

**ALUMBRANDO LA CIUDAD: PRIMERAS REPRESENTACIONES  
POÉTICAS DE LA CIUDAD DE MÉXICO**

**CLAUDIA KERIK**

*Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, Ciudad de México*

---

**LIGHTING THE CITY: FIRST POETIC REPRESENTATIONS OF MEXICO CITY**

**ABSTRACT:**

The first impressions that caused the changes made in Mexico City in its process of transformation into a modern city were captured by its poets drawing attention to different aspects of life in the capital. While from the popular poetry the record of the entrance of the electricity in the public road was left, from the official poetry was tried to witness the new cosmopolitan sta-

tus of the Mexico City in the Porfirian era, through the fashion and the customs that were revealed in one of the main streets of the city. Comparing these poems allows us to know the initial strategies of poetic figuration of urban space that will continue to develop along different paths throughout the twentieth century until we reach our days.

**KEYWORDS:** MEXICAN POETRY, *CORRIDO*, MEXICO CITY; MODERN CITY, *FIN DE SIÈCLE*, *FLÂNEUR*

---



“Ardiente y árida, humeante, chorreando lava, vidrio  
derretido,  
parecía que la Tierra no tenía futuro.  
Quién iba a decir que de aquél magma llameante  
Saldrían bosques y ciudades y cantos y nostalgias”.  
Ernesto Cardenal, *Cántico Cósmico*.

Este trabajo pretende llamar la atención sobre el rol central que ha estado jugando la evolución de la ciudad moderna como temática ineludible de la poesía en nuestra lengua, y en particular, el caso de la Ciudad de México en la poesía mexicana. La transformación de las urbes, de metrópolis en megalópolis a lo largo del siglo XX, ha repercutido en la representación del espacio y los poetas han desarrollado diferentes estrategias de apropiación de los cambios que ha tenido el paisaje urbano. Aunque me centraré en hacer un brevísimo recuento de algunos casos ilustrativos que dan inicio al tema en el marco de la poesía mexicana, o del poeta mexicano y su visión inaugural de la Ciudad de México como ciudad moderna, considero que ésta es una nueva corriente de estudios que merece extenderse a todas las ciudades latinoamericanas y los poetas que se ocuparon de representarlas. Partiendo de una óptica personal – en donde me he nutrido de las

herramientas que nos legó el filósofo y crítico literario Walter Benjamin – señalaré algunas de las posibles puertas de entrada al estudio de las poéticas urbanas y nombraré a los iniciadores en el ámbito particular de la poesía mexicana.

El rol que ha jugado la ciudad en la literatura latinoamericana es más complejo de lo que podríamos suponer y se extiende más allá de su representación literaria, pues las ciudades conformaron un punto de partida para la propia identidad latinoamericana. Cuando Octavio Paz trató de responder a la pregunta en torno al nacimiento de nuestro ser como hispanoamericanos, no vaciló en señalar como factor crucial de nuestra independencia literaria el surgimiento del modernismo<sup>1</sup> y la consecuente mirada de

1 El movimiento poético conocido como “modernismo” surgió en la literatura hispanoamericana a fines del siglo XIX, inspirado en el simbolismo francés y caracterizado por la creación de paisajes simbólicos, (algunos tomados de la mitología, con figuras ornamentales como cisnes y princesas), y una predilección por el cultivo del verso endecasílabo. Su valor fue el de consolidar desde la poesía escrita en América un nuevo camino a través de la ruptura formal con los modelos provenientes de España, y por lo tanto, poner fin a una dependencia literaria sobrellevada durante siglos.

sus poetas hacia una ciudad en particular, la ciudad de París:

A fines del siglo XIX la literatura hispanoamericana deja de ser un reflejo de la española. Los poetas modernistas rompen bruscamente con el modelo peninsular. Pero no vuelven los ojos hacia su tierra sino hacia París. Van en busca del presente. Los que no pudieron salir, se inventaron Babilonias y Alejandrías a la medida de sus recursos y de su fantasía. (...) [Pues] La literatura de evasión no tardó en transformarse en literatura de exploración y de regreso. La verdadera aventura estaba en América. El camino hacia Palenque o hacia Buenos Aires pasaba casi siempre por París (...) Reprocharle a la literatura hispanoamericana su desarraigo es ignorar que sólo el desarraigo nos permitió recobrar nuestra porción de realidad. La distancia fue la condición del descubrimiento (Paz 1997, 45-46).

La ciudad de París fue el espacio de proyección de muchas de las fantasías de las que nacieron nuestras ciudades en Latinoamérica, no sólo en la literatura. La capital francesa tuvo un efecto duradero como modelo que anticipó nuestra propia identidad urbana. "El deseo de París" que había registrado Rubén Darío en sus crónicas de viajes, atravesará por la poesía cubista de Huidobro en sus poemas sobre la Torre Eiffel y llevará a un poeta nacido en Santiago de Chuco a escribir un verso que aún continúa resonando entretejido en nuestra lengua: "*Me moriré en París con aguacero, un día del cual tengo ya el recuerdo*". Pero París

ejercía un poder de atracción en sí misma aún antes de ser nombrada por sus poetas. La literatura sólo duplicaba esa misma atracción que algunas ciudades proyectaban hacia París como modelo a seguir para la modernización de su fisonomía<sup>2</sup>. El escritor en realidad estaba a merced de la ciudad francesa, como la propia ciudad en América estaba a merced de la capital de Francia. En el caso de la Ciudad de México este juego de reflejos fue más que evidente. La Ciudad de México pasó por un drástico proceso de cambios a fines del siglo XIX, durante el gobierno de Porfirio Díaz que (en más de tres décadas en el poder) se propuso imponerle a una ciudad que aún era colonial en su aspecto, el rostro de París. Arquitectos, escultores, ingenieros fueron convocados para conseguir una intervención eficaz en su fisonomía que pusiera a la capital mexicana a la altura de la capital francesa<sup>3</sup>, y con ello le diera un nuevo estatus

2 "Por primera vez se presencié, en la corta duración de una vida humana, la desaparición o transmutación de los decorados físicos que la acompañaban desde la infancia. Lo que ocurrió en el París de 1850 a 1870, bajo el impulso del Barón de Haussman (...) se vivió hacia fines de siglo en muchas ciudades latinoamericanas. La ciudad física, que objetivaba la permanencia del individuo dentro de su contorno, se transmutaba o disolvía, desarraigándolo de la realidad que era uno de sus constituyentes psíquicos" (Rama 1984, 95).

3 Al explicar las diversas circunstancias que dieron lugar a una transformación en la fisonomía

cosmopolita e internacional. Las primeras representaciones literarias de estos cambios abruptos pasaron por insertar términos en francés como una forma de recrear la atmósfera parisina que se buscaba reproducir deliberadamente en la propia ciudad. La *Revista Moderna* fue un ejemplo de la importancia que tendría la influencia francesa en la cultura mexicana y de la difusión del modernismo hispanoamericano; sus ilustraciones *Art nouveau* y sus traducciones de poetas simbolistas contribuyeron a divulgar y legitimar el valor intrínseco de reflejar desde México las novedades de Francia.

(Imagen 1 – Pág. 61)

El poema “La duquesa Job” de Manuel Gutiérrez Nájera inauguró esa época para la poesía de la urbe mexicana, describiendo el tránsito de una glamoro-

sa costurera por la calle Plateros entre tiendas de moda y joyerías al estilo francés.

La escenificación poética de una Ciudad de México afrancesada pasó también por la exageración como recurso para hacer verosímil el ideal urbano de la época, y por supuesto también por el uso de otras fuentes literarias que traídas al español hacían eco del rol que estaba jugando la cultura francesa como modelo a seguir. Se solía hacer demasiado énfasis en lo afrancesado del entorno urbano mexicano pero a expensas de la eliminación de una parte completa de su entidad física, e incluso de su población. Era un asunto de mercadotecnia cultural, había que proyectar al mundo la imagen de una ciudad en la América Hispana sincronizada con lo mejor de Europa, y para ello habría que borrar (al menos en los escritos) las huellas de su pasado indígena y de la población mestiza y pobre. Al parecer, este mecanismo de selección y represión, de una parte de los contenidos de verdad presentes en la imagen de la ciudad que se buscaba proyectar, ha sido frecuente toda vez que la modernidad ha buscado enfatizarse pagando el precio de una verdad a medias. También la visión de la ciudad que las vanguardias artísticas europeas harán evidente, resultará exagerada al extrapolarse a nuestros paisajes y en nuestra lengua, a través de versiones como la que ofreció

---

de las ciudades criollas, José Luis Romero sostuvo que “la Independencia había creado de hecho las nuevas nacionalidades; pero al identificarlas les había propuesto el arduo problema de esbozar urgentemente su personalidad peculiar y diseñar el itinerario posible de su marcha futura (...) Ciertamente, el largo proceso local que en cada país se desarrolló desde la independencia hasta 1880 (...) se vio inscrito en el cuadro de los grandes cambios económicos que sufrieron por entonces Europa y los Estados Unidos (...) Una sociedad que se renovaba parecía exigir una transformación de su hábitat (...) Una influencia decisiva ejercía sobre las nuevas burguesías el modelo de la transformación de París, imaginada por Napoleón III y llevada a cabo por el Barón de Haussmann” (Romero 2010, 173-176, 274-275).

el *Estridentismo* mexicano, que echó mano de la retórica del futurismo italiano para intentar representar ciudades como las mexicanas que estaban todavía lejos de competir con Milán o con París. Ni tampoco con Moscú, pues la voz de Mayakovski bullía junto con la de Marinetti en la del poeta mexicano Manuel Maples Arce, trayendo hasta el presente incluso las escalas entonadas por Walt Whitman en el espacio creado por el poema "Vrbe", para intentar hacer de la revolución mexicana y la revolución industrial un solo himno febril que celebrara la construcción de la nueva ciudad, tanto en México como en Moscú: "*¡Oh ciudad toda hecha de cables y de esfuerzos!*". Cada adecuación de una influencia siempre trajo implícita una nueva versión de la misma, acorde a la realidad a la que se estarían exportando los datos originales.

El juego de espejos, o el juego de modelos poéticos urbanos, fue el camino más natural que siguió la poesía mexicana para dejar un registro de los cambios operados en la ciudad. Préstamos intertextuales – tomados de Baudelaire, al comienzo, y después de Apollinaire, Eliot u Auden, entre otros – servirían para tal fin como licencias literarias usadas para nombrar lo propio de otra manera. Pero lo propio era en realidad extraño y ese fue justamente su signo. La ciudad moderna, como ha señalado Walter Benjamin, nació de una mirada de extraña-

miento hacia el rostro urbano acostumbrado, que en los ojos de Baudelaire supuso la instauración de la mirada de un exiliado, alguien que vería a su propia patria con los ojos de un enajenado, esa distancia que se convertirá en regla para la poesía de las capitales modernas. Desconocer el aspecto de nuestra ciudad, como consecuencia de su vertiginosa metamorfosis en ciudad moderna, será el primer signo vital del poeta que levantará su voz en un reclamo que aún hoy continúa vigente:

¡París cambia, mas nada en mi melancolía /  
ha cambiado! Palacios nuevos, andamiajes,  
bloques, / viejos barrios, todo es alegoría  
para mí, / y mis queridos recuerdos pesan  
como piedras<sup>4</sup>

Las ciudades permanecen hundidas en el olvido pero resguardadas en los poemas que rinden cuentas de cómo ha transcurrido el paso del tiempo en la propia imagen capturada. La Ciudad de México ha permanecido hundida por partida doble: en el subsuelo físico<sup>5</sup> y en

4 "El cisne" (Baudelaire 1966, 151).

5 Como se sabe, Tenochtitlan, la antigua ciudad que fuera destruida durante la conquista de México y sobre la cual se levantó la Ciudad de México virreinal, estaba construida sobre el agua, algo que permanece no solo en la memoria de la propia ciudad sino en el mismo subsuelo que yace bajo la zona central de la actual y moderna capital mexicana, lo que influye en su condición y la vuelve susceptible, por ejemplo, a la recepción amplificada de sismos, pues esta zona es justa-

la imaginación de ese mismo subsuelo, como capa de la historia que asegura la vitalidad de su memoria. Los poetas la han rescatado del olvido al emplear su voz para nombrar cada tramo de su metamorfosis en ciudad moderna. Con un lenguaje que también nos comunica cambios, la han erigido de nuevo frente a nosotros, como un rostro que recupera su juventud, sus rasgos, y que vuelve a envejecer para volver otra vez a sonreír desde la infancia, mágicamente, todo esto por obra de la poesía. A diferencia de un registro histórico o documental, cuya finalidad es objetivar el paso del tiempo, el registro poético de la ciudad es el registro subjetivo de la vivencia original de quienes la vieron transformarse. Por tanto, como ocurre en los sueños (en los que siempre hay un contenido de verdad), los datos que nos ofrecen los poemas siempre son reales, aún si la forma en la que nos son comunicados se presenta distorsionada o cifrada. Y al igual que en el mundo onírico, el paso del tiempo no ocurre siempre linealmente, sino, en ocasiones, como una espiral. Al rastrear el camino que siguieron los poetas mexicanos a la hora de comenzar a referirse a la ciudad, se descubre un ca-

---

mente una de las más vulnerables de toda la extensión metropolitana. Los poetas se han consagrado a conservar y recrear esta dimensión propia de la ciudad que le otorga también su sello distintivo a la poesía urbana mexicana.

mino en el cual el diálogo simultáneo con tradiciones culturales externas y con la propia tradición mexicana, se hizo notar. “Toda influencia es laberíntica”, como ha apuntado Harold Bloom.

Para saber cómo la Ciudad de México se descubrió moderna bajo la mirada de sus poetas, deberemos preguntarnos: ¿En qué momento se localiza la primera instantánea poética de la Ciudad de México como ciudad moderna?

Cuando Stefan Zweig narró la historia de los momentos estelares de la humanidad, en aras de representar el cambio de paradigma que significó el ingreso en la modernidad, eligió destacar “el nuevo ritmo” que marcaron los primeros adelantos de la electricidad durante el siglo XIX como uno de esos “momentos estelares”. Estos experimentos significaron una conquista distinta, ya no en el terreno de lo comprensible como la velocidad de los nuevos vehículos de locomoción que aproximaban pueblos y países, sino – como explica Zweig – en el terreno de lo incomprensible, uniendo el espacio y el tiempo:

[...] que la corriente invisible que vibra entre los dos polos de una minúscula columna voltaica pudiera extenderse por toda la Tierra, de un extremo al otro; que ese aparato de juguete de los laboratorios, que ayer era capaz de atraer un par de trocitos de papel por frotamiento de un cristal, pudiera potenciar en miles de millones la fuerza muscular y la velocidad humana,

trayendo noticias, moviendo trenes, iluminando calles y casas, y como Ariel flotar invisible en el aire. Sólo por medio de este descubrimiento la relación espacio-tiempo experimentó el cambio más decisivo desde la creación del mundo (Zweig 2002, 190-191).

El primer poema que deja constancia de una Ciudad de México en la que la electricidad irrumpe iluminando, con una «nueva luz», las calles por las noches – una luz que ya no provenía de los faroles de gas sino de una “luna moderna” que invitaba a recorrer bajo su tutela nuevos derroteros urbanos con otras y nacientes intenciones –, fue el *Corrido de la luz eléctrica*<sup>6</sup>, un poema que al igual que la luz artificial que describe, proyecta su luminosidad alumbrando en paralelo toda la ciudad que podía entonces abarcarse por el poeta, recorriendo verso tras verso (como *El andarín de la noche* de Eguren) las calles y los tipos urbanos que emergían para dejarse acariciar por este nuevo velo transparente que establecía otras condiciones para la vida urbana.

Las calles más principales  
llenas de la luz están,

6 “El corrido es un género épico-lírico-narrativo, en cuartetas de rima variable, ya asonante o consonante en los versos pares, forma literaria sobre la que se apoya una frase musical compuesta generalmente por cuatro miembros, que relata aquellos sucesos que hieren poderosamente la sensibilidad de las multitudes (...)” (Mendoza 2003, IX).

y también los arrabales  
hasta llegar a San Juan  
y concluir en los Portales.  
(...)  
Esa luz que reverbera  
por completo en la ciudad,  
será la más verdadera  
que alumbra con claridad  
las calles y la Alameda<sup>7</sup>.

La fecha de escritura de este corrido debió ser cercana a la fecha del acontecimiento que poetizó: 1881, año en que Porfirio Díaz inauguró un tramo del centro de la capital mexicana iluminado por estos nuevos focos. Dado que los corridos solían transmitir las últimas noticias (poetizadas bajo la forma de décimas o romances), podemos suponer que éste cumplió fielmente la función original para el que fue creado: la de comunicar de inmediato la novedad de una Ciudad de México que se distinguía por su ingreso en la modernidad gracias a la instalación de la luz eléctrica. Una ciudad que se disponía a dejar sus trazas rurales y que se distinguiría de la provincia también por la novedad de su iluminación, no sólo por los nuevos almacenes que la *duquesa Job* recorrería al atravesarla durante el día en tacones, por la calle Plateeros, hablando en francés.

(Imagen 2 – Pág. 61)

Aunque los corridos no formaron parte de la poesía oficial, aún así nos sirven

7 “Corrido de la luz eléctrica”, también conocido como “La luz eléctrica llega” (Anónimo s.f., 2).

para establecer un punto de partida para la historia poética oficial de la Ciudad de México<sup>8</sup> como ciudad moderna. Es decir, si bien es cierto que la poesía mexicana moderna nace deslindándose de lo popular, en el sentido de atender a modelos provenientes de la alta cultura (como el que ofrecían los poetas franceses, y en primer lugar Baudelaire), la Ciudad de México emerge justamente en lo popular y es allí donde encuentra su primera representación poética que da fe cabal del inicio de su proceso de modernización. Son esos autores los que con su pluma dejaron registrada la primera fase de transformación de la Ciudad de México en el salto de un siglo al otro. El anonimato de estos poetas, como ha señalado Anita Brenner al hablar de los ilustradores notables que acompañaron con sus grabados dichos corridos<sup>9</sup>, fue un anoni-

8 En una de las reflexiones que Jorge Luis Borges emprendió en torno a los comienzos de la poesía argentina sobre la ciudad de Buenos Aires (en la que nació), prefirió elaborar la pregunta de un modo distinto, haciendo énfasis en la importancia del barrio representado como la unidad mínima de la ciudad. “¿Cuándo empezó la literatura argentina del arrabal?”, se preguntó (Borges 2005, 35). Su mirada hacia lo marginal o popular podría ser aleccionadora de lo que, en este caso, sería la poesía popular mexicana. Borges hará énfasis en la entonación de “ciertas coplas populares del compadrito” para la comprensión de la idiosincrasia del que vive en las orillas y no en el centro.

9 “Posada trabajó en el período justamente ante-

mato condicionado para cumplir con los fines de un género destinado a la inmediatez. Esos corridos tuvieron autores que fueron personas de carne y hueso, con nombre y apellido. Lamentablemente no queda mucho de esos nombres si esperamos hacerles una justicia plena. Son varios y acaban siendo ninguno. Manilla y Posada, quienes ilustraron las hojas volantes de la imprenta de Vanegas Arroyo en que se difundían dichos corridos, lograron salir del anonimato al ser descubiertos y valorados por miradas como las de Jean Charlot y Diego Rivera. Pero los poetas (autores de los corridos), se quedaron sin nombre y en cierto modo sin trascendencia. Nombremos al menos una de sus glorias: la de haber hecho visible poéticamente a una ciudad como la de México que ya comenzaba a ser moderna.

Desde el lado de la poesía culta, el comienzo ya fue anunciado. Gutiérrez Nájera tendría el privilegio de inaugurar

rior a la Revolución, en el aire enrarecido de la era dorada de México, en que el México oficial era afectadamente francés (...) Los artistas oficiales del período, que habían desdeñado el anonimato que Posada defendió, eran *fin de siècle* (...) Haber mostrado interés por los corridos y sus ilustraciones durante la época dorada debe haber sido considerado una actitud sospechosa y a todas luces ridícula. Todo eso pertenecía al mundo de los criados. Posada eligió, en consecuencia, en lugar del aplauso inmediato, ser desconocido pero ampliamente distribuido y disfrutado; y ser útil” (Brenner 1983, 214-216).



una nueva fase para la poesía urbana mexicana con uno solo de sus frutos: el poema *La duquesa Job*. Un logro para la poesía de la Ciudad de México nada menor: nos enteramos de que estamos en una ciudad moderna por el punto de vista que elige el poeta al observar a la mujer que camina por una de sus calles. Una ciudad de día, no de noche (como la del “Corrido de la luz eléctrica”), y que ofrece la novedad de sus almacenes y de sus nuevas conductas femeninas, que se distinguen por no ser provincianas y parecer casi europeas en lo que a hábitos del vestir, del caminar y del hablar se refiere.

¡Cómo resuena su taconeo  
en las baldosas! ¡Con qué meneo  
luce su talle de tentación!  
¡Con qué aire de aristocracia  
mira a los hombres, y con qué gracia  
frunce los labios - ¡Mimí Pinsón!<sup>10</sup>

Pero la ciudad descrita por Gutiérrez Nájera queda contenida en el circuito que recorre al duquesa. Su perímetro lleva implícita una visión de mundo. En cambio, la Ciudad de México que describe el corrido se extiende más, tiene más diversidad en su población y alcanza a abarcar otro horizonte. Ambos poemas, probablemente paralelos, pueden estudiarse como punto de partida de dos visiones simultáneas de la Ciudad de México en su ingreso en la modernidad.

10 “La duquesa Job” (Gutiérrez Nájera 1998, 19).

Una, la que ofrecía la mirada popular, que al no estar sometida a “la presión de lo erudito” era más franca. Otra, la que proyectaba hacia afuera el México que se debía ver y conocer. Un México digno por tener una capital afrancesada y poetas modernistas que daban muestras claras de nutrirse de modelos europeos.

(Imagen 3– Pág. 62)

Una vez iniciado el siglo XX continuarán por vías separadas las conquistas poéticas de la ciudad. Poemas de aliento modernista que harán referencia a los parques de la colonia Roma, “*evocadores de un siglo versallesco, elegante y banal*”, sonarán en paralelo a corridos como el del tranvía eléctrico, entremezclados con los corridos de la Revolución. Pero hacia 1920 ya muchos tendrán la pluma lista para captar otra dimensión urbana<sup>11</sup>. Ló-

11 Nombrar lo propio de otra manera también significó recuperar la historia de la fundación y destrucción de capital mexicana desde la poesía, es decir, comenzar a erigir de nuevo la antigua Tenochtitlan, algo que en la primer mitad del siglo XX se logró, por ejemplo, encarnando a la metrópolis en una figura femenina como lo hiciera inicialmente Solón de Mel (seudónimo de Guillermo de Luzuriaga y Bribiesca) a través de un poema de ecos patrióticos: “Declaración de amor a la ciudad de México” (1917), un poeta cuya valiosa contribución al tema no ha sido atendida por la crítica. Y en la segunda mitad del siglo veinte, otra tendencia paralela cobrará especial vigencia a partir, por ejemplo, de poetas como José Emilio Pacheco y Eduardo Lizalde, que en poemas como “El reposo del Fuego” (1966) o “Tercera Tenochtitlan” (1982) marcarán (junto

pez Velarde escribirá un poema sobre la Ciudad de México usando el lente de Baudelaire sin que lo notemos, tan suyo ya que la misma ciudad provendrá más del sueño de la poesía que de la propia realidad. Por primera vez quizás, la Ciudad de México (sumergida en “*el más bien muerto de los mares muertos*” – nacido de los versos del poeta francés) se nombrará como locación de su personaje femenino principal: “*Oh prisionera del Valle de México*”. Nombrar a la ciudad por su ubicación en el valle también significó una conquista mayor. Junto a López Velarde, José Juan Tablada rompería el discurso tradicional al incorporar los caligramas de Apollinaire en una nueva caligrafía urbana para reproducir postales la capital mexicana.

(Imagen 4– Pág. 62)

Son los pasos del poeta por la ciudad los que inauguran esa «Zona» nueva de experimentación en la poesía. La estrategia elegida para la representación poética

con otros no menos importantes) un nuevo paradigma a seguir: el de la revisión de la historia de la ciudad a partir del testimonio que ofrece también su arquitectura. En ese proceso, la intertextualidad asumida a conciencia se pondrá de manifiesto en el diálogo con textos canónicos sobre la historia poética de la ciudad como *Grandeza mexicana* de Bernardo de Balbuena, que data de 1604. En este trabajo sólo señalo algunas de las pautas usadas para la representación poética de la Ciudad de México y menciono algunos ejemplos que puedan ser ilustrativos, pero en ningún sentido exhaustivos para cada tendencia.

de la ciudad moderna pasará casi siempre por la recreación de los itinerarios de quien la recorre: calles, colonias, arrabales, puentes, paisajes, edificios, que darán lugar a visiones, evocaciones, reflexiones..., un tránsito que Federico García Lorca habría de emprender en *Poeta en Nueva York*, marcando para la poesía en lengua española un nuevo paradigma a seguir, el del poeta como *flâneur*, aquél que para hacer suyo el (desolador) paisaje que lo rodea, se arriesga a descubrirlo a expensas de no reconocerse siempre en él. Para entonces, la escisión entre lo culto y lo popular habrá llegado a su fin hacia mediados de siglo en la poesía mexicana, a partir de los logros de Efraín Huerta – un heredero de Renato Leduc e intérprete de Lorca<sup>12</sup> –, que hará de sus recorridos urbanos por la Ciudad de México (a pie, en metro o en camión) el tema central de su poesía. Con Efraín Huerta, la Ciudad de México dejará de ser el motivo de un solo poema para pasar a convertirse en la temática elegida por un poeta, clave esencial de su universo poético<sup>13</sup>.

12 Utilizo la expresión haciendo eco de la definición de influencia literaria aportada por Harold Bloom, como una “lectura errónea y creativa” capaz de apropiarse del legado de un poeta precursor y transformarlo en otro, en aras de distinguirse del mismo.

13 Efraín Huerta logra de esa manera consumir un largo camino de conquistas poéticas de la ciudad emprendidas por poetas anteriores a él, cuyo

Quizás una de las más útiles herramientas para el estudio de las poéticas urbanas que nos haya legado Walter Benjamin radique justamente en la categoría del *flâneur* sobre la cual nos llamó la atención, esa especie de *detective urbano* que no se deja llevar por lo pintoresco del paisaje sino que es movido por el impulso de acceder a otra imagen de la propia ciudad. La figura de “aquél que viaja hacia el pasado, en lugar de hacia lo lejos” será la del que rescate las páginas del “libro de una ciudad”. Es quien accede también a lo que Benjamin definiera como la «arquitectura porosa»<sup>14</sup>, aquella

mérito no ha sido aún del todo reconocido, como Solón de Mel (Guillermo de Luzuriaga y Bribiesca), José de Jesús Núñez y Domínguez, Armando de María y Campos, Martín Gómez Palacio y Francisco Monterde, entre muchos otros que, por distintas razones, no lograron plenamente trascender.

14 Al escribir sobre la ciudad italiana de Nápoles, Benjamin introdujo su noción de una «arquitectura porosa», misma que guarda vínculos con su percepción de los “pasajes” que unen una dimensión de la ciudad con otra: “La arquitectura es porosa como estas piedras. La construcción y la acción alternan en patios, arcadas y escaleras. Todo conserva un espacio que puede convertirse en escenario de nuevas constelaciones imprevistas. (...) En esos rincones apenas se distingue dónde aún se está construyendo y dónde ya comenzó la decadencia. Porque nada se termina ni se concluye. La porosidad no solo se encuentra con la indolencia del trabajador sureño, sino ante todo con la pasión por lo improvisado, a la cual debe reservarse sin falta un espacio y una oportunidad. Las construcciones sirven de escenario po-

en que se entrecruzan dimensiones espaciales diversas, lo público y lo privado..., y que dará pie en última instancia a los pasajes que unen un sitio con otro y que han hecho de los centros comerciales actuales un improvisado hogar para el ciudadano común.

“El equivalente del poema pastoril es la meditación solitaria en un bar, en el parque público o en un jardín de los suburbios”, ha señalado Octavio Paz, quien habrá de recrear en la poesía mexicana el tránsito de un *flâneur* que descubre otros tiempos de su ciudad. En sus poemas más emblemáticos sobre el tema (escritos tras su regreso a la capital mexicana después de una larga ausencia), reproducirá el reencuentro del poeta con la ciudad, trasladando a la página el tránsito del *flâneur*:

El muchacho que camina por este poema, /  
entre San Ildefonso y el Zócalo, / es el  
hombre que lo escribe: / esta página tam-  
bién es una caminata nocturna<sup>15</sup>.

Con significativa audacia poética, conseguirá llevar la esencia de la ciudad hasta el barrio de su infancia –que en el caso de Paz es el de Mixcoac–, con el que habrá ilustrado una de sus consignas: “so-

pular. Todas ellas consisten en una enorme cantidad de escenarios animados simultáneamente. Balcón, entrada, ventana, portón, escalera y altílllo son escena y palco a la vez” (Benjamin 1992, 16-17).

15 “Nocturno de San Ildefonso” (Paz 1974, 25).

mos universales y somos de este barrio”, un hecho que antes recreara Borges en su *Fervor de Buenos Aires*, el más universal de nuestros escritores y el más apegado a su lugar de origen de los poetas argentinos modernos, aquél que rompió todas las escalas al comparar un barrio con una ciudad, y declarar que “Buenos Aires es un barrio de Montevideo” porque tiene más afinidades con uno de sus barrios que con las provincias que la colindan, y al afirmar, con esa sabiduría profética (característica del autor), que un día quizás será posible hablar de la ciudad sin nombrarla, desde la propia sensibilidad de la ciudad y no desde sus referencias<sup>16</sup>. La poetización de Buenos Aires o de Lima, de Santiago o de la Ciudad de México, entre muchas otras capitales, es sin duda un tema que merece atención en la construcción de nuestra propia identidad literaria como latinoamericanos. Desde que Neruda subiera a las alturas de Machu Picchu para intentar divisar desde ahí la totalidad del continente, distinguiendo en su mirada cada ciudad, cada cultura aborigen, cada historia y cada geografía, el camino de muchos ha sido

el de mirar hacia lo propio: su ciudad, su barrio, su calle, su memoria; un camino por el que deberemos transitar si buscamos salir a flote de un mundo donde la globalización amenaza la distinción de lo que nos es propio, y en ese sentido, una clave esencial para el reconocimiento de nuestra singularidad. La poesía guarda sin duda las huellas de una identidad que espera ser apelada en la recreación poética de ciudades que, como la de México y muchas otras de Hispanoamérica, aguardan ser descubiertas nuevamente por los lectores.

---

16 “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.” (Borges 2003, 125).



Imagen 1 - Logotipo de la *Revista Moderna*, dibujado por Julio Ruelas (Saborit, Mosiváis, del Conde 2007)



Imagen 2 - Página frontal de la hoja volante que contiene el "Corrido de la luz eléctrica", con ilustración de Manuel Manilla (Anónimo s.f.).

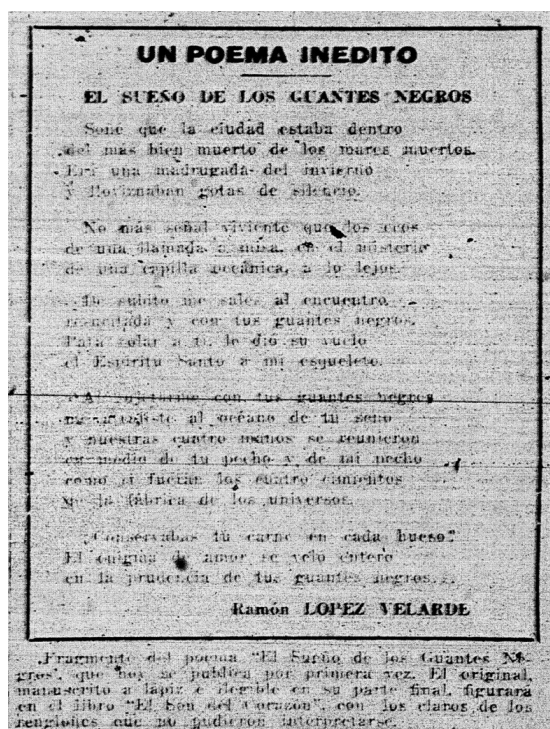


Imagen 3 - Detalle de la página del periódico *El Universal* donde fue publicado por primera vez el poema "El sueño de los guantes negros" de Ramón López Velarde (1924).

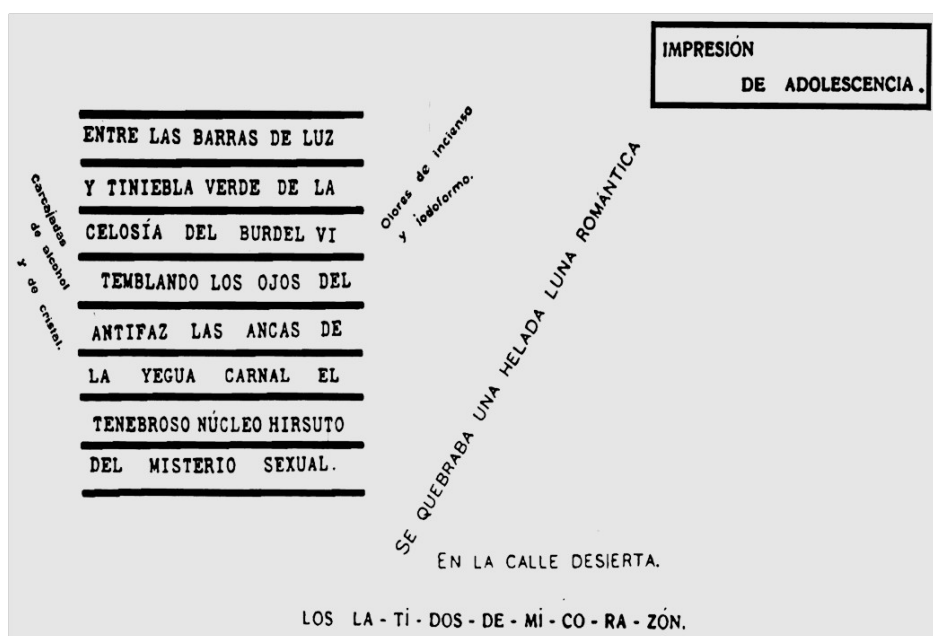


Imagen 4 - Ideograma "Impresión de adolescencia" de José Juan Tablada (2000).

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Anónimo. s.f. *La luz eléctrica llega / Corrido de la luz eléctrica*. Hoja volante ilustrada por Manuel Manilla. Ciudad de México: Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo.
- Baudelaire, Charles. 1966. *Las flores del mal*. Traducción de Ana María Moix. Barcelona: Editorial Mateu / Círculo de Lectores.
- Benjamin, Walter. 1992. *Cuadros de un pensamiento*. Selección de Adriana Mancini, traducción de Susana Mayer y Adriana Mancini. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi.
- Borges, Jorge Luis. 2003. *Textos recobrados (1956-1986)*. Edición de Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi. Buenos Aires: Emecé editores.
- Borges, Jorge Luis. 2005. "La poesía y el arrabal". *Letras Libres* 82: 34-38.
- Brenner, Anita. 1983. *Ídolos tras los altares*. Traducción de Sergio Mondragón. Ciudad de México: Editorial Domés.
- Gutiérrez Nájera, Manuel. 1998. *Poesías completas, vol. 2*. Edición y prólogo de Francisco González Guerrero. Cuarta edición. Ciudad de México: Editorial Porrúa.
- Kerik, Claudia. 2015. *La Ciudad de México en la poesía moderna mexicana: pautas de representación poética de la ciudad durante el siglo XX*. Tesis doctoral, El Colegio de México.
- López Velarde, Ramón. 1924. "Un poema inédito: El sueño de los guantes negros". *El Universal: el gran diario de México (cuarta sección)* 2799: 5.
- Mendoza, Vicente T. 2003. *El corrido mexicano*. Décima reimpresión. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, Octavio. 1974. "Nocturno de San Ildefonso". *Plural: revista mensual de Excélsior* 36: 24-27.
- Paz, Octavio. 1997. "Literatura de fundación" en *Fundación y disidencia. Dominio hispánico (Obras completas)*, edición del autor, segunda reimpresión de la segunda edición, 45-46. Ciudad de México: Círculo de Lectores / Fondo de Cultura Económica.
- Rama, Ángel. 1984. *La ciudad letrada*. Hanover-USA: Ediciones del Norte.
- Romero, José Luis. 2010. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Tercera edición. Buenos Aires: Siglo XXI editores Argentina.
- Saborit, Antonio, Carlos Monsiváis, y Teresa del Conde. 2007. *El viajero lúgubre. Julio Ruelas, modernista (1870-1907)*. Madrid: Instituto Nacional de Bellas Artes / Editorial RM / Museo Nacional de Arte.

- Tablada, José Juan. 2000. *Tres libros: Un día... (poemas sintéticos); Li-Po y otros poemas; El jarro de flores (disociaciones líricas)*. Estudio preliminar de Juan Velasco. Madrid: Ediciones Hiperión.
- Zweig, Stefan. 2002. *Momentos estelares de la humanidad. Catorce miniaturas históricas*. Traducción de Berta Vias Mahou. Barcelona: Acantilado.



CLAUDIA KERIK

Claudia Kerik es egresada de la Universidad Hebrea de Jerusalén donde realizó estudios de Literatura Latinoamericana y Literatura Comparada, así como de *El Colegio de México* donde se doctoró en Literatura Hispánica. Como investigadora, se ha dedicado a la poesía de la ciudad moderna centrándose en el caso específico de la representación poética de la Ciudad de México. Como parte de su trayectoria ha estudiado y divulgado el pensamiento de Walter Benjamin a través de ensayos, artículos y reseñas publicadas en distintas revistas mexicanas. Es autora de una compilación de ensayos, *En torno a Walter Benjamin* (UAM, 1993), y de un libro de traducciones de Yehuda Amijái, *Poemas Escogidos* (Vuelta, 1990). Pronto se publicará su compilación de poesía mexicana titulada: *La ciudad de los poemas. Antología poética de la Ciudad de México Moderna* (Trilce, 2018).

Claudia Kerik

UAM-Itzapalapa

[cmkr@prodigy.net.mx](mailto:cmkr@prodigy.net.mx)

Recibido: 31/08/2017

Aceptado: 13/10/2017

This work is licensed under the Creative Commons © Claudia Kerik

Alumbrando la ciudad: primeras representaciones poéticas de la Ciudad de México.

2017 | América Crítica. Vol. 1, n° 2, diciembre 2017: 49-66.

DOI: 10.13125/americacritica/3187

---

