



# CATEDRAL TOMADA

Revista de Crítica Literaria Latinoamericana  Journal of Latin American Literary Criticism

**María Ema Llorente**

*Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM)*  
emmall@uaem.mx

## **La Ciudad de México en la poesía mexicana del siglo XXI. Figuraciones poéticas del espacio urbano.**

### **Mexico City in 21th Century Mexican Poetry. Poetic Figurations of Urban Space.**

#### **Resumen**

El presente artículo se enfoca en el estudio de algunas de las formas de representación de la Ciudad de México que aparecen en la poesía mexicana del siglo XXI. Tomando como punto de partida el carácter híbrido y heterogéneo que se atribuye a esta ciudad, y acotando el estudio a cuatro elementos que la caracterizan, como son la extensión, la superpoblación, las dificultades en los desplazamientos y los transportes y los sentimientos encontrados que provoca en sus habitantes, se analizan algunas de las figuraciones metafóricas que los textos ofrecen de este espacio urbano. En muchas de ellas, y en consonancia con el carácter híbrido señalado, la ciudad se presenta como un ser animado de características diversas –mujer-animal-insecto-máquina-efigie-, que representa el carácter monstruoso de la ciudad y traduce las sensaciones de amenaza y peligro ante la posibilidad, tanto temida como deseada, de su aniquilación y su destrucción.

#### **Palabras claves**

*Espacio urbano, híbrido, signo monstruoso, amenaza, destrucción.*

#### **Abstract**

This paper focuses on the study of some of the forms of representing Mexico City that are reflected in 21th Century Mexican Poetry. Taking as the starting point the heterogeneous and hybrid nature attributed to this City, and limiting the study to four of its characteristic features —namely extension, overcrowding, difficulties in movements and transportation, and the mixed feelings of its population—, it explores some of this urban space's metaphorical figurations that can be found in texts. In line with the above mentioned hybridism, the City appears in many of them as an animate being with diverse characteristics

—woman-animal-insect-machine-effigy— that symbolizes the City's monstrosity and explains the senses of threat and danger at the possibility (equally feared and desired) of its annihilation and destruction.

**Keywords**

*Urban space, Hybrid, Monstrous Sign, Threat, Destruction.*

Desde sus orígenes, la Ciudad de México se ha considerado una ciudad híbrida y heterogénea<sup>1</sup>, una ciudad en la que la simultaneidad de distintas razas y creencias, las sucesivas ampliaciones y expansiones, así como la inmigración, el desarrollo demográfico y económico y la globalización, entre otros factores, han favorecido o forzado la convivencia entre lo antiguo y lo nuevo, lo propio y lo ajeno, lo local y lo universal, y en la que las huellas del pasado coexisten en la actualidad con un presente amenazado y un futuro dudoso e incierto.

En la actualidad, Juan Villoro hace alusión a esta misma cualidad, refiriéndose a la Ciudad de México como: “Un lugar que si algo tiene de característica fundamental es las muchas mezclas, el sincretismo”, y añadiendo que: “Muchos de los símbolos que representan nuestra identidad han sido símbolos híbridos” (The metro 124).

Tomando esta idea del contraste, la dualidad, y el hibridismo como una característica fundamental de esta ciudad, y basándome en una selección de textos poéticos de autores recientes, como Luigi Amara, Ricardo Suasnavar, Ashaury López, Balam Rodrigo, Claudina Domingo e Ingrid Solana, analizaré algunas formas de representación que dan cuenta desde la literatura de este carácter heterogéneo e híbrido de la ciudad, y que muestran algunas de las posibilidades de relación que existen entre ciudad y literatura.

---

<sup>1</sup> Emma Ramírez Arana alude, por ejemplo, a esta condición anfibia de la originaria ciudad de Tenochtitlan en su doble cualidad de ciudad acuática y terrestre, con vías híbridas para el tránsito y el desplazamiento: “Las calles de Tenochtitlan eran la expresión de la condición anfibia de la ciudad. Las tres grandes calzadas que conformaban su diseño unían a la isla con tierra firme. Había además innumerables calles-canales en diferentes puntos de la ciudad que se conectaban con dichas calzadas” (70). También Juan Villoro recuerda la presencia en la Nueva España de la imagen recurrente de Pegaso, animal criollo, mezcla de caballo y ave, que servía para representar a un país que se estaba mezclando y que combinaba lo indígena y lo español (El caos s/p).



En este sentido, puede decirse que, por un lado, la literatura representa a la ciudad en los textos mediante el lenguaje, pero al mismo tiempo, el lenguaje y los discursos literarios contribuyen, en sentido inverso, a crearla o a construirla, pues la noción de ciudad no sólo incluye el espacio físico y el patrimonio tangible o material, sino también todos los discursos elaborados en torno suyo, que conforman su “patrimonio cultural inmaterial” (García, *La ciudad* 64) y amplían su significado y alcance.

De las diferentes posibilidades que existen de representación artística de la ciudad, la literatura lleva a cabo, como señala Marta Llorente, una aproximación más subjetiva y crítica que el resto de manifestaciones, porque permite la inclusión de las opiniones y sensaciones del sujeto que la habita y la contempla (348-349). Y, dentro de la literatura, quizá sea la poesía el género en el que esta aproximación subjetiva permite un mayor desarrollo de una recreación metafórica y simbólica de la ciudad como la que aquí se analiza.

Aunque el tema de la ciudad de México puede rastrearse o documentarse en la literatura desde el siglo XIX hasta la actualidad, tal como defiende Minnie Sawhney (613), es a partir del siglo XX cuando empieza a aparecer de manera más frecuente, tanto en narrativa, como en poesía<sup>2</sup>. En la poesía actual, publicada en el siglo XXI, este tema sigue presente, adoptando o incorporando una visión de la ciudad más extrema, acorde con la intensificación de las circunstancias reales de la ciudad misma y de su modo de vida.

Partiendo de esta idea, analizaré algunas de las formas de representación y caracterización de la Ciudad de México que aparecen en los textos de los poetas mencionados, que, mediante usos personales y expresivos de la adjetivación, las

---

<sup>2</sup> En narrativa destacan, por ejemplo, obras como *La región más transparente*, de Carlos Fuentes (1958); *Ojerosa y pintada*, de Agustín Yáñez (1960); *El vampiro de la colonia Roma*, de Luis Zapata (1979); y *Las batallas en el desierto*, de José Emilio Pacheco (1981). En poesía, no puede dejar de mencionarse a autores como Efraín Huerta, considerado el poeta de la Ciudad de México; Octavio Paz, con poemas como “Hablo de la ciudad”, “Nocturno de San Ildefonso” y “Por la calle Galeana”; Salvador Novo y su poema “A la Ciudad de México”; Homero Aridjis, con “Poema de amor en la Ciudad de México”; José Emilio Pacheco, y sus poemas “Vecindades del centro” o “Malpaís”; y Jaime Labastida, con “Ciudad bajo la lluvia”, por citar algunos de los autores y textos más relevantes.

comparaciones, animaciones, metáforas y símbolos, dan cuenta de la visión particular que de ella tienen sus autores<sup>3</sup>. Aunque en relación a estos poetas mexicanos no puede hablarse, en rigor, de una generación literaria como tal, tal como señala Yelitza Ruiz, y a pesar de la diversidad de sus estilos y formas de escritura, puede defenderse que estos autores tienen en común el tratamiento del tema de la Ciudad de México en sus poemas y comparten un enfoque o una visión de la ciudad similar o coherente en cuanto a los símbolos y metáforas que utilizan en sus representaciones. La autora mencionada, refiriéndose a algunos de estos poetas, comenta lo siguiente: “La ciudad como elemento de la poesía mexicana ha estado presente en infinidad de libros; se convirtió en un recurso de la tradición nombrar la ciudad y su paso por ésta. Balam Rodrigo y Claudina Domingo lo recrean en dos de sus libros, ese es un principio que los unifica” (Hacia, s/p)<sup>4</sup>.

En la mayoría de estos autores, y continuando la tradición del diálogo entre poesía y ciudad que ya realizaron autores como Octavio Paz, Efraín Huerta u Homero Aridjis en el siglo pasado, la ciudad deja de ser un simple escenario, como ocurría en otros periodos y otras manifestaciones literarias<sup>5</sup>, y se convierte en un ser animado; un ser vivo que se representa muchas veces como un gran cuerpo en el que se combinan rasgos y características diversas –mujer, animal,

<sup>3</sup> Como antecedente de este tema puede revisarse el artículo mencionado de Emma Ramírez Arana, que realiza una revisión panorámica e histórica del papel que ha jugado la poesía en la concepción de la imagen de la Ciudad de México, tomando como referencia las calles de su centro histórico.

<sup>4</sup> Además de esta coincidencia temática, podría verse en los autores citados la participación en un mismo tono o estilo, menos formal o más desenfadado, que contrasta con el de generaciones anteriores, tal como apunta Luis Felipe Fabre en el prólogo al libro *Morir mejor*, de Feli Dávalos: “El cambio de tono en la poesía mexicana más reciente es un fenómeno en el que no se ha reparado, pero quizá es allí donde mejor pudiera observarse un cambio de sensibilidad en la lírica nacional y el comienzo de un nuevo paradigma estético. Desde los primeros poemas de Inti García Santamaría (1983), pasando por poetas como Eduardo Padilla (1976), Yaxkin Melchy (1985) o Iván López Ortega (1990), un tono juvenil, adolescente o incluso infantil, ha hecho su aparición en la poesía escrita en México. Un tono (particular en cada caso, claro está) que parece rebelarse contra ese tono engolado y precozmente envejecido que caracterizó a gran parte de los poetas nacionales durante décadas” (8).

<sup>5</sup> Según Blanche Gelfant, la ciudad en la literatura ha desempeñado tres funciones fundamentales: 1) o bien se considera como un decorado, un paisaje o un escenario de la acción principal; 2) se perfila como un ambiente que contribuye a entender el sentido de los personajes y las acciones; 3) o se revela como la auténtica protagonista de la obra literaria, por encima de los otros elementos (Carreras 107-108).



insecto, máquina o efigie-, que expresa la condición de lo amorfo, lo heterogéneo y lo desigual, en la recreación de lo que podría denominarse un “signo monstruoso”.

Para realizar este análisis, he seleccionado algunos elementos característicos de la Ciudad de México en los que puede apreciarse esta cualidad de lo híbrido, lo deformado o lo monstruoso, como son 1) la extensión, 2) la superpoblación, 3) las dificultades de los desplazamientos y los transportes, y 4) los sentimientos encontrados que la ciudad provoca en sus habitantes, elementos que, unidos a otras circunstancias, generan una sensación de inestabilidad, amenaza y precariedad constante en los individuos y plantean una situación de tensión que los textos resuelven, como se verá, de una forma particular.

En relación con la extensión, la Ciudad de México tiene una superficie total aproximada de 1,500 km<sup>2</sup>, lo que la convierte en una de las ciudades más grandes del continente americano y del mundo hispanohablante. Muchos autores se refieren a ella como la ciudad más grande del mundo, e incluso llegan a compararla con un país o con todo un continente. Vicente Quirarte tituló precisamente así la conferencia que pronunció en el Palacio Nacional en 2017: “México, ciudad que es un país”.

Esta cualidad de espacio desmedido e inabarcable es la que provoca la identificación más directa o inmediata de la ciudad con un monstruo<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> La identificación de las grandes ciudades posindustriales con un monstruo es una idea que aparece en la literatura y el arte en numerosas ocasiones. En el caso concreto de la literatura mexicana, puede citarse como antecedente, por ejemplo, la obra de José Martínez Sotomayor *La rueda de aire*, de 1930, en la que la Ciudad de México se describe como un monstruo de mil cabezas. Esta asociación continúa siendo efectiva o productiva en la poesía mexicana más reciente, como se verá a lo largo de este trabajo. De la misma forma, en muchos medios de comunicación actuales se retoma o se continúa esta identificación. En este sentido, puede mencionarse el artículo de Rey Emmanuel Andujar, “México ciudad monstruo”, aparecido en la revista *Contratiempo*, el 3 de febrero de 2014. También, el texto de Daniel Bobadilla, aparecido en *Sinsistema* el 20 de septiembre de 2015, en el que se denomina igualmente a la Ciudad de México como “mi querida ciudad monstruo”. Y finalmente, el artículo publicado en la página “Silencio se viaja” el 28 de enero de 2015, titulado “Bienvenidos a la ciudad monstruo”, en el que se destaca la extensión desmesurada de la ciudad, su elevada población, su contaminación, así como su capacidad ambivalente para dar lugar a las monstruosidades más horribles y a las cosas más hermosas.

En el poemario *A pie*, de Luigi Amara, se habla explícitamente del “monstruo/ de la urbe” (38), y una de las vías principales que rodea la zona centro de la ciudad, el Circuito Interior, con una longitud de 42 km, se asocia en este mismo texto, en su alcance y ramificaciones, a un animal de “obscenos tentáculos” (76)<sup>7</sup>.

Este monstruo que es la ciudad se percibe como un ser extraño y desproporcionado, que a modo de Frankenstein contemporáneo está hecho de trozos y de retazos diversos que forman ese “Hatajo de ciudades” (73) al que el texto de Amara hace referencia, en cuya superficie se aprecian las huellas de las ampliaciones y expansiones sucesivas, que se comparan con marcas y heridas producidas en la piel de un cuerpo y a las que se denomina “suturas/ entre las planchas de cemento” y “cicatrices/ de la dispersión”. Estos estiramientos y rupturas conducen finalmente a la caracterización de la ciudad como una “bestia desmembrada” (73), que en su “avidez” “engulló/ lo que eran las orillas” (101).

De esta forma, por causa de su crecimiento desmedido y desestructurado y por la falta de armonía que existe entre las distintas partes que la integran, la ciudad se convierte en un monstruo, se vuelve monstruosa. Como recuerda Guillermo García, la figura del monstruo representa lo incongruente, lo que carece de orden y de proporción, lo que resulta ajeno a taxonomías y clasificaciones, y manifiesta lo que es inexplicable e inexpresable en términos lógicos (García, *La ciudad s/p*).

De la extensión de la ciudad, o quizá, más bien, como motivo o causa de ella, se deriva el segundo elemento característico de esta ciudad que es la superpoblación. La Ciudad de México, con un total de más de 21 millones de habitantes, si se considera la zona metropolitana del Valle de México, es una de las aglomeraciones urbanas más pobladas del mundo. Carlos Monsiváis en *Los*

---

<sup>7</sup> De forma similar, al referirse a la Avenida Insurgentes, una de las de mayor extensión de este núcleo urbano, y a la abundancia de calles con este mismo nombre, el escritor Fabrizio Mejía sugiere la idea de un laberinto y compara a los habitantes con minotauros, seres míticos con cuerpo de hombre y cabeza de toro (56).

*rituales del caos* alude a este hecho como algo característico y representativo de esta ciudad:

En el terreno visual, la Ciudad de México es, sobre todo, la demasiada gente. [...] la obsesión permanente (el tema insoslayable) es la multitud que rodea a la multitud [...]. ¿Y qué es hoy, desde ángulos descriptivos, la Ciudad de México? El gran hacinamiento... (17)

Debido a la superpoblación y al hacinamiento, los habitantes de las grandes ciudades se convierten en una masa humana que adquiere propiedades o cualidades monstruosas y deshumanizadas<sup>8</sup>. La cualidad negativa de la masa o la muchedumbre urbana como amenaza social y psicológica, que empezó a denunciarse a principios de siglo XX, se concreta ahora en un rechazo, no tanto del aumento de la población en sí y del peligro que esto supone para las clases acomodadas, sino de la enajenación, la enfermedad y la devastación que esta aglomeración supone, tanto para la ciudad misma como para el individuo actual que forma parte de ella y de la que no puede evadirse.

En los textos, esta masa humana, compacta y homogénea, se compara en su avance constante e insensible, y en la misma línea de la imagen anterior, con un ser voraz, con rasgos animales. En el poemario de Luigi Amara mencionado, la muchedumbre se denomina “miasma gigantesco” (38) y se califica como “una lombriz narcótica”, una “criatura híbrida” de “paso enfermo y pegajoso”, que “bulle/ y apunta en todas direcciones” (44); un ser “que aúlla/ y entre dientes maldice/ su impotencia” (43).

Miasma, lombriz, animal que aúlla, o criatura híbrida de paso enfermo son así denominaciones despectivas que hacen referencia a la negatividad con la que se observa la existencia de este enorme grupo humano que habita la ciudad y a su

<sup>8</sup> Esta idea de los habitantes urbanos como una masa compacta con características propias, en las que el individuo pierde su identidad y su singularidad, fue advertida por autores como Georg Simmel, en “Las grandes ciudades y la vida del espíritu” (1903); Gustave Le Bon, en *Psicología de las masas* (1895); y José Ortega y Gasset en *La rebelión de las masas* (1929).

comportamiento despersonalizado. Al mismo tiempo, esta caracterización presenta a la ciudad como un ser vivo sufriente o agonizante, víctima de su propia desmesura, que, como se verá más adelante, se debate entre la vida y la muerte, entre su conservación y su extinción, con lo que se subraya nuevamente su condición dual y ambivalente.

Las dos características anteriores, la extensión o el tamaño y la superpoblación, se relacionan directamente con otra constante urbana de esta ciudad que tiene que ver con las dificultades que suponen los desplazamientos cotidianos, que constituyen una de las maneras principales de relacionarse con el espacio y que dan cuenta también de la forma de ser de una ciudad e integran su patrimonio cultural. La función de morada o refugio señalada para la ciudad por antropólogos como Néstor García Canclini se combina así con la del viaje y el desplazamiento, creando una unidad morada-viaje que resulta indivisible (García, *Imaginarios* 136).

La idea de los desplazamientos, ya sea en metro, en autobús, en automóvil o a pie, resulta un tema recurrente en los textos, que puede apreciarse en el título mismo de algunos poemarios, como en el caso ya mencionado de *A pie*, de Luigi Amara, y otras obras como *Tránsito*, de Claudina Domingo, o *Usted está aquí*, de Andrés Paniagua, que contienen referencias espaciales de este tipo.

Ricardo Suasnavar utiliza en el poema “Los trenes” la imagen de un vagón en movimiento para señalar, tanto de manera literal como metafórica, el contraste entre una ciudad y un país que avanza y otro que no. En el texto, este contraste se señala mediante la oposición entre el interior y el exterior del tren y la diferencia entre las imágenes que pueden verse en cada uno de estos dos espacios. Mientras las imágenes que ofrecen las pantallas de televisión instaladas dentro de los trenes dejan ver una versión parcial y positiva de la ciudad, las imágenes que se ven a través de las ventanas muestran una realidad que nadie quiere ver, que se opone a la falsedad y la intrascendencia de las imágenes televisivas:

Han instalado pantallas en los trenes



y ahora los pasajeros pueden contemplar  
 en sus veinte pulgadas de mentiras  
 fotografías de un México que avanza,  
 -ciertamente uno que en nada se parece  
 al que se ve por las ventanas-  
 trivial de interés general,  
 consejos de belleza y hasta,  
 de vez en cuando, alguna adivinanza.  
 Un pasajero feliz es un pasajero en negación.  
 Y es que los entristecía ver las barriadas  
 las casuchas cuando las horada el aguacero  
 las fábricas hechas trizas, las apariciones  
 que vagan por las vías, los migrantes escondidos  
 entre los árboles y los guardias con sus escopetas  
 y sus perros que los buscan. Por la ventana del tren  
 se contempla un país al que le duele el esqueleto.  
 A veces, cuando el tren pasa raudo como la noche  
 y las bocacalles parece que se abren para devorarnos  
 se alcanza a colar el tufillo a mugre a soledad  
 por la ventana.  
 Entonces todo el vagón se tapa  
 las narices, mira hacia otro lado, buscan culpables  
 y se alcanza a escuchar una voz como una bofetada  
 “aquí huele a pobre”. Y las cabezas silenciosas  
 que asienten y qué barbaridad si este es un medio  
 de transporte para gente decente. Negación.  
 Sienten que no es lo mismo este tren tan moderno  
 y el país que afuera muge adolorido.

...

Pero la injusticia es como un vórtice que todo



se traga y jamás perdona. Afuera el país no duerme  
 sino que llora. Gime y en su clamor no hay lugar  
 para evasiones. Las pantallitas eran un paso natural.  
 Una distracción digital para el pasajero.  
 (59-60)

El viaje en tren y el espacio protegido y distanciado que el vagón ofrece se convierten así en un refugio temporal, en un espacio alternativo, construido sobre la negación del espacio real y de sus circunstancias. Este espacio real y exterior se describe en el texto de nuevo como un ser vivo, feroz y sufriente al mismo tiempo. Se menciona, por ejemplo, cómo las calles parece que se abren para “para devorar” a sus habitantes, algo que estaría en consonancia con una imagen agresiva y brutal de la ciudad. Pero, al mismo tiempo, se habla de un país “al que le duele el esqueleto” y que “muge adolorido”; un país que “no duerme/ sino que llora” y “gime”, mostrando así un ser contradictorio y extremo, lo que subraya su condición alternante, extrema y monstruosa.

Además de constituir auténticos panoramas visuales, en el mapa temporal o provisional que ofrecen del espacio urbano, las imágenes del desplazamiento por la ciudad que proporcionan muchos de estos poemas permiten incluir los nombres propios de las colonias, calles, avenidas y estaciones de metro a las que hacen referencia, algo que, además de contribuir a la espacialización del texto, constituye una forma de particularizar la ciudad textual, aludiendo a sus referentes reales externos. La ciudad a la que aluden estos textos no se representa como una “ciudad genérica” (Koolhaas), anónima e intercambiable, sino como una ciudad concreta, con rasgos y señas propias y particulares, que los textos contribuyen a singularizar. En este sentido, los poemas no velan su referente externo, como ocurre en otras poéticas urbanas contemporáneas en las que lo que interesa es recrear un escenario impersonal y globalizado, sino que lo muestran o lo revelan, mencionando los lugares, emblemáticos o no, que lo constituyen.



Este mismo recurso de presentar y describir un espacio a partir del desplazamiento aparece en un texto de Ashaury López, en el que el recorrido del hablante por el espacio urbano y la mención de las dos estaciones finales de la línea 3 de metro, que atraviesa la ciudad de norte a sur –Indios Verdes y Universidad-, se utiliza como estrategia descriptiva para ofrecer la imagen particular que tiene su autor de la ciudad y los sentimientos encontrados de atracción y rechazo que le provoca. En el texto, la ciudad se identifica nuevamente con un cuerpo, que es en este caso el cuerpo de una mujer, algo que constituye un tópico literario recurrente. Esta identificación fue utilizada en la poesía mexicana por autores como Efraín Huerta, en poemas como “Juárez-Loreto” o “Afrodita Morris”<sup>9</sup>. En este último poema, la dualidad o la hibridez de la ciudad se expresaba mediante la figura de esa “Afrodita de tezontle” que representaba la fusión de lo clásico, en el nombre de la diosa griega, y lo mexicano, en la mención de la piedra volcánica utilizada en muchas construcciones de este país.

Dentro de la poesía más reciente, en el poemario *Icarías*, de Balam Rodrigo puede verse de nuevo una identificación entre la ciudad –urbe- y una mujer –ubre-, en su calidad de organismo nutricio del que se alimentan sus habitantes, aunque se trate, en este caso, y de forma coherente con los demás ejemplos, de la visión desmitificada y enferma de una mujer con “ubre de concretos”, que no proporciona un sustento o un alimento real a sus habitantes, sino que es la responsable de su deterioro y de su mala salud física y mental:

agotado estoy del humo, de las horas  
 asfálticas de urbe, ubre de concretos  
 donde lactan los casi muertos,  
 los selectos de la histeria y la ansiedad  
 (19)

<sup>9</sup> Incluidos en *Los eróticos y otros poemas* (300-306).

Por su parte, en el texto de Ashaury López mencionado se resaltan los aspectos opuestos y contradictorios de la ciudad a los que aludía Monsiváis, así como los sentimientos encontrados y simultáneos de amor y odio que esta ciudad provoca, lo que remite de nuevo a esa condición híbrida y monstruosa.

Emma Ramírez, en el artículo citado, hace alusión a esta idea de la convivencia de sensaciones y afectos en relación con la ciudad de la siguiente manera:

[...] a pesar de la ineludible devastación de la Ciudad de México, que anuncia su ocaso, los poetas que la tratan oscilan entre la desolación de la extinción y la esperanza del renacimiento; entre la realidad desgarradora y la imaginación prodigiosa. El resultado es una ciudad en la que todavía es posible amar, en donde el amor (como en el principio de la creación cósmica) es el instrumento viable que le da sentido al caos urbano. (94)

En el texto de López, este carácter dual se manifiesta en el neologismo que aparece en el conjunto de estas “Cartas de amodio” entre las que se incluye el poema. La palabra “amodio”, unión de “amor” y “odio”, hace referencia a la imposibilidad de separar dos sentimientos que están, en realidad, más próximos o más cercanos entre sí de lo que parece, tal como declara el propio autor: “La mayoría de nosotros no sabemos distinguir el amor del odio, porque no son dos cosas tan diferentes. Son un mismo sentimiento: el amodio”.

Este sentimiento contradictorio y ambiguo aparece en el texto titulado “Te amodio porque te pareces a mi ciudad” para describir las sensaciones que tanto la mujer como el espacio despiertan en el hablante, en una composición que identifica o superpone ambos cuerpos, haciendo que sean intercambiables, y posibilitando una lectura tanto erótica como urbana del texto:

Te pinche amodio porque te pareces un chingo a mi ciudad, tan bonita y sucia, piernas hermosas, rodillas mugrosas y una sonrisa que te acuchilla



en las noches para tumbarte el celular. [...]. No me importa si un día tienes un chingo de tráfico en el corazón y sientes que ya no me quieres besar, yo te voy a recorrer en bici desde Indios Verdes hasta Plaza Universidad. Yo te haré una manifestación en tu avenida Reforma de cien mil mordidas hasta que no puedas parar de gritar consignas de amodio universal. Beso por beso, caricia por caricia hasta que sientas que el único fraude es creer que el romance no existe en esta pinche ciudad. Tú me enseñaste que hasta a la mugre se le puede amodiar. [...]. Te amodio porque no importa cuánto me subas el metro, cuánto me asfixies en un metrobús lleno, no puedo dejar de mirar tus banquetas grises, tus cines viejos y llenos gatos, tus cielos decorados por tinacos. Creo que no soy capaz de vivir en otro infierno. Te amodio porque eres la ciudad perfecta para este corazón enfermo<sup>10</sup>.

En este texto, junto a algunos aspectos positivos de la ciudad, como la belleza o la capacidad de seducción, se destacan también aspectos negativos como la suciedad, el tráfico, las manifestaciones, las mordidas, las subidas del precio del metro, las aglomeraciones en el transporte público, la contaminación del aire (imecas) o el aspecto que confieren a la ciudad los depósitos de agua en lo alto de las azoteas. Sin embargo, como el mismo texto señala, “hasta a la mugre se le puede amodiar”, y a pesar de calificarse como un “infierno”, denominación frecuente en muchos textos de poesía urbana contemporánea<sup>11</sup>, la ciudad se acaba definiendo como una “ciudad perfecta”. Se muestran así dos ciudades o dos aspectos de la misma ciudad que constituyen, en realidad, dos caras de una misma moneda. Por un lado, la ciudad bonita, limpia y presentable, esa Ciudad de los Palacios, como fue bautizada en el siglo XIX, que ha sido consagrada a través de

<sup>10</sup> Publicado el 11/02/2015, en *Cultura, DF Now* por Ashauri López @ashauri #Mexico. Pertenece a un conjunto de cuatro cartas escritas para ejemplificar el concepto de amodio, que pueden consultarse en: <http://nwla.tv/especial/2014/03/25/te-amodio/>.

<sup>11</sup> Dentro de la poesía mexicana, Rubén Bonifaz Nuño caracteriza también indirectamente la Ciudad de México como un infierno en el poema “*Hervor de calles...*”, de *Fuego de pobres: “Hervor de calles; desembocadura/ de pábulos ardiendo, en la caldera/ sediciosa del mísero”* (86).

multitud de imágenes y fotografías, y que constituye, en palabras de Luigi Amara, esa “imagen sobreexpuesta/ de lo que ‘debe verse’”, de esos “edificios”, “parques” y “plazas” “marcados con tres estrellas, en las guías” que determinan las “rutas de la avidez/ de la instamatic” (59). Estas imágenes, en consonancia con las imágenes que aparecían en el poema “Los trenes”, muestran la apariencia de lo falso, “el terreno de cartón” y “la postal plastificada/ del turista” (72), en palabras nuevamente de Amara, que forman parte de la cita obligada y cumplida “con la historia y el arte” (60), pero que sin embargo, hay que dejar de lado para contemplar “la otra cara”, la otra realidad que está en su reverso:

Ya no los monumentos  
sino la suciedad de su reverso.  
Ya no la estatua ecuestre sino  
su sombra en la calle agrietada.  
(58)

A esta duplicidad y convivencia de distintos aspectos y a los sentimientos encontrados que provoca en sus habitantes alude también Carlos Monsiváis en la obra ya citada:

El odio y el amor a la ciudad se integran en la fascinación, y la energía citadina crea sobre la marcha espectáculos únicos, el “teatro callejero” de los diez millones de personas que a diario se movilizan en el Metro, en autobuses, en camiones, en camionetas, en motocicletas, en bicicletas, en autos. [...]. La mezcla incesante es también propuesta estética, y al lado de las pirámides de Teotihuacan, de los altares barrocos y de las zonas del México elegante, la ciudad popular proyecta la versión más favorecida –la brutalmente masificada- del siglo venidero. (21-22)



Esta tensión y estos contrastes, y la presencia simultánea de ventajas e inconvenientes, hacen que los propios habitantes se debatan entre la atracción y el rechazo, entre irse de la ciudad o permanecer en ella, ante la inmanencia de la catástrofe por venir (Monsiváis 20).

La ciudad se convierte así en una ciudad a la espera de esa catástrofe anunciada, en una ciudad en una tensión o un equilibrio precario y constante, atrapada en un presente desencantado de lo que un día fue un pasado prometedor, hoy incumplido, y amenazada por un futuro dudoso e incierto.

Ingrid Solana sintetiza en *Barrio Verbo* esta tensión entre tiempos y estados diferentes mediante algunos personajes representativos de la ciudad que la autora denomina “figuras del combate”. Entre estas figuras, que pueden verse como símbolos de la ciudad, se encuentran, por ejemplo, los organilleros, seres que resultan ya inseparables del imaginario visual y auditivo de la ciudad y que simbolizan esa tensión de fuerzas descrita. Esta participación simultánea de los organilleros en el pasado y el futuro, al igual que la misma ciudad, los convierte en una figura híbrida, mezcla de hombre y máquina, que se acaba identificando de forma explícita con una representación nuevamente monstruosa como es la efigie:

Los organilleros pertenecen a una estirpe vieja y cansina de recolectores de moneditas de a peso y de posibles conversaciones monosilábicas que parecen suspenderse en el tiempo, porque vienen de un pasado inmemorial. A pesar de que en él vemos la conjunción armónica del hombre y la máquina, es rechazado por la tecnología que ya no permite al hombre participar en ciertas esferas.

De ahí que sea posible emprender un viaje a través de la música ríspida que invade el presente para hacernos volver los ojos al pasado y preguntarnos de dónde venimos y cómo fue construido nuestro estado actual. La figura del organillero es, ciertamente, una efigie pasiva que combate contra el tiempo: en ella es comprensible el universo de contrastes luchando por una utópica reconciliación. Su significado último

es el de una pasividad extraña confundida con un brazo en perpetua dialéctica con la máquina: una máquina muy antigua que, no obstante, desfigura el progreso. El organillero conjunta lo viejo con el presente; coleccionista infatigable de sonidos e historias callejeras. (Solana 101-102)

Además de los organilleros, también los limpiaparabrisas constituyen, según Solana, un buen exponente de esa misma tensión esencial entre el atraso y el progreso, el hombre y la máquina, el pasado y el futuro, y representan, igualmente, la imposibilidad de resolución o integración de los polos:

El limpiaparabrisas es la imagen humanizada de la máquina y una de las figuras centrales del aumento del progreso mecánico en paralelo crecimiento con la pobreza. El incremento de los automóviles ocasiona la proliferación de estos hombres que intentan incorporarse al mundo de la mecanicidad sirviendo a las propias máquinas. Pero las máquinas los rechazan, dotadas de limpiaparabrisas eficaces, el hombre que limpia los vidrios de un automóvil está sujeto más a la caridad que a lo útil. [...].

Los limpiaparabrisas son, a la vez, el andrajo de nuestro presente y la migaja que suelta la urbanización. Símbolo del atraso económico, funcionan como los verdugos de las clases acomodadas. (103)

Ante la imposibilidad de resolver o integrar los contrarios y de salir del estancamiento en el que la ciudad se encuentra, muchos textos plantean o recurren a la idea de la aniquilación o la destrucción de la ciudad, convirtiendo en una realidad esa espera y ese miedo a la apoteosis final, y presentándola como forma de solucionar el conflicto.

Dado que el signo monstruoso que es la ciudad no puede integrarse o asimilarse en un conjunto ordenado, ni puede tampoco mantenerse al margen o evitarse, como menciona Guillermo García, sigue creciendo, acorralándose frente



a los límites y devorándose o aniquilándose a sí mismo. Como señala también en este sentido Anatxu Zabalbeascoa: “una ciudad en la que no cabe más gente es un muerto viviente, un espacio atrincherado, un lugar con poco futuro, un animal en peligro de extinción” (Cómo s/p).

Algunos poemas destacan esta condición de lo límite o lo terminal caracterizando el cuerpo de la ciudad como un cuerpo enfermo o moribundo. En el poemario de Luigi Amara se describe a la Ciudad de México como un anciano que se debate entre la vida y la muerte, y cuyo pulso mide un vagabundo, como si de un médico se tratara, pegando el oído a las latas vacías que recoge de los desperdicios:

Levanta una lata del suelo.  
 Luego otra.  
 Como un doctor que escruta  
 el tórax moribundo de un enfermo  
 escucha su interior  
 el pulso  
 secreto de los desperdicios.  
 (75)

Por su parte, en el libro de Balam Rodrigo citado, se alude a la calle como una “entraña abierta que deja su inmundicia/ a la intemperie” (32).

En otros casos, la ciudad se presenta directamente como una ciudad muerta, como ocurre con esa ciudad cadáver, resultado del terremoto de 1985, que rememora Claudina Domingo en el poema “Trepidaciones”, del poemario *Tránsito*, de 2011:

una falla toda la ciudad pendiente de una falla      pero es “break” no  
 “wrong”

y la han traducido mal “un quiebre” “un rompimiento” un tirón en el tendón de Aquiles de la ciudad                   fractura y desgarre (vísceras y nervios desgajados)

aprender a vivir en su cadáver es necesario                   aprender a vivir con su cadáver (de su cadáver) cables que llevan luz a ninguna parte                   un datsun varado veinte años

[...]

te chingaron princesa ¿o te chingaste?                   tendrás que esperar otro par de decenios para ver caer la trabe que entonces solo flaqueó se inclinó un poco y se acodó en una rampa

[...]

mientras tanto el miedo no se va se niega se asoma a cada rato y musita “ahorita regreso”                   (nunca más confiarás en su corazón de cisterna vacía a veces te detendrás con el pulso en desbandada                   hasta asegurarte que es sólo un tortón el que pasa

mientras tanto ¿por qué la falta de fe en el futuro?

(8-9)

En este poema se recurre de nuevo a la humanización o personificación de la metrópolis, en la alusión a ese “tirón en el tendón de Aquiles de la ciudad” y a la fractura y el desgarre provocado por el temblor, que le dejó las “vísceras y nervios desgajados”. Los terremotos se suman así a toda una serie de condiciones negativas que impiden a la hablante, en el poema anterior, y en una nueva animación, confiar en el “corazón de cisterna vacía” de la ciudad.

Estos escenarios y estas recreaciones resultan coherentes con la visión que tiene Carlos Monsiváis de la Ciudad de México como una ciudad postapocalíptica, a la que también alude, de alguna manera, el poemario de Luigi Amara:

La ciudad demolida



y nunca recobrada.  
 La obra negra permanente  
 de lo que nunca podrá ser.  
 (104)

Los textos llevan a cabo así ese deseo secreto de destrucción que, tal como sugiere Fernando de la Flor en *Locus eremus*, subyace a toda ciudad y a todo espacio edificado y construido, que tiende, de manera inevitable, al retorno a su origen desértico o vacío.

Algunos de los textos analizados concluyen recreando esta catástrofe o apoteosis tanto temida como deseada, como ocurre, por ejemplo, al final del poema “Los trenes”, de Ricardo Suasnavar, citado páginas arriba. Después de presentar la situación de injusticia y desigualdad que se vive en el país, Suasnavar concluye su poema imaginando ese momento en el que el temblor o la dinamita acaben con la ciudad, algo que se ve como una forma de liberación o purificación, y constituye también, en cierto modo, un acto de justicia poética:

[...] Las pantallitas eran un paso natural.  
 Una distracción digital para el pasajero.  
 Ojalá no la esté viendo cuando afuera empiece a temblar  
 y los olvidados que siguen durmiendo bajo el mismo puente  
 se den cuenta de que a veces, cuando es imprescindible,  
 la dinamita y el mortero pueden ser una purificación.  
 (60)

También Luigi Amara menciona en su poemario esta idea de la destrucción que la misma ciudad parece demandar, en un deseo de volver un estado inicial y de recuperar el equilibrio perdido:

Es la belleza de las cosas



que algún día derribaremos  
 esa belleza indiscutible  
 de lo que no debe perdurar  
 de lo que clama a toda costa  
 su martillo.

La belleza  
 de lo que habrá de destruirse.  
 (40-41)

Y una vez que esto ocurra, cuando la ciudad haya sido destruida, aniquilada y saqueada, cuando el verdadero desastre se manifieste por fin, la existencia de la ciudad quedará reducida a la memoria y el recuerdo; a su permanencia en espacios duplicados de representación, como los textos, los mapas o las composiciones verbales, tal como aparece en el poema “La tercera parada”, de Cristina Rivera Garza<sup>12</sup>, de 2003:

Y cuando todo esto se pudra bajo la persistente lluvia  
 de ácido  
 cuando la Ciudad Más Grande del Mundo yazga  
 empequeñecida como un arrugado pergamino o  
 como un antiquísimo mapa de bordes quemados,  
  
 cuando los saqueadores se lo hayan llevado todo  
 y nosotros hayamos perdido todo lo que íbamos  
 a perder  
 (despojados hasta de huesos)

<sup>12</sup> El fragmento pertenece al quinto y último poema del libro *Yo ya no vivo aquí*, incluido en *Los textos del yo* (2005).

alguien le cantará al desastre.

(139)

Con esta última afirmación se otorga el poder a la palabra y se manifiesta la confianza depositada en el lenguaje y en su capacidad de conservación y permanencia. Aunque la ciudad ya no exista como tal, será recordada o cantada por alguien, que perpetuará o immortalizará de esta forma su presencia. Como recuerda Emma Ramírez en este sentido, y tal como profetizaron los poetas tenochcas: “Mientras los cantos existan, México-Tenochtitlan perdurará” (95).

Se confirma así con esto la relación que existe entre lenguaje y ciudad apuntada al inicio y la capacidad de la palabra y de las artes del lenguaje para contribuir en la construcción, o en este caso conservación y perpetuación, de los imaginarios urbanos.

Ciudad y texto se hacen equivalentes o se equiparan, de alguna manera. La ciudad es un texto, o puede verse y leerse como un texto, y el texto construye y es la ciudad -la contiene, la salva-, en la ficción que los poemas recrean, y asegura así, con esto, su memoria.

Después de todo lo anterior, puede decirse, a modo de resumen o conclusión, que en la poesía mexicana contemporánea dedicada a la Ciudad de México se aprecia una coherencia en la forma de percibir la ciudad que aparece en distintos autores y textos, en las formulaciones o figuraciones que ofrecen sobre el tema, que muestran imágenes compartidas y valoraciones similares del espacio urbano.

La ciudad a la que hacen referencia los textos no es una ciudad genérica e indeterminada, que podría ser intercambiable con otras ciudades, sino una ciudad concreta y específica, que se representa y se recrea en su particularidad y su singularidad.

Se trata de una poesía realista, no exenta de denuncia y crítica social, que funciona como testimonio de la realidad, pero que permite, al mismo tiempo, la expresión fantástica, metafórica y subjetiva de percepciones, sensaciones y

vivencias, y que propone soluciones a los problemas planteados desde la ficción artística que los textos suponen.

En muchas de estas imágenes la ciudad se compara con un cuerpo, llegando a convertirse en un personaje animado que constituye el verdadero protagonista de los poemas. Una gran parte de estas figuraciones corporizadas con las que se representa a la ciudad muestran un carácter ambiguo o híbrido, que, a través de la mezcla o la fusión de distintos rasgos y elementos, pone de relieve los contrastes y oposiciones que caracterizan a la Ciudad de México en la actualidad.

El hibridismo, lo heterogéneo y lo monstruoso se revelan así como una forma de manifestar la falta de integración y reconciliación de opuestos, en un espacio que ha sido sometido a un crecimiento y un desarrollo irregular, desarticulado y desmedido.

Ante la imposibilidad de integrar lo desigual y lo monstruoso dentro del orden, así como de aislarlo o mantenerlo al margen en un reducto controlado, la ciudad se convierte en una amenaza para sí misma, y la exageración o exacerbación de los elementos analizados, junto con otras amenazas latentes como los terremotos, la contaminación o la inseguridad, aventuran o vaticinan la catástrofe o la apoteosis a la que la ciudad parece dirigirse de manera inevitable.

Ante esta catástrofe venidera, la literatura se propone como una forma posible de perpetuación o conservación de la ciudad, que puede así pervivir en el espacio/refugio que le ofrecen la palabra y el lenguaje, en la memoria, el recuerdo y la recreación artística.



## Bibliografía

- Aguilar, A.G. “Las megaciudades y las periferias expandidas. Ampliando el concepto en la Ciudad de México”. *Eure. Revista Latinoamericana de Estudios Regionales* 85 (2002): 121-149.
- Amara, Luigi. *A pie*. México: Almadía, 2010.
- Bonifaz Nuño, Rubén. *Fuego de pobres*. México: FCE, 1961.
- Carreras, Carlos. *La ciudad en la literatura*. Lleida: Milenio, 2013.
- Dávalos, Feli. *Morir mejor*. México: Mantarraya, 2010.
- De la Flor, Fernando. *Locus eremus*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 1992.
- Domingo, Claudina. *Tránsito*. México: Tierra Adentro, 2011.
- García, Guillermo. “La ciudad y los monstruos. (Una contribución a la genealogía del horror moderno)”. *Espéculo. Revista de estudios literarios* 24 (2003): s.p.
- García Canclini, Néstor. *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Eudeba, 1997.
- \_\_\_\_\_. *La ciudad de los viajeros. Travesías e imaginarios urbanos: México (1940-2000)*. México: UAM-Iztapalapa-Grijalbo, 1996.
- Huerta, Efraín. *Poesía completa*. Martí Soler, editor. México: FCE, 2004.
- Koolhaas, Rem. *La ciudad genérica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- Kooning, Kees y DirkKruijt. *Megacities. The politics of urban exclusion and violence in the global south*. Londres: ZedBooks, 2009.
- Le Bon, Gustave. *Psicología de las masas*. Madrid: Morata, 2005.
- Llorente, Marta. *La ciudad: huellas en el espacio habitado*. Barcelona: Acantilado, 2015.
- López, Ashauri. “Cartas de amodio”. *New Weird Latin America* (2014). <http://nwla.tv/especial/2014/03/25/te-amodio/>. 25 junio 2017.
- Mejía Madrid, Fabrizio. “Insurgentes”. *The Mexico City reader*. Rubén Gallo, editor. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2004, 55-77.
- Monsiváis, Carlos. *Los rituales del caos*. México: Era, 1995.
- Ortega y Gasset, José. *La rebelión de las masas*. Madrid: Alianza, 1988.
- Paniagua, Andrés. *Usted está aquí*. México: Matarraya, 2016.
- Quirarte, Vicente. “México: ciudad que es un país”. Conferencia pronunciada en el Palacio Nacional, Ciudad de México, 1 abril 2017.
- Ramírez Arana, Emma. “Recorrido poético por las calles del Centro Histórico de la Ciudad de México”. *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey* 31-32 (2011): 67-100.
- Rivera Garza, Cristina. *Los textos del yo*. México: FCE, 2005.
- Ruiz, Yelitza. “Hacia un concepto de generación en la poesía mexicana en el siglo XXI”. *Contratiempo* 125 (2015): s.p.
- Rodrigo, Balam. *Icarías*. México: Limón partido, 2010.
- Sawhney, Minnie. “La ciudad como protagonista: México D. F. y la literatura mexicana”. *Actas XIV Congreso AIH*. Tomo IV, 2004. 613-619.
- Simmel, Georg. *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península, 1986.

- Solana, Ingrid. *Barrio Verbo*. México: CONACULTA, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2014.
- Suasnavar, Ricardo. “Los trenes”. *Blanco móvil*. 128 (2015): 59-60.
- Villarreal, José Javier. “El poeta de la Ciudad de México”. *Ínsula* 707 (2005): 21-22.
- Villoro, Juan. “El caos no se improvisa: Visión narrativa de la CDMX”. Conferencia pronunciada en el Palacio Nacional, Ciudad de México, 29 agosto 2017.
- \_\_\_\_\_. “The metro”. *The Mexico City reader*. Rubén Gallo, editor. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2004. 123-132.
- Zabalbeascoa, Anatxu. “¿Cómo se cuentan las ciudades?”. *El País*. 26 mayo. 2017.  
[https://elpais.com/cultura/2017/05/23/babelia/1495563213\\_761263.html](https://elpais.com/cultura/2017/05/23/babelia/1495563213_761263.html). 18 junio 2017.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the [University Library System](#), [University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#) and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).

