudad de México

Fruto de nuevos condicionamientos en la vida urbana a lo largo del siglo, el registro poético de la ciudad incluirá asimismo cambios en las modalidades de percepción<sup>348</sup> del movimiento. Las primeras menciones a la ciudad de México, fueron logradas desde una posición de autoridad representada por el sitio desde el cual el poeta observaba la ciudad. A comienzos de siglo, ese sitio parecía ser estático, pues permitía el efecto de una proyección aparente del paisaje urbano imaginado por el poeta y controlado por él. Poemas como “Oda a la ciudad” de Renato Leduc, “Ciudad Remota” de Alfonso Reyes, “Declaración de amor a la ciudad de México” de Solón de Mel y “Declaración de Amor” de Efraín Huerta, ilustran bien esta posición de control del paisaje urbano<sup>349</sup> el cual es rememorado o evocado bajo la sola interacción del poeta con el espacio, en una especie de diálogo interior que la coloca

---

<sup>348</sup> Edward T. Hall ha señalado que nuestra percepción del espacio está condicionada culturalmente y que “una prueba significativa de que las personas criadas en diferentes culturas viven en mundos perceptuales diferentes está en su modo de orientarse en el espacio, de trasladarse por él y de ir de un lugar a otro”. La literatura vista como “clave de la percepción”, es uno de los campos en donde pueden estudiarse estas modalidades, a partir de los “indicadores visuales” que se usan para “señalar diferentes grados de acercamiento”. Partiendo de que “las comunicaciones se dan a muchos niveles” y eligiendo fragmentos para poner a prueba sus hipótesis, Hall se propuso “identificar los componentes más importantes del mensaje que el autor transmitía al lector a fin de que forme sus propias sensaciones espaciales”. Véase su original trabajo *La dimensión oculta*, Siglo XXI editores, México, 2011 (1972), pp. 90, 117-118.

<sup>349</sup> Si bien no utiliza el recurso de convertirla en mujer, ni contiene referencias unívocas a la ciudad de México sino más bien a las ciudades del territorio mexicano hermanadas por la revolución social, *Vrbe* de Maples Arce podría incluirse en esta misma cadena de miradas poéticas que colocan en una posición omnisciente al poeta, aunque experimenta con la inclusión de más referentes urbanos como Moscú (haciendo eco de Mayakovski) con la intención de trasladar la visión panorámica inaugurada por Blaise Cendrars. El resultado sin embargo, es el de una voz que interpela a la ciudad (como un ideal proyectado por el poeta) desde un lugar asegurado por su propia autoridad. La figura del poeta no se mueve de su sitio, son los distintos paisajes que intenta captar los que crean la impresión de movilidad.

como la figura de una mujer. La ciudad es desde esta óptica una mujer a la que el poeta interpela en su mente y a la que interroga o reclama, con el nombre de “ciudad”. Esta modalidad de interpelación a la mujer-ciudad que se gesta y consolida durante la primera mitad del siglo XX y que, como he señalado con anterioridad, refleja una antigua tensión bíblica del poeta urbano, y un viejo y vigente atavismo del poeta mexicano -que elige identificarse como macho que domina a la hembra/ciudad-, dará paso a nuevas modalidades de interacción con el espacio durante la segunda mitad del siglo. La más sobresaliente de todas ellas es la que comienza a perfilarse como un paulatino movimiento del sitio desde el cual el poeta construye su evocación. A medida que la ciudad va creciendo e inicia su acelerado proceso de transformación, se explorarán modos paralelos de representar recorridos urbanos que aseguren la identidad de la ciudad ya no mediante la estabilidad de la imagen urbana, sino a través de su movilidad.

Una vez afianzado su derecho a nombrar la ciudad, el poeta mexicano comenzará a reflejar más confianza en el tratamiento del tema, algo que se expresará en la inclusión en los poemas de su disposición a recorrerla. Un nuevo repertorio de itinerarios poéticos dará comienzo a mediados de siglo tras el camino iniciado por Efraín Huerta. Gracias a una cadena de conquistas que partió de la lectura “creativa” y “errónea” de la poética de Baudelaire, a través de las secuelas desencadenadas por las audacias de Apollinaire, y que llegaría hasta Efraín Huerta, pasando por Whitman, Neruda<sup>350</sup> y García Lorca, por Gutiérrez Nájera y López Velarde, así como por José Juan Tablada, Villaurrutia, y Maples Arce—entre muchos otros-, es que el poeta mexicano comenzará a moverse en el territorio inaugurado por el poema de la ciudad moderna.

---

<sup>350</sup> Véase el poema “Walking Around” que inaugura una cadena de recorridos poéticos cuya lectura subyace en muchos poemas en lengua española. Perteneció a la segunda edición de *Residencia en la Tierra* fechada entre 1931-1935.

Esta experimentación con el movimiento podría obedecer a varias causas. Ya situado en el espacio urbano como uno de los escenarios posibles para recrear sus vivencias -y quizás el más idóneo para conferirle una cierta inmediatez al mundo configurado en el poema-, el escritor podrá permitirse correr otros riesgos como el de intentar precisar su propio ángulo de visión, a la hora de darnos una cierta proyección del lugar. Caminar por una calle y no por otra, ubicarse en una zona determinada y no en otra, tendrán el sentido de darle una identidad añadida a la propia experiencia recreada. La calle, además de pertenecer al orden público y de tener en ocasiones un sentido otorgado por el legado histórico del que fue depositaria, podría remitir desde el poema hacia nuevos significados otorgados por el poeta. Una misma calle podrá estar presente en numerosos recorridos poéticos plasmados con distintas intenciones. Eso ocurrirá por ejemplo, con la avenida San Juan de Letrán, que será un lugar elegido por más de un autor. De esta manera se comienza a explorar con la incorporación del movimiento en la propia imagen de la ciudad, sin perderla de vista y haciéndola visible a partir de señales urbanas como nombres de calles o zonas reconocibles por el lector.

Pero, por otra parte, la percepción de la ciudad se iría transformando en virtud de la creciente presencia de vehículos de locomoción. Y ya para mediados de siglo sería un hecho indisoluble de la misma, la movilidad propiciada por la necesidad de trasladarse de un sitio a otro usando vialidades inauguradas por la misma evolución que la ciudad imponía a sus habitantes. Ante este fenómeno – el de la expansión de la ciudad y el de la invasión progresiva de transportes (que habrían de ir sustituyendo a los anteriores, y que a su vez exigirían la apertura de nuevas y crecientes vías de locomoción), la movilidad se convertirá en una necesidad del habitante de la ciudad de México y por lo tanto también en una vivencia crucial del poeta urbano, quien se dará a la tarea de reflejarla en el poema.

De manera paralela ocurrirán varios fenómenos en la poesía mexicana. En la medida que la ciudad crece, el poeta comenzará a describirla simulando estar paseando por ella. Es decir, se consolidará la caminata a pie por la ciudad, como una experiencia crucial del poeta en su calidad de *flâneur* de la ciudad de México. Pero junto con ello, se buscará continuar incorporando otros recorridos en medios de locomoción. Por ejemplo, el metro, que llegará a convertirse conforme avanza el siglo, en el transporte popular por excelencia del Distrito Federal, o el camión y el automóvil (el cual ya no será vivido como una novedad), los cuales, asimismo, introducirán diferentes pautas de movilidad. El orden en que aparecerán estas apropiaciones, no corresponderá necesariamente al orden en el que se irán sumando las experiencias de movimiento urbano, sino a elecciones personales de cada poeta, que reflejan el grado de asimilación de una vivencia determinada. La aparición de nuevas maneras de recorrer la ciudad, impondrá nuevos caminos de reflexión sobre el paisaje urbano que en consecuencia será presentado, menos como el fruto de una evocación, y más como el producto de una visión en movimiento que alterará la propia visión de la ciudad. La caminata desencadenará todo tipo de meditaciones en las que tendrá cabida, casi como por inducción, la revisión del pasado mexicano a partir de la historia de la propia ciudad, plasmada en su arquitectura y registrada al caminar. Pero la recreación de viajes en transporte público reproducirá sustancialmente otras escenas primarias de la poesía urbana como la del encuentro entre el poeta y la multitud (en este caso: la multitud que viaja en un transporte popular como el metro o el camión), dando lugar a los nuevos escenarios del “amor a última vista”. El tránsito de una a otra forma de representar el paisaje urbano, forma parte del proceso de apropiación de una imagen de la ciudad que nunca será estable y que suscitará nuevos retos a medida que avanza el siglo y se desdibujan sus contornos específicos. Como escribí en otra ocasión:

Sería muy simple si pensáramos que la ciudad y sus cambios se han hecho presentes a través de imágenes explícitas y ordenadas. Es justamente el desorden, la aparición simultánea de distintas visiones de la ciudad en los poemas, la confrontación de modos contradictorios de percepción de una misma ciudad, lo que nos puede permitir construir otra lectura.<sup>351</sup>

Numerosos serán los poetas que escriban algún poema sobre la ciudad o incorporen versos que hagan referencia a la misma, intentando recrear un deambular por sus calles, en la segunda mitad del siglo XX. Pero sólo algunos la convertirán en su experiencia poética central. La caminata a pie por una zona determinada de la ciudad, será parte de la vivencia crucial que elegirán recrear de modos muy distintos, autores de diferentes promociones que ilustran una tendencia de la poesía de la ciudad de México hacia los años setentas, representada por poemas de largo aliento que reflejan el papel central que el recorrido urbano ocuparía como desafío del poeta mexicano. Aunque Efraín Huerta había inaugurado desde mediados de siglo este tipo de rutas poéticas, en poemas como “Avenida Juárez” - que constituyen un hito en los inicios de la poesía del *flâneur* mexicano- Efraín Huerta nos será más útil para ilustrar la incorporación del movimiento por la ciudad en medios de locomoción populares como el metro o el camión, de los que su obra dejaría ejemplos emblemáticos.

#### Itinerarios a pie y rutas poéticas en transporte público: algunos ejemplos

Uno de las señales indicativas del grado de asimilación de la experiencia urbana moderna (tanto de México como de cualquier otra capital del mundo) es sin duda la capacidad del poeta para referir directamente a la ciudad. La inclusión de alusiones a calles específicas y zonas inmediatamente identificables, es sin duda uno de los recursos que se implementarán

---

<sup>351</sup> “Poesía y Ciudad”, en *Letras Libres*, ed. cit., p. 101.

para hacerle saber al lector que la experiencia recreada está teniendo lugar en su ciudad. Sin embargo, estas señales pocas veces estarán insertadas con intenciones de objetivar algún tramo preciso del tránsito referido. Generalmente el poeta sólo dará su referencia a partir del nombre de una calle o de un sitio y construirá su evocación partiendo del presupuesto de que el lector podrá reconocer el lugar, o ubicar el punto de partida de la vivencia representada en el poema. Sin embargo, a partir de la década de los setenta, tendrán lugar nuevas apropiaciones de dinámicas que indican un viraje no sólo en el modo de representar el tránsito por la ciudad sino en la propia percepción del lector, quien será asumido también en su calidad de peatón.

Tomaremos como ejemplo para ilustrar un grado de innovación y adelanto en la incorporación del itinerario poético del *flâneur* mexicano, el poema titulado “Shakespeare” de Alejandro Aura, que remite al nombre de la calle para intentar llevar virtualmente al lector por la colonia Anzures hasta la casa del propio escritor. Este poema ilustra las novedades que trajo el nuevo punto de vista del poeta a la hora en que eligió asumirse como peatón de su ciudad. La imagen de las calles que constituyen el itinerario se presenta simulando una especie de cámara subjetiva que capta el movimiento al andar, el ojo que registra y la pluma que apunta cada tramo y cada cosa que sale a su encuentro, como si se tratara de una guía para otro peatón. Siguiendo el ejemplo de Efraín Huerta pero logrando un efecto muy distinto en la incorporación del deambular urbano, Alejandro Aura no evoca el caminar por las calles sino que reconstruye la vivencia consiguiendo un resultado inusitado, producto de asumir al lector virtual de su poema en su calidad de peatón. Su poema resulta por ello casi una guía turística de cómo transitar por una calle de la ciudad de México en dirección a un domicilio especificado por el autor.



Octavio Paz conseguirá un efecto del todo diferente en el “Nocturno de San Idelfonso” al simular un paralelismo entre los pasos en la calle y el caminar en el poema, yuxtaponiendo las visiones y haciendo de la página un símil de la calle. Escribir y caminar, serán, en virtud de este juego, un mismo acto. Con ello Paz inaugurará un tipo de *flâneur* textual, es decir un peatón capaz de caminar en primera instancia por la página para aludir a la caminata por la ciudad y no a la inversa. La prioridad del estatuto literario sobre el urbano será uno de los recursos predilectos de Octavio Paz. “Ciudad, montón de palabras rotas”, será un verso que imprima el resultado natural de una mirada selectiva sobre el espacio que lo ordena en función de su visión como poeta creador de la ciudad en el poema. En ambos casos, el de Aura y el de Paz, se habrá estado inaugurando un nuevo tipo de recorrido poético, el del poeta como *flâneur* en el poema sobre la ciudad de México.

Respecto al tránsito en vehículos de locomoción, la novedad del paseo en automóvil - privilegio de algunos al arrancar la centuria- será sustituido por la vivencia propia de una ciudad de masas (y por ende propicia la identificación de la mayoría) como lo es el viaje en transporte colectivo. Efraín Huerta dará el paso fundamental de superar aquella visión simbólica y quizás turística de las primeras décadas del siglo (en las que el poeta todavía se colocaba a distancia abstrayendo su visión de la ciudad como un espacio vacío) para hacerla transitar hacia una que busque recoger la mirada popular, el punto de vista del hombre común y no del poeta como un observador apartado de la multitud. Sin recurrir al tópico de las masas como un receptor colectivo anónimo, les hará sin embargo un espacio integrado en el poema al incluirlas en su punto de vista. Es en la figura del mismo poeta que se percibe a sí mismo como hombre de la multitud, en donde se observará el cambio crucial del punto de vista del poeta urbano. Sin la distancia del que ve a los demás como

otros (por los que siente compasión o admiración<sup>352</sup>), Efraín Huerta se sumará a la multitud que lo atropella al pasar caminando por la calle, o incluso al abrirse paso a empujones en un transporte popular. Poemas como “Meditación y delirio en el metro” o como “Juárez Loreto” constituyen una novedad y toda una conquista para la poesía urbana mexicana por parte de quien habría de merecer el sobrenombre de “Poeta de la ciudad”<sup>353</sup>. La novedad de estos poemas incluye asimismo la desmitificación de las fuentes de la poesía, es decir, la capacidad del poeta de colocarse en una situación que antes de él no hubiera parecido posible considerar como punto de partida predilecto para el poema. El tránsito de quien escribe como si estuviera ahogado entre la multitud y abrazado por ella en transportes colectivos, constituye un cambio radical del sitio desde donde tiene lugar la inspiración poética. Debe subrayarse aún algo más, la intención de Efraín Huerta de no marcar una distancia de la población que frecuenta el transporte público y que es una mayoría de la ciudad de México. Simpatizar con los “rateros”<sup>354</sup> que abundan en el metro o el camión, encontrar a la mujer amada en el rostro de “la putilla camionera” “cachondísima hasta la parada en seco / del autobús de la muerte” “amada hasta la terminal”, nos indican un grado de familiaridad que abrirá el espectro del poema de la ciudad para incluir un nuevo rango de actores urbanos y en consecuencia, de lectores posibles. Su libro *Circuito Interior* que contiene el poema titulado con el mismo nombre, constituye un logro más en el proceso de apropiación poética del paisaje de la metrópoli, pues representa por vez primera una sincronía perfecta con los cambios operados en la infraestructura capitalina. Efraín Huerta

<sup>352</sup> Véase el caso del poema *Vrbe*, de Maples Arce, dedicado “A los obreros de México”.

<sup>353</sup> Así lo corona Eduardo Lizalde, en el epígrafe de su poema “Tercera Tenochtitlan”.

<sup>354</sup> “Aunque la primera función del Metro es transportar a las personas que se encuentran de viaje, este medio cobra a veces aspectos de espacio vital (Cf. Augé, 1988:67). A pesar de los rígidos controles y reglamentaciones del mundo subterráneo, las personas se apropian del espacio y lo usan de acuerdo con su práctica cotidiana.” Véase Kathrin Wildner, *La plaza mayor ¿centro de la metrópoli?, Etnografía del Zócalo de la ciudad de México*, trad. de José Aníbal Campos, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2005, p. 157.

recogerá el motivo que inspirará su obra de la realidad inmediata: las obras de construcción de un circuito vial para agilizar la movilización del transporte por la ciudad. Al hacerlo puntualmente, inaugurará una nueva posibilidad para el poeta mexicano, la de establecer sincronías entre la construcción de la ciudad y la estructura del poema. Además hará del circuito interior metropolitano, una metáfora de otro circuito, el del amor urbano, aquél que habrá nacido de la ciudad y aquél que tendrá lugar gracias a la ciudad. Amor a la ciudad de México y amor en la ciudad de México serán los temas del circuito poético recorrido por el poeta en la que será una de las nuevas rutas del *flâneur* mexicano.

Teniendo a Efraín Huerta como uno de sus modelos precursores, el poeta infrarrealista<sup>355</sup> Mario Santiago Papasquiaro llevará más lejos aún la vivencia de una caminata por la ciudad y/o de un recorrido por las rutas en metro o en camión. Sus poemas describirán itinerarios que tienen lugar a través de zonas marginadas, donde ocurren otra clase de intercambios humanos, y donde se desnudan otro tipo de realidades. Traspasando lugares comunes - como el que confiere la ilusión de que el poeta de la ciudad cuenta con una posición privilegiada desde la cual proyectar su mirada- Santiago Papasquiaro se colocará a sí mismo del lado de quien pudiera ser despreciado por su condición de pobre, de lumpen, o de marginado, para desafiar el lugar consagrado al poeta como *flâneur* de la ciudad de

---

<sup>355</sup> El movimiento llamado "infrarrealismo" fue creado en 1975 por un grupo de poetas entre los que se encontraban Roberto Bolaño, Rubén Medina, Bruno Montané, José Peguero, y Mario Santiago Papasquiaro, entre otros, siguiendo la tónica de *Dadá* y contando con la amistad tutelar de Efraín Huerta. A pesar de su acción marginal (que no tuvo la repercusión a la que aspiraban en la escena literaria de su momento) ha cobrado una reciente y continua atención, gracias a la fama conquistada por Roberto Bolaño en el mundo literario, y en particular a su novela titulada *Los detectives salvajes*, donde registra esa constelación de la cultura mexicana y ese grupo específico. Mario Santiago (quien aparece como Ulises Lima en la novela), ha adquirido gracias a ello una merecida atención a su poesía, por lo cual han surgido algunas publicaciones nuevas de su obra. Se trata de una fama póstuma. El grupo tenía a Octavio Paz como uno de sus blancos de ataque y a la poesía y las prácticas vitales de la generación *Beat* como uno de sus modelos precursores. Durante mis años de adolescencia en la ciudad de México, coincidí con ellos en el Taller de Poesía que impartía Alejandro Aura en la Casa del Lago, durante el año de 1975. Véase *Perros habitados por las voces del desierto. Poesía infrarrealista entre dos siglos*, selección, introducción y notas de Rubén Medina, Aldus, México, 2014.

México. La mirada del *flâneur* adquirirá en sus poemas la dimensión de una postura vacía de sentido si no es transmitida desde el interior de la vivencia más radical de la caminata, que conlleva como condición atravesar por la marginación urbana, no como un observador distante, sino formando parte de ella. Viéndose a sí mismo -como a otros a quienes percibe de su misma condición y a los que les rinde homenaje en sus poemas- “como 1 clochard mexicano”, o como una “Chinche ambulante” lo más lejos del ruido lechoso de esta vaga ciudad / Incrustado en su coño / Como mosca ladeándose a una orilla de 1 sope”<sup>356</sup>, Santiago Papasquiario rendirá cuentas de un tránsito del todo distinto por “esta ciudad de pantano”, “estas calles de mis forceps”<sup>357</sup>, que difiere de los otros también por el diálogo interior que desencadena, en el que las expresiones populares darán la tónica de una confesión brutal compartida sin pudor alguno. El maltrato, el desempleo, la pobreza, el hambre, la enfermedad, serán descritos con una inmediatez otorgada por las imágenes tomadas de la ciudad y puestas en juego, en un continuo caleidoscopio que no dejará en manos del lector el poder sugestivo de las palabras ni de las vivencias convocadas. Haciendo del deambular urbano una estancia permanente en un infierno perceptible paso a paso, dejará constancia de la ciudad de México que le tocó ver, en tramos visibles que ordenará en secuencias de imágenes sin perder de vista la inclusión de elementos provenientes de la cultura popular:

Mis pasos me hundan [...]

La transparencia relincha Ausente Babeante 1 sopa de ojos madreados

De guisado: rolar sin espuelas: Vibrar con el Tri

Tricocéfalo abismo

---

<sup>356</sup> Mario Santiago Papasquiario, “Sácale la flama al diablo”, en *Aullido de Cisne*, Al Este del paraíso, México, 1996, p.35.

<sup>357</sup> “Camino a Teotitlán del Camino pero aún en el metro San Lázaro, *Aullido de Cisne*, ed. cit., p. 24.

& en la esquina De esquina en esquina Como boxeador en muñones  
 ya te besas te rasgas te eriges en hondo estallido  
 que limpia 1 instante esta ciudad de pantano  
 Ponte trucha: ¿Cuánto vales en la inmensidad de estas aguas?<sup>358</sup>

La pregunta lanzada haciendo uso de una expresión directa, extraída de la más chilanga de las jergas, será indisociable de su condición de peatón de la ciudad de México, en la que todo se ofrece para rendir un testimonio: “La lluvia es cierta Los ahogados su coro / & no hablo de autopsias / : 1 cadáver de perro nos taklea a mandarriazos :”. La disposición tipográfica de signos empleados selectivamente, así como la deliberada transgresión respecto a leyes gramaticales, (como la puntuación o el uso arbitrario de mayúsculas y minúsculas), refuerzan su postura desafiante no precisamente como poeta de vanguardia, sino como *flâneur* radical y visionario urbano que busca llevar hasta el lector la experiencia de transitar por las zonas más sucias y pobres de la ciudad como quien no se avergüenza de formar parte de ellas. Subvertir el orden desde la propia caligrafía de sus versos, será otro de los modos de rendir un testimonio de un mundo suburbano que no comparte las mismas leyes y en el que imperan otro tipo de jerarquías. La violencia (visual, verbal, vital) a la que remiten sus recorridos por los márgenes de la ciudad, será trasladada a la página a través de los brincos visuales que establecen letras, signos y palabras, recreando sentidos y contrasentidos, en su escritura. Habiendo elegido dejar un registro de una vivencia extrema, este poeta no se permitirá acceder a un sitio cómodo desde el cual pueda observar como un receptor pasivo el paisaje de la ciudad. Junto con ello, la presencia recurrente de otras lecturas, de otras escrituras con las que establece diálogos intertextuales, y que ponen de manifiesto su identificación (entre muchas otras) con posturas de la generación de poetas

---

<sup>358</sup> “15 de junio de 1984”, *Aullido de Cisne*, ed. cit., pp. 26-27.

norteamericanos denominada *beat* -que elevó la experiencia con las drogas al rango de una poética generacional- permearán sus representaciones de las zonas marginadas de la capital mexicana a través de imágenes y fórmulas que provienen de los territorios marginales de la literatura y de la contracultura<sup>359</sup> modernas.

### La inclusión de nuevos modelos intertextuales para la representación poética de la ciudad de México

De manera simultánea a los cambios estructurales operados en la fisonomía de la ciudad de México durante la segunda mitad del siglo, y como consecuencia de los nuevos retos de representar a una urbe en vías de convertirse en una megalópolis, la poesía mexicana se renovará a raíz de la interacción con otros modelos intertextuales para poetizar a la ciudad moderna. Algunos provendrán del propio repertorio compuesto por la literatura escrita desde la fundación de la antigua ciudad a los que el poeta recurrirá usualmente para denunciar la pérdida de identidad de la capital mexicana a raíz de su radical transfiguración en megalópolis. Pero otros, podrían provenir del repertorio intertextual aún vigente de la poesía francesa y también, de algunos nuevos como los de la poesía inglesa<sup>360</sup>, como ocurre

---

<sup>359</sup> Carlos Monsiváis ha señalado el papel inicial de referente que tuvo para la literatura mexicana de los años setentas “la emergencia de la contracultura, cuyo nombre se adopta de la experiencia norteamericana de la rebelión estudiantil en las universidades de California (Berkeley) y Columbia, del repudio de la guerra de Vietnam y del festival de Woodstock. La contracultura atrae a miles de adolescentes y jóvenes mediante la experiencia compartida del rock, las migraciones de toda índole, el apego a libros de autores secretos”... e incluye asimismo “la experiencia psicodélica, la marihuana como fuente de vinculación social y de mistificación y de credulidad espirituales”. Véase *La cultura mexicana en el siglo XX*, ed. Eugenia Huerta, El Colegio de México, México, 2010, pp. 380-381.

La poesía de Mario Santiago Papasquiaro tiende puentes constantes con los íconos de la contracultura norteamericana y asume como suyas muchas de las actitudes de “repudio de las tradiciones o distanciamiento de la sociedad” que Monsiváis ha señalado como rasgos de esta generación.

<sup>360</sup> Es probable que en el camino de ingreso de estas influencias también deban tomarse en consideración las rutas abiertas previamente por poetas españoles como Luis Cernuda y Jaime Gil de Biedma, cada uno de

en el caso de algunos de los poemas que integran el libro *Vuelta* de Octavio Paz que juega con más de un modelo intertextual. Las nuevas direcciones que tomará la poesía mexicana producirán en ocasiones una relectura del inventario poético de la ciudad moderna, es decir, de los textos y poetas que habían representado en primera instancia un modelo para el poeta de la ciudad de México. Octavio Paz, por ejemplo, recreará de manera fundamental la dinámica del desplazamiento presente en un poema de Apollinaire, en algunos de los poemas que conforman su libro *Vuelta*, al proponer varios recorridos poéticos por la ciudad de México, que evocan invariablemente el poema “Zona” del cubista francés, un texto que fue capital, en la primera década del siglo XX, para representar la simultaneidad de la percepción urbana. Si bien la “Carta-Océano” -el primer caligrama de Apollinaire-, constituyó asimismo el primer recorrido gráfico del poeta como *flâneur*, (cuyos pasos y cuyas pisadas con zapatos nuevos alrededor de la torre Eiffel fueron sugeridos a través de letras colocadas en círculos concéntricos y onomatopeyas que refirieran los chasquidos de los zapatos al caminar), “Zona” constituyó el primer<sup>361</sup> poema que logró incorporar el recorrido urbano como una secuencia de visiones que retrocedían y avanzaban simultáneamente en el tiempo y en el espacio. Desde la infancia hasta el momento presente de la escritura, el poeta cubista había recreado su caminar por la ciudad como un acto que le permitía volver a ser el que había sido al caminar en otro momento, y también en otro lugar, o inclusive en otra ciudad. Éste es el efecto que Paz evocará trasladado al escenario

---

diferente generación, vinculados el primero a Eliot y el segundo a Auden, aunque de un modo distinto al que elegirán los poetas mexicanos. Sin embargo, nuevamente habría que hacer notar el papel importante que podrían jugar las traducciones como vías de difusión específicas que propagan cadenas de lecturas. La antología titulada *seis poetas en lengua inglesa* que Isabel Fraire tradujo y que fuera publicada en el año de 1976, podría haber sido el punto de partida para difundir la lectura de estos poetas.

<sup>361</sup> El lugar del primer poema simultaneísta sobre la ciudad moderna se lo disputan Apollinaire y Blaise Cendrars, ambos fundadores del cubismo en materia de poesía. “Zona” compite con “La prosa del transiberiano y la pequeña Juana de Francia” en la integración de esta nueva perspectiva urbana. Son de la misma época, pero Apollinaire es más conocido que Cendrars.

de la ciudad de México desde 1962 en que escribió “El tiempo mismo” hasta emblemáticos poemas posteriores como el “Nocturno de San Ildefonso” o “Vuelta”. De hecho *Vuelta* podría ser un sinónimo de *Zona*, un poema circular que describe una ruta que discurre por un mismo lugar focalizado en la conciencia del poeta, como centro de convergencia de tiempos y espacios determinados. Al mismo tiempo -y esto es algo que conviene notar- en no pocos poemas de *Vuelta* se evocará también a Baudelaire, pero curiosamente a través de otros registros intertextuales como el que ofrecía la mirada de T.S.Eliot en *Waste Land* (1922), uno de los poemas paradigmáticos sobre la ciudad moderna. Es decir, algunos de los versos que aparecen en los poemas que conforman el libro de Octavio Paz, reproducirán visiones asimiladas de Baudelaire que revelan la lectura subyacente del poeta inglés, y en particular de uno de los poemas capitales que se han escrito sobre la ciudad moderna. La ciudad baudelaireana hormigueante y llena de ensueños “donde el espectro en pleno día del peatón se apodera”, habrá quedado materializada en la ciudad irreal de T.S. Eliot poblada de cadáveres ambulantes, una tierra baldía que es percibida como un “hacinamiento de imágenes rotas”<sup>362</sup>, e ingresará en los poemas de Paz<sup>363</sup>, convertida en “montón de palabras rotas”, y en “baldíos / campamentos de nómadas urbanos / hormigueros gusaneras” en donde “El viento / en esquinas polvosas” parece ser el mismo viento que recorre la tierra baldía en que se ha convertido la ciudad moderna, dejando a la vista una de tantas evidencias<sup>364</sup> de la lectura del poeta inglés. La presencia de la poesía inglesa continuará

---

<sup>362</sup> Empleo la traducción del poema hecha por Isabel Fraire en *Seis poetas de lengua inglesa*, Sep Setentas 244, México, 1976, p. 74.

<sup>363</sup> También ingresará de manera literal en el verso: “Andamos entre galerías de ecos, / entre imágenes rotas: / nuestra historia”, un verso que pertenece al “Nocturno de San Ildefonso” del mismo libro al que estoy aludiendo.

<sup>364</sup> “Miro hacia atrás/ ese pasante/ ya no es sino bruma” constata asimismo la presencia de Baudelaire a través de la lectura de Eliot, en el poema “Vuelta” de Octavio Paz. De hecho el poeta mexicano está incorporando el término usado por Baudelaire en una modalidad poco común en español, con lo cual busca



vigente también en el caso de poetas mexicanos pertenecientes a generaciones posteriores como David Huerta en *Incurable*, una épica sobre el mal urbano inspirado en su deambular por el centro de la ciudad de México, en la que se puede detectar asimismo el eco de la sombra proyectada desde el paradigma creado por *Waste Land*. Poetas de todas partes del mundo se pronunciaron sobre sus ciudades guiados por el oleaje que este poema desencadenó. Desde 1922 en que apareció publicado, 65 años después de la aparición de *Las Flores del Mal* (1857), la importancia de Eliot se reveló como no menor que la que tuvo Baudelaire para la historia de la poesía de la ciudad moderna, aunque sus conquistas distaron de ser las mismas. Eliot sin embargo, tuvo desde el comienzo plena consciencia del alcance y la originalidad de la visión baudelaireana de la ciudad y del impacto que esta forma de poetizar le imprimió a su propia obra:

Creo que en Baudelaire, antes que en ningún otro, encontré el precedente de ciertas posibilidades poéticas nunca antes desarrolladas por alguien que escribiera en mi propio idioma: las posibilidades de los aspectos más sórdidos de las metrópolis modernas, la posibilidad de una fusión entre lo sórdidamente realista y lo fantasmagórico, la posibilidad de yuxtaponer lo real y lo fantástico<sup>365</sup>.

Mientras que Baudelaire abrió desde su hormigueante y espectral París un espacio poético para la ciudad, en la imagen del Londres irreal de Eliot quedaron sumergidas todas las ciudades, convertidas en una tierra de nadie. París se convirtió en manos de Baudelaire en un lente para observar a la ciudad moderna y un referente para poetizarla. Pero Eliot no buscó elevar a Londres a esa categoría. Sino hacer justamente de su ciudad, cualquier ciudad, toda ciudad. Ambos, no obstante, consiguieron universalizar el lugar de la ciudad en la poesía volviéndose referentes indispensables

---

delatar su lectura del poema "A une passante" del poeta francés, fundido a la bruma del Londres irreal de Eliot adonde aparece el verso "vi tu sombra en la mañana caminando en pos de ti".

<sup>365</sup> T.S.Eliot, "Lo que Dante significa para mí", *La aventura sin fin*, ed. de Andreu Jaume, trad. de Juan Antonio Montiel, Lumen, Barcelona, 2011, p. 421.

Los procedimientos empleados por Baudelaire y retomados deliberadamente por Eliot más de medio siglo después, le otorgaron una dimensión adicional al poema sobre la metrópolis moderna: la de su sofisticación.

*Waste Land* elevó el rango de sofisticación poética; enfocando su atención sobre la ciudad como un fenómeno cultural especialmente revelador; demostrando que la poesía podía confrontar de manera significativa los demonios de la vida urbana; y lo que es quizás más importante, creó para la imaginación artística un inquietante “atisbo del caos” y una toma de conciencia de las posibilidades de fracaso catastrófico de la civilización moderna.<sup>366</sup>

Si la poesía de la ciudad moderna, “es generalmente más sensible y más seria de lo que fue en 1923, ese hecho debe atribuirse quizás a las exigencias inusuales que *The Waste Land* hizo a sus lectores”<sup>367</sup>. Estas exigencias también tuvieron que ver con el hecho de que cumpliera, por otra parte, una función vinculada a su momento histórico. Pues para los escritores jóvenes del momento, que surgieron tras la Primera Guerra Mundial, el poema fue “un factor importante en el proceso a través del cual la generación de posguerra tomó conciencia de sí misma y de su situación. Fue parte de su esfuerzo de autodefinición”<sup>368</sup>. John Johnston subraya que esta autodefinición muchas veces implicó una definición del entorno urbano en el que más frecuentemente se encontraban a sí mismos”<sup>369</sup>. Extrapolado a un momento distinto, el influjo de Eliot en la poesía de Octavio Paz quizás tenga que ver precisamente con ese mismo esfuerzo de autodefinición de una generación. Pues también el poeta mexicano buscó encarnar la voz de los jóvenes de su tiempo y darles una identidad a

---

<sup>366</sup> Johnston, John H., *The poet and the city. A Study in Urban Perspectives* (1984), the University of Georgia Press, U.S.A, 1988, p. 182. (La traducción es mía).

<sup>367</sup> *Íd.*

<sup>368</sup> *Íd.*, p. 270. John Johnston evoca en esta cita las palabras de otro crítico: Samuel Hynes.

<sup>369</sup> *Íd.*

través de su relación con la ciudad de México. Este juego de espejos del poeta en la ciudad, que busca en la misma el reflejo de una identidad generacional, estará presente en la mayor parte de la obra poética de Paz, al igual que la búsqueda por encarnar el tono desencantado de una generación cuyo “fracaso” remite a una denuncia de la civilización moderna en general. Vicios, errores, ilusiones perdidas, la poesía de Paz se ocupará de todas ellas atravesando su impacto reflejado en la historia de la arquitectura urbana mexicana y en la vida de ciudad de su momento. Quizás nadie como Paz tomó para sí la responsabilidad histórica que un poema como *Waste Land* encarnó. “Tercera Tenochtitlan”, de Eduardo Lizalde, es probablemente después de él, otro ejemplo de un poema que entona una crítica a la sociedad que atraviesa por la imagen de la ciudad para emitir su mensaje discordante, pero en su caso es la ciudad la que lleva la mayor carga por su propia destrucción. La toma de conciencia es otra en la poesía de Octavio Paz pues en sus poemas en los que involucra la imagen de la ciudad mexicana hay casi siempre una referencia consustancial a su propia generación y una revisión autocrítica heredera de Eliot.

Pero el flujo de la poesía inglesa también se hará presente en más de un poeta, como en el caso de Eduardo Hurtado con su libro *Ciudad sin puertas* y en el de Luis Miguel Aguilar con su poema “Coloquio”, quienes retomarán el eco de otro poeta inglés: W. H. Auden, a partir de su poema “City Without Walls” (1969). Eduardo Hurtado desarrollará el tópico de una ciudad que ha perdido sus límites y la vivencia de quien es arrastrado en su estructura inaprensible en poemas y versos como “Pero es la ciudad grande, / más grande que yo huyendo”<sup>370</sup>. Luis Miguel Aguilar por su parte, elegirá tomar de Auden otro elemento, el del tono de un poeta que al caminar por la ciudad se increpa asimismo, haciendo uso de una

---

<sup>370</sup> Eduardo Hurtado, “Urbano”, *Ciudad sin puertas*, Toledo, México, 1991, p. 16.

ironía que lo obliga a ejercitar la humildad: “¿Otra vez tú? ¿Ahora quién te sientes? / ¿Jeremías a medio foro? / ¿De nuevo Auden en *City without Walls*?<sup>371</sup>

De hecho, tanto la idea de la ciudad moderna como una tierra baldía y la visión de las urbes del siglo XX como ciudades sin muros, consiguieron para la poesía del siglo XX, una parte importante de su esencia contenida en los títulos elegidos. Son justamente estos títulos los que circularán entretejidos en los versos de otros poemas y llegarán hasta nuestra poesía. El éxito de Eliot y de Auden estriba quizás en haber sintetizado en una sola imagen el complejo significado de habitar una ciudad moderna. Y ambos habrán hecho uso del recurso de hacer extensiva la imagen de la ciudad a un espacio proyectado como superior a ella misma. La imagen de una urbe como “tierra baldía”, abarcará más de un lugar habitable por los ciudadanos de la ciudad moderna, y contendrá al planeta entero, pues es el planeta el que se convertirá en una tierra baldía por obra de sus ciudades, basureros modernos. Y Auden no se quedará atrás; su “Ciudad sin muros” también contendrá por extensión a todas las ciudades y al planeta mismo, visto como una ciudad sin muros.

Estas fuentes poéticas representadas por poemas (y a su vez por títulos convertibles en titulares) como *Waste land* y *City without Walls*, del siglo XX, constituyen asimismo ejemplos de la riqueza intertextual que tiene lugar en la configuración del poema de la ciudad moderna, pues apelan a miradas de otros poetas y de otras ciudades para construir su propia visión. Eliot entrecruzaría varias voces en su profecía sobre la irrealidad de la experiencia urbana (además de la explícita mención a Baudelaire), y Auden expresará su punto de vista como poeta inglés levantando su voz escalofriante para describir su propia captación de Nueva York como una megalópolis “opulenta” e “inmune” habitada por

---

<sup>371</sup> Luis Miguel Aguilar, “Coloquio”, *Todo lo que sé*, Cal y Arena, México, 1990, p. 52.

“enormes prisiones” en donde “cada reo tiene su llave de la calle”<sup>372</sup>. Ambos además, remitirán de manera implícita a la visión del profeta Isaías sobre la ciudad de Jerusalén, una visión apocalíptica sobre el fin de los tiempos, que transferida a la ciudad moderna, la presentará maldecida por los nuevos poetas urbanos. Quizás “Tercera Tenochtitlan” de Eduardo Lizalde, represente mejor que ningún otro poema esa suma de influencias que permitieron maldecir a la ciudad de México evocando a Isaías, a Eliot y a Paz en una sola voz.

De manera similar y siguiendo el modelo creado por ellos, algunos poetas mexicanos intercalarán referencias a varias ciudades y a más de un registro poético para nombrar a su ciudad. Es decir, que jugarán no solamente haciendo alusiones o intercalando menciones de otros rostros de la ciudad de México en el tiempo, sino también incorporando alusiones a otras ciudades antiguas y/o modernas, a través de las cuales crearán una mirada conjugada sobre la propia ciudad de México. Así lo hará por ejemplo, Jaime Labastida en su poema titulado “Ciudades Desaparecidas” en donde incluirá a la ciudad moderna de México en una cadena creada por él, en la que aparecen Troya, Tebas y Corinto como unas de “tantas ciudades muertas / tragadas por mares de ceniza”. La visión de una ciudad de México hecha un “pozo de sangre y chapopote” es contrastada con ciudades del pasado que quedaron sepultadas.

Una vez que ingresen en la mirada del poeta mexicano, estas lecturas se sumarán al torrente de interpretaciones creativas de éste hacia su ciudad. De hecho, la apertura intertextual reactivará no solamente la continuidad de poemas paradigmáticos tomados de Baudelaire, de Apollinaire, de Eliot, o de poetas en lengua española como Lorca -solo por

---

<sup>372</sup> Para la traducción de todos los versos de Auden, véase nuevamente, *Seis poetas en lengua inglesa*, ed. cit., pp.187-190.

nombrar a algunos- (filtrados a través de poetas posteriores o retomados desde su fuente original), sino una nueva ola de poetas de otras partes y de otras lenguas (como Cavafis, por ejemplo) y juegos de paralelismos con otras ciudades (Alejandría) y sus propios repertorios literarios. En ocasiones, el poeta mexicano recurrirá no solamente a nombrar ciudades del pasado para hablar de la ciudad de México del presente, sino en particular, a reactivar antiguos arquetipos urbanos, provenientes de textos canónicos como la Biblia, como en el caso de las voces de Eliot y de Auden y en el de las menciones directas a las ciudades de Sodoma y Gomorra o de las diversas referencias a la Torre de Babel. Estos referentes serán empleados por muchos poetas modernos de occidente, y en todas las lenguas, como recursos para proyectar o reactivar cadenas asociativas que en última instancia implican un cierto juicio sobre el espacio de la urbe como sede de pecados, o como sitio donde tiene lugar la pérdida de identidad, el caos y la perversión. Usos personalizados de antiguos tópicos urbanos harán por ejemplo los poetas mexicanos José Carlos Becerra y David Huerta entre otros, el primero intercalando además, imágenes lorquianas y parafraseando poemas<sup>373</sup> completos de *Poeta en Nueva York*, y el segundo, fundiendo su visión de la ciudad de México con la de una Babel “honda”, “inestable” e “incesante”, a partir de

---

<sup>373</sup> José Carlos Becerra delata su lectura “creativa y errónea” de un poema particular de *Poeta en Nueva York* en varios de sus poemas: se trata del poema “Ciudad sin sueño” presente en “Señal nocturna” y en “El pequeño César”. Pero también incorpora y extiende tópicos lorquianos tomados del poema “Paseo” en su poema “Cierto Paseo”. Versos como “Dejaré crecer mis cabellos” se oyen en “Y en la ciudad el invierno se deja crecer el cabello”, e imágenes como “el árbol de muñones que no canta” parecieran extenderse en “Quisieras llorar porque la noche es un árbol que no podemos / sacudir con las manos”, etc. Estos son solamente algunos ejemplos ilustrativos. Al trasladar la mirada que Lorca tuvo de Nueva York hacia la ciudad de sus poemas, Carlos Becerra esta superponiendo también otras ciudades sobre la que su poema construye. Las hormigas constituyen otro de los motivos lorquianos de *Poeta en Nueva York* que José Carlos Becerra retoma en su obra. El tópico del cabello que crece sin embargo, proviene de *Hojas de Hierba* de Walt Whitman, quien fue uno de los modelos precursores de Lorca, en *Poeta en Nueva York*. Tal como lo señaló Alfred Kazin respecto al poeta norteamericano, “En *Song of Myself* eróticamente vinculó con el cabello —el cabello de los jóvenes- la hierba que brotaba por doquier, cubriendo el globo”. Véase *Una procesión: cien años de literatura norteamericana*, (1984), Fondo de Cultura económica, México, 1987, p. 142.

evocar las alucinaciones de Eliot (respecto al peatón y la proyección de su sombra) y la mirada de su poeta precursor<sup>374</sup>. *Incurable*<sup>375</sup>, nos introduce en una mirada introspectiva sobre el mal urbano producto del desdoblamiento y la pérdida de identidad. David Huerta integrará más de un registro del deambular por la ciudad, haciendo eco de otras ciudades, y de otros elementos que interactúan en su conciencia como poeta-peatón, incluyendo representaciones tomadas de las nuevas dimensiones en la percepción, provenientes de la plástica, el cine o la televisión<sup>376</sup>. La ciudad que aparecerá en cada tramo como el efecto de una ilusión de la conciencia, no será menos real ni menos identificable que la de sus precursores, sino más compleja e irreductible a una sola imagen, y revelará otras experiencias obtenidas de las calles de la ciudad y filtradas a través de la literatura y de la cultura visual. Su tránsito por la avenida San Juan de Letrán de la capital mexicana se volverá -en virtud de los autores referidos y asimilados en su prosa poética- una densa lectura de la propia ciudad de México vista a través de la poesía, una ciudad “que entra por

---

<sup>374</sup> Es perceptible la influencia de José Carlos Becerra en *Incurable* de David Huerta, e inclusive su lectura de José Lezama Lima filtrado a través de la obra de él. Al igual que Octavio Paz evocando a Baudelaire a través de su lectura de Eliot, David Huerta evoca a Lezama a través de su lectura de José Carlos Becerra. También cuando evoque a Gorostiza parecerá hacerlo a través de la voz de Becerra. Por otra parte, su idea de una ciudad que se percibe como una “honda” inestable” e “incesante” Babel, podría tener como trasfondo el “Poema de los dones” (1960) de Jorge Luis Borges, quien recrea el caminar a ciegas en una biblioteca percibida como la propia ciudad de Alejandría que a su vez, proyecta el mundo: “yo fatigo sin rumbo los confines de esta alta y honda biblioteca ciega”. Aunque el recorrido que describe el poema de David Huerta no es el de un ciego, si es el de alguien a quien los estímulos urbanos le propician visiones interiores. La pérdida de dimensiones producida por la sensación que describe una palabra como “honda”, por ejemplo, es parte de ese vértigo que ambos poetas comparten.

<sup>375</sup> *Incurable* es el nombre que lleva el libro de David Huerta, un largo poema en el que ocupa un lugar central el deambular urbano.

<sup>376</sup> Peter Krieger se ha detenido a analizar este fenómeno de múltiples componentes que condicionan el pensamiento urbano contemporáneo. “El habitante de la gran ciudad se enfrenta a abundantes informaciones visuales y textuales sobre las diversas facetas de la cultura urbana –aún en las telenovelas de nivel más bajo- que le permiten seleccionar los modelos de urbanidad de la misma manera que escoge latas en el supermercado. La omnipresencia de los medios de información y manipulación cuestiona cada manifestación de reglas unidimensionales, absolutas para la ciudadanía, cada homogeneización del pensamiento urbano. En la sociedad de la hiperinformación ya no existen culturas monolíticas, autónomas o aisladas; las diversas imágenes e imaginaciones de la ciudad están a disposición de las redes incontrolables de comunicación global”. Véase Peter Krieger, *Paisajes urbanos, imagen y memoria*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2006, p. 266.

todas partes”<sup>377</sup> y a través de más de un espejo literario, y cuyo producto es el poema. La presencia de otros registros y la alusión evidente a otros autores, no disminuirá la originalidad de su propia percepción. David Huerta llevará los hallazgos de sus autores predilectos aún más lejos, a través de innovaciones originales, como distorsiones transferidas de imágenes plásticas (como las de Francis Bacon) o de efectos visuales que aluden a referentes actualizados como el video o el audio de dispositivos móviles. La ciudad que producirá su visión poética adquirirá, en virtud de estas modalidades integradas, una dimensión de desmesura en la percepción, y de pérdida de límites propias de ese “estado urbano de la mente” del que hablarán algunos críticos<sup>378</sup>. Por otra parte, insertará elementos que remiten a cierta jerarquía urbana en la estructura de su discurso, y así tendremos, por ejemplo, frases construidas con una lógica selectiva como ésta: “Cambio, me modifico en los límites del mes, en el zócalo del jueves, / [...] hirviendo de deseos por la / avenida San Juan de Letrán”<sup>379</sup>, junto con menciones intercaladas a ciudades antiguas estigmatizadas. Expresiones como “la muchedumbre del yo, de la copia del yo, el colofón del yo, / tirado al fondo de los callejones y rehecho con espermas de / razas instantáneas”, resultan asimismo una novedad al invertir la noción de “multitud” derivándola de la persona del poeta, como individuo. El *flâneur* que construye esta épica urbana ve a su paso a los demás como a sí mismo multiplicado, y esta identificación que parecería whitmaniana, será registrada en la nueva construcción de su discurso. Habría que agregar además que la noción de “razas”, “tribus” y “linajes” para describir a los que pasan al cruzar por la calle, proyecta este poema hasta un siglo como el nuestro, en el que las

---

<sup>377</sup> Verso perteneciente al poema titulado “Ulises regresa” de José Carlos Becerra.

<sup>378</sup> Véase William Chapman Sharpe, Leonard Wallock, *Visions of the Modern City, Essays in history, Art and Literature*, JHU Press, New York, 1987, p. 4.

<sup>379</sup> *Incurable*, p. 14.



megalópolis interculturales, ponen al descubierto otros modos de agrupamiento de la nueva sociedad urbana, hecha de mestizajes diversos.

### La revisión del pasado a través de la arquitectura urbana

Durante la segunda parte del siglo XX tendrán lugar nuevos retos para el poeta mexicano, como consecuencia del proceso vertiginoso que llevará a la ciudad de México a convertirse en una megalópolis latinoamericana. La expansión desmedida del mapa urbano y la sobrepoblación de la capital que crecería de 10 a 24 millones en pocas décadas, exigirán respuestas creativas diversas para incorporar modalidades que continúen identificando el lugar. Los presupuestos sobre los cuales se había ido construyendo la imagen poética de la urbe durante la primera mitad del siglo y que funcionaron como señales para identificar desde el poema a la ciudad representada -a partir de la sola mención de la palabra “ciudad”- se modificarían sustancialmente para continuar reflejando una percepción actualizada del espacio. El poeta tendría que ingeniárselas para hacer que algunas de las nuevas vivencias suscitadas por los cambios ocurridos en el tejido urbano fueran siendo incorporadas en la poesía, asegurando así que el lector pudiera identificar sus referencias y así reconocer a la ciudad.

En un principio la ciudad fue nombrada como si fuera propiedad del poeta, pero a medida que fue perdiendo sus contornos, y volviéndose paulatinamente inconmensurable, -abandonando su rostro moderno hasta convertirse en una ciudad de dimensiones inimaginables- el poeta llegará a convertirse –digámoslo así- en propiedad de la ciudad. La poesía mexicana irá dejando un registro de este proceso de representación de un espacio que fue perdiendo sus límites y transformando su fisonomía, algo que modificará

sustancialmente la percepción de la urbe mexicana. Pero el registro no será puntual ni objetivo, sino tan inestable como el que impone todo proceso natural de elaboración de un vínculo afectivo, de amor y de odio, de confirmación y de duda sobre la propia identidad. Pues la imagen de la ciudad cumplirá también, entre otras funciones, el rol de servir como escenario virtual sobre el cual proyectar desde la poesía, reclamos históricos cuyo origen se remonte más allá de los tiempos modernos, y que llegarán hasta la fundación de la antigua Tenochtitlan, cuna de la urbe mexicana. Ésta será una de las tendencias más importantes que cobrará fuerza en la segunda parte del siglo XX, a través de poemas que llegarán a convertirse en un paradigma de revisión histórica del pasado mexicano cifrado en la arquitectura de la ciudad. *El reposo del fuego* de José Emilio Pacheco, “Nocturno de San Ildefonso” y “Vuelta” de Octavio Paz, así como “Tercera Tenochtitlan”<sup>380</sup> de Eduardo Lizalde, son solo algunos de los ejemplos que podrían ilustrar esta tendencia de la que serán portavoces. La reflexión sobre la historia de la ciudad es sostenida en estos poemas a partir de una denuncia que nace en el presente y que tiene un correlato claro en la apariencia cambiante propiciada por las construcciones y demoliciones que paralelamente a la proliferación de colonias hacia la periferia, fueron desdibujando el mapa urbano y haciendo más notoria la desigualdad social y económica de sus habitantes. La historia de México aparece de este modo esculpida “en la proliferación rencorosa de casas enanas, / palacios humillados” dirá Octavio Paz. Deplorando lo que ha llegado a ocurrir con la capital metropolitana, es que el poeta se remitirá a su pasado. Esto marca una diferencia respecto a otras evocaciones de la grandeza mexicana de otros tiempos de la ciudad. Pues en este caso,

---

<sup>380</sup> Aunque fue publicado originalmente en 1983, Eduardo Lizalde agregó posteriormente una parte adicional fechada en el año 2000. Todas las citas serán tomadas de esta última edición para poder remitir al poema en su versión completa. Véase Eduardo Lizalde, *Nueva Memoria del Tigre, (Poesía 1949-2000)*, Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 311-336.

se da por sentado que esa grandeza ha sido destruida por obra del presente y es irrecuperable. La ciudad ha perdido sus “títulos de nobleza”, aquellos que la distinguieron por siglos. “A nada nos conduce saberla legataria / de títulos muy viejos” dirá Jaime García Terrés<sup>381</sup>. El poeta podrá dar cuenta de ese caótico crecimiento urbano haciendo reclamos que busquen subrayar la diferencia con otras ciudades que también pasaron por una remodelación de su forma, como aquella que le sirvió de modelo la capital mexicana en el salto de un siglo a otro: París. Eduardo Lizalde habrá de puntualizarlo así:

En el pueblo rabón que se ha extendido  
 sin Haussmann y sin gracia  
 sin un experto destructor siquiera  
 se elevan de puntillas los chaparros palacios  
 talados de su cielo por desmedrada tribu de barracas  
 parvadas tendaderos de alas sucias  
 que ondean sobre los techos a la espalda  
 celeste de la bestia  
 banderas desgarradas de un desolado ejército  
 que vuelve en la derrota a la ciudad.

Una ciudad de México que se nos ofrece destruida sin un diseño previo como el que hipotéticamente Haussman ideó para rediseñar a París, y cuyo paisaje de ropa sucia que ondea a la vista por encima de antiguas construcciones del centro de la ciudad, desnuda otras verdades.

La denuncia del presente se logrará en ocasiones interpelando otros registros literarios de la ciudad, a los que el poeta acude obligado a dar un testimonio que avale que la ciudad tuvo en su pasado un rostro más digno. Esta tendencia necesariamente modificará el diálogo intertextual en dirección del propio repertorio que ofrece la ciudad de México a

---

<sup>381</sup> “Una ciudad en manos de la muerte”, del libro *Corre la voz*, 1980.

través de la literatura que nace desde su fundación, con crónicas y poemas. Ya no será París el modelo de ideal urbano con el que el poeta mida la respetabilidad de la fisonomía de la ciudad mexicana, sino la gran Tenochtitlan, la que aparecerá en primer plano, como ideal de otros rostros más loables de la ciudad. Este viraje en el punto de vista del poeta mexicano será crucial para comprender la dirección que tomará la poesía sobre la ciudad de México hacia mediados de siglo. El cambio habrá nacido de una metamorfosis en la propia ciudad real, que habría de expandirse caóticamente perdiendo por completo su centralidad inicial, y cuyo desordenado crecimiento fue poniendo todavía más al descubierto la injusticia social. El flujo permanente de masivas inmigraciones<sup>382</sup> provenientes del campo conformaría una nueva población urgida de empleos, condicionando emergentes formas de cultura urbana, producto de procesos de hibridación cultural<sup>383</sup> en los que el sello norteamericano<sup>384</sup> también estaría presente. Los cordones de pobreza y una progresiva industrialización de la urbe definirían su perfil de ciudad de tercer mundo, denotando las consecuencias irrefutables de haber carecido no solo de un programa de construcciones razonadas en su continua expansión, sino de una planeación urbana adecuada a las nuevas demandas, producto de una población diversa, y duplicada en su número.

---

<sup>382</sup> “La Ciudad de México, tradicional fortaleza clasista, se enfrenta de modo creciente a la amenaza de ‘hordas depredadoras’ de la periferia y a las clases dominantes les importa sobremano extender su aparato ideológico para cubrir a los grupos excluidos de la ‘unidad cultural de la nación’, ampliando así una función hegemónica que racionaliza represiones más directas”. Carlos Monsiváis se ha dedicado a investigar la emergencia de una cultura propia de la ciudad, en muchos de sus trabajos. Véase: “Notas sobre cultura popular”, *Latin American Perspectives* Vol. 5, núm.1, Culture in the Age of Mass Media, (1978), p. 117.

<sup>383</sup> “Ni las fronteras nacionales ni las paredes del gueto están hechas a prueba de invasiones o infiltraciones culturales”. Véase Peter Burke, *Hibridismo cultural*, trad. de Sandra Chaparro Martínez, Akal, Madrid, 2010, p. 149.

<sup>384</sup> Carlos Monsiváis ha meditado sobre el impacto de la invasión norteamericana en la ciudad. “El principio: la norteamericanización cultural (no el inevitable acatamiento de la tecnología sino el aparato de penetración ideológica) ya no afecta sólo a las élites; ahora, aceptada discreta y sólidamente por el Estado, incluye sectores enormes. El punto de arranque: la instalación del primer canal de televisión (el 4) en septiembre de 1950 [...]”, en “Notas sobre cultura popular”, *ed. cit.*, p. 116.

Lejos habrá quedado la idealización que los estridentistas habían hecho de los cables, las fábricas y los automóviles, trasladando la mirada del futurismo italiano a la realidad mexicana. Lejos también, la sorpresa ante las novedades que nuevos edificios, almacenes, y medios de transporte, le conferían al peatón urbano de los primeros tiempos modernos en la ciudad y de la que algunos poemas dieron cuenta. Hacia 1950 la ciudad comenzaba a ser otra. Y poco a poco, mientras el siglo avanza, se irá perdiendo el rumbo de hacia dónde se dirigía su transformación y la noción de cómo había sido poco antes de ello, debido a los cambios radicales que impondrían en la trama urbana las modificaciones estructurales, producto de demandas ante realidades sociales y económicas cada vez más complejas.

Es en ese sentido que los poemas sobre la ciudad de México escritos durante el siglo XX cumplen la función de constituir una memoria histórica invaluable de un proceso vertiginoso cuyas huellas se han ido borrando rápidamente. A diferencia de los documentos comprobables que proveen datos que buscan objetivar eventos puntuales, siguiendo una lógica ordenada y progresiva, la poesía mexicana del siglo XX documenta el proceso subjetivo y el cambio paulatino en la captación de la transformación de la vida urbana y ofrece al lector la posibilidad de conocer cómo se vivió ese cambio desde dentro, es decir, cuáles fueron los impactos visibles en la percepción de un espacio que había sido familiar pero que dejaba de ser reconocible. Es justamente ese fenómeno de pérdida de familiaridad con el espacio lo que la poesía moderna mexicana va a testimoniar fielmente, sin seguir ninguna fórmula fija, ni un camino prefigurado. Lejos de ello -como corresponde a la elaboración psicológica de un shock<sup>385</sup>- el poeta mexicano (en su condición de hombre y ciudadano de la capital metropolitana) dejará un testimonio de la impronta que la

---

<sup>385</sup> No olvidemos que desde los primeros estudios de las huellas que la ciudad dejaba en el poeta, Walter Benjamin introduce la noción de shock (provocado por la ausencia de defensas frente a los estímulos urbanos), como una de las vivencias fundamentales que el poeta como *flâneur* intentará elaborar.

metamorfosis de la ciudad va dejando en su conciencia. Así lo consignará en un verso Eduardo Lizalde: “Este poema crece como la ciudad, / como ella se degrada y se envilece” confirmando el modo en que el poeta interactúa con el espacio urbano, sin alcanzar nunca a registrarlo por completo y reproduciendo desde la poesía su propia imagen deformada. Pues nada podría seguir el ritmo que marca la ciudad:

Por mucho, la ciudad se adelanta a sus profetas,  
 supera a los catastrofistas hiperbólicos,  
 se anticipa a sus febriles reconstructores y demolidores,  
 se autodestruye alegre en las narices de sus nobles cronistas,  
 doctos historiadores y agoreros, sentimentales alarifes.  
 Sus propias huellas borra, y mastica sus mapas,  
 al canibalizarse y extenderse,  
 siempre a buena distancia de los urbanistas y los restauradores  
 más ligeros.

Frente a la progresiva pérdida de identidad de una ciudad como la nuestra, que tal como lo enuncian estos versos “sus propias huellas borra, y mastica sus mapas, al canibalizarse y extenderse”, la tendencia a remitirse a la antigua Tenochtitlan cumplirá además una función restauradora de lo que podríamos considerar como una pérdida de personalidad de la urbe. En realidad, y sin pasar por una mediación forzada, la sola idea contenida en el término ‘ciudad’ es capaz de unir el pasado con el presente, y reúne en sí misma todos los tiempos. De manera que la propia definición de la ciudad de México conlleva una licencia para convocar todas sus identidades perdidas, que conviven en el concepto que las reúne, sin omitir ninguna de ellas. De modo que si atendemos al singular efecto que produce la reverberación del pasado de la ciudad en la poesía moderna de la ciudad de México, captaremos su función reparadora de traumas históricos que aparecerán repentinamente compensados tras el velo que la imagen de la ciudad proyecta en la poesía. La tendencia a idealizar el mundo azteca referido por la mención constante a la antigua Tenochtitlan, será

uno de los resultados de este juego de imágenes superpuestas en el concepto de “ciudad de México”. Pero la antigua ciudad será invocada ya no solamente por su verdad histórica como fundamento de la ciudad mexicana, sino en especial como una de las caras opuestas de la modernidad. Es decir que Tenochtitlan ya no será únicamente el nombre de la antigua ciudad fundada por los aztecas, sino el símbolo actual de lo que la ciudad moderna de México no es ni puede ser, y también, un aviso, una señal de alerta de todo lo que se ha perdido por la transformación del paisaje urbano y que ha quedado contenido en su nombre, como una huella mnemotécnica. De modo que si damos un paso más veremos que el nombre antiguo de la ciudad será usado no meramente como el indicador de lo que la ciudad fue en el pasado, sino más bien, de lo que la ciudad debiera ser en el presente. Pero siempre y cuando aceptemos la imagen idealizada de ese pasado que el poeta nos presenta. Es en ese sentido que la poesía reviste la imagen antigua de la ciudad con un velo de armonía perdida que, por su parte, fomenta una transmisión del legado prehispánico sin pasar, por así decirlo, por la historia, suprimiendo las consecuencias de la conquista y los siglos de colonización virreinal. La antigua Tenochtitlan casi siempre aparecerá como la cara opuesta de la ciudad moderna, como el verdadero rostro de México visto desde el siglo XX y como el que aún nos dice quiénes somos. La imagen en el espejo que aparece si el poeta interroga por la verdad del lugar y por la de su esencia como mexicano, siempre será la que ofrece el recuerdo del “México subterráneo” implícito en la imagen de la antigua ciudad, pero ésta nunca se cuestionará en su validez como pasado ideal. Obviamente se estará haciendo una abstracción del valor de la antigua Tenochtitlan como urbe original, haciendo a un lado en ocasiones, y selectivamente, otros aspectos de la sociedad que la fundó y conformó<sup>386</sup>.

---

<sup>386</sup> “Los mexicanos prefieren ignorar la evidencia de que sus antepasados aztecas practicaban la

Como consecuencia de esta revaloración del legado histórico de la antigua ciudad de México, se reactivará también la dimensión simbólica de la ciudad prehispánica, con el objeto de arraigar una identidad urbana perdida que será restituida por el poema de la ciudad moderna de México. La inclinación permanente a hacer referencias a la antigua Tenochtitlan cumplirá también el papel fundamental de centralizar lo descentrado, como el zócalo de la ciudad de México, que le permite al turista y al chilango por igual, ubicar el centro, el origen, del que nace toda la dispersión urbana de nuestra capital. Es en la poesía donde tendrá lugar la expresión de un intenso anhelo de localizar un “zócalo” conceptual, que encontrará en la imagen de la ciudad antigua, una referencia que aún conserva un perfil identificable del lugar, frente a la pérdida de rasgos propios de la ciudad de México actual. En ese sentido la ciudad se convertirá en un principio de construcción poética de la identidad mexicana que permite, a través de la representación del pasado histórico de la urbe, la recuperación del significado del ser mexicano. Y esa será una de sus funciones como imagen centrífuga de los contornos urbanos que han ido desapareciendo. Invocar a la ciudad en la poesía, será entonces invocar generalmente una noción de centralidad perdida que sólo ha quedado simbolizada por ciertas zonas de la capital que remiten a su pasado. Cuando el poeta elige nombrarlas parte del presupuesto de que el lector identificará sin esfuerzo a toda la ciudad contenida y referida por esos indicadores de la identidad de la urbe. Nadie ignora que la Catedral metropolitana, la Plaza de la Constitución, el Palacio legislativo o el Centro Histórico en su totalidad, son lugares cuya densidad semántica para interpretar la centralidad de la ciudad es evidente, puesto que han simbolizado el lugar elegido para desplegar la grandeza de la urbe desde la fundación y destrucción de la antigua

---

antropofagia”. Véase Alan Riding, *Vecinos distantes, un retrato de los mexicanos*, Joaquín Mortíz/Planeta, México, 1985, p. 28.



Tenochtitlan. Allí y no en otro sitio, se levantaron los recintos sagrados de la ciudad antigua sobre los cuales se superpondría la edificación de la ciudad novohispana y alrededor de la cual comenzaría a construirse la ciudad moderna y extenderse en distintas direcciones la actual megaciudad<sup>387</sup> de México. La mención a cada uno de estos edificios, a la vez que constituye un recurso metonímico que permite al lector identificar a la ciudad en su totalidad, puede al mismo tiempo ser usado para hacer otro tipo de anuncios al lector. El Palacio de Bellas Artes, cuya construcción comenzó en 1904 hasta inaugurarse en 1931, se sumará también a los monumentos simbólicos del centro de la ciudad, para representar junto con ellos, el valor de la urbe como contenedora de riquezas arquitectónicas en las que queda plasmado de manera visible y perdurable el pasado mexicano. Pero a diferencia de otras construcciones, su mención será indicativa, en ocasiones, de un reclamo histórico, encarnado en la voz de algunos poetas, por representar la voluntad de afrancesar a la ciudad, como si el acto de haber intervenido en la estructura urbana edificando estos monumentos, hubiera sepultado bajo los mismos a la antigua ciudad, o al verdadero México: “el otro enterrado siempre vivo / bajo tu mármorengue<sup>388</sup> / palacio de bellas artes” -dirá Octavio Paz. Nótese que esta operación poética suprime en su enunciación el pasado colonial de la historia de la ciudad y supone bajo los cimientos de una construcción de comienzos de siglo –como ésta que fue diseñada por Adamo Boari-, la supervivencia del mundo antiguo. Pero la queja enunciada en contra de los valores que una edificación como

<sup>387</sup> Tomo prestada la denominación de Peter M. Ward. en su estudio: *México: una megaciudad, producción y reproducción de un medio ambiente urbano*, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Alianza editorial, México, 1991.

<sup>388</sup> La expresión “mármorengue” que elige Octavio Paz para describir o caricaturizar al Palacio de Bellas Artes en su “poema circulatorio (para la desorientación general)”, había sido empleada antes por Salvador Novo para referirse al mismo edificio en un texto que pone en tela de juicio la necesidad de haber incurrido en gastos para “la erección marmórea del robusto merengue”. Véase “El teatro y la Revolución Mexicana”, en *Letras Vencidas*, ed. cit. p. 77. En 1913, no obstante, Blaise Cendrars, había usado una imagen similar: “El Kremlin me parecía un inmenso pastel tártaro (...)”. Véase “Prosa del transiberiano y de la pequeña Juana de Francia”, en *Obras*, ed. cit., p. 57.

la del Palacio de Bellas Artes representa, no parece estar muy desviada de las intenciones originales que lo proyectaron:

Tales representaciones eran políticamente respetables ya que su fuente de inspiración no reflejaba un origen indígena. Más bien mostraban la grandeza que Porfirio Díaz deseaba proyectar, junto con el fuerte sentido de afinidad con Europa y un rechazo a las raíces nacionales. Para él México se inicia con el descubrimiento hecho por Colón, y la falta de monumentos dedicados a las raíces precolombinas constituía un intento por borrar la violencia de la Conquista de la memoria colectiva.<sup>389</sup>

Parecería que la poesía recoge en su reclamo la intención representada por los monumentos que constituyeron la expresión de ese deseo de borrar el pasado indígena. Habría que subrayar no solo la ilusión que permite sumir siglos de historia de la ciudad, en el suelo sobre el que fue levantada ésta u otra edificación, sino algo más: la percepción del pasado de México como una solución vital y viva, presente en el espacio que conforma el subsuelo de la capital mexicana. Muchos serán los poetas que simulen caminar por la ciudad de México como por una ciudad superpuesta a la ciudad antigua en el presente, sintiendo el eco perceptible de aquél tiempo (como si fuera un pasado reciente o como si acabara de ocurrir) bajo sus pasos.

### El poeta como testigo de traumas históricos

Otra de las tendencias recurrentes en el tratamiento del espacio urbano mexicano en la segunda mitad del siglo, será la de intentar dejar un testimonio fiel de los eventos graves que tuvieron lugar y que pasaron a formar parte de la historia de la ciudad de México. La historia de las ciudades no solo se constituye de los eventos que conforman su pasado ni solo a él le pertenece, sino que puede construirse desde su presente. En el momento en que

---

<sup>389</sup> Peter M. Ward, *ed. cit.*, p. 266.

un suceso crucial tiene como marco a la ciudad, la ciudad pasa a ser de alguna manera, símbolo del evento puntual y como imagen poética, se presta a ser un vehículo para transmitir juicios sobre los hechos ocurridos.

En ocasiones concretas el poeta se erigirá en testigo y portavoz de traumas de distinta naturaleza como puede ser el caso del movimiento estudiantil del 68 o del terremoto de 1985, como ejemplos evidentes y diferenciados. Dado que ambos sucesos tienen referencias urbanas concretas y por lo tanto, pueden ser representados remitiendo al lector al lugar de los hechos (La Plaza de las tres culturas en Tlatelolco, en el primer caso, y el centro de la ciudad de México y zonas aledañas en el segundo), el recurso de nombrar las áreas donde ocurrieron estos eventos, será el más empleado para crear la impresión de cierta objetivación en la visión de la contingencia urbana. En realidad no se tratará de poemas más verosímiles en su modalidad de representación urbana, sino de una mayor inmediatez conseguida solamente por la mención a referentes más precisos compartidos con el lector, que permitirán una captación inmediata del paisaje descrito. Además, no es difícil suponer que un poema que reconstruye la gravedad de un acto de violencia y represión contra civiles, o de un terremoto y sus fatales consecuencias, alcance hipotéticamente a un mayor número de lectores, y sea un testimonio compartido por la mayoría de los habitantes de la ciudad. El poema no estará por ello siendo más objetivo, sino más reconocible por el lector en virtud del referente compartido.

En el caso de los testimonios escritos para conformar una memoria literaria del 68, cabe mencionar que en lo que respecta a la poesía<sup>390</sup>, se cuenta con poemas anónimos, surgidos

---

<sup>390</sup> Véase como ejemplo la compilación hecha cuatro años después de los hechos (y que contiene numerosos testimonios anónimos), por Miguel Aroche Parra, titulada *53 poemas del 68 mexicano*, prólogo de Francisco Gómez Jara, Editora y Distribuidora Nacional de Publicaciones, S. de L., México, 1972. Y posteriormente,

naturalmente para expresar el trauma colectivo, y con otros escritos de poetas conocidos que sin embargo no se centran solamente en la referencia al sitio de la ciudad de México adonde tuvieron lugar las matanzas, sino que remiten al lugar de los hechos para activar otros traumas del pasado<sup>391</sup> mexicano que aparecen unidos a éste, como si se tratara de una cadena de masacres y vejaciones propias de la historia del país<sup>392</sup>. La capital mexicana aparecerá deglutida en el contexto mucho más abarcador del territorio simbólico en el que tuvieron lugar los hechos, y en todo caso el sitio puntual de la masacre servirá como epicentro que recogerá una antigua historia de vejaciones vinculadas al lugar<sup>393</sup>. La idea de un espacio específico que fue plaza de sacrificios humanos -donde los hombres de Hernán Cortés acabaron con millares de tlatelolcas y mexicas en su última y definitiva matanza-, será usada para reconsiderar los eventos.

Aunque muchos serán los poetas que en distintos momentos alcen su voz para rendir testimonio de algún acontecimiento relevante ocurrido en la ciudad, José Emilio Pacheco será quien de manera fundamental asuma desde un comienzo, el rol de ser un testigo, registrando y recreando eventos puntuales a lo largo de la segunda década del siglo. Su papel sustancial como historiador poético de la ciudad de México se hará evidente desde

---

también *Poemas y narraciones sobre el movimiento estudiantil de 1968*, comp. Marco Antonio Campos y Alejandro Toledo, Universidad Autónoma Nacional de México, México, 1996.

<sup>391</sup> A las tragedias pasadas unidas por el lugar, como la derrota de los aztecas y la matanza de estudiantes en la misma plaza, se sumaría en el futuro el terremoto de 1985 que se cobró en ese mismo sitio muchas víctimas. Y a pesar de que las consecuencias del terremoto alcanzaron el centro de la ciudad, Kathrin Wildner ha distinguido el “papel de centro creador de identidad” que ha tenido el Zócalo de la ciudad de México el cual, a diferencia de la Plaza de las Tres Culturas, “no tiene connotaciones trágicas”. Véase *La plaza mayor, ¿centro de la metrópoli? Etnografía del Zócalo de la ciudad de México*, ed. cit. p. 272.

<sup>392</sup> “El concepto **Tlatelolco** encarna el sufrimiento de la juventud de una nación, pero es también la voluntad de la memoria histórica y la exigencia de la justicia específica”. Carlos Monsiváis, *La cultura mexicana en el siglo XX*, ed. Eugenia Huerta, El Colegio de México, México, 2010, p. 386.

<sup>393</sup> El poema de José Carlos Becerra titulado “El espejo de piedra” ilustra esta superposición de otras “noches” y otras “matanzas” en la Plaza de las Tres Culturas, y de un país sepultado bajo la arquitectura de su capital. “Llenaron de estudiantes las cárceles de la ciudad” es además un verso que sintetiza los actos de injusticia y que siendo literal, resulta asimismo evocador, como si se tratara de una metáfora que sugiere algo peor.

sus primeros trabajos, hasta los últimos; desde *El reposo del fuego* en que revisa las capas que forman el suelo del “México subterráneo”, hasta su poema épico “Ciudad en ruinas”, en que reconstruye las consecuencias del terremoto imaginando sus orígenes desde que nace como una onda imperceptible. José Emilio Pacheco no solamente hablará de los grandes traumas como un sismo sino también de los eventos aparentemente inocuos en la estructura urbana, como la demolición de casas para la construcción de nuevos edificios, o el cambio permanente en la fisonomía de la ciudad. Poemas como “Barranca del muerto” registran las consecuencias de la destrucción de una casa que: “al demolerla / erosionaron la memoria.”

#### La ciudad hundida: el rescate poético de la ciudad de México

Además de remitir a la antigua Tenochtitlan como un modo de contrastar la imagen que resulta del deterioro de la actual capital mexicana, y además de usar ese medio de contraste para expresar el descontento general con formas de poder que se hicieron manifiestas en las construcciones modernas, la referencia al pasado cobrará una dimensión particular a partir del uso de un elemento compartido. Una de las propensiones que se distinguen en la poesía mexicana a lo largo de todo el siglo -como un hilo conductor en la figuración de la ciudad, y como un indicativo de identidad propia del lugar- será la tendencia a evocar a partir de la visión de la ciudad en el presente, otra ciudad, u otro momento de la ciudad de México del pasado, vinculando ambas proyecciones a partir de la presencia de un elemento conductor de la memoria e inherente a su identidad original: el agua. Que la ciudad de México se fundó sobre una cuenca acuífera, que estuvo rodeada de canales y lagunas y que incluso sus calles eran más bien “calles de agua”, es un hecho que ha sido testimoniado in extenso por

cronistas e historiadores. Bernal Díaz del Castillo describió su condición de “laguna en la tierra” que Hernán Cortés dejó capturada en la imagen de un “mar interior”<sup>394</sup>. Los testimonios que quedaron de esa urbe asentada en el agua, y que pasaron por compararla<sup>395</sup> con Venecia y exaltarla como su rival<sup>396</sup>, ingresarán en la visión de la ciudad moderna mexicana para hacer evidente la peculiar constitución que tuvo originalmente la metrópolis y que ahora es solo parte de la memoria<sup>397</sup> de su pasado. De hecho, la referencia a Venecia como espejo de comparación para la capital mexicana aún nos puede ser útil en el presente, pues nos permite reconstruir su imagen a partir de una ausencia<sup>398</sup>. Ya nada queda de esa Tenochtitlan especular, la ciudad que consiguió igualarse a Venecia por sus calles de agua, pero queda Venecia para rememorarla *in absentia*. Esto es, queda otra ciudad que nos

---

<sup>394</sup> Alejandro de Humboldt hará referencia a la expresión usada por Hernán Cortés para describir al lago de Texcoco, al dejar constancia de los cambios que operaron sobre la ciudad -como la disminución progresiva del agua en el propio lago- a raíz de la llegada de los españoles. Véase el capítulo VIII del libro tercero, del *Ensayo Político de la Nueva España* (1822), estudio preliminar, revisión del texto, cotejos, notas y anexos de Juan A. Ortega y Medina, Porrúa, México, 1973, p. 117.

<sup>395</sup> Humboldt evocará de este modo la memoria transmitida: “Según pintan los conquistadores al antiguo Tenochtitlan, adornado de una multitud de teocallis que sobresalían en forma de minaretes o torres turcas, rodeado de aguas y calzadas, fundado sobre islas cubiertas de verdor, y recibiendo en sus calles a cada hora millares de barcas que daban vida al lago, debía parecerse a algunas ciudades de Holanda, de la China o del Delta inundado del Bajo Egipto”. *Ibid.*, p. 118.

<sup>396</sup> En su testimonio, Fray Juan de Torquemada cita las palabras a Miguel de Cervantes Saavedra en *El licenciado Vidriera*: ...“Ciudad que a no haber nacido Colón en el mundo no tuviera en él semejante; merced al Cielo y al gran Hernán Cortés que conquistó la gran Méjico para que la gran Venecia tuviese en alguna manera quien se le opusiere. Estas dos famosas ciudades se parecen en las calles, que son todas de agua: la de Europa, admiración del mundo antiguo; la de América, espanto del mundo nuevo”. Artemio del Valle Arizpe, *La muy noble y leal ciudad de México, según los relatos de sus cronistas*, Lectorum, México, 2004., p. 102.

<sup>397</sup> Retomada desde el punto de vista de los cronistas y testigos, la memoria también puede compartir los rasgos distorsionadores de un sueño. Véase: J.M.G. Le Clézio, *El sueño mexicano o el pensamiento interrumpido*, Fondo de Cultura Económica, México, 2008. Peter Krieger ha señalado el “enorme potencial mnemotécnico que tienen los símbolos colectivos de la ciudad lacustre perdida” y la “cualidad estética inolvidable” de la ciudad antigua, cuando era “*acuápolis*”, frente al “desierto megalopolitano actual”. *Acuápolis*, ed. Peter Krieger, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2007, pp. 18-19.

<sup>398</sup> Al hablar de un tour por los restos de la ciudad de Pompeya, Walter Benjamin ha descrito el efecto que tiene sobre el turista “hacer sonar la palabra “Pompeya”, centenaria y mágica. [...] Lo que incrementa el efecto milagroso de este fetiche es el hecho de que la mayoría de los que creen en él, no lo han visto nunca”. Véase “Nápoles”, *Cuadros de un pensamiento*, selección, cronología y postfacio de Adriana Mancini, trad. de Susana Mayer con la colaboración de A. Mancini, Imago Mundi, Argentina, 1992, p. 15.

indica cómo fue y que nos permite reconstruirla. Y sobre la “marca de agua”<sup>399</sup> de la ciudad italiana, se superponen los canales de Xochimilco y sus trajineras, último vestigio<sup>400</sup> del “cuerpo de agua” de la ciudad azteca. De la suma de estas visiones se deriva parcialmente<sup>401</sup> la noción fluida y esplendorosa del antiguo espacio que hoy pudiera yacer embalsamado en un verso de José Emilio Pacheco que la suplanta por un “lago muerto en su féretro de piedra”<sup>402</sup>.

Y sin embargo, todavía a comienzos del siglo XX<sup>403</sup>, la ciudad de México tenía viva no solo en su memoria, sino en sus rutas principales, la presencia de canales y ríos aún atravesando el entramado urbano. Denominaciones de calles como Río Churubusco, Río Mixcoac, Canal de Miramontes o la calzada de la Viga, entre otras, aún nos hablan de una ciudad que tuvo pasajes de agua en su interior, y que fueron secados o entubados para ser transformados en ejes viales<sup>404</sup> o pasos a desnivel, y que ahora sólo persisten en el

---

<sup>399</sup> Joseph Brodsky nos legó su mirada de la ciudad de Venecia en un libro titulado *Marca de agua* (*Watermark*, 1992).

<sup>400</sup> “Xochimilco y su riqueza lacustre, última expresión de nuestra historia prehispánica, se debaten en una perspectiva no exenta de modernidades que, a lo largo de la historia de nuestra ciudad se han presentado más destructoras que preservadoras”. Véase Jorge Legorreta, “Xochimilco: el rescate de una histórica tradición lacustre”, en *Reencuentro con nuestro patrimonio cultural*, comp. Isabel Tovar de Arechederra y Magdalena Mas, DDF./Conaculta/Universidad Iberoamericana, México, D.F., 1994, p. 20.

<sup>401</sup> En la suma o el fotomontaje de estas dos visiones urbanas, no parece restaurarse por completo el cuadro imaginario de la antigua ciudad mexicana. La reverencia expresada en el silencio que mantenían los pobladores, la serenidad del paisaje ordenado, señalado por los testigos y actores durante la conquista, la pulcritud de las aguas en los canales así como el cuidado y limpieza de las “calles de tierra”, no parecen estar contenidas totalmente en ninguna de estas dos imágenes ni en la suma de ellas (Venecia + Xochimilco, o Xochimilco + Venecia) que pueden servir para remitir y reconstruir el paisaje de la ciudad lacustre de Tenochtitlan.

<sup>402</sup> *El reposo del fuego*, 1966.

<sup>403</sup> Aún antes, “todavía a finales del siglo se siguió hablando de proyectos de canales, pero la escasez de agua terminó por hacerlos inoperantes”. Véase Manuel Sánchez de Carmona, “La ciudad entre 1856 y 1884”, en “Desarrollo urbano y tendencias arquitectónicas”, *El Corazón de una nación independiente*, ed. cit., México, 1994, p. 33. El autor remite al texto de Carlos Sierra: *Historia de la navegación en la ciudad de México*, DDF, México, 1973, p.91.

<sup>404</sup> “...Nuestros coches viajan por un *lago implícito*” ha escrito Juan Villoro. Véase “Elogio de la mujer barbuda”, en *Luna Córnea*, N° 8, 1995, p. 9.

nombre<sup>405</sup> que las señala. La fuerza de los nombres sin embargo es insuficiente frente al desgaste del tiempo que ha secado no solo el agua que corría aún por ciertos vasos conductores de la urbe, sino el efecto mismo de la evocación contenida en las palabras<sup>406</sup>. Hoy decimos automáticamente “Río Magdalena” sin ver ni oír que golpea el ruido del agua en la memoria contenida en el nombre. El desgaste ha alcanzado a las palabras en virtud del paisaje mucho más desolado que se ha impuesto como real. La ciudad convertida en la tierra baldía del polvo y la contaminación -la de los ejes viales repletos de automóviles humeantes- (o la de “la Tolvanera Madre” que se comió al pueblo de Mixcoac en un poema<sup>407</sup> de Octavio Paz) es una impronta que nos consigue capturar con mayor inmediatez que la noción perdida del líquido vital que subyace casi disecada en el nombre que la enuncia. Ahí justamente toma su lugar la poesía para actuar como un indicador puntual que capitaliza las fuerzas contenidas en el lenguaje con el fin de despertar la memoria del lugar a través del reconocimiento del agua extinguida. Lejos de ser una imagen del pasado<sup>408</sup>, el

---

<sup>405</sup> Bajo el nombre de “Calle del agua”, Luis González Obregón señala que se designó a muchas calles de la ciudad de México “por donde había canales de agua que posteriormente fueron cegados”. San Juan de Letrán fue una de ellas. Véase *Las calles de México* (1922) prólogo de José Luis Martínez, Alianza Editorial, México, 1991, p. 159. (1922) Habría que distinguir entre esa denominación y la propiamente usada por los cronistas para remitir a las “calles de agua” que los sorprendieron en el trazo urbano de la antigua ciudad.

<sup>406</sup> Subordinando las palabras a una imagen gráfica, una elocuente poligrafía hecha por Christian Cañibe sobre “la destrucción del entorno” en la ciudad de México, describe la condición insalubre del agua metropolitana a partir de la metamorfosis representada en la figura de un pez que cambió de “(espécimen a: “pecerdo”)”, como resultado de la contaminación y el entubamiento de ríos en la ciudad. Véase *Atlas Subjetivo de la Ciudad de México*, editado por Moniek Driesse & Annelys de Vet, Last / Textofilia, México, 2011, p. 129.

<sup>407</sup> “Epitafio sobre ninguna piedra”, *Árbol adentro*, 1987.

<sup>408</sup> El agua parece haber sido también otro de los espejismos alimentados por la literatura del *enui* porfiriano, tal como lo refiere Ilán Semo en su análisis de la *Orografía de los sentimientos urbanos*, de Ramón García Trueba. “Los avatares del agua son el gran documento de la decadencia. (...) “Precioso” cree que es el líquido, hablando de su definitiva escasez. Lamenta que ya nada de esto existiera, y que sólo quedarán “riachuelos envilecidos que envenenaban a humildes y poderosos por igual”. Hervir el agua devino un testimonio de una ciudad que había perdido su ilusorio equilibrio con la naturaleza y que padecía el descontrol de las “multitudes” (hoy sonreiríamos ante las cifras) que desbordaban sus costumbres predecibles de convivencia. No debe olvidarse que, en la estética porfiriana, las fuentes brotantes sirven frecuentemente como fuentes alucinantes: emblemas imaginarios de la pureza y la inocencia de una era malogradamente cortesana.” Véase “La ciudad tentacular: notas sobre el centralismo en el siglo XX”, en



agua ausente de la ciudad de México se convertirá en un elemento indispensable que ingresará en la poesía mexicana para expresar un reclamo que permita restaurar la identidad del lugar:

Somos hijos del agua  
somos agua nomás,  
gente del agua, erectos ejemplares de agua erecta  
y caminante, ríos de pie,  
sin fuentes como la del Nilo o la del Amazonas,  
nos desangramos cuando abrimos el grifo.<sup>409</sup>

El registro de una ciudad de México en la que sobreviven los antiguos caminos de agua estará presente excepcionalmente desde comienzos del siglo XX en un poema que testimonia los momentos en que los canales aún pervivían cerca del centro de la ciudad como espacios de recreo y convivencia social. Alfonso Cravioto le dedicará en 1921 un poema al “Paseo de la Viga” en el que la ciudad aparece denominada como una “Venecia de Anáhuac”, por cuyos estrechos transitan en “canoas floridas” el “lépero humilde” junto al “alto señor”. La metonimia que permite evocar tras la imagen veneciana del canal a toda la ciudad mexicana -usando la antigua denominación del valle del altiplano central<sup>410</sup>-, constituye sin duda, no solamente un testimonio puntual de la supervivencia del Paseo de la Viga cuando todavía era un conducto de agua como en la antigua Tenochtitlan, sino también la proyección de un paisaje urbano idealizado y la expresión de un anhelo por restituírle a la ciudad de México esa dimensión perdida, que la emparentaba con Venecia. El poema ofrece una imagen idílica<sup>411</sup> del recorrido en “las tablas de la frágil nave” como

---

*Macrópolis Mexicana*, Isabel Tovar de Arechederra y Magdalena Mas, comps., Conaculta/Universidad Iberoamericana / Gobierno del Distrito Federal, México, 1994, p. 48.

<sup>409</sup> Eduardo Lizalde, Tercera Tenochtitlan, *ed. cit.* pp.329-330.

<sup>410</sup> Véase Johann Karl Edvard Buchmann, “De los nombres de los lugares aztecas”, en Ignacio Guzmán Betancourt (comp.), *Los nombres de México*, Miguel Ángel Porrúa, México, 2002, p. 203.

<sup>411</sup> Sin desmentir los datos que aseguraban lo bellissimo del “paseo del Viernes de Dolores, trasladado después al Canal de la Viga”, Luis González Obregón nos ofrecía por la misma época, una imagen nada

una fiesta en la que “el pueblo desborda en estruendos”, cantando “jarabes” y bailando por igual “chinas” y charros, y parece conservar la imagen que casi un siglo antes había consignado Frances Calderón de la Barca del Paseo de la Viga<sup>412</sup> como “uno de los más bellos que imaginarse pueden” en el que “cada india, en su canoa, va sentada en un flotante jardín de flores” y “los indios con sus bailes y sus canciones” alternan con “las señoras luciendo sus mejores vestidos”. Pero hacia fines del siglo veinte la visión de una ciudad de México asimilada a la urbe veneciana habría de cambiar radicalmente de dirección en la mirada de Eduardo Lizalde quien procederá a desenmascarar otro paisaje en su paradigmático poema “Tercera Tenochtitlan”:

Tláhuac Chalco la historia  
 cardúmenes de fango enrarecido  
 cuatrocientos kilómetros de moscas y canales  
 mierda eminentemente histórica y chinampas  
 medicante Venecia arduo folklore  
 neblumo nos contemplan.

---

idealizada del tránsito por las aguas del canal: “Este tráfico bullicioso y constante; los residuos de los caños de las habitaciones grandes y pequeñas, que había de uno y otro lado de las acequias, entre las que se contaban muchas casas de vecindad; la multitud de desperdicios, hojas, cáscaras de fruta, etc., procedentes de los tripulantes de las canoas trajineras; las basuras y animales muertos, perros y gatos, que los vecinos arrojaban desde los balcones y ventanas, contribuían al continuo azolve de las acequias, que fuera de las horas en que se veían cubiertas por las canoas, presentaban el aspecto más asqueroso y repugnante y el foco más propicio de enfermedades endémicas y de epidemias que reinaron en la Nueva España”. Véase *Las calles de México*, ed. cit., p. 211. Pero hay otro aspecto en el que la visión que ofrecen estas recreaciones literarias del paseo por el Canal de la Viga podría resultar no del todo confiable. La apariencia de una convivencia armónica entre ricos y pobres, entre indios y señores, quizás contenga una excesiva nota de buena disposición. En todo caso, esta armonía conquistada de manera excepcional durante el trayecto, tendría que vincularse también al agua, es decir, al efecto sedante del paisaje natural durante el paseo en canoa, que desviaba la atención en otras direcciones y que podía hacer de este transporte popular un espacio de convivencia con sus propias reglas, diferenciadas de las que operan en las calles sin agua. Las actuales trajineras de Xochimilco que hoy son además, el itinerario obligado del turista (y del chilango como turista de su propia ciudad), conservan la referencia a una atmósfera de convivencia aunque propiamente familiar, pues no remiten precisamente a polarizaciones sociales idealmente resueltas, en un mismo lugar.

<sup>412</sup> Véase la carta XII de Madame Calderón de la Barca, en *La vida en México, durante una residencia de dos años en ese país* (1843), traducción, prólogo y notas de Felipe Teixidor, Tomo I, Porrúa, México, 1976, p. 124.

La tendencia a aislar datos vinculados a la ciudad antigua y componer a partir de ellos visiones totalizadoras sobre la ciudad moderna, se expresará de modos singulares, de acuerdo a la elección que hará cada poeta. La conocida “Elegía del retorno” de Luis G. Urbina evoca un paisaje que parece más una abstracción extraída de una imagen idealizada de la ciudad (cuando era una laguna) que un retrato de la misma: “(¡Cómo en mi amargo exilio me importuna / la visión de mi valle, envuelto en luna, / el brillo de cristal de mi laguna...!)”. Buscando conseguir un efecto contrario (lo que constituye ciertamente una excepción a la tendencia general) Renato Leduc en su “Oda a la ciudad”, devaluará la imagen de la urbe remitiendo a su “pasado bochornoso” en el cual el esplendor de sus lagos aparece disminuido en su valor: “Ciudad fundada por economía / de material hidráulico, en un lago que era / acueducto, drenaje y Helesponto”. Alfonso Reyes en cambio simulará cortejar a la señora-ciudad que interroga como si fuera una esfinge, es su poema titulado “Ciudad remota”: “A tus lagos ofrecida, / del Altiplano señora, / cuna o balsa para el sueño / de tu raza suntuosa; / (...) ¿Qué rumor de oculto río / en tus adentros borbota? / ¿Qué vapor sube del blando / suelo que se desmorona?”. La mención del agua como elemento constitutivo del subsuelo de la ciudad conseguirá sintetizarse en un verso posterior que concluye afirmando: “eres como un mar de tierra / con su vaivén y sus ondas”, un verso en el que la metáfora consigue fundir en una sola dimensión no sólo dos elementos, el agua y la tierra, que aparecen participando de un solo movimiento, sino dos problemáticas propias de nuestra ciudad, la del agua que mina el subsuelo de la antigua cuenca acuífera sobre la que está construida, unida a los movimientos telúricos que provocan el derrumbe de sus construcciones.

Otro verso, esta vez de Efraín Huerta, capturará una imagen paralela en “la recia tristeza del subsuelo, / en lo que tienen de agonía los lagos / y los ríos” a partir de la mención de lo

que yace en la superficie: “calles recién lavadas / y edificios-cristales”, en las que el agua también queda denotada en su doble función de muerte y vida, de pasado y presente. “Mi gran ciudad de México: / el fondo de tu sexo es un criadero / de claras fortalezas” alude simultáneamente a las ruinas de la ciudad antigua enterradas bajo el suelo de la ciudad moderna -remitidas por la evocación explícita de la “Gran” ciudad (de Tenochtitlan)-, y hace referencia a la humedad de sus profundidades en la mención del sexo femenino. La virtual ubicación de la ciudad antigua justamente en el interior del sexo de una mujer, le agrega además, un cariz erótico, en el que la penetración en el subsuelo urbano, aparecería convertida en consecuencia, en un acto de posesión del cuerpo de la ciudad. Otro camino tomará Jaime Labastida en “Ciudad y ríos” donde juega con el conocido poema de Apollinaire titulado “*Sous le pont Mirabeau*” con el que dialoga haciendo eco de sus versos en su propia visión de una “antigua ciudad montada sobre el agua”. Parfraseando irónicamente el poema del poeta francés y desviando el sentido de sus versos en dirección a la descripción de nuestra ciudad, Labastida escribirá: “En el puente (que no existe), / sobre turbias corrientes que no existen, / [...] pasan juntos / el agua y nuestros amores”. La visión de esta ciudad que se describe por lo que no existe en ella y sólo existe en el poema precursor, acabará de completarse con el verso que señala: “Pero aquí hay sólo arterias de color oscuro”, una posible alusión al drenaje profundo de nuestra ciudad y a sus ríos entubados. José Emilio Pacheco elegirá remitir directamente al olor de la podredumbre del agua que yace “bajo el suelo de México” en la que “nos empantana el lago, sus arenas / movedizas atrapan y clausuran / la posible salida”. El olor putrefacto de las aguas es justificado en el poema, no sólo remontando su antigüedad hasta llegar a “las aguas del diluvio”, sino vinculándolas directamente al acto de la Conquista de México, que habría quedado simbolizada por el agua maloliente que subyace en el subsuelo de la ciudad. “Bajo

el suelo de México verdean / eternamente pútridas las aguas / que lavaron la sangre conquistada” es un verso que remite al pasado para reafirmar la identidad mexicana a partir de los hechos ocurridos en su capital, integrándolo como parte del presente. El color verde del agua, es empleado quizás en un sentido doble de vitalidad y podredumbre, pues es en el agua como elemento primordial adonde se cumple “eternamente” la memoria de los hechos ocurridos en el lugar. El agua estancada como memoria de la sangre derramada, expresa en su insoportable olor, lo insoportable de ese pasado. El papel esencial que está jugando el líquido vital que sirve para alimentarnos, es el de ser el alimento de nuestra identidad como pueblo vencido y humillado. Y “el lodo / en que yace el cadáver de la pétrea / ciudad de Moctezuma” será también “el lodo que sube y nos envuelve / para volvernos polvo de su polvo”. Con un epitafio de resonancias bíblicas el poeta pronuncia su veredicto sobre la ciudad moderna, cuya condena llega hasta alcanzarnos. Es en “la ciudad movediza, la fluctuante / capital de la noche” del “México subterráneo” cuyos lagos “llenaron de mierda” donde se levanta la pregunta:

¿Hasta cuando, en qué islote sin presagios,  
hallaremos la paz para las aguas,  
tan sangrientas, tan sucias, tan remotas,  
tan subterráneamente ya extinguidas de nuestro pobre lago, cenagoso  
ojo de los volcanes, dios del valle  
que nadie vio de frente y cuyo nombre los antiguos callaron?

El poema expresa la imposibilidad de reconciliarnos con el pasado, en esa imposibilidad de hallar “la paz para las aguas”, como elemento conducente de la historia del lugar. Una queja paralela expresará Jaime Labastida en su poema “Ciudades desaparecidas” donde el agua que “era cristal”, ahora es “drenaje y podredumbre”. “Estas calles fueron canales” nos recordará Octavio Paz, “lo criollos levantaron sobre el canal cegado y el ídolo enterrado otra ciudad”: la “callada nación de las piedras” en la que la historia de México aparecerá

silenciada por obra de la arquitectura urbana. El final del “Nocturno de San Idelfonso” al que nos conduce la evocación de una caminata durante la noche por el centro de la ciudad, establece un juego con el reflejo de la antigua urbe asentada sobre el agua al intentar reproducir su imagen en instantáneas, proyectadas sobre el cuerpo de una mujer dormida. Las imágenes empleadas adquieren así la soltura de un líquido que fluye, en la visión de una “claridad que transcurre” como la de la luz lunar reflejada en el cuerpo y desde el agua, “entre las peñas y las penas de los sueños”. Empleando metáforas que remiten a paisajes de agua como “columna líquida”, “cascada de silencio” para construir la imagen de la luna que el cuerpo femenino refleja, el poema rastreará la luz lunar como si fuera agua que “fluye bajo sus ojos cerrados” “entre las islas de sus pechos” hasta arraigarse en “su vientre” que “es la laguna”. La mirada poética que persigue la luz tratándola como agua que “fluye por su talle”, dibujará un camino visual donde el lugar de la ciudad de México desde donde el poeta elige construir su evocación, culminará proyectando desde el cuerpo de la mujer, luz sobre la memoria, que “se dispersa en su forma”. El “Nocturno de San Idelfonso” consigue así remitir al elemento constitutivo del pasado de la ciudad y a su dimensión especular, recreando “su fluir sosegado” a partir de una caminata nocturna por el sitio que remite a su fundación, y que desencadena como en un juego de irradiaciones, el efecto del agua en las huellas de la memoria del lugar.

La imagen de una ciudad hundida bajo las piedras del centro<sup>413</sup> de la ciudad de México, será motivo de numerosas y creativas experimentaciones poéticas que buscarán reivindicarla otorgándole la cualidad de una entidad viva en el presente, como si hubiera conseguido permanecer en la conciencia urbana, gracias al fluido vital que asegura la

---

<sup>413</sup> “El *Centro*, la definición voluntaria e involuntaria de lo capitalino, el almacén de las nostalgias prematuras y póstumas”, Carlos Monsiváis, *El centro histórico de la ciudad de México*, Imágenes de Francis Detto Alys, Turner, España, 2006, p. 15.

vitalidad de su recuerdo. De hecho, tan sepultados como estén algunos de los restos de la antigua Tenochtitlan en el centro histórico, podría estarlo en cierto modo la imagen de la ciudad en el inconsciente colectivo mexicano. Y si la memoria -tal como lo ha señalado Walter Benjamin<sup>414</sup>- “no es un instrumento para investigar el pasado sino su espacio mismo”, habrá que seguir la recomendación de escarbar con el mismo cuidado con el que se excava la tierra que “es el espacio donde quedaron sepultadas las ciudades muertas”. La razón por la que vale la pena extremar precauciones al hacerlo, está en las capas que hay que atravesar, pues justamente en ellas yace el secreto. “Los contenidos no son sino esas capas que solo después de una investigación cuidadosa entregan todo aquello por lo que vale la pena excavar”. De modo que “la búsqueda inútil es parte de la aventura, tanto como de la felicidad del encuentro”.

La poesía que remite a la constitución original de la ciudad lacustre, expresa el deseo de restauración de la memoria del lugar, trayendo al presente la vigencia de ciertos aspectos del pasado que están, por así decirlos, inmersos en un sentido doble: en la tierra y en la memoria, en el agua, bajo las piedras, y en el lenguaje que la designa o en la historia como discurso. El poeta que trabaja como quien excava para extraer a la ciudad sumergida y hacerla visible en el horizonte de sus versos, opera dirigiendo al lector hacia una zona de vulnerabilidad en la que aún duele nombrar el pasado. Al trabajar con ese material y desplegarlo en un poema moderno, invita a una lectura que legitime la necesidad de conservar viva la memoria de los hechos para continuar elaborando su sentido. Y al elegir

---

<sup>414</sup> Las citas proceden de una misma fuente pero de dos traducciones distintas. Remito al lector a ambas versiones. Walter Benjamin, “Excavar y recordar”, *Imágenes que piensan*, en *Obras*, Libro IV, vol. 1, ed. Tillman Rexroth, trad. de Jorge Navarro Pérez, Abada 2010, p.350. Asimismo encuentro notable la siguiente traducción hecha por José María Pérez Gay del mismo fragmento que también aparece como parte de la *Crónica Berlinesea*, publicado en “La cultura en México”, Suplemento de Siempre!, México, D.F., 18 de agosto de 1982, p. VII.

la sustancia del agua como vehículo poético, podría quizás estar reconociendo (y compartir con el lector) “un *tipo de intimidad* muy diferente de las sugeridas por las profundidades del fuego o de la piedra”<sup>415</sup>. Pues el agua –nos advierte Bachelard- “es también un *tipo de destino*, ya no solamente el vano destino de las imágenes huidizas, el vano destino de un sueño que no se consuma, sino un destino esencial que sin cesar transforma la sustancia del ser”<sup>416</sup>. De modo, que en las aguas del poema, queda contenida una renovada promesa de transformación.

Un verso de Hugo Gutiérrez Vega enlaza la imagen de la ciudad hundida con otra de las visiones que fueron producto de esta misma pauta de representación poética, al describirla así: “y en *el más muerto de los mares muertos / zozobra tu perfil*”. Este verso dialoga con uno de los poemas que fundaron esta tradición, que comenzó retomando la visión baudelaireana de la ciudad de París como una ciudad sumergida, para trasladar el efecto de este “emerger desde el abismo”<sup>417</sup> en su evocación del valle de México. El verso de López Velarde, así como la referencia al título de otra de sus obras, están siendo intercalados en el poema<sup>418</sup>, desafiando la literalidad de la metáfora que ha sido tomada de un modo puntual para remitir no solamente al poeta que la enunció sino a la propia ciudad. El perfil urbano que zozobra en las aguas de ese mar de la poesía, es activado mediante esta operación que demuestra que los caminos para remitir y revisar el pasado mexicano, también pasan por la literatura que hizo del agua un elemento conductor para conocer y comprender la esencia de nuestra ciudad.

---

<sup>415</sup> Gastón Bachelard, *El agua y los sueños, Ensayo sobre la imaginación de la materia* (1942), Trad. de Ida Vitale, Fondo de Cultura Económica, México, 1978, p. 14.

<sup>416</sup> *Ibid.*, pp. 14-15.

<sup>417</sup> “La particular belleza de tantos comienzos de poema en Baudelaire consiste en emerger desde el abismo”. Walter Benjamin, “Parque Central”, en *Obras*, libro I, vol. 2, (1989), ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhauer, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Abada, Madrid, 2012, p. 263.

<sup>418</sup> “Horas de la ciudad”, de *Cantos de Tomelloso y otros poemas*, 1984.



Pero el vínculo entre la ciudad y el agua rebasará la figura de una ciudad hundida como parte del pasado. Dado que es un hecho que una parte de la ciudad de México también se está hundiendo<sup>419</sup> en el presente, podríamos pensar que la elaboración del tema cumple varios propósitos y se logra en varias direcciones. Pues el agua ha ingresado asimismo en la visión actualizada de nuestra ciudad que algunos poetas recrean de modos sugestivos. Gerardo Deniz, por ejemplo, ha descrito a la ciudad de México como una bahía<sup>420</sup>, Antonio Deltoro en cambio, nos remite a la sustancia acuosa que nos envuelve al habitarla<sup>421</sup>:

Una fuerza sonámbula, viscosa, híbrida, mercantil llenaba a las personas;  
la humedad adherida le daba a lo de siempre profundidad fluvial,  
las aceras resbalosas llamaban a lo líquido, querían sumergirse y dormir,  
los edificios, salidos de sus contornos, semejaban, más que ellos  
mismos, sus reflejos flotantes,  
y sin embargo la ciudad no parecía inactiva, estaba inundada por  
dos energías: la de las aguas y la de los hombres.

Quizás la inclinación a sumergir por medio del lenguaje o rescatar de su hundimiento a la ciudad por obra de la poesía, no sea solamente una tarea que permita redescubrir y releer el pasado, sino también anticipar y configurar el futuro. En ese sentido, los poetas estarían asumiendo plenamente el papel de ser -en palabras de José Carlos Becerra<sup>422</sup> “los constructores de la nueva ciudad” o “los muertos del futuro”.

---

<sup>419</sup> “El ritmo del hundimiento es creciente desde 1948 a la fecha, y que se estima en promedio en unos doce milímetros anualmente”. Véase Everaert Dubernard Luis, “El suelo y el subsuelo bajo la ciudad de México”, en “El Valle de México, descripción de su medio físico y sus primeros pobladores”, *Nuestros Orígenes*, comp. Isaber Tovar de Arechederra y Magdalena Mas, DDF/Conaculta/Universidad Iberoamericana, México, 1994, p. 25.

<sup>420</sup> Véase su poema titulado “Explicación”, *Ton y son*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1996, p. 15.

<sup>421</sup> Fragmento del poema titulado “Metamorfosis”, *Los días descalzos, Vuelta*, 1992, p. 130.

<sup>422</sup> “Epica”, Relación de los Hechos, en *El otoño recorre las islas, (obra poética 1961/1970)*, ed. cit., p. 109.



## **Balance final**

El esfuerzo por retener y no dejar escapar, la identidad de la urbe atrapada en la red de las imágenes poéticas que a lo largo del siglo la describieron (por obra de aquellos que la vieron convertirse en ciudad moderna y luego en megalópolis), me ha permitido no solamente descubrir de otra manera cómo se fue transfigurando físicamente el espacio, sino también, cómo se fue revelando esa metamorfosis en el poema. Rastrear algunas de las pautas de representación que fueron implementando creativamente los poetas mexicanos en aras de definir un perfil identificable de la urbe, me ha conducido a hacer una lectura de la historia de la poesía mexicana desde otro ángulo, y ese nuevo ángulo ha enriquecido a su vez el modo en que la propia historia de la ciudad de México puede ser revelada.

La ciudad que los poetas han ido construyendo a lo largo del siglo XX pone al descubierto nuevos caminos de relación con lo propio y otras formas de proyectar la identidad del lugar. Quizás mi trabajo ofrezca algunas pruebas que permitan demostrar que la imagen de la ciudad, enfocada como hilo conductor de la historia de la poesía mexicana, puede servirnos también para improvisar rutas de lectura que nos permitan renovar puntos de vista, rectificar distorsiones o descubrir tesoros que de otro modo hubieran permanecido ocultos. He intentado ofrecer además, una nueva perspectiva basada en el intercambio intertextual para asimilar la modernidad urbana que la poesía mexicana mantuvo con autores como Baudelaire y Apollinaire, entre muchos otros, así como con los mismos poetas mexicanos que fueron ocupando el lugar de aquellos, al implantar modelos propios que fueron retomados por poetas posteriores.

Por otra parte, hacer manifiesta la especificidad del género poético para evocar el espacio urbano, ha sido uno de los objetivos de esta investigación. La imagen poética, y en este caso, la imagen subordinada a la intención de dejar un registro de la ciudad, han demostrado ser un recurso en el que se articula todo un modo de mirar que resulta irreductible e intransferible a otros géneros literarios. El poeta mexicano ha tenido que jugar con ingenio para integrar en el espacio circunscrito del poema su propia percepción de un mundo urbano cambiante y proyectarlo ante el lector. En esa tarea no ha estado solo, sino que lo han acompañado, como intenté demostrarlo, otros poetas (también de otras lenguas y otras culturas), que han buscado con el mismo afán, hacerle un espacio a la ciudad moderna en la poesía. En esta cadena de memorias poéticas superpuestas<sup>423</sup>, intervienen por supuesto los poemas que han inspirado a muchos de los poetas modernos para dejar constancia sobre la vivencia urbana (en forma de paradigmas poéticos de la ciudad moderna como los que establecieron Baudelaire y Eliot), pero también se activa el impulso natural por singularizar a la ciudad de México como dueña de una historia propia, de la que sólo sus poetas se pueden apropiar y que también ha constituido sus propios paradigmas. La historia detrás de su modernidad, la peculiaridad de sus calles y colonias, los sismos y el papel del agua, y las condiciones siempre cambiantes de su fisonomía, son solamente algunos de los motivos que identifican a la ciudad y le dan un sello propio que el poeta ha podido aprovechar para dejar plasmado en su visión personal. Tratándose de un lugar como la ciudad de México, con un manantial de reminiscencias históricas siempre posible de ser activado, el papel del lenguaje como generador de espacios de la memoria,

---

<sup>423</sup> “El pensamiento poético es siempre un modo de memoria. Primordialmente es la memoria de poemas anteriores. Las teorías sociales y la historia de las artes por igual se fundan en la roca de memoria, puesto que un gran poema para llevarse a cabo, debe comenzar recordando otro poema”. Véase Harold Bloom, *Anatomía de la Influencia*, ed. cit., p.p. 344-345.

resulta doblemente favorecido. Parecería fácil, pero este trabajo debió dejarlo claro, que fue una tarea sin plenas garantías de éxito, pues en ocasiones, las distintas lecturas de la ciudad y sus respectivas recreaciones poéticas no siempre alcanzaron al lector de su tiempo o no siempre vieron conseguido su propósito. La ciudad moderna se ha ido construyendo de los riesgos<sup>424</sup> que corrieron algunos de ellos, en cada verso, cada palabra, y cada nueva perspectiva integrada, que en su audacia constituía un logro valioso para los poetas venideros. Pero sería injusto atribuirle la conquista de ese lugar en la poesía mexicana solamente a unos cuantos de ellos. El espacio que en el poema actualmente hay para la ciudad, fue naciendo del esfuerzo repetido por generaciones de poetas que encontraron importante la tarea de articular su experiencia personal vinculada al lugar, haciendo de la ciudad el marco significativo de su mensaje. Se trata de eso que Ángel Rama denominó “el tenaz esfuerzo de significación de que es capaz la literatura”:

Pues ésta, -conviene no olvidarlo-, no está sometida a la prueba de verdad, sus proposiciones no pueden ser enfrentadas con los hechos externos; sólo pueden ser juzgadas interiormente, relacionando unas contra otras dentro del texto y por lo tanto registrando su coherencia más que su exactitud histórica. En el mismo momento en que se disolvían los hechos externos, naciendo de esa disolución liberadora, pudo desplegarse el discurso literario que edificaba una ciudad soñada. Un sueño el futuro, un sueño el pasado, y sólo palabras e imágenes para excitar el soñar.<sup>425</sup>

Mi trabajo constituye solo un primer esbozo de algunas de las pautas más recurrentes en la representación poética de la urbe mexicana. Debido a que me propuse poner de relieve un proceso paralelo de modernización, tanto de la poesía como de la propia ciudad, me vi forzada a detenerme en la revisión de los recursos que las vanguardias implementarían para

---

<sup>424</sup> “¿Quién tiene la autoridad para proclamar qué es o no un poema permanente? [...] los grandes poetas suelen despreciar a los críticos, pero sin autoridad crítica [...] nos ahogamos en maremotos de versos malos y sinceros”. *Ibid.*, p. 345.

<sup>425</sup> Ángel Rama, *La ciudad letrada*, ed. cit., pp. 99-100.

introducir una representación de la ciudad que asegurara su identidad moderna. Es indudable sin embargo, que en la medida en que la modernidad dejó de ser una novedad, el poeta mexicano elegirá otros aspectos no menos relevantes asociados al lugar, para construir nuevas visiones de la ciudad de México. Y se dedicará a denunciar los estragos causados por la misma modernización que unas décadas antes era celebrada. La denuncia despertará otros reclamos más profundos y el camino para una elaboración de la historia, algo que la propia ciudad contiene y expresa en su arquitectura y mantiene en su localización ancestral, como un recordatorio incesante al que el poeta atiende y busca respuestas. Los modos de recorrer la ciudad: a pie, en metro, o en automóvil también han marcado pautas de representación poética de la ciudad, que por sí mismas merecen un estudio detenido. Este es solamente un primer intento de acercarme a la materia intentando formular direcciones y recurrencias en la representación poética de la ciudad. Todavía hay muchas más rutas por recorrer, tomando otros puntos de partida o haciéndole justicia a otros poetas<sup>426</sup> u otros poemas. Pero me daré por satisfecha si el lector queda tan convencido como yo del poder de la poesía para dejar no solo un registro de que cómo se fue transformando un tiempo histórico a partir del retrato poético de un espacio real, sino cómo se elabora una forma de conciencia a partir del poema. Como discurso que enhebra las energías sutiles, el poeta que entrega en su poema una visión de la ciudad, revela al lector el secreto de su encanto y el peso de la historia del lugar. “Se diría que no queda sitio para la *ciudad real*”, agrega Ángel Rama. Pero quizás en algún momento, lleguen a ser los poemas justamente el sitio puntual donde se pueda encontrar, depurada y confiable, la percepción de lo que la ciudad de México fue, está siendo, o llegará a ser.

---

<sup>426</sup> La ciudad de México en la poesía escrita por mujeres, es uno de los temas relevantes que abordaré en trabajos posteriores.

## Bibliografía citada

### Teoría y Crítica

Adès, Dawn and Alison McClean, *Revolution on Paper, Mexican Prints 1910-1960*, University of Texas Press, Austin / British Museum Press, London, 2009.

Adorno, Theodor W., “Perennial fashion-jazz” en *Prisms*, trad. del alemán por Samuel y Shierry Weber, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1982, pp. 119-132.

Azuela de la Cueva, Alicia, *Arte y Poder: renacimiento artístico y revolución social, México, 1910-1945*, El Colegio de Michoacán / Fondo de Cultura Económica, México, 2005.

Bachelard, Gaston, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia* (1942), trad. del fr. de Ida Vitale, Fondo de Cultura Económica, México, 1978.

Barthes, Roland, *La Torre Eiffel: textos sobre la imagen* (1993-1995), Paidós, España, 2001.

Benjamin, Walter, *Crónica Berlinesa*, trad. de José María Pérez Gay, “La cultura en México”, Suplemento de *Siempre!*, México, D.F., 18 de agosto de 1982.

----- “Sobre algunos temas en Baudelaire” en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Planeta, México, 1986.

-----*Cuadros de un pensamiento*, selección de Adriana Mancini, trad. de Susana Mayer con la colaboración de A. Mancini, Imago Mundi, Argentina, 1992.

----- “París, capital del siglo XIX”, en *Libro de los pasajes* (1982), ed. de Rolf Tiedemann, trad. de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Akal, Madrid, 2005, pp.37-63.

----- “Sobre el lugar social del escritor francés”, en *Obras*, libro II, volumen 2, (1989), ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, trad. de Jorge Navarro Pérez, Abada, Madrid, 2009, pp. 393-421.

-----“Guantes”, *Calle de dirección única*, en *Obras*, Libro IV, vol. 1, (1989), ed. de Tillman Rexroth, trad.de Jorge Navarro Pérez, Abada, Madrid, 2010, p.31.

----- “Excavar y recordar”, *Imágenes que piensan*, *Obras*, Libro IV, vol. 1, (1989), ed. de Tillman Rexroth, trad.de Jorge Navarro Pérez, Abada, Madrid, 2010, p.350.

----- “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, en *Obras*, libro 1, volumen 2, (1989), 2º ed., ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Abada, Madrid, 2012, pp. 11-85.

-----“Notas sobre los *Cuadros Parisinos* de Baudelaire”, en *Obras*, libro I, vol.2 (1989), 2º ed., ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, trad. de Alfredo Brotons Muñoz, Abada, Madrid, 2012, pp.355-364.

----- “Parque Central”, *Obras*, libro I, vol. 2, (1989), 2º ed., ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, trad. de Alfredo Brotons Muñoz, Abada, Madrid, 2012, pp.261-301.

Bloom, Harold, *Los vasos rotos* (1982), Fondo de Cultura Económica, México 1986.

-----*Anatomía de la influencia, la literatura como modo de vida*, trad. Damiá Alou, Taurus, Madrid, 2011.

Burke, Peter, *Hibridismo cultural*, trad. Sandra Chaparro Martínez, Estudio Preliminar de María José del Río Barredo, Akal, Madrid, 2010.

Chapman Sharpe, William, *Unreal cities, urban figuration in Wordsworth, Baudelaire, Whitman, Eliot and Williams*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London, 1990.



Dejean, Joan, *La esencia del estilo, historia de la invención de la moda y el lujo contemporáneo*, Nerea, San Sebastián, 2008.

Eliot, T.S., *La aventura sin fin*, ed. de Andreu Jaume, trad. Juan Antonio Montiel, Lumen, Barcelona, 2011.

Fernández Christlieb, Federico, “Lectura de una geometría de la sensibilidad. Urbanismo francés y mexicano de los siglos XVIII y XIX”, en *México-Francia: memoria de una sensibilidad común, siglos XIX-XX*, volumen II, Javier Pérez Siller y Chantal Cramaussel coord., Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, El Colegio de Michoacán, CEMCA, México, 2004, pp. 133-158.

Gómez de la Serna, Ramón, *Ismos*, Brújula, Buenos Aires, 1968.

Gottmann, Jean. *Megalopolis: the urbanized northeastern seaboard of the United States*. 1961. The M.I.T. Press Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, 1964.

Guillén, Jorge, “La vuelta a París” en, *Obra en Prosa*, ed. de Francisco J. Díaz de Castro, Tusquets, Barcelona, 1999, pp. 117-120.

Hall, Edward T., *La dimensión oculta* (1972), Siglo XXI, México, 2011.

Herner, Irene, *Siqueiros, Del paraíso a la utopía* (2004), Secretaría de Cultura del Distrito Federal, México, 2010.

Humboldt, Alejandro de, *Ensayo Político de la Nueva España* (1822), Estudio preliminar, revisión del texto, cotejos, notas y anexos de Juan A. Ortega y Medina, Porrúa, México, 1973.

Johnston, John H., *The Poet and the City. A Study in Urban Perspectives*, The University of Georgia Press, U.S.A., 1984.

Kazin, Alfred, *Una procesión: cien años de literatura norteamericana*, (1984), Fondo de Cultura Económica, México, 1987.

Kerik, Claudia, “Walter Benjamin y la ciudad (magia y melancolía)”, en *En torno a Walter Benjamin*, prólogo y selección de Claudia Kerik, Universidad Autónoma Metropolitana, Colección Cultura Universitaria # 58, Serie Filosofía, México, 1993, pp. 107-119.

Krieger Peter, *Paisajes Urbanos, Imagen y memoria*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2006.

Le Clézio, J.M.G., *El sueño mexicano o el pensamiento interrumpido*, Fondo de Cultura Económica, México, 2008.

Monsiváis, Carlos, *yo te bendigo, vida, Amado Nervo: crónica de vida y obra*, Raya en el agua, México, 2007.

-----*Apocalipstick*, (2009), Debate, México, 2010.

-----*Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*, ed. preparada por Eugenia Huerta, El Colegio de México, México, 2010.

Nesbit, Molly “In the absence of the *parisienne*”, en *Sexuality & Space*, Princeton Papers on Architecture, Princeton Architectural Press, New York, 1992, pp. 307-325.

Paz, Octavio, Cuadrivio (1965), Joaquín Mortiz, México, 1975.

-----*Los hijos del limo, Del romanticismo a la vanguardia* (1974), Seix Barral, México, 1981.

----- “Epílogo” en *Laurel, antología de la poesía moderna en lengua española*, prólogo de Xavier Villaurrutia, Trillas, México, 1986.

Perloff, Marjorie, *El momento futurista*, trad. de Mariano Peyrou, Correspondencias, Pre-Textos, Universidad Politécnica de Valencia, España, 2009.

Rama, Angel, *La ciudad letrada*, Ediciones del Norte, Hanover, 1984.

Ramos, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934), Colección Austral, Editorial Planeta Mexicana, México, 2006.

Raymond, Marcel, *De Baudelaire al surrealismo* (1933), Fondo de Cultura Económica, México, 1960.

Saézn Olga, *El Futurismo italiano*, Universidad Nacional de México, México, 2010.

Sandqvist, Tom, *Dada East: the romanians of cabaret Voltaire*, The MIT Press, USA, 2006.

Trotsky, León, *Obras, t. II, Literatura y Revolución*, Juan Pablos Editor, México, 1973.

*Vanguardia estridentista, soporte de la estética revolucionaria*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Nacional de Bellas Artes / Museo Casa Diego Rivera y Frida Kahlo, México, 2010.

Villoro, Juan, “Elogio de la mujer barbuda”, en *Luna Córnea* N°8, 1995, pp. 7-12.

Ward, Peter, *México: una megaciudad. Producción y reproducción de un medio ambiente urbano* (1990) Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Alianza Editorial, México, 1991.

Wildner, Kathrin, *La plaza mayor, ¿centro de la metrópoli?, etnografía del zócalo de la ciudad de México*, trad. de José Aníbal Campos, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2005.

Williams, Raymod, *The country and the city*, Oxford University Press, New York, 1978.

Yurkievich, Saúl, *Modernidad de Apollinaire*, Losada, Buenos Aires, 1968.

Crónicas, artículos, antologías, entrevistas, testimonios y reseñas:

Ashton, Dore, “Notas sobre cómo percibir la ciudad”, en *La ciudad, concepto y obra*, (VI Coloquio de Historia del Arte), Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, pp. 37-49.

Baciu, Stefan, “Un estridentista silencioso rinde cuentas: Jean Charlot”, *La Palabra y el Hombre*, julio-septiembre de 1968, n°47, pp.140-146.

----- “Jean Charlot ‘El ninguneado’”, *Vuelta* N°63, febrero de 1982, pp. 42-43.

Barrera López, José María, *La revista Grecia y las primeras vanguardias*, Alfar, Sevilla, 1997.

Buchmann, Johann Karl Edvard, “De los nombres de los lugares aztecas”, en Ignacio Guzmán Betancourt (comp.), *Los nombres de México*, 2° ed., Miguel Ángel Porrúa, México, 2002.

Bueno, Raúl, “La máquina como metáfora de modernización en la vanguardia latinoamericana”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXIV, N°48, Lima-Berkeley, 2° semestre de 1998; pp. 25-37.

Borges, Jorge Luis, *Un ensayo autobiográfico*, edición del centenario (1899-1999) prólogo y traducción de Aníbal González, epílogo de María Kodama, Galaxia Gutenberg, / Círculo de Lectores / Emecé.

Calderón de la Barca, Madame, *La vida en México, durante una residencia de dos años en ese país* (1843), trad., prólogo y notas de Felipe Teixidor, Tomo I, Porrúa, México, 1976.

Canudas Sandoval, Enrique, *Las venas de plata en la historia de México. Síntesis de historia económica. Siglo XIX*, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco / Utopía, México, 2005.

Carballo, Emmanuel y José Luis Martínez, *Páginas sobre la Ciudad de México 1469-1987*, Consejo de la Crónica de la Ciudad de México, México, 1988.

Corral, Rose, “Vanguardia y revolución: la poesía de Manuel Maples Arce (y el Borges que no fue), en *Modernidad, vanguardia y revolución en la poesía mexicana (1919-1930)*, Anthony Stanton, ed., El Colegio de México / Centro Katz de Estudios Mexicanos, México, 2014, pp. 107-121.

Corsi, Danielle, “Ideología y lenguaje futurista en *Hélices* de Guillermo de Torre”, en *Futurismo, la explosión de la vanguardia*, Alessandro Ghinoli y Llanos Gómez ed., Vaso Roto, México, pp. 91-106.

Driesse, Moniek & Annelys de Vet (editoras), *Atlas Subjetivo de la Ciudad de México*, Last / Textofilia, México, 2011.

Darío, Rubén, “Los hispanoamericanos. Notas y anécdotas”, en *Viajes de un cosmopolita extremo*, selección y prólogo de Graciela Montaldo, Fondo de Cultura Económica, México, 2013, pp. 300-309.

-----“Noches de París. El *magazine* Mundial”, en *Viajes de un cosmopolita extremo*, selección y prólogo de Graciela Montaldo, Fondo de Cultura Económica, México, 2013, pp. 367-372.

Escalante, Evodio, “La complejidad estética de Maples Arce”, en *Memoria* 79, julio de 1995, pp. 37-40.

-----*Elevación y caída del Estridentismo*, Ediciones sin Nombre, Conaculta, México, 2002.

Everaert Dubernard Luis, “El Valle de México, descripción de su medio físico y sus primeros pobladores”, *Nuestros Orígenes, Ensayos sobre la Ciudad de México*, vol. I,

Isaber Tovar de Arechederra y Magdalena Mas, comps., Conaculta / Universidad Iberoamericana / Gobierno del Distrito Federal, México, 1994, pp.19-43.

Galindo y Villa, Jesús, *Historia Sumaria de la ciudad de México* (1925), intr. Sergio Miranda Pacheco, Summa Mexicana, México, 2011.

Gallo, Rubén, *Freud en México, historia de un delirio* (2010), Fondo de Cultura económica, México, 2013.

García Miranda, Guadalupe, “Volcanes en un siglo de cambios”, *Artes de México* N° 73, México, 2005, pp. 50-58.

Garizurieta César, “Catarsis del mexicano”, *El Hijo Pródigo* # 40, 15 de julio de 1946, pp. 245-256.

Gibson, Ian, *La vida desafortada de Salvador Dalí* (1997), trad. de Daniel Najmías, Editorial Anagrama, Barcelona, 2003.

Glantz, Margo, *Las Genealogías* (1981), SEP (Lecturas Mexicanas), México, 1987.

Gojman de Backal, Alicia, “Diego Rivera y la comunidad judía en México”, en *Diego Rivera y la Inquisición, un puente en el tiempo*, coord. Carmen Gaitán Rojo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Museo Mural Diego Rivera, México, D.F., 2008.

Gutiérrez Martínez, Patricia, *El Palacio de Hierro, arranque de la modernidad arquitectónica en la ciudad de México*, Facultad de Arquitectura, Instituto de Investigaciones, Universidad Autónoma de México, México, 2005.

Gómez de la Serna, Ramón, “Jorge Luis Borges: *Fervor de Buenos Aires*”, en *Revista de Occidente* (N°10, abril de 1924) reedición de julio-agosto de 1993, p. 196.

Henríquez Ureña, Pedro, “Notas sobre literatura mexicana” en *México Moderno* N°3, 1922, pp. 162-165.

Infante Vargas, Lucrecia, “Mujeres en la ciudad: espacio, género y cultura en el escenario urbano del México finisecular (1883-1884), en *Instantáneas de la ciudad de México: un álbum de 1883-1884*, coord. Alicia Salmerón y Fernando Aguayo, Tomo I, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa, México, 2013, pp. 265-279.

Jiménez, Víctor, “Desarrollo urbano y tendencias arquitectónicas”, en *Macrópolis mexicana. Ensayos sobre la ciudad de México*, vol. IV, Isabel Tovar Arechederra y Magdalena Mas, comps., Conaculta / Universidad Iberoamericana / Gobierno del Distrito Federal, México, 1994, pp. 21-39.

Kerik, Claudia, “Recordando a Walter Benjamin” (1892-1940), *Vuelta* 189, Agosto de 1992, pp. 65-66.

----- “Jean Cocteau: Autorretrato homosexual”, Suplemento cultural del periódico *La Jornada*, 24 de marzo de 1996. [En línea, aparece suprimida mi colaboración]

----- “Poesía y Ciudad”, *Letras Libres* N°97, enero del 2007, p. 101.

----- “De Montaigne a Walter Benjamin”, *Letras Libres* N°42, pp. 42-46.

----- “Borges rumbo a la eternidad”, una charla con María Kodama”, revista *Nexos* número 405, septiembre del 2011, pp. 77-80.

Krieger, Peter “Acuápolis. Temas y problemas” en *Acuápolis*, Peter Krieger (ed.), Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2007, pp.17-95.

Lafarga, Francisco, “Los cuentos de un novelista: Paul de Kock en español”, en *El relato corto francés del siglo XIX y su recepción en España*, ed. Concepción Palacios Bernal, Universidad de Murcia, España, 2003, pp.191-205.

Lebrero Stals, José, “José Guadalupe Posada, crónicas de la gran ciudad”, en *Posada: el grabador mexicano* (2006), RM, México, 2008.

List Arzubide, Germán, *Opiniones sobre el libro “El movimiento estridentista”*, Xalapa, Veracruz, 1928.

López Casillas, Mercurio, *Manuel Manilla, grabador mexicano*, con un texto introductorio de Jean Charlot, RM, México, 2005.

Martínez, Julieta I., “Miradas contrastantes: La ciudad de México vista por viajeros extranjeros”, en *Instantáneas de la ciudad de México: un álbum de 1883-1884*, coord. Alicia Salmerón y Fernando Aguayo, Tomo I, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa, México, 2013, pp. 107-117.

Mckee Irwin, Robert, “Colores nunca vistos sobre una tela”: nuevos erotismos masculinos de la cultura posrevolucionaria, en *Modernidad, vanguardia y revolución en la poesía mexicana (1919-1930)*, Anthony Stanton, ed., El Colegio de México / Centro Katz de Estudios Mexicanos, México, 2014, pp. 257-277.

Maples Arce, Manuel, *Soberana Juventud, (Memorias II)*, Universidad Veracruzana, Dirección General Editorial, Xalapa, Veracruz, 2010.

-----*Mi vida por el mundo, (Memorias III)*, Universidad Veracruzana, Dirección General Editorial, Xalapa, Veracruz, 2010.

-----*Manuel Maples Arce: correspondencia con Guillermo de Torre, 1921-1922*, Carlos García, ed., *Revista de literatura mexicana*, Volumen 15, N° 1, 2004, pp. 151-157.

Meierovich, Clara, *Vicente T. Mendoza: Artista y Primer Folclorólogo Musical*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995.



Molloy, Silvia, “*Flaneries* textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire”, en *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Lía Schwartz Lerner e Isaías Lerner editores, Castalia, Madrid, 1984, pp. 487-496.

Monsiváis, Carlos, “Notas sobre cultura popular”, *Latin American Perspectives*, Vol. 5, N°1, Culture in the Age of Mass Media (Winter,1978), pp. 98-118.

-----*El centro histórico de la ciudad de México*, Imágenes de Francis detto Alys, Turner, España, 2006.

Mora, Francisco Javier, *El ruido de las nueces, List Arzubide y el estridentismo mexicano*, Universidad de Alicante, Salamanca, 1999.

Morales, Leonor, *Arturo García Bustos y el realismo de la Escuela Mexicana*, Universidad Iberoamericana, México, 1992.

Morand, Paul, “De la velocidad”, *Contemporáneos* N° 15, agosto de 1929, pp. 35-59.

Novo, Salvador, “¡Qué México!” Novela en que no pasa nada, Kodak, “La Falange”, sept. 1923, pp. 346-348.

-----“Caballos, calles, trato, cumplimiento” en *Seis siglos de la Ciudad de México* (1982), comp. Salvador Novo, Fondo de Cultura Económica, México 2006.

----- “Evocación de Gutiérrez Nájera” en *Letras Vencidas*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1981.

Olea, Héctor, “El preestridentismo: Siqueiros un antihéroe en el cierne del antisistema manifestario”, en *Otras rutas hacia Siqueiros*, ed. Olivier Debrousse, INBA/CURARE, pp.91-123.

Ornelas Herrera, Roberto, “Radio y cotidianidad en México (1900-1930)”, en *Historia de la vida cotidiana en México*, dir. Pilar Gonzalbo Aispuru, coord. Aurelio de los Reyes, Tomo V, vol. 1, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, pp. 127-169.

Pappe, Silvia, “Poesía tendida de la esquina a la ventana: Maples Arce y Torres Bodet”, en *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, Rafael Olea Franco y Anthony Stanton editores, El Colegio de México, México, 1994, pp. 253-265.

Paz, Octavio, “Jean Charlot, estridentista silencioso”, *Vuelta* N°63, febrero de 1982, p. 49.

Pérez-Rayón Nora, “Modernización y secularización. La ciudad de México en el Porfiriato (1876-1911)”, *Revista Fuentes Humanísticas* N° 31, Departamento de Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, México, 2005.

Phillips, Allen W., *Ramón López Velarde, el poeta y el prosista*, Instituto Nacional de Bellas Artes (1962), México, 1988.

Pineda Franco, Adela, “De poses y posturas: la exégesis literaria y el afrancesamiento en la Revista Moderna”, en *México-Francia: Memoria de una sensibilidad común*, siglos XIX-XX, vol II, coord. Javier Pérez Siller y Chantal Cramaussel, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, El Colegio de Michoacán, CEMCA, México, 2004.

Prieto González, José Manuel, “El Estridentismo mexicano y su *construcción* de la ciudad moderna a través de la poesía y la pintura”. *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. [En línea]. Barcelona: Universidad de Barcelona, 10 de abril de 2012, vol. XVI, n° 398. <<http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-398.htm>>. [ISSN: 1138-9788].

Quirarte, Vicente, *Elogio de la calle, biografía literaria de la ciudad de México 1850-1992*, Cal y arena, México, 2001.

Reyes, Alfonso, “Ramón Gómez de la Serna”, *México Moderno* # 8, marzo de 1921, p. 81.

-----*La X en la frente, textos sobre México*, intr. Stella Mastrángelo, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993.

-----*Las letras y la amistad: correspondencia, 1920-1958 / Alfonso Reyes, Guillermo de Torre*; ed. Carlos García, Pretextos, Valencia, 2005.

Rivera, Diego, *Mi arte, mi vida, una autobiografía hecha con la colaboración de Gladys March*, Herrero, México, 1963.

Rodríguez Prampolini, Ida, *Una década de arte*, Sep Setentas, México, 1974.

Schneider, Luis Mario, *Balmont y Maiakovski, dos poetas rusos en México*, Secretaría de Educación Pública, Sep Setentas, México, 1973.

Sheridan, Guillermo, *Los Contemporáneos ayer*, Fondo de Cultura Económica, México 1985.

Torres, Bodet, Jaime, “Perspectiva de la literatura mexicana actual 1915-1928”, *Contemporáneos* N° 4, septiembre de 1928, pp. 1-33.

Sánchez de Carmona Manuel, “Desarrollo urbano y tendencias arquitectónicas”, *El Corazón de una nación independiente. Ensayos sobre la Ciudad de México*, vol. III, comp. de Isabel Tovar de Arechederra y Magdalena Mas, presentación de Isabel Tovar de Arechederra, DDF / Conaculta / Universidad Iberoamericana, México, 1994, pp. 19-40.

Semo, Ilán, “La ciudad tentacular: notas sobre el centralismo en el siglo XX”, en *Macrópolis Mexicana. Ensayos sobre la Ciudad de México*, vol. IV, Isabel Tovar de Arechederra y Magdalena Mas, comps., Conaculta / Universidad Iberoamericana / Gobierno del Distrito Federal, México, 1994, pp. 47-62.

Stanton, Anthony, “Vanguardistas y revolucionarios en la poesía mexicana moderna”, en *Modernidad, vanguardia y revolución en la poesía mexicana, (1919-1930)*, Anthony Stanton, ed., El Colegio de México / Centro Katz de Estudios Mexicanos, México, 2014, pp. 11-42.

Valender, James, “García Maroto y los Contemporáneos”, en *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, Rafael Olea Franco y Anthony Stanton editores, El Colegio de México, México, 1994, pp. 417-430.

Woodal, James, *La vida de Jorge Luis Borges. El hombre en el espejo del libro* (1996), Gedisa, Madrid, 1999.

Poesía:

Apollinaire, Guillaume, *Caligramas*, edición y traducción de J. Ignacio Velázquez, Cátedra, Madrid, 1987.

-----*Obras Esenciales II*, trad. y prólogo de Rubén Silva Pretel, Pontificia Universidad Católica de Perú, Lima, 2008.

-----*Zona y otros Poemas de la Ciudad y el Corazón*, selección, trad. y notas de Xoán Abeleira, Bartleby, España, 2011.

Aguilar, Luis Miguel, *Todo lo que sé*, Cal y Arena, México, 1990.

Aura, Alejandro, *Poesía 1963-1993*, presentación de Tomás Segovia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1998.

Baudelaire, Charles, *Las flores del mal*, estudio y traducción de Jacinto Luis Guerreña, Visor, Madrid, 1982.

-----*El Spleen de París*, traducción de Margarita Michelena seguida de una carta de Octavio Paz, Tezontle, Fondo de Cultura Económica, México, 1990.

Becerra, José Carlos, *El otoño recorre las islas (obra poética 1961/1970)*, prólogo de Octavio Paz, ed. de José Emilio Pacheco y Gabriel Zaid, Era, México, 1981.

Berliner, Isaac, *City of Palaces, Poems by Isaac Berliner, Drawings by Diego Rivera*, translated by Mindy Rinkewich, Jacoby Press, 1996.

-----Berliner, Itzjok [Isaac], poemas de “La ciudad de los palacios” en *Tres caminos, el germen de la literatura judía en México*, introducción, selección y traducción de Becky Rubinstein, El Tucán de Virginia, México, 1997, pp. 27-66.

Borges, Jorge Luis, *Fervor de Buenos Aires*, en *Obras Completas*, 1923-1972, ed. Carlos V. Frías, Emecé, Buenos Aires, 1974.

Bustos Cerecedo, Miguel (comp.), “La ciudad de México en la poesía mexicana”, Gobierno del Distrito Federal, México, 1974.

Castañeda, Daniel, *Las Islas del Sueño*, seguidos de la primera versión al verso castellano de los “poemas condenados” de Charles Baudelaire, Editorial “CVLTVRA”, México, 1927.

Cendrars, Blaise, *Poesía (1912-1919)*, ed. bilingüe, trad. de Alicia Reyes, Carlos Bonfil y Marc Cheymol, presentación de Marc Cheymol, Coordinación de Difusión Cultural-Dirección de Literatura, UNAM, México, 1995.

Deltoro, Antonio, *Los días descalzos, Vuelta*, México, 1992.

Deniz, Gerardo, *Ton y Son*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1996.

Gallardo, Salvador, *El pentagrama eléctrico*, en Schneider, Luis Mario, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1997.

Girondo, Oliverio, *Oliverio Girondo*, Material de lectura 69, UNAM, México, 2010.

García Lorca, Federico, *Romancero Gitano, Poeta en Nueva York, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Prólogo de Núria Espert, ilustraciones de Federico García Lorca, 10º ed., Optima, Barcelona 2001.

Gómez de la Serna, Ramón, *Greguerías*, Edición de Rodolfo Cardona, Letras Hispánicas, Cátedra, México, 1990.

-----*Una Teoría Personal del Arte, Antología de textos de estética y teoría del arte*, ed. de Ana Martínez-Collado, Tecnos, Madrid, 1988.

Gutiérrez Nájera, Manuel, *Obras*, estudios y antología general de José Luis Martínez, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.

Huerta, Efraín, *Los eróticos y otros poemas*, (1968), Joaquín Mortiz, México, 1974.

-----*Poesía (1935-1968)*, Lecturas mexicanas # 54, SEP, México, 1986.

-----*Poesía completa*, (1988), Martí Soler (Comp.), prólogo de David Huerta, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.

Huerta, David, *Incurable*, Era, México, 1987.

Hurtado, Eduardo, *Ciudad sin puertas*, Toledo, México, 1991.

Kyn-Taniya, Luis, *Radio*, en Schneider, Luis Mario (comp.), *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1997.

Labastida, Jaime, “La feroz alegría”, *Ocupación de la Palabra, Nuevos poemas de “La espiga amotinada”*, Letras Mexicanas, México, 1965.

-----*Plenitud del Tiempo (1975)*, Lecturas Mexicanas 52, SEP, México, 1986.

Leduc, Renato, *Obra Literaria*, comp. e introducción de Edith Negrín, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 2000.

Lizalde, Eduardo, Tercera Tenochtitlan, Editorial Katún, México, 1983.

-----*Nueva Memoria del Tigre, Poesía (1949-2000)*, Fondo de Cultura Económica, 2005.

López Velarde, Ramón, *Obras*, Edición de José Luis Martínez, Biblioteca Americana, FCE, México, 1971.

Luzuriaga y Bibriesca, Guillermo, “Declaración de Amor a la Ciudad de México”, en “Suite de motivos mexicanos”, volumen # 4 del *Anuario de la Sociedad Folklórica de México 1943-1944* (pp.105-114), dirigido por Vicente T. Mendoza.

Luzuriaga y Bibriesca, Guillermo [Solón de Mel (seudónimo)], en *Poesías Patrióticas*, Leyenda, México, 2005.

Maiakovski, Vladimir, *Antología de Maiacovski, su vida y su obra*, trad. Lila Guerrero, Claridad, Buenos Aires, 1943.

Maples, Arce, Manuel, *Antología de la Poesía Mexicana Moderna*, Poligráfica Tiberina, Roma, 1940.

-----*Vrbe*, en Schneider, Luis Mario (Comp.), *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1997.

Medina, Rubén, *Perros habitados por las voces del desierto. Poesía infrarrealista entre dos siglos*, Aldus, México, 2014.

Neruda, Pablo, *Antología General*, Alfaguara, 2010.

Othón, Manuel José, *Obras Completas I*, comp. Joaquín Antonio Peñalosa, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.

Pacheco, José Emilio, *Tarde o Temprano (poemas 1958-2000)*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.

Paz, Octavio, *Vuelta (1969-1975)*, Biblioteca Breve, Editorial Seix Barral, S.A., Barcelona, 1976.

-----*Obra poética*, (1935-1988), (1990), Seix Barral, México 1991.

Reyes, Alfonso, *Romances (y afines)*, Stylo, México, 1945.

Santiago Papasquiaro, Mario, *Aullido de Cisne*, Al este del paraíso, México, 1996.

-----*Jeta de Santo, antología poética 1974-1997*, Selección de Rebeca López y Mario Raúl Guzmán, Fondo de Cultura Económica, México, 2008.

-----*Sueño sin fin*, prólogo de Bruno Montané Krebs, ediciones Sin Fin, Barcelona, 2012.

Sarmiento, José Antonio, *Las palabras en libertad, Antología de la poesía futurista italiana*, Hiperión, España, 1986.

Schneider, Luis Mario, *Dos poetas rusos en México: Balmont y Maiakovski*, SepSetentas, 66, México, 1973.

-----*García Lorca y México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988.

-----*El estridentismo o una literatura de la estrategia*, Lecturas Mexicana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1997.

Tablada, José Juan, *Obras III, Los días y las noches de París, Crónicas parisienses*, ed. de Esperanza Lara Velázquez, UNAM, México.

-----*Tres Libros ,Un día...(poemas sintéticos), Li-Po y otros poemas, El jarro de flores (Disociaciones líricas)*, estudio preliminar de Juan Velasco, ed. restaurada, con la transcripción en Apéndice de Li-Po y otros poemas por Jesús Munárriz, Hiperión, Madrid, 2000.

Urbina, Luis G., *Poesías Completas (2 vols.)*, Porrúa, México, 1987.

Villaurrutia, Xavier, *Obras*, (1953), prólogo de Alí Chumacero, recopilación de textos por Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider, Fondo de Cultura Económica, México, 1974.

Whitman, Walt, *Hojas de Hierba*, trad. Francisco Alexander, Visor, España, 2009.



### Guía de títulos de poemas o de títulos pertinentes citados

(Esta lista que sigue en la medida de lo posible, el orden en el que aparecen los poemas citados en la tesis, pero no ofrece la referencia completa de los textos ni la de sus autores, dado que esta información forma parte de la bibliografía citada anteriormente, y mezcla títulos de libros con títulos de poemas):

*Las flores del mal* (Baudelaire)

*Estampas parisienses* (Baudelaire)

“A una mendiga pelirroja” (Baudelaire)

“A una transeúnte” (Baudelaire)

“Moesta et errabunda” (Baudelaire)

“Danza macabra” (Baudelaire)

“Musa callejera” (Guillermo Prieto)

“La duquesa Job” (Manuel Gutiérrez Nájera)

Manuel Manilla (“Corrido a la Electricidad”)

*Sinfonías del Popocatépetl* (Dr. Atl)

“El sueño de los guantes negros” (Ramón López Velarde)

“Urente” (Manuel José Othón)

“Vuelta” (Octavio Paz)

“Nocturno de San Ildefonso” (Octavio Paz)

“El Profundo Hoy” (Blaise Cendrars)

“Prosa del transiberiano y de la pequeña Juana de Francia” (Blaise Cendrars)

Diecinueve poemas elásticos (Blaise Cendrars)

“Torre” (Blaise Cendrars)

*Tour Eiffel* (Huidobro)

“Carta-océano” (Apollinaire)

*Caligramas* (Apollinaire)

“Zona” (Apollinaire)

*Ideogramas Líricos* (José Juan Tablada)

*La ciudad de los Palacios* (Itzjok Berliner)

*Blanco* (Octavio Paz)

“Conversando con la torre Eiffel” (Vladimir Mayakovski)

“150.000.000” (Vladimir Mayakovski)

*Avión* (Luis Kyn-taniya)

*Radio* (Luis Kyn-Taniya)

“La tristeza de un gigante” (Luis Kyn-taniya)

“Noches Mexicanas” (Luis Kyn-Taniya)

*Greguerías* (Ramón Gómez de la Serna)

“El espantapájaros” (Oliverio Girondo)

“El espejo” (José Juan Tablada)

*Téléphone* (Huidobro)

*Hélices* (Guillermo de Torre)

“Paisaje Plástico” (Guillermo de Torre)

“Oda triunfal” (Alvar de Campos)

“Tranvías” (Xavier Villaurrutia)

80HP (Manuel Maples Arce)

*Poemas Interdictos* (Manuel Maples Arce)

*Vrbe* (Manuel Maples Arce)

“Antena” Francisco Monterde

“Gran calavera eléctrica” José Guadalupe Posada

*Veinte poemas para leer en el tranvía* (Oliverio Gironde)

“Quinta avenida” (José Juan Tablada)

“Nocturno de los ángeles” (Xavier Villaurrutia)

“A mi pegaso” (Marinetti)

“El automóvil en México” (José Juan Tablada)

*Hojas de Hierba* (Walt Whitman)

*Fervor de Buenos Aires* (Jorge Luis Borges)

*Poeta en Nueva York* (Federico García Lorca)

“Ciudad sin sueño” (Federico García Lorca)

“Asesinato” (Federico García Lorca)

*Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (Pablo Neruda)

*Canto general* (Pablo Neruda)

“Declaración de amor a la ciudad de México” Solón de Mel (Guillermo de Luzurriaga y Bibriesca)

“Declaración de amor” (Efraín Huerta)

“Declaración de odio” (Efraín Huerta)

“La elegía del retorno” (Luis G. Urbina)

“Ciudad remota” (Alfonso Reyes)

“Oda a la ciudad” (Renato Leduc)

“Avenida Juárez” (Efraín Huerta)

“Declaración y delirio en el metro” (Efraín Huerta)

“Circuito interior” (Efraín Huerta)

“Juárez Loreto” (Efraín Huerta)

“Shakespeare” (Alejandro Aura)

“Sácale la flama al diablo” (Mario Santiago Papasquiaro)

“Camino a Teotitlán del camino pero aún en el metro San Lázaro” (Mario Santiago Papasquiaro)

“Sueño sin fin” (Mario Santiago Papasquiaro)

Tierra baldía (T.S. Elliot)

“Ciudad sin muros” (Auden)

“Ciudad sin puertas” (Eduardo Hurtado)

“Coloquio” (Luis Miguel Aguilar)

“Ciudades desaparecidas” (Jaime Labastida)

*Incurable* (David Huerta)

*El reposo del fuego* (José Emilio Pacheco)

“Malpaís” (José Emilio Pacheco)

*Tercera Tenochtitlan* (Eduardo Lizalde)

“Una ciudad en manos de la muerte” (Jaime García Terrés)

“Las ruinas de México” (José Emilio Pacheco)

“Barranca del Muerto” (José Emilio Pacheco)

“Venecia de Anáhuac” (Alfonso Cravioto)

“Epitafio sobre ninguna piedra” (Octavio Paz)

“Ciudad y ríos” (Jaime Labastida)

“Horas de la ciudad” (Hugo Gutiérrez Vega)

Ton y son (Gerardo Deniz)

“Metamorfosis” (Antonio Deltoro)

“Epica” (José Carlos Becerra)