

# Ciudades escritas (Palabras cómplices)

---

Laura Scarano

*Dijiste: "Iré a otra tierra, iré a otro mar;  
buscaré una ciudad mejor que esta. [...]"  
No hallarás otras tierras ni otros mares.  
La ciudad irá contigo adonde vayas.*

K. Kavafis

La figura de la ciudad como núcleo del habitar humano ha excedido en los espacios de la poesía contemporánea, su cómoda posición de topos ocasional o marco escénico. Intrusa, cómplice de las palabras que la dibujan y construyen, se ha adueñado del lugar de la enunciación, absorbiendo muchas veces al sujeto que la pronuncia y convirtiendo a buena parte del discurso poético en lo que algunos llaman "poesía urbana". Una escritura poética ruralista o pastoril aparece hoy casi como anacrónica. La ciudad se convierte en un dispositivo que dispara el fluir poético y excede la mera remisión a un espacio referencial.

Las ciudades escritas emergen como dobles alucinados de sus contrapartes, las ciudades reales que habitamos o visitamos, pero son ellas las que se alimentan de los "archivos del imaginario" (Campra, 19). De este modo, su naturaleza de "palimpsesto", compuesta por una superposición de escrituras operantes simultáneamente, las exhibe en su carácter doblemente constructivo: "hechas de ladrillos, de hierro, de cemento. Y de palabras" (Campra, 19). La ciudad resulta ser una de las tantas estructuras modeladoras del hombre, ya que el habitar es el rasgo fundamental de la condición humana, en palabras de Heidegger,<sup>2</sup> y la literatura urbana contribuye a plasmar esa configuración.

La ciudad y sus habitantes, sus modos de vida y sentir, sus lacras y lados oscuros, sus lugares públicos y privados se han ido transformando en tópicos retóricos de fuerte condensación semántica en el discurrir poético de nuestro siglo. El poeta "flâneur" de los inicios de la modernidad se ha vestido de ropajes críticos o cómplices, pero su travesía ya no es la del mero observador sino la del protagonista, de un sujeto urbano densamente entrelazado en el imaginario de la ciudad actual.<sup>3</sup>

¿Cómo escribe la poesía la ciudad? Interesante pregunta con ese doble juego de valencia que la sintaxis nos permite; sujeto y objeto intercambiables donde la poesía actual escribe la ciudad a la vez que la ciudad, desde sus paredes, calles, hombres, multiplica sus bocas y construye su lenguaje, su poesía. ¿Cómo se construye este decir de la ciudad en la poesía actual? O bien, ¿cuáles son las marcas identificatorias de una poesía urbana hoy? Al inevitable inventario de índices, abrumadoramente sustantivo, que construye la ciudad con palabras (objetos, lugares, nombres, hechos), cabría agregar otra catarata indicial que acumulativamente satura la poesía contemporánea de "urbanidad". Modos típicos del habitar citadino, actores sociales como personajes arquetípicos, toponimia específica, micro-relatos urbanos, autorreferencias

profusamente exhibidas donde la ciudad se autonomina, designa y predica. Y en esta hojaldrada visión de la realidad urbana, con superpuestas capas de significación operantes, subyace la relación del hombre con la ciudad como núcleo semiótico, explicitada o implicada, en un abanico de modalidades (desde la hostilidad beligerante a la callada sumisión).

Dos gestos extremos parecen dominar la relación problemática que el sujeto construido en la poesía contemporánea establece con la ciudad que escribe. El gesto "antagónico", de raigambre moderna, diseña un sujeto enfrentado a una ciudad hostil y opresiva, tensando la polarización de binarismos (urbano/rural, artificio/naturaleza, cantidad/calidad, opresión/libertad, deshumanización/humanidad). La escala axiológica distribuye los valores otorgando positividad a los espacios que contraríen la ciudad y sus "alienantes" modos de vivir. El discurso que trabaja esta polarización diseña siempre planos enfrentados (yo-ciudad) y construye una mirada crítica, magisterial, de fuerte impronta ética.

Es inevitable evocar la inauguración de este gesto antagónico en nuestra lengua con unos conocidos versos de José Martí en sus *Versos libres*: "Mi mal es rudo: la ciudad lo encona./ Lo alivia el campo inmenso" o "Cuando va a la ciudad mi poesía/ me vuelve herida toda...". Es la culminación del tópico tradicional que en el siglo XVI despuntara Antonio de Guevara en su *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539), reciclado en una modernidad en plena efervescencia, por la radical oposición de dos ámbitos que se experimentan como ajenos. Un poemario arquetípico cristaliza este gesto, el conocido *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca: "No es el infierno, es la calle./ No es la muerte, es la tienda de frutas."

En la llamada poesía "social" de los '50 y '60 en España, esta oposición lorqueana entre ciudad y naturaleza se recompone en polaridades explícitas: los privilegiados por el nuevo

orden socio-económico impuesto por la industrialización, frente a los excluidos y marginales. El ideario del realismo socialista inscribe esta literatura de filiación sartreana con las teorías marxistas del compromiso político, evolucionando de la denuncia a la sátira y a la parodia, siempre en un talante antagónico, aunque resignificado.

El gesto "cómplice", por el contrario, dibuja no ya un sujeto frente a la ciudad hostil, sino un ego urbano, una identidad originada y originaria de la ciudad con huellas indelebles de pertenencia. Como en otros sentidos ya apuntara Noé Jitrik,<sup>4</sup> ya no es el poeta que habla de/a la ciudad sino que la ciudad habla a través de sus bocas humanas; en este caso, adviene en su propio lenguaje -protagonista poemático al fin- y el poeta es un cómplice de ese habitar/existir urbano, hecho decir. Ya no es el testigo hostil lorqueano, la víctima sacrificial, el antagonista, sino un ser hecho de ciudad que en su decir conlleva el decir de la ciudad, hechos ambos (sujeto y ciudad) de palabras cómplices.

Octavio Paz retrata con elocuencia esta desasosegada simbiosis, que parece ser el síntoma de una modernidad ya en crisis: "La ciudad no es mental, es nuestra realidad: nuestra selva, nuestra estepa y nuestra colina". La ciudad se ha convertido aquí en nuestra piel, nos acompaña en nuestro viajar, en nuestro habitar, en nuestro hablar. Ya se ha desmantelado la ideología radical de la "ciudad-matadero", como la denomina Cañas. Selva, estepa o colina (Paz); real, inventada, imaginada; habitada, padecida, disfrutada; madre, hija, amante; una constelación de sentimientos y afectos, juicios e imágenes inauguran un nuevo lenguaje poético urbano. El espesor semántico que adquiere el vínculo sujeto/ciudad en la poesía contemporánea nos permite ver que ese gesto cómplice de mutua convivencia ha transformado también el imaginario urbano y por consiguiente la retórica misma. El pasaje del antagonismo a la complicidad revela una fractura epistemológica que refundará

---

la ciudad y al hombre que la nombra y habita, al filo del milenio.

## 1. La mirada antagónica: Federico García Lorca.

*Por los barrios hay gentes que vacilan  
/ insomnes  
como recién salidas de un naufragio de  
/ sangre.*

Si repasamos el itinerario poético lorqueano, en plena vanguardia de los años '20, veremos que en poemarios como *Romancero gitano* (1928) o *Poema del cante jondo* (1931) se articula un discurso mitológico y ritual donde la ciudad moderna aparece disuelta tras la cosmogonía rural gitano-andaluz, configurando un mundo donde reinan los puros valores sensoriales, la emoción y el misterio. Su *Poeta en Nueva York*, por el contrario, nos arroja a un mundo desolado y violento, donde la ciudad apocalíptica, la gran urbe tecnológica, aniquila aquel imaginario natural. Escrito inmediatamente después de su estancia en Nueva York (1929-1930), pero publicado póstumamente (1940 en México), el poemario aparece tensado entre el discurso surrealista y la veta expresionista.<sup>5</sup> El lenguaje registra el desborde, el torrente semántico, los ritmos fracturados, la quiebra radical de la significación lineal. El discurso onírico dibuja el asalto de una civilización mecanicista, donde rige la cantidad y la automatización. Este contraste entre el recogimiento mítico andaluz y la frenética desgarradura de la urbe tecnológica, que es muy agudo en términos retóricos, responde sin embargo a una misma operación discursiva que construye cosmogonías fatalistas y donde la subjetividad se diseña como antagónica.

Una serie de escenas urbanas se constituyen en emblemas de los modos del habitar alienantes de esta ciudad tecnológica, la megalópolis hostil y deshumanizada, que fractura los parámetros de percepción de un poeta venido de una España ruralista y casi pre-industrial (su "Andalucía del llanto") La secuencia urbana se abre con un poema titulado "Vuelta de paseo", que reescribe el tópico del poeta-flâneur, deambulando por las calles de la ciudad. Aquí se focaliza en primera persona a este transeúnte predicado como cadáver, muerto en vida: "asesinado por el cielo".<sup>6</sup> Aparecerá tensado entre la verticalidad de los rascacielos y la horizontalidad de los subterráneos, aludidos en clave indirecta y metafórica: "Entre las formas que van hacia la serpiente/ y las formas que buscan el cristal,/ dejaré crecer mis cabellos" (111).

Una constelación de imágenes acumulan sentidos negativos construyendo un núcleo de muerte, destrucción y despojo como formas de privación del ser operantes sobre este "caminante" casual que, en su "vuelta de paseo", experimenta un radical extrañamiento (remate radical del poema): "Trozando con mi rostro distinto de cada día./ ¡Asesinado por el cielo!" La aparente trivialidad de la acción que da título al poema se carga de resonancias apocalípticas: el paseo habitual se convierte en camino de muerte, connotado por un paisaje hecho de "árbol de muñones que no canta", "animalitos de cabeza rota", "agua harapienta", "cansancio sordomudo", "mariposa ahogada". No hay índices explícitos que indicialicen la ciudad, sino por medio de un trabajo indirecto de implicación y metaforización. El discurso señala la ciudad por encubrimiento, con imágenes abruptamente irracionales y nexos ilógicos. La ciudad está implicada a través de la destrucción de lo natural y de este yo deambulante que pasea por la muerte urbana.

La mirada apocalíptica se tiñe de ribetes escatológicos en algunos textos pareados como "Paisaje de la multitud que

vomita" y "Paisaje de la multitud que orina". Frente a un yo fuertemente testifical y admonitorio que denuncia (con aires proféticos) las lacras de la ciudad, se construye un personaje colectivo y arquetípico: la "multitud". Anónima, animalizada, brutal, en el primer poema que citamos (subtitulado "Anochecer en Coney Island"), la muchedumbre es un río espeso que corre, se arrastra, atropella la naturaleza hasta desbordarse en los límites de la ciudad (el "embarcadero"). La plasticidad de estos poemas titulados "paisajes" contraría las expectativas de la convención retórica por la degradación escatológica de sus acciones ("vomita", "orina"). Una catarata indicial de sustantivos apunta a registrar la ciudad a través de sus marcas más evidentes: calles, pisos, subtes, cementerios, cocinas y farmacias, y de sus personajes típicos, camareros, prostitutas, marineros. El último verso condensa con efecto sintético, esta verdadera avalancha semántica: "La ciudad entera se agolpó en las barandillas del embarcadero"(144).

Coney Island, famoso parque de diversiones neoyorkino, funciona otorgando un efecto de realidad (toponimia verificable) a un discurrir de imágenes entre expresionistas y surrealistas, que distorsionan la verosimilitud del paisaje. Anochecer en Coney Island es experimentar el dislocado desborde de una multitud descompuesta y contrahecha, liderada por "la mujer gorda" y seguida por "mujeres vacías", "niños de cera caliente", "gentes de los barcos, tabernas y jardines". Un espectáculo casi circense, en el altar del entretenimiento, encuentra su emblema en el "vómito", signo de un estado de descomposición alienante para el cual "no hay remedio", aunque "la gente buscaba las farmacias"; vómito colectivo de una multitud que expulsa en su delirio cadáveres de la vida natural que devoró para nutrirse: "calaveras de paloma", "pulpos agonizantes", "son los muertos, los faisanes y las manzanas de otra hora /los que nos empujan en la garganta" (143).

"Selva del vómito", metáfora de la ciudad-matadero, como la denomina Dionisio Cañas, el poeta la denuncia a pesar de inscribirse culposo en esa multitud desbordada y caótica. Pero su culpa se redime con la asunción de otra voz (ya personal y no colectiva), en un discurrir alejado del febril ritmo narrativo que domina este verdadero poema-movimiento, que emula una marea humana desbocada: "Ay de mí! Esta mirada mía fue mía, pero ya no es mía...", "yo, poeta sin brazos, perdido/ entre la multitud que vomita". Desposesión, extrañamiento, alienación, ausencia de vínculos, el destierro del poeta se hace patético ante el aluvión de desperdicios del banquete pantagruélico de la ciudad industrial.

Ya se perciben aquí las connotaciones tan mentadas en Lorca respecto de su postura progresista en cuanto a la defensa ambiental y ecológica, de denuncia al abuso y a la matanza indiscriminada de animales. Este alegato se hace condena explícita y admonición profética en su conocido "New York (Oficina y denuncia)". La mirada apocalíptica se articula allí en un contrapunto de dos ritmos discursivos: \* el cronístico, donde una voz en off inventaría la matanza en clave cuantitativa, emulando el lenguaje del anuncio periodístico: "Todos los días se matan en Nueva York/ cuatro millones de patos,/ cinco millones de cerdos,/ dos mil palomas para el gusto de los agonizantes..." (203-204). \*Y el ritmo testifical, personalizado en una primera persona gramatical que concentra sobre sí el rol hermenéutico, de intérprete de la crónica: "Pero yo no he venido a ver el cielo./ He venido para ver la turbia sangre..." (203), "Yo denuncio a toda la gente/ que ignora la otra mitad", "Os escupo en la cara", "Yo denuncio la conjura / de estas desiertas oficinas" (204-205).

Si la "denuncia" del subtítulo del poema diseña el talante del sujeto, la "oficina" alegoriza la impiedad de los victimarios, los responsables de la matanza de esta ciudad, predicada por vía de negación como espacio demoníaco y mortí

fero: "No es el infierno. Es la calle / No es la muerte. Es la tienda de frutas". La visión infernal que pobló la literatura por siglos tiene aquí estatura urbana, simetría de calles y trivialidad de almacenes. Poema urbano por excelencia, este "New York (Oficina y denuncia)" entrona la ciudad como tema omnipresente del discurso, e implica de manera indirecta a toda urbe moderna, alegorizando en ella el paradigma infernal. La mirada del poeta atraviesa esta capa despersonalizada de la realidad urbana para redescubrir la vida: "debajo de las sumas (hay) un río de sangre tierna". Y para esta función de observador crítico ha sido llamado el poeta: "He venido para ver la turbia sangre". De la mirada ("ver", imagen) el poeta evoluciona a la denuncia (palabra) y a la acción ("os escupo"); único sobreviviente de la matanza cotidiana, es el testigo privilegiado que oye el mudo reclamo de la naturaleza ("yo oigo el canto de la lombriz"). Testigo y profeta, su itinerario no puede sino culminar en el de víctima sacrificial, remedo mesiánico de un nuevo Cristo inmolado: "Me ofrezco a ser comido por las vacas estrujadas / cuando sus gritos llenan el valle/ donde el Hudson se emborracha en aceite" (205).

La proclividad de Lorca a los escenarios nocturnos se evidencia por una serie de poemas ubicados al anochecer, como el ya visto en Coney Island, o los "nocturnos" que recuperan y a la vez transgreden el molde convencional de los nocturnos romántico-modernistas. Generalmente se usan como subtítulos que localizan una escena poética, como en el caso de los dos poemas subtitulados "Nocturno en Battery Place" y "Nocturno en el Brooklyn Bridge".

En "Paisaje de la multitud que orina (Nocturno en Battery Place)", la plaza contiene al anochecer habitantes sonambulescos y solitarios, "pájaros agonizantes", "gentes ocultas que tropiezan con las esquinas", "mujercillas", "soldados", "policías" (145-146). Registro arbitrario de un submundo nocturno bajo un implacable observador, la naturaleza, "la

luna", desnudando su desamparo. La noche desenmascara cada rincón y lo exhibe en sus miserias más elementales: "fachadas de orín, de humo [ . . . ] Todo está roto por la noche,/ abierta de piernas sobre las terrazas." La indudable connotación femenina de una ciudad prostituida en la oscuridad, modula de forma novedosa la misma mirada hostil que articula el resto del poemario.

"Ciudad sin sueño (Nocturno del Brooklyn Bridge)" consolida esta imagen de la ciudad noctámbula e insomne, como emblema de la degradación asociada a la oscuridad, a la privación de la luz. Esta escena urbana nos presenta una visión panorámica de la ciudad desde el famoso puente y abre una secuencia de imágenes visuales, paisajísticas, donde confluyen agua y cemento, río y ciudad, naturaleza y artificio, desde un locus transicional y mediador (el puente). El tono cronístico y narrativo se repite, entonando una letanía fatal, que arrastra con la reiteración el tono magisterial y admonitorio del que se nutre el discurrir lírico: "No duerme nadie por el cielo. Nadie, nadie./ No duerme nadie... ", "No duerme nadie por el mundo. Nadie, nadie...".

La vigilia (subtítulo de la versión inicial de este poema) se convierte en un letánico estribillo condenatorio para el hombre que habita la ciudad. Reiteración, anáfora, paralelismo, vertebran enfáticamente esa negación potenciando a este personaje insomne, "nadie", que por acumulación progresiva va refiriendo todas las esferas de lo real (cielo y mundo), desde "las criaturas de la luna" a las "iguanas vivas" y "los hombres que no sueñan", desde el "muerto en el cementerio más lejano" hasta el "niño que enterraron esta mañana [que] lloraba tanto/ que hubo necesidad de llamar a los perros para que callase" (151).

El insomnio revierte progresivamente en un modo de concientización: "Pero si alguien cierra los ojos/ ¡azotadlo, hi

jos míos, azotadlo!" (153). La imprecación "Alerta" funciona desdoblado semánticamente el texto, desde un presente anochecido e insomne, hacia un futuro "de ojos abiertos" que asistirá a la restauración del orden natural aniquilado por la civilización industrial: "Un día los caballos vivirán en las tabernas/ y las hormigas famosas/ atacarán los ciellos amarillos", "Otro día/ veremos la resurrección de las mariposas disecadas".

Finalmente, en el poema titulado "La aurora", uno de los ejes estructurantes del libro, el discurso se traslada al despertar de la megalópolis industrial, denunciando por vía descriptiva la polución y contaminación ambiental del medio: "La aurora de Nueva York/ tiene cuatro columnas de cieno / y un huracán de negras palomas/ que chapotean las aguas podridas" (161). Personificada, la aurora "gime", "llega" y "nadie la recibe en su boca"; se consolida el paradigma tradicional que asocia la luz con la verdad y la vida plena. La ciudad sin embargo parece tener vocación nocturna, linaje de oscuridad y sombra, incapacidad para recibir la luz: "porque allí no hay mañana ni esperanza posible", "no habrá paraísos ni amores deshojados". New York parece destinada fatalmente a la alienación y deshumanización: "al cieno de números y leyes", "a los juegos sin arte, a sudores sin fruto". Y sus habitantes están condenados a un simulacro de vida con apariencia de zombies, encarnados en una imagen de raíz visionaria: "Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes/ como recién salidas de un naufragio de sangre" (161).

Entre Wall Street (encarnación material y semiótica del nuevo orden del dinero y el progreso) y Harlem (reducto racial y social, resistente al sistema) como núcleos gráficos y geográficos del binarismo radical que recorre este poemario, la ciudad se construye discursivamente entre paseos, calles, parques y puentes (Manhattan, Brooklyn, Columbia University, el Hudson), multitudes grotescas y modos alienantes de habitar.

La ciudad no está hecha sólo de materiales, sino de comportamientos, sentimientos, historias, y en especial de palabras que la poesía cristaliza emblemáticamente. Referencial y ficticia, verosímil e imaginaria las coordenadas con las que Lorca construye su imagen de Nueva York son obsesivamente maniqueas, casi monocordes. El impacto urbano desatado por la percepción aguda del poeta granadino, en contraste con su originario mundo rural y sensorial, construye un discurso hecho de miradas dislocadas, y diseña un sujeto espectador, participe e intérprete del cataclismo tecnológico. Rascacielos, fábricas, oficinas; velocidad de automóviles, trenes y subterráneos; signos, avisos, marcas, carteles: es el brutal asalto de la ciudad a los sentidos confundidos del poeta. Una constelación de signos atiborrados se descomponen caleidoscópicamente en una selva de direcciones inconexas, frente a la impotencia del poeta por decodificar sus sentidos y producir pensamientos y señales reconocibles. El gesto antagonista que al principio anticipáramos y que se enlaza genealógicamente con la mirada de José Martí sobre esta misma ciudad, es complementario de una experiencia de extravío, del transeúnte desorientado y perdido en el vértigo de una intemperie urbana que denuncia, pero que paulatinamente reconoce como fatalmente invasora.

## 2. La mirada paródica: Angel González.

*Quando era joven quería vivir en una  
/ ciudad grande.  
Quando perdí la juventud quería vivir  
/ en una ciudad pequeña.  
Ahora quiero vivir.*

En la llamada poesía social de la década del '50 y '60 en España, la mirada antagonica de ribetes apocalípticos y quasi

---

mesiánicos cede ante el énfasis en una crítica social propiamente dicha, claramente orientada a una denuncia ideológica. Angel González, de esta controvertida tendencia social, acentúa el tono menor de un discurso ya abiertamente irónico, que examina los paisajes urbanos que la modernidad tecnológica nos lega. Su mirada atraviesa las formas, los convencionalismos, las modas impuestas, desnudando el simulacro falaz de la oferta capitalista. En su poemario titulado *Tratado de urbanismo* dedica una sección ("Ciudad uno") para reescribir paródicamente la fauna urbana, sus escenarios artificiales y sus hábitos de clase, desenmascarando desde una ideología claramente antiburguesa, la regresión del ciudadano consumista y su panteón mercantil.<sup>7</sup>

Un repaso de los títulos de la sección nos advierten de la factura predominantemente paródica del discurso que, frente a la reticencia amarga de los poetas contestatarios, produce un contraste radical. No hay rastros de seriedad ni solemnidad, no hay más que una despiadada ironía que se regodea inmisericorde sobre sus objetos poéticos. El poeta es un desmitificador burlesco, satirizando la ciudad que, bajo su lupa poética, se diseña como una gigantesca hipérbole de absurdos y falacias, entre el patetismo grotesco y la caricatura humorística.

"Inventario de lugares propicios para el amor" en la ciudad, huelga decirlo, abre esta sección y construye una voz que responde al título del poema con una sentencia tajante: "Son pocos" (187). El escueto inventario procede por descarte: ni "los quicios de puertas", ni "las orillas de los ríos" o los "banco públicos"; en el invierno de "las ciudades amarillas como plátanos" no hay lugar para la pasión ni los afectos a cara descubierta. La ciudad se predica como espacio de la prohibición: "Las ordenanzas proscriben la caricia", bajo miradas censoras y furtivas que espían desde "ojos bizcos,/ córneas torturadas,/ implacables pupilas" que "vigilan, desconfían, amenazan". El

orden de los afectos queda prohibido y el hablante remata el poema con la estrategia del superviviente:

*Queda quizás el recurso de andar solo,  
de vaciar el alma de ternura  
y llenarla de hastío e indiferencia,  
en este tiempo hostil, propicio al odio. (187)*

La ciudad aparece como emblema no sólo de un espacio socio-económico sino también de un tiempo epigonal y de una cultura de vaciamiento y atrofia, donde la identidad se construye fragmentariamente en el aislamiento, la ausencia de vínculos, la indiferencia social

La mirada crítica en clave paródica se agudiza al focalizar a los anfitriones y huéspedes ilustres del banquete capitalista. El poema titulado "Zona residencial" dibuja la ciudad en su geografía de clase, el barrio de los adinerados, resemanalizando el tópico marxista de la opresión del capital sin la factura de denuncia directa o implicación personal: "Hasta un ciego podría adivinarlo:/ la perfección reside en estas calles" (197). Una abrumadora adjetivación remeda la arquitectura "correcta" de estos suburbios elegantes, donde todo se ajusta a lo esperable, a la convención social, a la límpida higiene de una clase irreprochable: ruidos y olores "delicados" con rumor de coches "armonioso", "discreta presencia de las lilas", "templanza del aire" y jardines "cortesés", generosos. La descripción pasa de los objetos culturales a los naturales hasta culminar en "las personas y sus atributos": niños "níquelados" como sus bicicletas, "militares de alta graduación" con uniformes impecables, "adolescentes de agradable formato", "doncellas del servicio doméstico", "señoras de buen porte", "caballeros de excelentes modales" (198). Las bondades de la ciudad y su habitar, en su mejor espejo -el barrio residencial, la alta burguesía acaudalada- ocultan por vía paródica la feroz desacralización del mito del confort y la sociedad consumista urbana.

Y será en el siguiente poema, "Centro comercial", donde se construirá el espacio hiperbólico del consumo, con su corporeidad más exaltada. La visión literalmente astronómica de sus mil luces encendidas (émulos de estrellas, astros incandescentes y órbitas cósmicas) es equiparada a una revelación cuyos signos requieren de intérpretes elegidos e iniciados en sus esotéricas claves numéricas: "muchos son los llamados, mas no es fácil/ interpretar los signos" (207). En este altar de la modernidad comercial el dios tutelar, la "Publicidad", con su dedo "rotula los espacios, tiñe el aire, / delimita galaxias". Eternidad en cuotas, adquirible a plazos, religión digerida y mastificada, su culto se mantiene "abierto diariamente hasta las siete".

Señala García Canclini que el nuevo modo de habitar del hombre en esta ultísima era tecnocrática es la del "consumidor" más que la del ciudadano.<sup>8</sup> Los valores que afinan al hombre a su ciudad y le confieren identidad ya no son nacionales, regionales, raciales o religiosos, sino marcas de objetos de consumo, formas de dinero electrónico, cuentas bancarias, poder adquisitivo, y en ocasiones también, preferencias musicales o deportivas. El poema "Civilización de la opulencia" retrata la ciudad a través de su funcionamiento visual, de su exhibicionismo de vidrieras y pasarelas de moda. La voz textual continúa con el retiro efectivo de la primera persona gramatical, que se oculta en el prosaísmo del registro de la crónica urbana; se convierte en una lente fotográfica que inmoviliza sucesivos planos de los escaparates (sombreros, pañuelos de seda, collares, zapatos exóticos) Color, forma, materia noble se conjuran para asaltar los sentidos del transeúnte desprevenido, tentando como a Ulises el canto de las sirenas. El concepto de mercancía se hace explícito, pero otorga entidad y anima estos fetiches modernos, refundándolos como "seres colmados, plenos, casi eternos" que muestran "su perfección" ante una multitud vista como "tropel informe y presuroso/ que vaci

la, se para, mira y sigue/ buscando nuevas grietas en el muro." Frente a la mitificación de las mercancías, el poeta opera cosificando el ansia humana, rebajando al hombre-multitud a esa oscura avidez que busca ahogar en el consumo sus vacíos vitales. La metáfora de "las grietas en el muro" socava la objetividad de la crónica y fisura el discurso con la imprevista irrupción de una mirada existencial sobre la experiencia urbana. El tono irremediamente escéptico no logra disimular, a pesar del ocultamiento de la subjetividad confesional, un imaginario cultural desencantado y nihilista.

La otra cara de la ciudad residencial y opulenta es la ciudad que se descompone en su basura y se oxida en la "chatarra" de sus metales. Otro remedo paródico, casi un epitafio a la excedencia, al escombros, un poema titulado precisamente "Chatarra" dibuja una salmodia donde la mirada se detiene en ese borde de lo útil: los residuos materiales del progreso industrial, "acero, cobre, hierro" "yacen aquí confusos, desvaídos/ sumidos en idéntico desprecio/ disueltos en orin y sal..." (194). La fatalidad de este destino descartable, metáfora de una civilización que funda su progreso en la degradación de sus materiales, tiene el sabor de lo irremediable: "mas todo, en general, está perdido" para quienes viven "el estigma fatal de la chatarra".

### 3. La mirada cómplice: Luis García Montero.

*Y sin embargo  
esta ciudad es mía,  
pertenece a mi vida como un puerto  
/ a sus barcos.*

Miembro de una nueva generación poética de talante realista y figurativo, Luis García Montero revitaliza la poesía

---

imprimiendo al discurso el sello de lo que él y sus compañeros llaman "una poética de la experiencia", de "otra sentimentalidad". Su poesía es lo que cabalmente llamaríamos "poesía urbana", pero ésta no aparece sólo como locus del sujeto que habla, mira y deambula. Vamos a registrar aquí una identificación tal entre poeta y ciudad que disuelve la distancia entre sujeto y objeto; la voz poética es cabalmente urbana porque el poeta no dice más que la ciudad a la vez que ésta se dice por él. Se trata de lo que anticipamos al principio como "gesto cómplice", nacido de una mirada de pertenencia radical.

A pesar de que la ciudad concreta más aludida (ciudad natal del autor), Granada, rompe con evidencia el estereotipo de la urbe babilónica, precisamente por su tradición rural, sus cruces étnicos, su memoria activa del pasado, sin embargo la Granada que canta el poeta es también una ciudad en el sentido cabal del término en estas últimas décadas del milenio. Índices urbanos evidentes la mimetizan con cualquier ciudad europea de esta época: plazas, calles, cafeterías, edificios, velocidad y vértigo, el casco histórico apenas reconocible ante la invasión del cemento y el cristal.

La primera característica relevante que se advierte en la experiencia urbana que recorre su obra es el fuerte vínculo con el mundo de los afectos: "Esta ciudad es íntima, hermosamente obscena / y tus manos son pálidas/ latiendo sobre ella".<sup>9</sup> La cifra del encuentro amoroso se ancla en la ciudad como atmósfera, escenario, marco material pero también afectivo, por eso sus predicados remiten incesantemente a la relación amorosa: "Esta ciudad me mira con tus ojos de musgo,/ me sorprende tranquila / de amor y me provoca" (A, 59). La ciudad aparece como cómplice del amor del poeta y éste se vuelve uno con ella: "Ven/ te ofreceré Granada, amor,/ lleno de muerte/ si aceptas el infierno con mi mano" (A, 44). El descubrimiento del tú amoroso y de la hondura de la posesión se enun

cian en cifra urbana. Legado, ofrenda, lo que el poeta amante entrega con su ser es su mismo ser de ciudad, hecho de calles, "estatuas de mármol" y "balcones abiertos": "Ven,/ con el último abrazo te entrego la ciudad".

La mirada sobre la ciudad es solidaria y la conciencia de sus límites e inevitables lacras no se reviste de espíritu crítico sino comprensivo; un talante casi compasivo conduce al sujeto a una identificación con ella, a un reconocimiento de lo propio en ella: "casas estrechas", "calles sucias", "bares cerrados": "ahora sé que estas calles nos han hecho solitarios" (A, 53-54).

La sorprendente equiparación sujeto-objeto en el discurso pasa por el mundo afectivo, del amor a la soledad, del gozo a la tristeza; poeta y ciudad aparecen anudados existencialmente con una mutua vocación de pertenencia:

*Ahora sé  
que en aquella ciudad deshabitada  
la gente andaba triste,  
con una soledad definitiva  
llena de abrigos largos y paraguas. (A, 55)*

Una estética corpórea y encarnada desata en esta poesía imágenes de deseo y ansia a escala cotidiana, y confunde sujeto y ciudad en una corporalidad compartida hasta el punto de la ambigua fusión:

*Ahora  
siento otra vez mi cuerpo poblado de veletas  
y lo veo extendido  
sobre generaciones de ventanas antiguas  
mientras la noche avanza solitaria y perfecta. (A, 56)*

Esta curiosa simbiosis crea efectos identificatorios extremos que superan la mera complicidad de las miradas y de las palabras. Pertenencia, identificación, reconocimiento, unanimidad configuran un campo semántico de fuerte incidencia

en el poemario, que ilustra una ruptura radical con la visión urbana de la vanguardia y de la poesía social del medio siglo: "Se encienden como yo/ y como yo se apagan los semáforos./ Callejea el amor por estas calles" (A, 91). A esta altura no sabemos si las calles son caminos materiales o son venas y brazos humanos, o más precisamente ambos, ya que no cabe otra concepción del hombre que la urbana, hecho a medida de la ciudad que lo hace nacer, lo cobija y lo sepulta.

El tópico romántico de identificación del hombre con la naturaleza a través de la correspondencia de sentimientos y temperamentos emocionales, aparece en esta poesía reescrito, atribuyendo al hombre perfiles, acciones, imágenes de otra "vegetación", la urbana. La naturaleza salvaje e intocada del romanticismo se ha trocado desde esta mirada benévola y complaciente en "anuncios, cristales, almacenes / y escaleras mecánicas" (A, 91). La ciudad aparece como el centro del mundo y el poeta la posee con talante amoroso; la construye con ese archivo de palabras disponibles que constituye el imaginario urbano contemporáneo, siempre en clave afectiva: "Y sin embargo/ esta ciudad es mía,/ pertenece a mi vida como un puerto a sus barcos".<sup>10</sup>

Madrid es el otro nombre entrañable que asume la ciudad para este poeta andaluz que centra en su experiencia cotidiana -básicamente urbana- la médula de su discurso. La visión cronotópica del poema "La ciudad de agosto" recrea uno de los tantos regresos del poeta a Madrid, ciudad de adopción profesional y afectiva, en un verano caluroso y ardiente, evocado por medio de los nombres de sus calles (su propia dirección personal en un momento) y con los índices identificatorios del ambiente urbano: "Estoy en la ciudad del calor soportado, / en la ciudad que vive a ritmo de trasbordo./ Calle Santa Isabel, número 19" (CV 29).

Otro poema, titulado "Dudosa geografía urbana" nos la retrata en compás de crónica objetiva: "Madrid, calle vacía,/ anécdota de vidrios y letreros,/ de relojes ocultos", una tarde de agosto (CV, 31). La geografía mentada no se configura como un conocimiento abstracto y objetivo, sino como experiencia corporal y subjetiva, ubicando la experiencia amorosa en la cotidianeidad del habitar: "Es tu ciudad. De pronto,/ camino hasta perderme por las calles." (CV, 32). La ciudad se transforma de topos geográfico e imagen de lugar en palabra, transformando la experiencia amorosa en discurso poético: "Se convierten en calles las palabras/ a la sombra del tiempo", operando una máxima identificación con la poesía que la nombra y construye y le confiere identidad verbal, estatura poética.

El poema "La ciudad" es, como lo señala el título, autoexplicativo, un intento por indagar este locus donde se atribuye la ciudad a las palabras que la dicen y así fundan. El registro visual da cuenta de sus bordes, sus fachadas, su materialidad atravesada por el imaginario del habitar contemporáneo, hecho de rutina y desconcierto. Para la mirada del poeta las ciudades "se hacen de hormigón y de cristal,/ de lugares extraños y gentes ocupadas" (CV, 81). El espectáculo diurno ofrece "casas", "árboles", "niños con su perro", "desayunos en hoteles lujosos", "familias con jardín", "portales oscuros con parejas de novios", "plazas descompuestas y cafeterías", "humo de los coches y cines de barrio": una geografía que "necesita el amparo / de otra vegetación,/ un sigilo de números y tarjetas de crédito". La ciudad diurna se parece a todas; pero la mirada nocturna desnuda sus diferencias, sus peculiaridades. En la noche la ciudad se desviste de su ropaje material (lugares, profesiones, números), reduciendo lo urbano estereotipado a la cifra exclusivamente humana: "Pero existe la noche,/ la soledad que borra los oficios / en un mundo habitado solamente/ por hombres y mujeres" (CV 83). Esta operatoria de despojamiento inaugura otra visión de la ciudad, liberada de

su fatum deshumanizado y tecnológico. Es la ciudad del hombre desnudo de simulacros, que articula un imaginario que polemiza con el tradicional y se manifiesta solidario. El hombre como hijo dilecto de ella se revela en su faz más humana como su mejor intérprete: "En las ciudades pueden encontrarse/ relojes que se paran en la última copa, la luna sobre un taxi/ y todos los poemas que te escribo." (CV, 83).

Esta nueva identidad reformula la experiencia humana, da nombre a un nuevo modo del habitar que busca recuperar en la esfera afectiva una escala axiológica. Valores, creencias, sentimientos, arte: nuevas formas de experimentar el paso del tiempo anclado en la intensidad de lo cotidiano, lo efímero, lo emocional. Mirada complaciente, celebratoria, desde una identidad asumida sin culpas como plenamente urbana, y por ello, plenamente humana.

Se ha dicho hasta el cansancio que uno de los recursos más socorridos de nuestra ambigua posmodernidad artística es el saqueo en la tradición literaria. García Montero, sumamente cuidadoso pero proclive al montaje intertextual, reelabora el conocido molde clásico de la égloga garcilasiana a través de un insólito poema que da voz a dos rascacielos de la gran ciudad. La voz otorgada a ambos edificios, con la obvia animización de estructuras tan materiales y urbanas como los rascacielos de la megalópolis, retoma el tono elegíaco de los antiguos pastores travestizados, lamentando sus penas de amor. Aquí se unen en "un triste llorar" sobre un amor imposible, con figura de camarera nocturna que habita uno de ellos y trabaja de noche en un bar frente al otro. Una introducción fiel al molde tradicional nos ubica como lectores explícitos en la escena: "Lamentaban dos dulces rascacielos/ la morena razón de su desgracia", "Mi ciudad escuchaba...", "Tú, lector de esta Edad,/ confundido en la masa [...]/ escucha el lamentar desconsolado". El objeto del amor es recreado como otrora "Ninfa ingrata", "dulce enemiga" y los dos contendientes "perdie

ron juicios/ para ganar entrañas y fatiga/ -a pesar de ser hierro, piedra, viga-" (A, 177).

El rascacielos simboliza, en el imaginario urbano moderno, uno de los íconos de repudio, cifra de una civilización que erige en la altura material de su arquitectura la soberbia de una vida deshumanizadora y alienante. Aquí la personificación emocional que sufre lo reviste de atributos plenamente humanos, trastocando la visión histórica al convertirlos en emblemas del sentimiento más caro a la humanidad de todos los siglos. Intertexto y apropiación de registros disímiles fundan una mirada nostálgica hacia el pasado de una poesía elegiaca y lírica, traduciéndola en clave moderna, inaugurando en un molde pastoril por antonomasia, una experiencia urbana.

El primer rascacielos abre su monólogo: "Yo, que araña este cielo", "espada de cemento", "sufro la esclavitud de una princesa urbana" en vaqueros, "camarera nocturna" que desata sus celos cuando él la contempla, cada noche "salir acompañada" "con dos ojeras/ que valen mil silencios", "indigna de sus pies la madrugada" (A, 179):

*¿Qué amarga tubería  
podrá encauzar mi llanto agonizante,  
el triste corazón de un tierno amante,  
convertido en espía,  
que muere siempre cuando nace el día? (A, 179-180)*

El segundo rascacielos contrapone su lamento: "Ella vive/ en mi planta más alta y la vida/ de su casa en mi cuerpo es una herida" Como espía furtivo, debe sufrir el contemplarla cada día: "Espacio se desnuda" y "la veo entregarse" frente al "dolor, la rabia, los desvelos,/ la bárbara caricia de los celos" (A 181).

Ante esta dolida visión de un amor no correspondido, el lector y el poeta identificados en la ciudad, experimentan un

sentimiento unánime: "Confíesame, lector, que también tienes/ la herida que disparan sus desdenes" (A 182). Más que un juego poético, o una excusa para un poema amoroso en registro desusado, esta égloga moderna confirma una mirada nueva sobre el habitar del hombre, capaz de recrearse en la animización violenta de sus tótems urbanos como forma de reconocimiento de la naturaleza emocional de su experiencia de vida.

Por último, una serie de poemas de su antología nos servirán para desplegar el abanico de escenas urbanas que consolidan la fractura que se ha producido en el imaginario urbano de las últimas décadas, en la voz de esta promoción de poetas jóvenes. "Mujeres" nos presenta el típico paseo del poeta-flneur por la ciudad, herencia baudelairiana, pero desde el rito del viaje en autobús, durante "una mañana de suburbio": "Desde mi asiento veo a las mujeres,/ con los ojos de sueño y la ropa sin brillo,/ en busca de su horario de trabajo" (158). Sin afán crítico ni talante contestatario, lejos del gesto paródico y degradante, la mirada del poeta registra casi con neutralidad de lente el paseo de los habitantes por la ciudad, focalizando las charlas intrascendentes de sus mujeres camino al trabajo, su curiosidad prendida en las vidrieras que atisban al pasar. El tono se vuelve íntimo y coloquial en esta visión celebratoria pues se apoya en la aceptación de la cotidianidad del vivir urbano, que no reconoce otra forma que la propia y acepta sin cuestionamientos la ciudad como parte suya: "Que tengáis un buen día,/ que la suerte te busque / en tu casa pequeña y ordenada,/ que la vida te trate dignamente" (159).

Otra forma de apropiación de la ciudad se opera mediante el rescate de lo que el poeta llama "historias personales", tan en boga en las últimas décadas: una nueva forma de ver el acontecer social a través de microhistorias de la vida privada. Se describen así dos típicas formas del habitar urbano actual: los viajes y la profesión. El trabajo de profesor universitario

(ficcionalizando la instancia biográfica del propio autor como instrumento de verosimilitud e historicidad) aparece entrelazado con los sucesivos viajes para dar cursos, conferencias, seminarios. "Tantas veces el mundo" abre la experiencia del poeta al ámbito urbano de la universidad norteamericana, con su prolijo campus, su piso alquilado y el fugaz encuentro amoroso con una alumna que "vino a Nuevo México a estudiar español" (157). El paisaje desde "las ventanas del hotel" descubre ante sus ojos una rutina de "centros comerciales", "autopistas y casas desmontables" en Albuquerque.

Señala García Canclini que el viaje es uno de los modos típicos del habitar contemporáneo, configurando fragmentariamente la experiencia urbana.<sup>11</sup> Emblema del vértigo del desplazamiento, la confusión de horizontes, la traslación constante en micros, trenes, subtes y aviones parece encontrar su climax en este último medio de locomoción. El avión visto como el más veloz y radical, capaz de trastocar los ejes de la habitabilidad humana, devora kilómetros y horas en espacios de un tiempo casi no vivido. El poema "Life vest under your seat" resulta emblemático para capturar esta ambigua experiencia supra-urbana, siempre de ciudad a ciudad. El montaje discursivo mixtura la voz del comandante y la azafata, que recitan monocordes las normas internacionales de aviación, con el soliloquio interior del poeta-viajero, que abandona una conferencia en Nueva York, rememora su paso por Manhattan y el fugaz encuentro amoroso con una alumna de su auditorio. El ritmo de la memoria del amor vivido se acompasa con los avisos de la azafata y la anticipación de su regreso a casa, atesorando el recuerdo pasado:

*Señores pasajeros buenas tardes  
y Nueva York al fondo todavía,  
delicadas las torres de Manhattan  
con la luz sumergida de una muchacha triste,  
buenas tardes señores pasajeros,*

*mantendremos en vuelo doce mil pies de altura,  
altos como su cuerpo en el pasillo  
de la Universidad, una pregunta,  
podría repetirme el título del libro,  
cumpliendo normas internacionales,  
las cuatro ventanillas de emergencia,  
pero habrá que cenar, tal vez alguna copa,  
casi vivir sin vínculo y sin límites,  
modos de ver la noche y estar en los cristales  
del alba, regresando  
bajo edificios de temblor acuático,  
a una velocidad de novecientos  
kilómetros, te dije  
que nunca resistí las despedidas,  
al aeropuerto no,  
prefiero tu recuerdo por mi casa,  
apoyado en el piano del Bar Andalucía,  
bajo el cielo violeta  
de los amaneceres en Manhattan,  
igual que dos desnudos en penumbra  
con Nueva York al fondo, todavía  
al aeropuerto no,  
rogamos hagan uso  
del cinturón, no fumen  
hasta que despeguemos,  
cuiden que estén derechos los respaldos,  
me tienes que llamar, de sus asientos (154-155).*

Una historia de amor encendido atravesada por una anécdota trivial de un vuelo más, regreso a casa, cristalizan en su curioso título este azaroso salvavidas ("life vest") que guarda el viajero que regresa: la intensidad de un amor furtivo, la expectativa de su recuerdo disuelto en horas que cruzan el océano.

Este imaginario urbano centra en la provisionalidad de la existencia un nuevo sistema de valores que enlaza la ciudad a la experiencia humana a través de un relativismo existencial, la conformidad con el azar de la vida, el rescate de los goces fugaces y momentáneos como único capital auténtico. Ambigüedad de un hombre atravesado por la ciudad y ambigüedad de una ciudad a la medida de un hombre que ha renunciado a los grandes ideales que generaron en otra época voces de denuncia de un cataclismo que veían ajeno. La demonización de la ciudad ha dado paso al acostumbramiento, al ritual de un habitus social -el urbano- que ya no se advierte como catastrófico ni abismal. Quizás como remata García Montero, porque el hombre de hoy pertenece a todas las ciudades y a ninguna, su única identidad es provisional, aleatoria, híbrida: "Esta ciudad ambigua me ha educado en el arte/ de pasar mucho tiempo bajo la misma luna,/ tal vez porque se vive de vuelta en cualquier parte,/ tal vez porque no estuve jamás en parte alguna" (133).

\* \* \*

Existen las ciudades que habitamos, caminamos y reconocemos: las palpamos a diario entre la inevitabilidad de sus iacras y la complacencia de su confort. Pero existen otras ciudades, las escritas, tan imaginarias como reales desde la existencia que la constructividad de la escritura les confiere. Ciudades escritas en una escritura de ciudad que cuenta con la complicidad de las palabras que las nombran, que las forman y deforman al antojo de una mirada, la del sujeto urbano, que funda la autonomía de su decir en la sumisión inevitable de su existir. Ciudades escritas con palabras cómplices por sujetos irremediabilmente urbanos, en busca de una comprensión del mundo donde las calles son palabras depositadas/ depositarias de un imaginario impensable sin el sello indeleble de las ciudades que lo moldean y cobijan.

---

## Notas

- <sup>2</sup>. "La ciudad como objeto, modelo, máquina, arte o proceso hace experimentar al hombre la búsqueda de una significación social del espacio", señala Graciana Vázquez Villanueva, 146.
- <sup>3</sup>. Dionisio Cañas, en un breve esbozo sobre la imaginación poética en torno a la ciudad, sintetiza la visión del romanticismo donde la ciudad se revela al poeta que desea redimirla; ve su evolución en el modernismo desde un sentimiento de armonía a otro de confusión y enfrentamiento para culminar en la vanguardia, que conjuga el caos metafísico con el entusiasmo futurista por el progreso. La llamada posmodernidad convierte finalmente a la ciudad en el "espacio central e íntimo" del hombre, 20-21.
- <sup>4</sup>. "La ciudad, entendida como práctica humana que genera discurso" inaugura otro modo de verla diferente al discurso SOBRE la ciudad. "En el discurso DE sería como si el enunciador hubiera desaparecido y la ciudad por sí misma se dijera. Como si tuviera boca para hablar y mano para escribir y eso que dijera y escribiera fuera su producto más auténtico" En Noé Jitrik, 7.
- <sup>5</sup>. Sobre las circunstancias de edición de la obra y los avatares del manuscrito, así como sobre las condiciones que harían de este un "texto surrealista" ver Marta M. Ferreyra, 29.
- <sup>6</sup>. Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*. 111. Todas las citas pertenecen a este poemario y se consignará entre paréntesis su numeración.
- <sup>A</sup>. Angel González, *Palabra sobre palabra* [1986] Barcelona: Seix Barral, 1994.
- <sup>B</sup>. Néstor García Canclini, 42 y 58
- <sup>9</sup>. Luis García Montero, 58. Todas las citas que se harán de esta edición se marcarán con la sigla A y la paginación correspondiente
- <sup>10</sup>. Luis García Montero, 27. En adelante las citas a esta edición se indicarán con la sigla CV y la paginación correspondiente.
- <sup>11</sup>. "La ciudad se impone como unidad indisoluble de "morada-viaje" en su obra ya citada, 138.

## Bibliografía

- Cañas, Dionisio. (1994). *El poeta y la ciudad Nueva York y los escritores hispanos*. Madrid. Cátedra
- Ferreira, Marta. M. (1998) "Poeta en Nueva York. una escritura entre rascacielos y taladros" en el volumen conjunto de Laura Scarano y otros, "¿Qué raro que me llame Federico! Homenaje a García Lorca en su centenario 1898-1998 Mar del Plata: Edit. Martín, 1998, p. 29.
- García Canclini, Néstor, *Imaginario urbanos* Buenos Aires: Eudeba, 1997
- García Lorca, Federico, (1990). *Poeta en Nueva York* Madrid, Cátedra, 1990.
- García Montero, Luis. (1997). *Casi cien poemas Antología (1980-1995)*. Madrid: Hiperión, 1997.
- García Montero, Luis (1998) *Completamente viernes 1994-1997*. Barcelona: Tusquets, 1998
- González, Angel, (1994) *Palabra sobre palabra*. [1986] Barcelona: Seix Barral, 1994.
- Revista SyC, "Ciudad, hormigueante ciudad", número monográfico, UBA, 4, marzo de 1994. Se citan los siguientes artículos de este número:  
Rosalba Campa, "La ciudad en el discurso literario", 19-40.  
Roberto Ferro, "La fundación de la ciudad por la escritura", 41-68  
Noé Jitrik, "Voces de ciudad", 7-18  
Graciana Vázquez Villanueva, "El lenguaje de la ordenación urbana", 133-146.
- Revista de crítica cultural*, (1997) Número monográfico titulado "Relatos de la ciudad y crítica urbana", No. 14, junio. Se tuvieron en cuenta los siguientes artículos:  
Marta Contreras, "Las ciudades poéticas y la crítica urbana", 58-61.  
Juan Gelpi, "Sujeto y cultura urbana", 52-56.  
Carlos Ossa, "La desaparición del narrador", 29-31