



Poesía concreto: Vuelta o la ciudad de México petrificada

Rafael Hernández

Southern Connecticut State University, EE UU

RESUMEN

Este ensayo se centra en los poemas de la sección “Ciudad de México” del libro *Vuelta* de Octavio Paz, uno de los más intensos acerca de México. *Vuelta* es la crónica del regreso del poeta a su ciudad natal después de años de ausencia, en medio de la controversia por la masacre de estudiantes perpetrada por el ejército mexicano en octubre de 1968. Estos poemas reúnen imágenes que sugieren un conflicto personal por la devastación de la historia colectiva y son el testimonio del encuentro con un lugar concreto, la Ciudad de México, y por extensión con el país, con su historia y su cultura, lo que revela la existencia de un México dinámico que no es ni moderno ni ancestral, ni desarrollado ni subdesarrollado, sino la suma de diferentes periodos históricos y culturas superpuestas bajo la superficie. Para Paz, la crítica es la única manera de confrontar estos problemas, pero siendo poeta, esta crítica incluye también a la lengua.

ABSTRACT

This essay focuses on the poems of the section “Ciudad de México” from Octavio Paz’s *Vuelta*, one of the author’s most intense books about Mexico. *Vuelta* chronicles the poet’s return to his native city after years of absence, amidst the controversy for the massacre of students perpetrated by the Mexican army in October of 1968. These poems gather images suggesting a personal conflict for the devastation of the collective history and are a testimony of the encounter with a *place*, Mexico City, and by extension with the nation, its history and culture, which reveals the existence of a dynamic Mexico that is neither modern, nor ancestral; neither developed, nor underdeveloped, but the sum of different historic periods and cultures overlapping under the surface. For Paz, criticism is the only way to confront these issues, but being a poet, this criticism includes language.



CIUDAD DE MÉXICO, PIEDRA DE LOS SACRIFICIOS

Según Timothy Oakes, la idea moderna de identidad se relaciona con el concepto de nación más que con el de lugar o incluso el de región porque estos dos últimos eran vistos como algo anticuado que se superaba con la formación de naciones estado. Lugar, en la mentalidad moderna, estaba particularmente relacionado con la idea de comunidad, y ésta era vista a su vez como una concepción tradicional e inmediata que en el desarrollo de la historia occidental era dejada atrás cuando las sociedades evolucionaban hacia niveles mayores de abstracción. En otras palabras, lugar y comunidad eran ideas premodernas, mientras que el concepto de nación representaba un grado mayor de civilización.¹ Esto dio lugar a que modernidad y lugar fueran vistos como conceptos antitéticos, lo que Oakes considera un error, pues lugar puede ser visto, no sólo de una manera nostálgica como representante de una época pasada, sino como ese terreno inestable de la modernidad “marked by paradox and contradiction—where human subjectivity meets the forces of abstraction and objectification” (510). O como lo define John Agnew: “the geographical context for the mediation of physical, social, and economic processes” (317).

La nación para Oaks representa una pura abstracción, a diferencia de lugar que es visto como “a site of both *meaningful identity* and *immediate agency*” (510). La concepción de lugar ofrece al individuo la posibilidad de una

identidad inmediata y una acción concreta, la cual, y esto es muy importante, “cannot be territorially delimited as with regions or nations, but is rather derived from linkages across space and time which make place more of a dynamic web than a specific site or location” (Oaks 510). Es decir que al identificarse con un lugar, el individuo lo hace en función de una serie de eventos concretos de la experiencia personal y su relación con la colectiva; de esta forma: “place becomes the geographical expression of the interactions between individual action and abstract historical process” (Oaks 510). De ahí que para Oakes, lugar pueda ser visto como “a geographical expression of modernity’s paradox — that tension between progress and loss” (511). Esta distinción entre lugar y nación es sugerente y particularmente útil en el caso de este ensayo porque nos ayuda a entender la relación de Octavio Paz con la Ciudad de México como ese *lugar* de acción personal e inmediata que se relaciona de manera dinámica con la abstracción mayor que es la nación.

Me interesa particularmente analizar la visión de la Ciudad de México que presenta Octavio Paz en *Vuelta*, porque los poemas sobre la urbe publicados en este libro contienen bastantes imágenes que sugieren el conflicto personal frente a la devastación de la historia colectiva, pero también la materialización de la abstracción nacional como una pesadilla de dogmatismo, corrupción y falta de crítica en el contexto de la modernidad mexicana. Me centraré en los tres poemas de la sección del libro llamada precisamente “Ciudad de México”, los cuales, propongo, presentan esta ciudad vista por el poeta como una ruina de la modernidad, particularmente evidente al volver a ella después de una ausencia física, lo que facilita la elaboración de conexiones directas entre lugar, tiempo, poesía e historia, tanto personal como colectiva, resumiéndolas en una fecha simbólica que nunca es mencionada, pero que sí, como veremos en seguida, está presente a lo largo del

¹ John A. Agnew hace una distinción similar al hablar de lugar y espacio y al recordarnos que esta distinción ha sido central desde el siglo XVII y por lo general sirve para hablar de algo concreto y algo abstracto: “a mere part of space” o “a distinctive coming together in space” (316). Una visión tradicional habla de lugar como la superficie donde las cosas simplemente suceden, pero para él se trata de algo más complejo donde se dan diferentes procesos económicos, sociales, etc.



libro. Se trata del 2 de octubre de 1968. Ese día el ejército mexicano abrió fuego contra miles de manifestantes que se habían congregado en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco después de meses de protestas estudiantiles apoyadas por varios sectores de la población demandando una mayor participación en la vida política y social del país. La versión oficial del conflicto fue que grupos subversivos habían infiltrado las protestas y las aprovechaban para desestabilizar la paz social y al estado legítimo, precisamente cuando México había sido validado como una nación moderna por la comunidad internacional al otorgarle los Juegos Olímpicos ese año, y por lo tanto debían ser contenidas a toda costa para beneficio de todos.²

Paz, entonces embajador de México en la India, fue uno de los muchos intelectuales que condenó la masacre. Como acto de solidaridad, además, renunció a su puesto en el servicio diplomático y regresó al país, concluyendo así una vida relativamente nómada comenzada en los años cuarenta. A su regreso, Paz se encuentra con una ciudad vista de manera diferente, que lo obliga a revisar su relación con México. La sucesiva publicación de *Vuelta* registra ese encuentro con *otro* México, un México que no es ni desarrollado, ni subdesarrollado, ni moderno ni antiguo, el cual se forma con los residuos de las diferentes época históricas, activas por debajo de la superficie, las que superpuestas unas a otras como capas, irrumpen de cuando en cuando, a veces de manera violenta, en el México contemporáneo.

² Para una visión más completa del movimiento estudiantil de 1968, sus trágicas consecuencias, sus implicaciones políticas y sociales, véase los artículos de Ariel Rodríguez Kuri, Soledad Loaeza y Yoram Shapira; también véase los artículos de Dolly Young, Jacqueline Bixler y Diana Sorensen sobre las implicaciones literarias del evento. Es posible asimismo buscar en YouTube varios clips de la televisión mexicana de la época sobre los hechos de Tlatelolco, incluyendo las declaraciones del entonces presidente de la república Gustavo Díaz Ordaz, así como extractos de su primer informe presidencial después de los eventos.

Esta idea está tomada directamente de las propias meditaciones de Paz sobre los eventos de Tlatelolco, elaboradas y publicadas varios meses después de los acontecimientos en el libro *Postdata*, las que reflejan conceptos e imágenes similares a las presentadas en los poemas de *Vuelta*. Ahí Paz ofrece su visión de otro México, uno múltiple y complejo. Aparte del México tradicional y moderno, pobre y rico, indio y europeo, hay uno dinámico, afirma Paz. Ese "*otro* México evoca una realidad compuesta de diferentes estratos y que alternativamente se pliega y se despliega, se oculta y se revela" (*Postdata* 305). Para Paz, lo que sucedió en Tlatelolco fue precisamente una manifestación de esa dinámica histórica, la irrupción súbita de ese otro México, o de uno de sus aspectos, brutal y sangriento: "Lo que ocurrió el 2 de octubre de 1968 fue, simultáneamente, la negación de aquello que hemos querido ser desde la Revolución y la afirmación de aquello que somos desde la conquista y aun antes" (*Postdata* 306). Es decir se trata de esa lucha entre progreso y pérdida, la cual se desarrolla en un lugar concreto: la Ciudad de México. Esto es importante, porque para Paz "Las geografías también son simbólicas: los espacios físicos se resuelven en arquetipos geométricos que son formas emisoras de símbolos" (*Postdata* 307).

Para él, México es literalmente una pirámide con los cuatro costados apuntando a los puntos cardinales y con escalinatas que son días, meses, años, siglos, y en cuya cima se asienta la Ciudad de México: "La pirámide es el mundo y el mundo es México-Tenochtitlan: deificación de la nación azteca por su identificación con la imagen ancestral del cosmos" (*Postdata* 309). Pero sobre todo lo que la cima de la pirámide representa, y es por ello relevante para la meditación de los acontecimientos trágicos de Tlatelolco, es la piedra de los sacrificios.³ El México que emerge

³ La interpretación que hace la australiana Inga Clendinnen de los sacrificios rituales sobre las pirámides de Tenochtitlan es bastante sugerente: "The victims who died on the killing stone, like those who fought in the gladiatorial



de pronto durante el 2 de octubre, es el México sangriento de los sacrificios humanos: “La pirámide, tiempo petrificado, lugar de sacrificio divino, es también la imagen del Estado azteca y de su misión: asegurar la continuidad del culto solar; fuente de la vida universal” (*Postdata* 309). El sacrificio de los jóvenes en Tlatelolco es, por lo tanto, irrupción de la historia petrificada (así la llama Octavio Paz) que se obstina en perpetuar las instituciones, en preservar los monumentos y los museos, que repite los discursos vacíos de la política hueca y de los libros de historia oficializada, a costa de la vida misma de sus ciudadanos.

Ello demuestra, paradójicamente, que la historia de México no está concluida y sigue viva y, a veces sangrientamente, dinámica. Ante la tendencia a la petrificación, representada por las instituciones y en especial por la política ineficiente y antidemocrática del Partido Revolucionario Institucional (PRI) y por la cultura y la historia oficializadas, los jóvenes ofrecen como alternativa la crítica. Paz concuerda con ellos: “Al México del Zócalo, Tlatelolco y el Museo de Antropología tenemos que oponer no otra imagen —todas las imágenes padecen la fatal tendencia a la petrificación—, sino la crítica: el ácido que disuelve las imágenes” (*Postdata* 324). Para Paz nada resume mejor el conflicto de la modernidad mexicana, o esa tensión entre

pérdida y progreso, que las Olimpiadas y los eventos de Tlatelolco. Si por un lado al obtener la sede de los juegos olímpicos de 1968, dados por primera vez a un país latinoamericano,⁴ México obtenía también el reconocimiento internacional como una nación moderna e industrializada, la matanza de Tlatelolco demostró que esa modernidad era frágil pues no estaba afianzada en la democracia y la crítica, y que en esas condiciones fácilmente se podía retroceder a un pasado indeseado.

Las protestas del 68 fueron una reacción a la falta de apertura y pluralismo del gobierno mexicano, y ello, en la visión de Paz, era el resultado de una falsa modernidad, acrítica e inestable, regida por el dogmatismo, indiferente a la deshumanización de la tecnología y obsesionada con un constante desarrollo. Más aún, su desenlace sangriento, era evidencia de que “sin democracia, el desarrollo económico carece de sentido” (*Postdata* 268), y de que todo gobierno intransigente y tiránico, que no ejerce ni permite la crítica, como el mexicano, desemboca en el monólogo y la megalomanía de los monumentos vacíos, y tarde o temprano recurre a la violencia. La masacre de Tlatelolco en su sentido más simbólico de sacrificio es una crítica al sistema político, social, económico y

4 Los Juegos Olímpicos de 1968 fueron los primeros otorgados a un país latinoamericano, o como lo dice una nota de Excélsior cuarenta y cinco años después, la primera vez dados a un país “subdesarrollado”. Por esta razón, “En Europa y en distintos puntos del planeta se generan no sólo dudas y desconfianza en la capacidad y responsabilidad de los mexicanos sino en la ubicación de la metrópoli, situada a dos mil 240 metros de altura sobre el nivel del mar” (*Xicoténcatl*). Los juegos no vuelven a la región sino hasta casi cinco décadas después cuando son concedidos a la ciudad de Río de Janeiro el verano de 2016. Como México en el 68, Brasil enfrenta una grave crisis económica y política que ha hecho que ya se hayan llamado a los juegos de Brasil, “los juegos del hambre”, según el título de un artículo en el diario oaxaqueño, *El imparcial*: “A 100 días de la ceremonia inaugural de los Juegos Olímpicos de Río de Janeiro 2016, éstos se realizarán con un país sumido en una de las peores crisis tanto económica como política de los últimos años, además un descontento generalizado de la población” (Herrera Vargas).

combat, had been stripped of their distinctive warrior regalia, and wore the red and white body-paint of warrior captive destined to dead [...] The watchers must have seen an unfluent movement of men, climbing or stumbling or dragged up the steps; then sized, flung back, a priest's arm rising, falling, rising again; the flaccid bodies rolling and bouncing down the pyramid flanks. What they would see most clearly would be those bodies, and the blood, drenching the stone” (261). La sangre manchando las piedras y mojando la tierra era precisamente el aspecto más importante del ritual, puesto que la sangre era considerada vida, alimento de los dioses. En ese sentido, como nos recuerda Jacques Soustelle: “Human sacrifices among the Mexicans was inspired neither by cruelty nor by hatred. It was their response, and the only response that they could conceive, to the instability of a continually threatened world. Blood was necessary to save this world and the men in it” (99).



cultural del México moderno, pero también a la persistencia del otro México, afincado en la cima de la pirámide, lo que significa un retroceso, pues “agresión es sinónimo de regresión” (*Postdata* 280). Para Paz, la Ciudad de México representa todas estas contradicciones. Con todo es también el espacio donde lo personal y lo colectivo se confrontan en esa paradoja de progreso y pérdida que es la modernidad; es ella, pues, ese lugar de “*meaningful identity and immediate agency*” de que habla Oakes.

EN LOS TELARES DEL LENGUAJE...

Vuelta es un libro de una gran intensidad condensada en menos de noventa páginas y dividido en cuatro secciones: “Configuraciones”, “Ciudad de México”, “Confluencias” y “Nocturno de San Ildefonso”. Cada una de estas partes consta de un número irregular de poemas, pero en su conjunto, las cuatro representan una unidad que sugiere el viaje de regreso a la patria, a la ciudad natal, al *lugar* de origen más precisamente. El libro es una especie de cuaderno de bitácora de ese viaje donde “Configuraciones” registra la preparación para lo que viene, el viaje poético del libro, mientras que “Ciudad de México” ofrece un paisaje desolador que, como veremos en seguida, resulta del fracaso de la modernidad y la falta de crítica. “Confluencias”, por su parte, busca una alternativa a esa desolación en el reencuentro con los amigos y el arte, el cual es ese punto de convergencia entre ellos, pero también entre nosotros, los lectores. “Nocturno de San Ildefonso”, finalmente, representa una visión de la ciudad más íntima, en la que el poeta se adentra en el tiempo en busca de sus orígenes en una noche que se desdobra en la realidad y en el poema; es la conclusión del libro porque ahí se da la síntesis de historia y poesía, presente, pasado y futuro en el yo y el aquí poético; donde la poesía como la historia, se hace al paso de la vida misma.

Pero es el tríptico de “Ciudad de México” el que

me interesa analizar en este ensayo. Los tres poemas que lo conforman, “Vuelta”, “A la mitad de esta frase...” y “Petrificada petrificante”, testimonian el reencuentro con la patria después de una ausencia y el pasmo del poeta ante los trágicos acontecimientos del 2 de octubre de 1968, que suscitan una meditación personal e histórica, desencantada y apocalíptica, sobre la realidad mexicana. Son también el reencuentro del poeta con su ciudad, un reencuentro que lo obligan a ver en la Ciudad de México la suma de las contradicciones de la modernidad y el fracaso del dogmático Estado mexicano. Por eso tiene sentido que el poema que abre la sección se titule “Vuelta” y que, siendo poesía, lo primero que se perciba sean los sonidos de la urbe: silbidos, murmullos de los ramajes de los árboles y sobre todo las voces:

Voces al doblar la esquina

Voces

entre los dedos del sol.⁵

Los sonidos de la ciudad (“Silba el carpintero / silba el nevero” 29) son el primer encuentro con ésta. Estos sonidos van creciendo hasta convertirse en un follaje de murmullos que, a su vez, transportan al poeta al pasado.

El retorno a la ciudad ha llevado al poeta, inevitablemente, a visitar la casa familiar abandonada y a merced de los elementos:

Estoy en Mixcoac

En los buzones

se pudren las cartas

Sobre la cal del muro

la mancha de la buganvilla

5 *Todas las citas de los poemas pertenecen a la misma edición de Vuelta (ver lista de obras citadas). A partir de aquí sólo agregaré la página en el texto mismo, entre paréntesis, después del poema. Esta cita está en la página 29.*



aplastada por el sol. (29-30)

En esa casona familiar donde él creció y donde el tiempo y la historia doméstica se tienden al sol o se pudren en el olvido y donde la escritura y la lengua son plantas, el poeta, suspendido en el trampolín de la memoria, recuerda:

Camino hacia atrás

hacia lo que dejé

o me dejé

Memoria

inminencia de precipicio

balcón

sobre el vacío. (30)

Consciente de que recordar es una tarea monumental que implica el revisitar y confrontar lo que uno fue, el poeta decide ir en busca de sus orígenes (“hacia lo que dejé / o me dejé”); decide recorrer la distancia que separa al hombre del niño.⁶

Este volver a la ciudad, que es además una actividad mental cuyo eje es el lenguaje, es un intento por abarcar la ciudad, por entenderla intelectualmente:

Camino sin avanzar

Estoy rodeado de ciudad

Me falta aire

me falta cuerpo. (30)

⁶ En este sentido, los versos “balcón / sobre el vacío” pueden leerse también como una clara referencia a la película de Jomí García Ascot *En el balcón vacío* (1962), la cual trata sobre el exilio, la memoria y la violencia, pero en particular sobre el paso del tiempo y la infancia. Igual que en la película, los versos de Paz sugieren que el camino de la memoria es incierto y lleva un peligro pues siempre está al borde del precipicio de la melancolía. Como Gabriela, la protagonista de la película, que exclama al final su soledad, el poeta podría gritar “No me dejéis aquí en el balcón; no me dejéis solo”.

Por entenderla completamente, incluso en sus más absurdos momentos de violencia y muerte sin sentido:

Mediodía

puño de luz que golpea y golpea

Caer en una oficina

o sobre el asfalto

ir a parar a un hospital

la pena de morir así

no vale la pena. (30)

Esta meditación sobre la muerte y la capacidad de la ciudad para proveerla, adquiere otro sentido a la luz de la matanza de Tlatelolco, pues contrasta con ésta como una reivindicación de la otra muerte, la que *sí vale la pena*, la que se da defendiendo un ideal o que sucede como sacrificio simbólico. De cualquier forma, la ciudad es aterradora y asfixiante; es una ciudad de deseos insatisfechos en la que convergen realidad y memoria, pasado y presente:

Germinación de pesadillas

infestación de imágenes leprosas

en el vientre los sesos los pulmones

en el sexo del templo y del colegio

en los cines

impalpables poblaciones del deseo

en los sitios de convergencia del aquí y del allá.
(31)

Es una ciudad que se desdobra en el lenguaje, pero un lenguaje peligroso porque se refiere al lenguaje al servicio de la ideología:

en los telares del lenguaje

en la memoria y sus moradas



pululación de ideas con uñas y colmillos

multiplicación de razones en forma de cuchillos.
(31)

Esta ciudad onírica, de ideas y lenguaje como cuchillos y colmillos, se complementa, de manera ideal, con su geología, pues como vimos anteriormente, para Paz la geografía también significa. De esta forma, la ciudad es una ciudad de deseos insatisfechos, muertes sin sentido y pesadillas, pero también de desastres, tanto naturales como económicos:

Madura en el subsuelo

la vegetación de los desastres

Queman

Millones y millones de billetes viejos

en el Banco de México. (31)

Así como de fracasos políticos e históricos, pues sostenida por un discurso falso de grandilocuencia cívica, esta ciudad ha sido tomada por los sacerdotes de la religión oficializada del estado, vistos como inflados y huecos héroes, sin la gloria de los antepasados: los guerreros aztecas, caballeros jaguar y caballeros águila, han sido sustituidos en el poema por los licenciados zopilotes.

Aquí estos animales de carroña son usados para satirizar a los políticos mexicanos, delatados por su manía de anteponer el título académico de licenciado a sus nombres, como símbolo de estatus, a veces sin haberlo obtenido. También son vistos como plaga, como demagogos y como ladrones, según los animales que representan a esta nueva clase seudointelectual y seudopolítica:

En esquinas y plazas

sobre anchos zócalos de lugares comunes

los Padres de la Iglesia cívica

cónclave taciturno de Gigantes y Cabezudos

ni águilas ni jaguares

los licenciados zopilotes

los tapachiches

alas de tinta mandíbulas de sierra

los coyotes ventrílocuos

traficantes de sombras

los beneméritos

el cacomixtle ladrón de gallinas. (31-2)

Estos “ventrílocuos”, “demagogos” y “traficantes de sombras” promueven la falta de crítica, pues la historia oficializada, particularmente después de la revolución, es la historia que se apropia de los símbolos colectivos y los deforma; es una historia petrificada, de concreto:

el monumento al Cascabel y a su víbora

los altares al máuser y al machete

el mausoleo del caimán con charreteras

esculpida retórica de frases de cemento. (32)

Tanto la víbora como el máuser, el machete y las charreteras son emblemas reconocidos como símbolos nacionales en México; son parte del pasado colectivo. Aquí, sin embargo, son vistos como una caricatura de la cultura oficial tan hueca como muerta con innumerables monumentos a los héroes de la revolución pululando por la ciudad y otros símbolos patrios, al servicio de altares cívicos grotescos y sanguinarios donde se predica el pasado glorioso de México, pero se ignora la cruel realidad nacional.

El poema continúa con una meditación que va de lo histórico a lo social, haciendo una clara conexión entre la visión de la historia petrificada de los zopilotes y cacomixtles y el fracaso de la prosperidad económica y social de México.



Ahí la Ciudad de México es presentada como un buque encallado, un montón de construcciones a medias y lotes baldíos, de calles de salitre y jardines podridos; una ciudad polvosa, bárbara, de hacinamientos humanos como gusaneras y barrios como costras; es una ciudad deshumanizada de nocturnos “bebedores solitarios” (32), putas y muerte; una ciudad sitiada que ya no es sino un “montón de palabras rotas” (33); una ciudad-fracaso. Esta visión de la ciudad es apocalíptica; se trata de una ciudad que se desdobra en un lenguaje frustrado. La ciudad en ruinas, es una ciudad que se refleja en el poema mismo; en la forma como se organiza la tipografía “desorganizada” en fragmentos, que como observa Hugo Verani, es de una “fragmentation apparently discontinuous but carefully controlled by the blank spaces” (633). Pero también en un lenguaje fragmentado, roto:

El viento

en esquinas polvosas

hojea los periódicos

Noticias de ayer

más remotas

que una tablilla cuneiforme hecha pedazos

Escrituras hendidas

lenguaje en añicos. (33)

Por eso mismo se trata de una ciudad que no comunica, que ya no significa; donde se ha resquebrajado la armonía:

se quebraron los signos

Atl tlachinolli

Se rompió

Agua quemada

No hay centro

Plaza de congregación y consagración

no hay eje. (33)

Como el mismo Paz señala, “atl tlachinolli” significa la unión de contrarios que se da en el universo y que se refleja en la humanidad, y al romperse esta armonía se da el caos.⁷ Por ello tiene sentido que la ciudad sea vista como una ruina circular, un laberinto sin centro donde es imposible saber con certeza si se ha avanzado o retrocedido:

Estamos rodeados

He vuelto a donde empecé

¿Gané o perdí? (33)

Sin embargo, al llegar a esta pregunta todo adquiere otro sentido. Este volver al comienzo no es un lamento por no poder huir de la ciudad o su historia, sino una verdadera pregunta existencial. Es enfrentar la vida, la memoria, la historia, la ciudad viva de voces y sonidos lo que pasma al poeta. Por ello, ante la encrucijada de perder o ganar, de éxito o fracaso, él no puede sino, budistamente, rechazar rotundamente esas categorizaciones irreconciliables al negarlas: “Todo es ganancia / si todo es pérdida” (34). Esta ruina de ciudad no es el vestigio de otro tiempo, sino un sitio dinámico y por lo tanto la constante posibilidad de otro comienzo. Por ello, también, el poeta rechaza enfáticamente la evasión social, pues su poesía es, en el más puro sentido de la palabra, comprometida: es poesía-acción: “Pero yo no quiero / una ermita intelectual / en San Ángel o en Coyoacán” (34), dice. En ella el poeta abraza la realidad, que no es sino un ir hacia dentro de sí mismo, un darse cuenta que lugar es no tanto un espacio

⁷ En una nota al poema, al final de la edición de *Vuelta*, Paz escribe en explicación de esta frase que es un signo que frecuentemente aparece en monumentos aztecas, sobre todo los templos de la guerra sagrada, ya que “La oposición entre agua y fuego, sus combates y sus abrazos, era una metáfora de la Guerra cósmica, modelo a su vez de la guerra entre los hombres” (87).



concreto, sino un transcurrir, un actuar:
Camino hacia mí mismo

hacia la plazuela

El espacio está adentro

no es un *edén subvertido*

es un latido de tiempo. (34)

Algo similar observa Dean Rader en su ensayo “Wallace Stevens, Octavio Paz, and the Poetry of Social Engagement”, donde afirma que ambos poetas veían el acto de escribir como un acto social, de conciencia e interés en el mundo ya que para los dos la poesía era un puente entre el hombre y el mundo. Así pues, si la poesía es un acto social (Rader) y si lugar es un “site of immediate agency” (como vimos al principio que lo era para Oakes), escribir sobre la ciudad de México no puede ser sino un acto político. Por ello:

Paz contests the desire to remain in an isolated, Edenic existence, apart from the flux of the world [...] The space the poets create is not a space of transcendence but a site of imminence; a space that is not so much separate from external forces but as one that reintroduces us to the politics and possibilities of the present. Such a space enables the poet to reside in the world and to enter into the language of that world as part of a dialogue instead of as monologue. (Rader 179)

Escribir sobre la Ciudad de México a consecuencia de los trágicos acontecimientos del 68 y a raíz de la visión de Paz del otro México sanguinario que emergió en Tlatelolco, hace de este acto creativo un acto crítico más urgente e inmediato.

De ahí que el mismo Paz rechace el lamento de López Velarde al volver a su pueblo después de la revolución y encontrar ese paraíso de su

infancia y sus recuerdos trastocados (un “edén subvertido”). Si López Velarde encontraba solaz en los recuerdos idílicos de su infancia provinciana, Paz sugiere que esa es otra manera de evasión social del poeta retraído en una ermita intelectual, en este caso de la memoria. Para Paz no se trata de huir al pasado ni de refugiarse en una torre de marfil o en la memoria, ese nicho seguro, sino de enfrentar el devenir histórico, de actuar en el ahora y el aquí. De ahí también que el poema termine de la siguiente forma: “No el pasado / el presente es intocable” (34), intocable no como algo separado, sagrado, imposible o ido, sino por un estar aconteciendo, por ser lo que está en formación constante, algo que deviene aun dentro de él, y en cuya creación participa activamente el poeta.

NO ACABO NI COMIENZO...

En el siguiente poema, “A la mitad de esta frase...”, el poeta continúa con la misma meditación sobre la ciudad pero de una manera más personal. La meditación comienza con una declaración que es una negación de todo triunfalismo y continúa con un ensimismamiento que es casi pasmo:

No estoy en la cresta del mundo.

El instante

no es columna de estilita,

no sube

desde mis plantas el tiempo,

no estalla

en mi cráneo una silenciosa explosión negra.
(35)

En la noche, el poeta, en su casa (“Jaula colgada del tiempo / Sexto piso” 35), se siente inmerso en la ciudad que se percibe por sus ruidos (martilleo, motores, vidrio, rumores nocturnos) y se deshace en la oscuridad:



Ciega,
religa a tientas sus pedazos,
junta
sus rumores rotos, los esparce.
Con las yemas cortadas
se palpa en sueños la ciudad. (35)

Inmerso en esta ciudad nocturna, el poeta se declara impotente para actuar, mientras continúa con su ensimismamiento que es un viaje, pero no un viaje físico, sino verbal:

No estoy en el crucero:

elegir
es equivocarse.

Estoy
en la mitad de esta frase.

¿Hacia dónde me lleva? (36)

La oposición entre crucero y frase aquí ratifica esa idea del viaje verbal. Si el movimiento físico implica el llegar a un punto de intersección donde se debe tomar una decisión y por lo tanto asumir la posibilidad de equivocarse, el viaje verbal sólo admite el caminar, proseguir. Encontrarse en el crucero es detenerse; encontrarse a la mitad de la frase es ir de camino, estar caminando. De ahí la pregunta (“¿Hacia dónde me lleva?”) que no es duda, sino curiosidad.

Este viaje de la memoria lleva al poeta hacia sí mismo, hacia su infancia en lo que él mismo llama su *nacicaída*. Este neologismo claramente indica la condición trágica de la existencia. Nacer es una caída; el meditar sobre la existencia es la contemplación de un declive que lleva hacia los orígenes y hacia la muerte; “hacia los senos flácidos de mi madre” (37) y hacia la visión de la ruina corporal del padre:

Lo que fue mi padre
cabe en ese saco de lona
que un obrero me tiende. (37)

Cuando esa visión terrorífica se disipa, el poeta se encuentra de nuevo, pasmado, en su departamento del sexto piso, inmovilizado por el transcurrir de la memoria por medio del lenguaje:

No hay fin ni principio:

Estoy en la pausa,
no acabo ni comienzo,

lo que digo

no tiene ni pies ni cabeza.

Doy vueltas en mí mismo

y siempre encuentro

los mismos nombres,

los mismos rostros

y a mí mismo no me encuentro. (37)

Es evidente que estamos ante una metáfora del tiempo antes del tiempo; una visión que se desvanece y que deja al poeta nuevamente a la mitad de la frase. Esta imagen es importante porque confirma la naturaleza de la memoria: una naturaleza verbal (“estoy en la pausa” 37), que es al mismo tiempo neutral (“no acabo ni comienzo” 37) y atemporal y se centra en el poeta (“doy vueltas en mí mismo” 37). Pero también es un intento por establecer una relación entre memoria (personal, limitada) e historia (atemporal, neutral). En última instancia se trata de una consciencia de la disolución de la historia personal en la colectiva:

Mi historia no es mía:

sílaba de esa frase rota



que en su delirio circular

repite la ciudad, repite. (37)

La historia del poeta es la historia de la ciudad que no es sino un montón de piedras vilipendiadas:

Ciudad, mi ciudad,

estela afrentada,

piedra deshonrada,

nombre escupido

Tu historia es la Historia. (38)

La historia de la ciudad es la historia simplemente.

El poema, sin embargo, es contundente en su crítica a la historia entendida como una progresión lógica y ordenada en el tiempo, cuyos destinos se rigen por la acción del ser humano, quien ilusoriamente piensa que es dueño de su futuro. La historia, por el contrario, es una serie de arbitrariedades que están fuera del control de los hombres; la historia no es sino un destino

enmascarado de libertad,

estrella errante y sin órbita,

juego

que todos jugamos sin saber las reglas,

juego que nadie gana,

juego sin reglas. (38)

Peor aún, la historia es una ilusión, el “desvarío de un dios especulativo” (38), si no es que una ruptura del lenguaje y por ende de todo poder de comunicación:

un hombre

vuelto dios tartamudo.

Nuestros oráculos

son los discursos del afásico,

nuestros profetas

son videntes con anteojos. (38)

Por ello la historia no es sino un “ir y venir sin fin, sin comienzo” (38). Aquí el poeta enfatiza nuevamente la idea de que historia es una historia colectiva, pero nos revela que no se trata de una historia de todos, sino de una historia de nadie:

Nadie ha ido allá,

nadie

ha bebido en la fuente,

nadie

ha abierto los párpados de piedra del tiempo. (38)

Es una meditación sobre la negación de la historia expresada en los lapidarios versos: “Historia: / basurero y arco iris” (39); pero también de un cuestionamiento de las posibilidades de la lengua y la poesía:

Palabras sin sombra.

No las oímos, las negamos,

dijimos que no existían:

nos quedamos con el ruido. (39)

Así el poema termina con el poeta, solo, en la noche, inmerso en la ciudad, en su departamento en el sexto piso de algún edificio, confrontando a la lengua:

Sexto piso:

Estoy a la mitad de esta frase:

¿hacia

dónde me lleva?

Lenguaje despedazado.

Poeta: jardinero de epitafios. (39)



No sólo el lenguaje es un lenguaje despedazado porque es incapaz de dar cuenta de la historia, sino que su condición de incompleto se refleja también en la imposibilidad del poeta de comunicar, de emitir cualquier sonido *con sentido*. No se trata de incapacidad de hablar, o de mudez, sino de la incapacidad del lenguaje para comunicar cualquier cosa (“nos quedamos con el ruido”). El poeta se confiesa incompleto, a la mitad de la frase, y se pregunta hacia dónde conduce ésta, que es lo mismo que preguntarse hacia dónde conduce la historia; hacia donde lo lleva el lenguaje y la respuesta es escalofriante: hacia la muerte. Por ello el último verso describe al poeta, al malabarista del lenguaje, como un recolector de flores de la muerte. Y si proverbialmente la poesía se ha asociado con las flores en la tradición occidental y desde luego hispana, ello también sucede entre los aztecas, quienes llamaban a la poesía flor y canto y la representaban con el signo del lenguaje adornado con flores; más aún, como observa Richard Townsend: “the place where poetry was recited was ‘the house of flowers,’ ‘the house of springtime,’ ‘the flowering patio, and so on” (162).⁸ De esta manera Paz reconoce esa tradición del poeta como recolector de flores, las flores del lenguaje, pero la cuestiona pues se trata de flores muertas, flores de muerto: epitafios. Esta idea recupera la meditación central del poema, y en cierta forma la meditación central de *Vuelta*, que es que el lenguaje anquilosado y retórico de la historia acrítica es un lenguaje vacío, un lenguaje muerto.

⁸ Inga Clendinnen por su parte escribe que: “Song poetry was called in Nahuatl *xochi-cuicatl*, ‘flower-song’, and in the painted books the speech-scrolls which indicated its speaking were coloured the deep blue-green of jade, of quetzal plumes, and of the incomparable precious” (220) y agrega que esta poesía era colectiva, cantada e incluso actuada y que en gran medida estaba asociada con la muerte y los sacrificios; para Jacques Soustelle, igualmente, “Flowers and death, like twin obsessions, adorn all Mexican lyric poetry with their brilliance and their shadows” (240).

PEDREGAL DE PALABRAS...

Pero es en el último poema de la sección, titulado “Petrificada petrificante”, donde nos encontramos con uno de los poemas más personales e intensos que se hayan escrito sobre la Ciudad de México. Se trata de una letanía en la que por medio de juegos de palabras y del uso del neologismo y el oxímoron se recrea el ambiente árido y estéril de la ciudad, que es visto como una metáfora de la realidad social, igualmente árida y estéril, de los ciudadanos:

Terramuerta

terrisombra nopaltorio temezquible

lodolsa cenipolva pedrósea

fuego petrificado

Cuenca vaciada. (40)

El paisaje que se nos presenta del Valle de México es una tierra baldía donde reina la desolación y donde es evidente que ello no es el resultado sólo de la naturaleza sino también de los hombres:

el sol no se bebió el lago

no lo sorbió la tierra

el agua no regresó al aire

los nombres fueron los ejecutores del polvo. (40)

Se trata de un escenario de la catástrofe que se resume en las contradicciones de la geografía donde se asienta la ciudad:

el viento

se revuelca en la cama fría del fuego

el viento en la tumba del agua

recita las letanías de la sequía

el viento



cuchillo roto en el cráter apagado. (40)

Que a su vez se reflejan en el lenguaje y en la historia:

se partió

la palabra que baja en lenguas de fuego

se quebró

el cuento y la cuenta de los años

el canto de los días

fue lluvia de chatarra

pedregal de palabras

silabarios de arena

gritos machacados. (40-1)

De ahí los neologismos a veces indescifrables (“talómordaz”, “afrenoboz”, “alrronzal” 41) que pueden verse como intentos de crear una lengua con la cual puedan comunicarse los habitantes perdidos en la laberíntica Ciudad de México; esta lengua nueva es evidente también en la cacofonía de los balbuceos de la aliteración:

Caídos caínes neblinosos

abeles en jirones

sectarios sicarios

idólatras letrados

ladinos ladrones

ladridos del can tuerto

el guía de los muertos

perdido

en los giros del Ombligo de la Luna. (41)

El Valle de México es no sólo la desolación (“boca opaca”, “lava de baba” 41), sino también el asiento de la ira que es “petrificada” y

“petrificante” (41) y sobre todo “torre hendida” (41). Es un escenario fantasmagórico, pero también donde las fuerzas de la naturaleza residen:

Circo de montes

teatro de las nubes

mesa del mediodía

esteras de la luna

jardín de planetas

tambor de la lluvia

balcón de las brisas

silla del sol

juego de pelota de las constelaciones. (42)

Pero la lluvia, los planetas, las constelaciones sólo sirven de telón de fondo a un drama social mayor de manos cortadas, lenguas arrancadas, senos tronchados, vergas guillotinas; un drama en el que la ciudad es aniquilada y aniquila. De ahí que sea doblemente objeto (petrificada) y sujeto (petrificante) de la acción.

Esa catástrofe es, en el contexto de este libro, como vimos, el resultado del acontecer histórico, en particular el trágico episodio del 2 de octubre de 1968 que sacó a flote un México bárbaro, pero en un sentido profundo lo es también de la lucha de los varios Méxicos; el México autoritario y el México democrático; el México antiguo (pagano) y el México moderno (cristiano) que se mezclan y cofunden:

Polvo de imágenes disecadas

La Virgen

corona de culebras

El Desollado

El Flechado



El Crucificado

El Colibrí

chispa con alas

tizónflor

La Llama

que habla con palabras de agua

La Señora

pechos de vino y vientre de pan

horno

donde arden los muertos y se cuecen los vivos.
(42-3)

Todas éstas no son sino imágenes quebradas, “enterradas” en el pozo de la memoria; más aún son los dioses hechos ideas que han fracasado y se han podrido.

El mundo devastado que es la Ciudad de México se vuelve un mundo al revés, donde las ideas se tornan tiránicas, y los dioses no son sino “ideas estúpidas” (44). Y es ahí donde encontramos la clave del poema: una denuncia de este mundo invertido, de este orden social que no funciona más pues si los dioses y las ideas han fracasado, el resultado es la ira, la violencia y la demagogia:

El anfiteatro del sol genital es un muladar

La fuente del agua lunar es un muladar

El parque de los enamorados es un muladar

La biblioteca es una madriguera de ratas feroces

La universidad es el charco de las ranas. (44)

En este mundo nada es lo que debería ser y lo único que permanece es una retórica oficialista de seudointelectuales, de huecas e inútiles discusiones, de intereses comerciales de unos cuantos, de dogma y sofismas en donde debería

haber auténtico debate y circulación libre de ideas: las universidades y las bibliotecas.

Esta falta de crítica o corrupción de ideas ha convertido a la ciudad (y por extensión a la nación) en una ruina donde la universidad es un muladar y la ciudad es un baldío, y donde la vida continúa en condiciones precarias. Son constantes en el poema las imágenes de la ciudad como polvo, que sugiere tanto la devastación como lo efímero de lo material. Esta falta de libertad y de imaginación ha condenado a la ciudad a la miseria y condenado a la nación al fracaso. En esta ciudad, los habitantes

carceleros del futuro

sanguijuelas del presente

afrentaron el cuerpo vivo del tiempo

Hemos desenterrado a la Ira. (45)

En ese raptó del tiempo surge la ciudad como un desmoronamiento de gente y de edificios:

se golpean con piedras

los ciegos se golpean

se rompen los hombres

las piedras se rompen. (45)

En la desolación del panorama que presenta el poema, aparece de pronto, como un milagro, agua al romperse las piedras, pero esta agua es amarga, símbolo de la desesperación; es la *antiagua* que literalmente prolonga la sed; es el resquebrajamiento de la armonía, simbolizada por el agua que al principio del poema desaparece no por causas naturales sino humanas. Por eso, el poema termina con una pregunta que es una demanda angustiada: “¿Dónde está el agua otra?” (46), la que sí calma la sed, la de la armonía con el universo, la no amarga. Esta pregunta es un clamor, si no es que una demanda de orden, del restablecimiento



de la armonía perdida.

CONCLUSIÓN

Como vimos, los poemas de “Ciudad de México” de *Vuelta* reúnen imágenes que sugieren el conflicto personal frente a la devastación de la historia colectiva, conflicto que se manifiesta sobre todo en la capital mexicana, que es para Paz ese lugar de “meaningful identity and immediate agency” de que habla Timothy Oaks. La ciudad que encuentra el poeta a su regreso a México después de una prolongada ausencia, y ante los acontecimientos trágicos del 2 de octubre de 1968, es una pesadilla de corrupción y dogmatismo. Al volver al país después de una prolongada ausencia, Octavio Paz se encuentra con otro México, uno dinámico y bárbaro, cuya historia no está concluida, sino que se compone de diferentes capas superpuestas que se manifiestan a veces de manera sangrienta o se encuentra petrificada por la falta de crítica. De hecho, las protestas del 68, que terminaron en la matanza de la Plaza de Tlatelolco, eran precisamente, en opinión de Paz, un intento de arremeter contra la petrificación del Estado mexicano, lleno de discursos huecos y monumentos que han perdido su sentido.

El hecho de que la Ciudad de México, como lugar, permita el entrecruzamiento de lo personal y lo colectivo hace que los tres poemas de “Ciudad de México” analizados aquí sean un testimonio del encuentro con el México dinámico que a su vez obliga al poeta a ver la ciudad de manera distinta, o más precisamente como la representante simbólica de la nación que resume la contradicción de la fallida modernidad mexicana y el dogmatismo del Estado. Siendo Octavio Paz un poeta, esta confrontación de la realidad nacional provoca un cuestionamiento que no sólo se da por medio del lenguaje, sino que incluye al lenguaje mismo, en particular al lenguaje vacío al servicio de la ideología o del poder. Escribir sobre la ciudad, sobre la historia petrificada, sobre el anquilosamiento o la

indiferencia, sobre un lenguaje vacío es un acto estético y político a la vez, y por lo tanto un acto eminentemente crítico.

OBRAS CITADAS

Agnew, John A. “Space and Place”. *The SAGE Handbook of Geographical Knowledge*.

Eds. John A. Agnew y David N. Livingstone. Londres: SAGE Publications, 2011.

316-30. Impreso.

Bixler, Jacqueline E. “Re-Membering the Past: Memory-Theater and Tlatelolco”. *Latin*

American Research Review 37. 2 (2002): 119-135. Impreso.

Clendinnen, Inga. *Aztecs. An Interpretation*. Cambridge y Nueva York: Cambridge UP, 1993.

Impreso.

En el balcón vacío. Dir. Jomí García Ascot. Con Alicia Bergua, Martín Bergua, María

Luisa Elio, Belina García, Concha Genovés y Nuri Pereña. Ascot-Torre NC, 1962. DVD.

Herrera Vargas, Roberto. “Los juegos del hambre”. *El imparcial* 27 de abr. 2016: s. pag. Electrónico. 2 de mayo 2016.

Loaeza, Soledad. “México 1968: los orígenes de la transición”. *Foro Internacional* 30. 1 (1989):

66-92. Impreso.

Oakes, Timothy. “Place and the Paradox of Modernity”. *Annals of the Association of American*

Geographers, 87. 3 (1997): 509-31. Impreso.

Paz, Octavio, 1993. “Postdata. Crítica de la pirámide”. *El peregrino en su patria. Historia y*



política de México. Obras completas 8.
México: Fondo de Cultura Económica,
1993. 267-324. Impreso.

Tlatelolco 1968". *Latin American*

Research Review 20. 2 (1985): 71-85. Impreso.

Vuelta. Barcelona: Seix Barral, 1986. Impreso.

Rader, Dean. "Wallace Stevens, Octavio Paz,
and the Poetry of Social Engagement". *The*

Wallace Stevens Journal 21. 2 (1997):
175-94. Impreso.

Rodríguez Kuri, Ariel. "Los primeros días. Una
explicación de los orígenes inmediatos del

movimiento estudiantil de 1969". *Historia*
Mexicana 53. 1 (2003): 179-228. Impreso.

Shapira, Yoram. "Mexico: The Impact of the 1968
Student Protests on Echeverría's Reformism".

Journal of Interamerican Studies and
World Affairs 19. 4 (1977): 557-594. Impreso.

Sorensen, Diana. "Tlatelolco 1968: Paz and
Poniatowska on Law and Violence". *Mexican*

Studies/Estudios Mexicanos 18. 2
(2002): 297-321. Impreso.

Soustelle, Jacques. *Daily Life of the Aztecs on*
the Eve of the Spanish Conquest. Stanford,

California: Stanford UP, 1970. Impreso.

Townsend, Richard F. *The Aztecs*. Londres y
Nueva York: Thames & Hudson, 1995. Impreso.

Verani, Hugo J. "Octavio Paz and the Language
of Space". *World Literature Today* 56. 4

(1982): 631-35. Impreso.

Xicoténcatl, Arturo. "Los Juegos Olímpicos de
1968, 45 años después". *Excélsior* 11 de oct.

2013: s. pág. Electrónico. 2 de mayo
2016.

Young, Dolly J. "Mexican Literary Reactions to