

Universidad Nacional Autónoma de México  
Facultad de Filosofía y Letras

**La ciudad en la obra de Octavio Paz**

**T E S I S**  
**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE**  
**DOCTORA EN LETRAS**

Presenta:

Marta Piña Zentella

Tutor:

Dr. Vicente Quirarte

Comité tutorial:

Dra. Alicia Correa Pérez / Dr. Anthony Stanton

Comité Revisor:

Dra. Georgina García-Gutiérrez / Dra. Yanna Hadatty Mora

Dra. Kristine Ibsen / Dr. Hugo J. Verani

Ciudad de México

2007



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Esta mañana he visto una calle preciosa cuyo nombre no recuerdo  
Una calle nueva limpia era el clarín del sol  
Los directores los obreros y las hermosas taquimecanógrafas  
De lunes a sábado la recorren cuatro veces al día  
Por la mañana se oye gemir la sirena tres veces  
Una campana rabiosa ladra al mediodía  
Las letras de los anuncios y las pintadas murales  
Las placas los avisos chillan igual que loros  
Me encanta qué gracia tiene esa calle industrial  
De París entre la de Aumont-Thiéville y la avenida des Ternes  
Guillaume Apollinaire*

*A Enrique y Arturo*

# La ciudad en la obra de Octavio Paz

<b>Introducción</b> .....	3
<b>1. Variaciones sobre la ciudad</b>	
Generalidades.....	8
Primer paso escrito.....	19
La ciudad personaje.....	28
Imagen de ciudad en Octavio Paz.....	39
<b>2. Cicatriz vacía</b>	
“ <i>Nocturno de la ciudad abandonada</i> ”.....	56
“ <i>Crepúsculos de la ciudad</i> ” (De <i>Libertad bajo palabra</i> ).....	69
<b>3. Ciudadano puro</b>	
Visión panorámica a <i>La estación violenta</i> .....	84
“ <i>Entrada en materia</i> ” (De <i>Salamandra</i> ).....	91
“ <i>El mismo tiempo</i> ” (De <i>Salamandra</i> ).....	98
<b>4. Símbolo patético</b>	
“ <i>Vuelta</i> ” (De <i>Vuelta</i> ).....	109
“ <i>Nocturno de San Ildefonso</i> ” (De <i>Vuelta</i> ).....	134
<b>5. Adiós a la urbe</b>	
“ <i>Hablo de la ciudad</i> ” (De <i>Árbol adentro</i> ).....	150
“ <i>1930: Vistas fijas</i> ” (De <i>Árbol adentro</i> ).....	162
<b>Conclusiones</b> .....	177
<b>Anexo I</b> .....	181
<b>Anexo II</b> .....	182
<b>Bibliografía</b> .....	217

## Resumen de la tesis “La ciudad en la obra de Octavio Paz”

El tema de la ciudad en la obra de Octavio Paz funciona como una constante. es un tema sobre el cual el poeta escribió por más de cincuenta años. esta tematización cronológica en el desarrollo de su obra, principalmente en su obra poética, permite observar tres factores importantes: 1) la presencia de la biografía en poemas que abordan el tema urbano, 2) la inserción de Octavio Paz como ser histórico en el devenir histórico de la urbe moderna y de la ciudad de México y 3) la empatía en el empleo de figuras y recursos poéticos entre la obra de Paz y la obra de múltiples poetas modernos que se insertan en su poesía el tema urbano. Por medio de la presentación de los capítulos se sigue un desarrollo cronológico en el estudio de los poemas y esta evolución permite detectar los cambios en varios aspectos, así como la reiteración en el empleo de algunos tópicos. Octavio Paz inicia con un planteamiento creativo a través del cual la ciudad es vista desde la perspectiva exterior y conforme avanza en el uso de recursos novedosos el poeta se involucra y escribe desde el interior de la ciudad, se convierte en un ser urbano que goza y padece la urbe. Algunos de estos recursos son: el simultaneísmo, el empleo de contrarios, la fractura temporal y el emplazamiento espacial. Concluyo que uno de los aspectos más importantes que Paz descubre es el descubrimiento del otro por medio del conocimiento personal en el ambiente urbano, así como la relación entre su biografía y el desarrollo urbano.

### Resumen en inglés:

The city in Octavio Paz's essays and poems is a topic that he always recurs. Paz wrote about this subject for more than fifty years and at the development of his poetic works we can see that Octavio Paz is an historical human being that lives in the modern city. the presence of his biography is very remarkable and the city is a subject that shows the relationship with other modern poets that also wrote about these themes. Paz hopes that through the knowledge of the city, the human being is able to know himself better.

Abreviaturas:

Nombre:

OP: Octavio Paz

Libros:

LBP: *Libertad bajo palabra*

LEV: *La estación violenta*

OC: *Obras completas*

Poemas:

NCA: “Nocturno de la ciudad abandonada”

CC: “Crepúsculos de la ciudad”

EM: “Entrada en materia”

MT: “El mismo tiempo”

V: “Vuelta”

NSI: “Nocturno de San Ildefonso”

HC: “Hablo de la ciudad”

VF: “1930: Vistas fijas”

Criterios de edición:

- Los versos o fragmentos de poemas que incluyo dentro de un párrafo los escribí entre comillas y los fragmentos transcritos entre dos párrafos van en cursivas. Los versos o fragmentos de poemas escritos en nota a pie de página están en cursiva para facilitar la lectura.
- Escribo Ciudad de México con mayúscula salvo en las citas donde respeto la opción empleada por Octavio Paz quien eligió “ciudad de México”.
- A partir del segundo capítulo manejo la abreviatura OP en todas las notas a pie de página para señalar la autoría de sus libros.
- A pesar de que los títulos de los poemas “Nocturno de San Ildefonso” y “Hablo de la ciudad” cumplen la función de primer verso, de hecho la tipografía en la fuente original así lo marca, cuando hago referencia a estos poemas los coloco entre comillas para homologar la presentación.

## Introducción

La inclusión de la ciudad en la literatura ha sido y es, todavía, reflejo del impacto físico y psicológico que provoca en el hombre la edificación urbana y la aglomeración multitudinaria. Este fenómeno no ha pasado inadvertido para poetas y novelistas; desde el siglo XIX lo han convertido en tema de su escritura.

En la metrópoli se conjunta el dinamismo de la organización social más compleja de toda la Historia. En este punto no hay divergencia por parte de los estudiosos y Octavio Paz coincide con ellos: todos los hechos históricos, científicos, culturales; todas las actividades tecnológicas, comerciales, políticas, arquitectónicas que han marcado la evolución del planeta en los últimos doscientos años han acontecido en las ciudades.

El desarrollo urbano fue lento, en ocasiones tortuoso y hasta fortuito. A partir del asentamiento de los primeros núcleos humanos, en los valles cercanos a los grandes ríos en Asia Menor, se fueron perfeccionando los sistemas colectivos de vida. Ahora, y desde hace siglo y medio, ese perfeccionamiento se llama progreso.

El tema de la ciudad en Octavio Paz está en toda su obra: ensayística y poética. Aunque es un asunto relevante para él, no escribió un libro de ensayos en el cual reflexione de manera particular sobre este aspecto y sus múltiples aristas. En cambio, publicó dos libros de poemas cuyo eje temático central es la ciudad, *La estación violenta* (1958) y *Vuelta* (1976). La urbe figura como una presencia constante en el autor; es un paradigma que le permite emitir juicios sobre los otros asuntos totales de su poética, como son el tiempo, el hombre, la modernidad, el amor, el arte y la política.

Sin embargo, Paz aborda y regresa a la ciudad principalmente cuando escribe sobre la poesía moderna y sobre él mismo como ser histórico. El primer caso es más visible en la prosa, el segundo en la poesía. En términos generales, la referencia urbana se bifurca en dos vertientes: como imagen abstracta o plural de la ciudad y como su lugar natal, la Ciudad de México.

La urbe tiene diversos rostros. La imagen que tiene Paz responde a una suma de imágenes captadas en forma fragmentaria, es decir, en diversos puntos del plano espacio-temporal. La imagen citadita fluctúa desde ser el paraíso de la infancia hasta proemio del infierno.

Este trabajo pone mayor énfasis en la obra poética porque en ella es más evidente una secuencia en el desarrollo del tema urbano. La ciudad y sus habitantes se insertan paulatinamente dentro del entramado poético, avanzan hasta ubicarse como núcleo temático, biográfico e histórico, tal como sucede en “Vuelta” o “Nocturno de San Ildefonso”, por ejemplo. Paz escribe sobre la ciudad con entusiasmo y pasión, en ocasiones con un tono adolorido, en otras con asombro y admiración.

El corpus elegido para esta investigación se conforma por ocho poemas escritos entre 1931 y 1987. Sigo una progresión cronológica. He seleccionado poemas publicados en las décadas de los cuarenta, cincuenta, sesenta, setenta y ochenta. Este aspecto permite abarcar un espectro muy amplio en los planos biográfico y creativo. Algunos de los poemas están considerados iconos de una época o tendencia, otros son textos representativos que sintetizan los mecanismos de aproximación entre el autor y el tema seleccionado.

El primer capítulo sirve de marco teórico; es un punto de referencia para iniciar el diálogo entre la ciudad y el pensamiento de Paz en relación con ésta. Destaco la conexión entre literatura y ciudad e incluyo autores de la tradición

poética de Occidente que fueron pioneros en esa relación, pues Paz reconoce su deuda con la literatura escrita en lengua francesa e inglesa.

En el capítulo dos estudio el primer poema urbano “Nocturno de la ciudad abandonada” (1931) y “Crepúsculos de la ciudad” (1942), textos que muestran cómo, desde las primeras letras, Paz se siente subyugado por el tema de la ciudad.

En los capítulos tres, cuatro y cinco me ocupo de un par de poemas por capítulo de los libros *Salamandra* (1962), *Vuelta* (1976) y *Árbol adentro* (1987), respectivamente. En el tres inicio con un breve repaso sobre la importancia de *La estación violenta* (1958) como libro de madurez en el cual el poeta alcanza la consolidación de técnicas y recursos que empleará en un futuro, particularmente en poemas que hablan de la ciudad. La crítica expresó elogio y admiración por este libro que contiene poemas desde, ante y para una u otra ciudad. Son textos de un marcado ambiente cosmopolita que llevaron a Paz a posicionarse como un poeta consciente de la historia. Sus poemas cantan y cuentan, como solía decir él mismo.

Los poemas seleccionados de *Salamandra* son: “Entrada en materia” y “El mismo tiempo”. Mientras la ciudad se convierte en personaje, donde caben paralelamente dos tiempos, el autor incrementa la búsqueda ontológica a través de su historia personal: su pasado trasciende al recuerdo para regresar una y otra vez, ligado íntimamente al espacio urbano, convertido en versos.

Octavio Paz vuelve a México en 1971 después de una prolongada ausencia. Su primera impresión es de desaliento ante los cambios abruptos que había sufrido la Ciudad de México y el país en general. Esa experiencia queda reflejada en *Vuelta* (1976) de donde tomé otro par de poemas: “Vuelta” y “Nocturno de San Ildefonso”; textos de gran aliento con un importante tono

confesional en los que se advierte un reencuentro del autor con su infancia y juventud; se trata de poemas biográficos imprescindibles, en los cuales se refleja también la aversión frente a la urbe deteriorada y abandonada a su suerte, producto de la abulia y la corrupción gubernamental.

Finalmente en *Árbol adentro* (1988) Paz escribe dos poemas más cuyo tema central es la ciudad, la suya y la abstracta. “Hablo de la ciudad” es detallado y acumulativo, el texto conjunta el mayor número de signos de la vida moderna que el hombre, por costumbre, lleva en la urbe. El adiós tiene un tono más bien alegre en “1930: Vistas fijas”, poema que por un lado vuelve a recrear una época y, por el otro, cierra un ciclo.

En los poemas seleccionados es notorio el empleo recurrente de recursos poéticos como la técnica simultaneísta, la oposición de contrarios, el manejo de contrastes, la empatía entre historia personal e historia urbana, la fusión de planos de la realidad, la conjunción de espacios y tiempos. También ocupa un lugar central la remembranza biográfica, la alusión mítica, la otredad, la inserción del tema de la escritura dentro del poema, y la difuminación de imágenes.

Los poemas de Paz desempeñan una doble función; al mismo tiempo que son sistemas lingüísticos, están cargados de contenidos simbólicos. El lector está obligado a leerlos en el contexto de la tradición occidental, pues si algo caracterizó a Paz como poeta contemporáneo fue su afán sintetizador: su universalidad. Se trata de poemas profundamente reflexivos: hacia el interior, el poeta se pregunta quién soy y, hacia el exterior, el poeta pregunta quiénes son los otros para responderse en y con el poema.

Paz sostiene que el hombre es tiempo finito y como tal ligado a su entorno por fuerzas naturales y hasta sobrenaturales. El espacio por excelencia donde fluye el tiempo para el hombre moderno es la ciudad, aunque no es el

único. Por tal motivo, el hombre moderno, como reflejo de esa presencia que es la urbe, necesita descifrar su propia imagen para entenderse como especie. Ese fue el afán constante del mexicano durante su larga vida creativa.

P.D. Incluyo dos anexos. El primero contiene una reproducción de un óleo de José Chávez Morado, *Río revuelto* (1949), obra que desempeña una función alegórica del desorden y crecimiento de la Ciudad de México, pero que a la par muestra las capas o superestructuras sociales, históricas y arquitectónicas de la capital mexicana. Esta obra fue una de las tres ganadoras en un concurso convocado por el periódico *Excélsior* bajo el tema: “La ciudad de México interpretada por sus pintores” en diciembre de 1949.

El segundo anexo contiene la transcripción de los poemas incluidos en el corpus. Opté por ediciones mexicanas por ser más accesibles en nuestro país.

## **1. Variaciones sobre la ciudad**

### **Generalidades**

La relación del hombre con la ciudad es antiquísima y cotidiana. Los habitantes citadinos en el terreno urbano se adaptan a los nuevos modelos del medio por un instinto nato de supervivencia, mismo que se transmite de generación en generación. Es a partir de esa primera instancia territorial, en la que vive cada persona, desde donde asimila la existencia colectiva. Factores tan urgentes como la percepción histórica a través del espacio, el concepto de identidad, la participación institucional, la emisión de juicios de valor tienen su génesis en ese primer espacio territorial. En la medida en que el concepto *ciudad* y sus múltiples elementos formativos se investiguen y se incorporen con otras disciplinas, como el arte y la literatura, el hombre tendrá una recepción más completa y descifrada de sus elementos integrales e imperará el aspecto cualitativo, antes que el cuantitativo en el ámbito vital del hombre urbano.

Los factores de asentamiento y socialización, innatos y prehistóricos en el hombre, ahora se perciben en un entorno social moderno y legalizado en varias instancias; el hombre ha creado un sistema de interdependencia oscilante entre sus necesidades individuales y la colaboración colectiva. Esta disposición a la vida social es el germen primario para el desarrollo de toda ciudad, tanto como organización física, como conjunto de costumbres,

tradiciones y sentimientos, denominado por Oswald Spengler “el alma de la ciudad”,<sup>1</sup> que es invisible, atrayente y perenne.

La ciudad contemporánea (siglo XX y XXI) es diferente a todas las anteriores -prehistórica, antigua, medieval, renacentista y a la incipiente ciudad industrial- principalmente por los siguientes factores: el tamaño de las ciudades y su complejidad macro-estructural, el empleo de tecnología moderna y por ende la factibilidad comunicativa, el crecimiento vertical y la proliferación de vehículos automotores. Hoy la concepción de ciudad sin estos factores es improcedente.<sup>2</sup>

Aunque han existido torres, castillos y habitaciones empotradas en piedra, ninguna construcción vertical es comparable con los multifamiliares, las unidades habitacionales y los microcosmos denominados rascacielos<sup>3</sup> o edificios inteligentes que funcionan prácticamente en todas las metrópolis<sup>4</sup> del mundo como centros neurálgicos de vida y trabajo, como micromundos desprendibles o separados de la tierra, elevados a las alturas en señal de olvido de los pactos primigenios. De acuerdo con Chueca Goitia, un emblema de tal

---

<sup>1</sup> Cfr. Oswald Spengler, “La masse pierreuse” en *Penser la ville. Choix de textes philosophiques*, comp. Pierre Ansay, René Schoonbrot, Bruxelles, Archives de Architecture Moderne, 1989, p. 449 y ss. O cfr. *Le déclin de l'Occident*, NRF, Gallimard, París, 1976 (pp. 84-99).

<sup>2</sup> Si bien existe, por ejemplo, en Italia un lugar llamado Sam Gimginiano donde la mayor atracción turística está conformada por un conjunto de edificios medievales donde, en su momento, la gente habitó en pisos construidos en altas torres de piedra y argamasa de manera vertical, fue por mera necesidad de protección antibélica, de tal modo Sam Gimginiano es la excepción histórica como función arquitectónica de vivienda vertical.

<sup>3</sup> Al pensar en los rascacielos Paz los relaciona con algo dañino para la salud espiritual. Mientras discurre en la triste situación de que los mexicanos no hemos inventado algo grande, escribe: “No seré yo quien condene esta extraordinaria habilidad [vestir pulgas], pues desde el punto de vista de la salud espiritual resulta igualmente monstruoso construir un rascacielos que vestir una pulga.” “El arte de vestir pulgas” en *Primeras letras*, pp. 318-320.

<sup>4</sup> Mumford escribió sobre el término: “Following the humanly functionless plans and the purposeless processes that are now producing total urban disintegration, they emerge, like the sociologist Jean Gottmann, with the abstract concept of «Megalopolias» -the last word in imageless urban amorphousness. And unfortunately, people who have no insight into the purposes of urban life have already begun to talk of this abstraction as the new «form» of the city.”, *The Lewis Mumford Reader*, edited by Donald L. Miller, New York, Pantheon Books, 1986, p. 112.

pacto primigenio es su proximidad o su inmediatez física con la tierra, el cimentar implica una prolongación existencial.

Existe una diferencia entre grupo civilizado -desde la óptica platónica, sinónimo de cultivado, instruido y respetuoso del marco legal- y grupo urbanizado (entiéndase con infraestructura urbana y servicios primarios). Naturalmente, el grupo civilizado cuenta con urbanización, no sucede lo mismo a la inversa. Sin embargo, por razones pragmáticas en este trabajo presento las denominaciones urbe y ciudad como sinónimas en cuanto a sitio habitable para el ciudadano, hombre de la calle, habitante urbano.<sup>5</sup>

La permanencia del hombre urbano dentro de su ambiente caracterizado por la alteración natural y el fastidio rutinario, a lo largo de generaciones y generaciones, lo convierte con frecuencia en un ser inexpresivo frente a los fenómenos de su entorno. Entre los fenómenos que se desarrollan dentro y en torno a la urbe,<sup>6</sup> y que repercuten en sus habitantes, operan también los fenómenos artísticos y, entre ellos, el literario. La ciudad, como ámbito vital y núcleo productivo de ciencia y cultura, conjunta un cúmulo de situaciones, actitudes, vivencias y experiencias congregadas en un mismo espacio físico,

---

<sup>5</sup> Miguel Ángel Aguilar bautiza a este ser como “urbícola”. Cfr. “La calle, el viaje y la mirada” en *La Jornada Semanal*, núm. 192, febrero de 1993.

<sup>6</sup> Miguel Arnulfo Ángel, de forma muy atinada, marca una diferencia etimológica y cualitativa entre urbe y ciudad con lo cual se entiende que la ciudad padezca el embate de la urbe. “La distinción hecha por la civilización grecolatina entre *urbs*, *civitas* o *polis* -se tratara de la civilización latina o griega- adquiere hoy inusitada vigencia. La urbe, entendida como el asentamiento poblado, con base en su materialidad, y su consecuente derivación en lo urbano, sólo considera la exterioridad. Por eso, la urbe es la anticidad, cuyo terreno es propicio para que se entronice la cifra y la cantidad sea la medida inexorable con la que se busca medir y contabilizar todo cuanto ocurre y en que a su vez, converge el tamaño de la inmensa gama de intereses de toda índole en los que se desenvuelve el prosaico devenir de la urbanización. No obstante que la selección de un lugar y la construcción material del asentamiento eran tareas ya de por sí arduas, sin embargo, no eran suficientes para que se considerara la constitución de la ciudad. Era necesario que se garantizara una propuesta de vida y una alternativa capaz de transmitir al habitante un proyecto espiritual que resolviera con suficiencia su sentimiento de pertenencia y a la postre su propia identidad.” En prólogo a *Voces con ciudad. Poesía de la ciudad el siglo XX*, p. 9. Aclarado este punto, señalo que en este trabajo utilizo indistintamente urbe y ciudad, con el mismo sentido, por razones de índole pragmática.

en principio delimitado. Dentro de la inmensa gama de personajes urbanos, existe uno que, a través de la escritura y desde antaño, ha dejado huella en la historia urbana: el poeta. Tradicionalmente mal juzgado o víctima de rechazo, pero respetado sin justificaciones del todo claras, el artista verbal promueve en el urbícola una posibilidad de reconocerse en un entorno y lo invita a descubrir en su interior el acto poético.

Así, el hombre de la calle, el ciudadano común, el que deja la casa todas las mañanas para dirigirse a su centro de trabajo -no importa edad o nivel social- está inmerso en una dinámica existencial que se alterna entre el cumplimiento laboral y el tiempo no laboral disperso en interminables ocupaciones. Esta dinámica forzada y de lucha por la sobrevivencia, impulsada por la adquisición de un salario, le impide ver de pronto con ojos nuevos a su alrededor para admirar la arquitectura, la tecnología puesta al servicio de las necesidades masivas, el detalle estético a mitad de una calle o una plaza que revela una escena histórica, o bien, algún otro conjunto de factores que pueda sorprenderlo. Le impide columbrar con detenimiento o curiosidad a cualquier peatón con quien cruza su paso, reconocer al otro en medio de la urbe -el otro en términos paceanos<sup>7</sup> y meditar sobre la coincidencia de vivir en el mismo espacio y simplemente reaccionar sobre el asombro de *estar vivo*.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Añado algunos ejemplos sobre esta idea de la otredad en términos paceanos. “La gente es la ciudad y la ciudad es la doble faz de los hombres, la faz nocturna y la diurna.” Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, p. 23. Otra cita: “...la ciudad *es* los hombres y las cosas, las cosas y los hombres *son* la ciudad. Realidad anímica: yo soy la ciudad, la ciudad es nosotros.” En: Roberto Vallarino, “Conversación con Octavio Paz” en *Obras completas, Miscelánea III*, México, FCE, 2003, tomo 15, p. 499. Cfr. también la tesis doctoral *La condición humana en la poética de Octavio Paz: La metamorfosis del yo* de Lee Kang Jong Deuk, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999. En múltiples entrevistas responde preguntas sobre este tema, cfr. *Obras completas, Miscelánea III*.

<sup>8</sup> Uno de los ejes temáticos del poema: “El mismo tiempo” (*Salamandra*) se sustenta justamente en el asombro de estar vivo: *¡Qué extraño es saberse vivo! / Caminar entre la gente con el secreto a voces de estar vivo, Si estoy vivo camino todavía / por esas mismas calles empedradas..., Hoy estoy*

El peatón maquinal adolece de “el golpe del presente”,<sup>9</sup> es decir, del estado psicológico que mueve hacia la reflexión causada por elementos cotidianos dominados por el azar. La aparición repentina o novedosa de un sujeto, objeto u acto azaroso rompe la pesadez rutinaria del peatón autómeta. Esa rutina forzada sentencia al hombre a no distraerse sobre las ventajas o los problemas diarios de su hábitat y, en cierta medida, a conformarse con la convivencia, incluso deteriorada, de su pequeño lugar obligado y su ciego ritmo cotidiano.

No existe una definición absoluta para el concepto denominado ciudad, una que contemple el peso histórico y abarque la multiplicidad de factores que en ella se reúnen. Todavía es desconocido el potencial de adaptación humana a una ciudad con dimensiones nunca antes imaginadas o registradas; ignoramos las necesidades vitales del ser humano para la invención y construcción de nuevas y diferentes ciudades; no tenemos una idea justa sobre el límite de tolerancia por parte del hombre para sobrevivir en una ciudad de edificios inteligentes, y se antoja difícil responder con autoridad ¿hasta qué punto es la ciudad un ente vivo?, o bien ¿qué fibras espirituales e indisolubles alimentan la relación entre ciudad y arte, literatura o religión? Además, cada año varía esa relación; por un lado, se optimiza al sujetarse a las innovaciones tecnológicas, por otro, se destruye la armonía con problemas tan complejos como el daño ecológico. Por primera vez en la Historia, el planeta tiene fecha de caducidad.

Por supuesto que el hombre tiene una implicación directa en toda acción creativa o destructiva, es actor y espectador en la vertiginosa evolución

---

*vivo y sin nostalgia* y otros más. Ese asombro de estar vivo se traduce en un efecto de admiración, mismo que se convierte en respuesta creativa, es decir, escritura.

<sup>9</sup> Pablo Besarón, *Los espacios de la literatura* en [www.elaleph.com/cgi-bin/enfoques/leer.cgi?a](http://www.elaleph.com/cgi-bin/enfoques/leer.cgi?a),

política, social, tecnológica y, de una u otra forma, busca respuestas convincentes a preguntas eternas. Tal lo hace, por ejemplo, Italo Calvino.

En *Las ciudades imaginarias* Calvino imagina y presenta los mecanismos que explican a las urbes más diversas, describe un cúmulo de situaciones certeras acerca de los problemas cotidianos de las ciudades modernas reales o fantásticas. Inicia con la interrogante: “¿Qué es hoy la ciudad para nosotros?”,<sup>10</sup> a la cual responde con silencio. Esta pregunta queda abierta, porque la respuesta implicaría atender múltiples factores integrales y, en un caso extremo, la intención participativa de cada habitante. Hoy la noción de ciudad no puede construirse a partir de parámetros límite o características que la ahoguen como fija o invariable. La ciudad es continente y espejo de la sociedad actual, refleja la existencia del hombre más moderno de la historia en permanente simbiosis acelerada con su espacio habitable, en una relación que el tiempo asfixia y la memoria se empeña en resucitar. El hombre acciona una continua interpretación del sentido de sí mismo, un *sí mismo* perdido en centros urbanos en búsqueda antiquísima y permanente de un asidero espiritual, a través del arte o la literatura o la religión, en el mejor de los casos.

Nacer o plantarse dentro de una ciudad implica enfrentarse a dos dimensiones existenciales: la interior y la exterior, la individual y la colectiva; así como, por lo menos, a dos dimensiones temporales: la historia urbana y el momento presente individual. Este enfrentamiento propicia, sin duda, una percepción fragmentada que algún estudioso, sociólogo, historiador o poeta tiene que reintegrar para su comprensión. La obra artística o el texto literario se multiplica cual mapa generador de realidades fragmentadas. La heterogeneidad y la dimensión promueven la fragmentariedad perceptiva,

---

<sup>10</sup> Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, Madrid, Siruela, 2000, p. 15.

misma que se traslada a los textos, a través de los cuales el público se identifica o no.

Los cambios y transformaciones son continuos. Unos suceden lentamente, otros con premura; los paliativos y remedios rebasan en ocasiones toda capacidad de planeación o control por parte de la autoridad gubernamental. Mientras el mundo se desborda, el arte y la arquitectura resisten y se mantienen firmes en tributo eterno a Hippodamus, a Vitruvio, a Leone Battista Alberti, a Le Corbusier, a Luis Barragán y tantos otros.

Frente a la transformación urbana y su dinamismo vertiginoso retoma fuerza la idea consolidada en el siglo XIX,<sup>11</sup> que desde el Renacimiento sostenía Francesco di Giorgio Martini, de aceptar a la ciudad como ente orgánico que evoluciona, ente que nace, crece, se desarrolla, procrea (colonias o el germen de otras ciudades) y muere (aunque se trate de una muerte relativa, es decir, de una época o de una zona citadina particular). La ciudad está en constante construcción y destrucción, engendra y devora como la diosa Kali, advierte Octavio Paz.<sup>12</sup> Se mantiene en evolución perenne dentro de un ciclo vital, aunque por momentos esa evolución contenga inmersa una involución. Algunos entes orgánicos tardan en morir o su muerte se presenta disfrazada en cambio de función,<sup>13</sup> en transformaciones irremediables<sup>14</sup> o pérdida de identidad.

---

<sup>11</sup> Cfr. Federico Fernández Christlieb, “Humboldt, el medio y la representación orgánica de la Ciudad de México” en *Humboldt y América Latina*, (comp. Leopoldo Zea y Alberto Saladino). Fernández Christlieb acepta la metáfora del organismo para los rubros de organización y funcionamiento, para él no implica una “cuestión filosófica” encontrar el alma de la ciudad.

<sup>12</sup> Cfr. Octavio Paz, *Sombras de obras*, México, Seix Barral, 1984, p. 89.

<sup>13</sup> Cabe aquí una muestra de ese cambio: “La visión que tienen Balzac y Baudelaire de la ciudad es demoníaca. En cambio para un griego o para un hombre de la Edad Media, la ciudad era el refugio de la razón. Sus murallas eran las de la civilización frente a la barbarie. La pequeña ciudad era la patria de los hombres.” En Antonio Marimón, “La política y el instante” entrevista con Octavio Paz en *Obras completas. Miscelánea III*, p. 480. O bien: “La ciudad también fue sagrada para los babilonios y griegos, romanos y cristianos de la Edad Media. Ya no lo es: la religión, primero por la Reforma y después por el triunfo del liberalismo, ha dejado de ser pública [...] Para nosotros la

Calvino, ante su duda “¿Qué es hoy la ciudad para nosotros?” arriesga una idea: “Creo haber escrito algo como un último poema de amor a las ciudades, cuando es cada vez más difícil vivirlas como ciudades. Tal vez estamos acercándonos a un momento de crisis de la vida urbana y *Las ciudades invisibles* son un sueño que nace del corazón de las ciudades invisibles.”<sup>15</sup> Además de un largo poema de amor es un texto que obliga a considerar el futuro urbano en relación directa con la plenitud humana y a regular la convivencia con los otros. El libro de Calvino es la antípoda de la distopía urbana. Resulta impostergable reinstituir la ciudad como asociación de iguales reunidos y representados por la ley ante la comunidad, asociación en la cual son humanos el vecino y el extraño.

La ciudad anónima conforma una idea, mientras el resto de las ciudades poseen un nombre<sup>16</sup> propio que las cataloga y distingue entre todas, con su historia particular, sus propios vicios y habitantes enquistados, con su forma amoldable, sus poetas, su drama y su destino. Sin embargo, esa ciudad-idea es, a estas alturas de la historia, reconocible para todo ser humano.

En cada ciudad del imperio cada edificio es diferente y está dispuesto en un orden distinto: pero apenas el forastero llega a la ciudad desconocida y pone la vista en aquel conglomerado de pagodas y buhardillas y henares, distingue de

---

ciudad es la vida pública pero la vida pública ya no es religiosa: es política.” En Octavio Paz, *Sombras de obras*, p. 88.

<sup>14</sup> Transformación irremediable en la Ciudad de México es, por ejemplo, la serie de demoliciones ordenadas por Juan José Baz, “el héroe del desastre”, cfr. Guillermo Tovar y de Teresa, *La ciudad: un palimpsesto*, México, Conaculta, 2004. O bien las destrucciones causadas por guerras o desastres naturales.

<sup>15</sup> Italo Calvino, *opus cit.*, p. 15.

<sup>16</sup> “Las ciudades son construcciones históricas, sociales y políticas: son cultura hecha piedra. Pero esas piedras –casas, templos, palacios, plazas, calles- están asentadas no sólo sobre un suelo sino sobre un nombre. Cada nombre es una idea, un concepto y, sobre todo, una imagen: una metáfora. La metáfora que encierra el nombre de nuestra ciudad es doble, como corresponde a la realidad histórica que designaba: México-Tenochtitlan: dos caras, dos aspectos de una misma realidad.” Octavio Paz, “Los usos del pasado” en *Obras completas, Miscelánea II*, México, FCE, 2001, tomo 14, p. 221.

inmediato cuáles son los palacios de los príncipes, cuáles los templos de los grandes sacerdotes, la posada, la cárcel, los bajos fondos. Así -dice alguien- se confirma la hipótesis de que cada hombre lleva en su mente una ciudad hecha sólo de diferencias, una ciudad sin figuras y sin forma, y las ciudades particulares la rellenan.<sup>17</sup>

Pero el diálogo entre hombre y piedra, hombre y calle, entre hombre y materia sensorial citadina es selectivo. Ese diálogo lo entablan algunos afortunados y lo manifiestan en diversas formas. Esa interacción puede suscitar respuestas de fidelidad muy fecundas en el ámbito del crecimiento espiritual. Entregarse al escenario urbano, estudiarlo, poetizarlo, plasmarlo para la posteridad puede aproximarse a un acto similar a la consagración.

Esta dedicación en cuerpo y alma a un objetivo o disciplina, esta entrega desmedida que está directamente relacionada con la honestidad y los principios morales de cada persona, o en otras palabras, la pasión por el conocimiento es la estructura de la civilización.

En última instancia, el arquitecto<sup>18</sup> es el constructor de ciudades. Así, en el ejercicio profesional del arquitecto y el urbanista debe reflejarse el deseo de no sacrificar belleza por funcionalidad; algunos lo consiguen, pienso en los mexicanos Mario Pani<sup>19</sup> y en Teodoro González de León.<sup>20</sup> El arquitecto y el

---

<sup>17</sup> Italo Calvino, *opus cit.*, p. 47.

<sup>18</sup> Marco Vitruvio Pollino, autor de *De Architectura*, quien vivió en la Roma Imperial bajo el reinado de Augusto, concibe al arquitecto como un humanista, en su tratado enumera las disciplinas que debe dominar y después explica el por qué del dominio: “Conviene que sea instruido, hábil en el dibujo, competente en la geometría, lector atento de los filósofos, entendido en el arte de la música, documentado en medicina, ilustrado en jurisprudencia y perito en astrología y en los movimientos del cosmos.” Los arquitectos y urbanistas modernos tienen la posibilidad de seguir las enseñanzas del romano y preocuparse más por la ciudad que construyen. Cfr. Vitruvio, *Los diez libros de Arquitectura*, Madrid, Alianza, 2004, p. 59.

<sup>19</sup> Por ejemplo, Mario Pani, en entrevista con Graciela de Garay, rememora cómo se proyectó el plan maestro de Ciudad Universitaria, siempre pensando en enormes jardines y espacios peatonales abiertos; las primeras unidades habitacionales, como la Miguel Alemán, se planearon con grandes áreas verdes y lugares de tránsito peatonal y vehicular suficientes; Ciudad Satélite permite ver zonas arboladas en medio de todos sus circuitos, etc. Además, la intensidad de construcción debe ser de 1:2 o de 1:1.5 para tener siempre espacio para zonas peatonales y áreas verdes. Por cada diez manzanas en un área urbana debe haber una manzana de área arbolada o que funcione como parque.

urbanista deberían ver al hombre como parte integrante del entorno y promover la armonía espacial en cada construcción. La arquitectura citadina en su conjunto es el reflejo más nítido y el primer punto para empezar a comprender la vida urbana en tal o cual región.

Octavio Paz ensayó sobre el tema de la arquitectura, incluso la calificó de más poderosa que la pintura y la escultura, como un arte que altera radicalmente el espacio físico, como una metáfora petrificada que podemos ver y tocar: no sólo vemos un espacio que no es real sino que vivimos y morimos en ese segundo espacio,<sup>21</sup> el espacio arquitectónico.

En más de una ocasión elogió esta disciplina. Después de alabar la geometría serena en las casas que Luis Barragán proyectó, escribió sobre la armonía existente en sus creaciones: “No menos hermosa -y más benéfica socialmente- es su «arquitectura exterior», como él llama a las calles, muros, plazas, fuentes y jardines que ha trazado. La función social de estos conjuntos

---

Todas estas propuestas, por supuesto, son una ensoñación en la Ciudad de México del siglo XX. Cfr. *Mario Pani. Investigación y entrevistas*, Graciela Garay.

<sup>20</sup> El arquitecto Teodoro González de León todavía tiene la esperanza de que la ciudad se pueda “salvar” de su hacinamiento y se libre de ser un leviatán para la eternidad. Algunos ejemplos de sus advertencias y observaciones críticas se encuentran en “Arquitectura y ciudad” en *Vuelta*, núm. 158, 1990, pp. 7-11. En este texto González de León presenta un resumen de los momentos de integración urbana de la capital mexicana. Primer momento: ocurrió en los inicios del siglo XVI, la ciudad isla, parte natural y parte chinampa, con dos grandes centros, Tlaltelolco y Tenochtitlan, se conecta a tierra firme por calzadas bien distribuidas. Tenochtitlan muestra –según reconstrucciones– una concepción urbanística de espacios abiertos insólita y precisa. El segundo momento de integración de la arquitectura urbana data de fines del siglo XVIII a principios del XIX cuando, escribe, “la ciudad logró una plástica de real unidad y estilo propio”. El último período de integración urbana se da de 1925 a 1955. “El núcleo del siglo XVIII, bien remodelado durante el porfirismo, estaba relativamente bien preservado; se iniciaba un desarrollo de alta densidad con plástica urbana moderna sobre tres ejes: San Juan de Letrán, Juárez-Reforma e Insurgentes [...] Eran muy pocos todavía los asentamientos irregulares, y formaban sólo pequeños lunares; los pueblos del valle no habían sido absorbidos por la urbanización y conservaban intacta su estructura.” Después de los años 50 el azar se apodera del crecimiento urbano, se rompe todo equilibrio y pierde su configuración. También cfr. “Ganar la ciudad” en *Letras Libres*, núm. 44, agosto de 2002, pp. 24-27, en donde el arquitecto muestra un resquicio de optimismo frente al caos urbano y presenta algunas propuestas de solución.

<sup>21</sup> Octavio Paz, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, México, Joaquín Mortiz, 1992, p. 58.

no está reñida con su finalidad espiritual. Los hombres modernos vivimos aislados y necesitamos reconstruir nuestra comunidad, rehacer los lazos que nos unen a nuestros semejantes.”<sup>22</sup> ¿Cómo explicar al usuario de una calzada, de un museo, de una alameda que esos lugares icónicos tienen una finalidad espiritual cuando ese usuario gana el salario mínimo? La memoria colectiva no puede perdurar si no se promueve el conocimiento del pasado a través del rostro urbano.

Por desgracia, la realidad es otra, particularmente en las ciudades industriales. El punto imperante en el desarrollo urbano es la funcionalidad, la pronta satisfacción de la demanda social, el eficientismo en la aplicación de recursos para la edificación masiva y todas estas prácticas finalmente condenan al habitante al inframundo espiritual. Reina la libertad para el constructor y el contratista como nunca antes en la historia, mientras el ciudadano se convierte en un desposeído de sí mismo. Le ha sido arrebatado el paisaje armónico, mismo que algunos novelistas y poetas<sup>23</sup> revivirán a través de una evocación apasionada.

La restitución del paisaje esfumado puede ser exitosa y tornar la ciudad en imagen sensible inmersa en un texto y en un determinado tiempo y espacio; es decir, esta recreación simboliza un acto de recuperación del bien perdido. No obstante, la representación escrita de una ciudad moderna pueda presentar una situación o una “ficción” aún más dolorosa y lacerante que la realidad.

---

<sup>22</sup> Octavio Paz, *Sombras de obras*, p. 271.

<sup>23</sup> Manuel Ulacia, “Poesía, pintura, música, etcétera” entrevista con Octavio Paz en *Obras completas, Miscelánea III*, FCE, México, 2003, tomo 15, p. 140. Durante la entrevista hablaban sobre el poema “Ejercicio preparatorio” contenido en *Árbol adentro* cuando Paz expresó: “Movido por un impulso que no pude ni quise controlar, ese pasaje se convirtió en una extensa evocación del valle de México, tal como lo conocí y lo viví cuando leía el libro de Cervantes, antes de la destrucción y la contaminación de ahora. No puedo juzgar esos versos ni saber cuál es su valor literario o poético –si alguno tienen. Puedo decirte, en cambio, que los escribí con amor. El valle de México tiene (tuvo) una belleza física y espiritual.”

## Primer paso escrito

Las letras francesas de la segunda mitad del siglo XIX resultan una fuente ineludible para el estudio de literatura urbana. La prosa de Honoré de Balzac define la cartografía socio-urbana de París con la misma fuerza literaria que los versos de Charles Baudelaire alcanzan la reconstrucción poetizada de la gran ciudad; ambas escrituras promueven la búsqueda de nuevos significados para encauzar el diálogo naciente entre el hombre y su entorno moderno.

A través de éstos y otros autores universales queda cimentada una iconografía y topografía urbana simbólica que fungirá, a partir de ese momento, como el paisaje prioritario, real y ficticio, para el hombre. Sin duda hay otros temas y otras regiones en la escritura moderna, pero el paisaje ciudadano ya no perderá su sitio. El rostro de la gran ciudad hace gala de su debut a través de la literatura.

Si bien Emile Zola fue el primero en hacer aparecer al obrero como personaje en la novela francesa, con *La Taberna* (1877) y después con *Germinal* (1885) y *Trabajo* (1901), la temática urbana tiene sus antecedentes en E.T.A. Hoffmann, Honoré de Balzac, Eugenio Sue y Edgar Allan Poe.

En poesía destacan el ya mencionado Baudelaire y William Wordsworth, particularmente con el libro VII, y en menor medida el IX, de su largo poema autobiográfico *El Preludio* (1850). Otros poemas cuyos ejes temáticos aluden al espacio ciudadano y que Octavio Paz leyó y comentó son: “El músico de Saint-Merry” (1913) de Guillaume Apollinaire, “Anábasis” (1914) de Saint-John Perse y “Tierra Baldía” (1922) de T. S. Eliot. Walt Whitman, Ezra Pound, Wallace Stevens, Stéphane Mallarmé, Guillaume

Apollinaire<sup>24</sup> y muchos más conforman, en buena medida, el bagaje literario a través del cual Paz forjó y consolidó su veta de poeta moderno. Estos autores son representantes de la poesía moderna, la cual, exalta entre sus temas a la gran ciudad.

La ciudad, centro de dinamismo e innovaciones desde su fundación, figura en las páginas de estos autores cual código de interacción con el mundo moderno y con el hombre que la habita, es decir, con las generaciones que la industrializaron, la vieron expandirse y, en ocasiones, fueron testigo de su derrota por el fuego enemigo. Entre los novelistas que han dedicado páginas a los variados elementos formativos de la urbe, a su habitante o a la multitud, están: Charles Dickens, James Joyce, Anton Chéjov y Benito Pérez Galdós, entre otros.

“La literatura moderna nace con la ciudad moderna. Son realidades complementarias o más exactamente, aspectos complementarios de la misma realidad. Nuestra literatura es hija de la ciudad pero, a su vez, nuestras ciudades no serían lo que son sin los poemas, las novelas, los cuentos, los dramas y las comedias que, simultáneamente, las retratan, las transfiguran y las desfiguran.”<sup>25</sup> Añade que la literatura es la lengua de la ciudad, “su conciencia, sus sueños, sus remordimientos.”

En la escritura cada autor conjunta cierto tipo de experiencias ciudadinas, por un lado, la personal y subjetiva y por otro, la colectiva para amalgamar circunstancias de trascendencia dual: para el autor y para los lectores. El

---

<sup>24</sup> Su verdadero nombre fue Guillaume Kostrowitsky. En algunos poemas de *La estación violenta* es perceptible el eco clarísimo de Apollinaire quien, según los compiladores de su obra, era hombre de gran ciudad y de espíritu callejero. Ejemplo de esta postura son los poemas: “Zona”, “Vendimiario”, “Corazón y ciudad”, “Ciudades” y otros. Cfr. Guillaume Apollinaire, *Antología*, versión de Federico Gorbea, Barcelona, Plaza y Janés, 1986, y Apollinaire, *Obra poética*, tomo I y II, edición bilingüe, Barcelona, Ediciones 29, 1998.

<sup>25</sup> Octavio Paz, “La ciudad y la literatura” en *Obras completas, Miscelánea II*, México, FCE, 2001, p. 32, tomo 14.

efecto que se origina es una ciudad conformada por diversas ciudades: reales e imaginarias y dentro de las imaginarias están las ideales míticas o inventadas (inexistentes) o soñadas (existentes en un tiempo pasado). De tal modo, la concepción urbana en un plano ficticio está regida por fuerzas en aparente contradicción (real-irreal), cuyo desentrañamiento es particular en cada autor.

Esta ciudad moderna donde gobierna la falta de identidad y triunfa el sentimiento individual refleja, para el hombre actual, los mismos pesares y temores que para los poetas de antaño. Desde los románticos William Blake y William Wordsworth hasta otros más recientes como, Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Efraín Huerta o Ernesto Cardenal, el temor y el asombro que siente el hombre por vivir en la ciudad y “enfrentarse” a ella -cada día- siempre ha podido descubrirse en los poemas.

Uno de los puntos coincidentes, en relación con la ciudad, entre los poetas desde comienzos del siglo XIX, es la uniformidad o empatía de una ciudad casi con cualquier otra ciudad. El cosmopolitismo borra las fronteras idiomáticas y geográficas pero incrementa el sentimiento de indefensión y de soledad. Así, con diferentes modalidades y variantes, la urbe multiplica su ferocidad en una época marcada justamente por la multiplicación de metrópolis semejantes con problemas parecidos o idénticos. La promoción o imposición del progreso y el fomento industrial y tecnológico masivo postularon en todo el mundo una imagen de ciudad única. Esta empatía de miles de ciudades gemelas distribuidas por el orbe<sup>26</sup> tuvo su impacto en el arte

---

<sup>26</sup> Las reflexiones de Paz en torno a este tema quedan bien ejemplificadas en este fragmento: “Nos movemos cada día con mayor velocidad y así nos extraviarnos con mayor rapidez. ¿Sabemos en dónde estamos? Nadie podría decirlo. Y por eso nadie sabe hacia dónde vamos. Ciertamente, leemos las mismas noticias, utilizamos los mismos artefactos, vemos las mismas películas y todos vivimos en la misma ciudad, aunque uno habite en Nueva York y el otro en Milán. ¿Dónde está esa ciudad? Nuestros pequeños departamentos son más grandes que el desierto para el árabe; lo desconocido nos rodea, aunque sepamos el nombre de todos nuestros vecinos, porque no estamos seguros ni de nuestra propia identidad.” En *Puertas al campo*, Barcelona, Seix Barral, 1972, pp. 82-83.

y la literatura y, además, su onda expansiva alcanzó también a las ciudades de la antigüedad, incluso a ciudades “irreales”, desaparecidas. Sobre la primera lectura de Eliot, Paz comenta:

Pero yo no buscaba en Eliot una estética ni menos una doctrina. Buscaba un camino. Lo que me movió y conmovió fue la presencia, en su poema, de la ciudad moderna confundida con las de la Antigüedad: Londres, Atenas, Babilonia, Alejandría, París -¡la misma ciudad! La historia vuelta imagen sensible. Yo traduje esta imagen hecha de superposiciones en el tiempo al espacio: todas las ciudades son México y México es Tenochtitlán.<sup>27</sup>

La imagen de ciudad se superpone en tiempo y espacio mientras los habitantes de diversos continentes obedecen a los mismos patrones de comportamiento y el mundo sigue imprimiendo rapidez a sus giros.

La suma de los factores mencionados, más las complicaciones rutinarias de la vida en la ciudad preindustrial e industrial dio como resultado una imagen de ciudad demoníaca. “Una de las primeras imágenes de la ciudad infernal, anterior a la de Baudelaire, es la del Londres de Wordsworth, reino del espíritu analítico, la baja ambición y el sórdido interés, frente a la poderosa simplicidad de la naturaleza, fuente de imaginación creadora.”<sup>28</sup>

El caso de Wordsworth es interesante porque inició la escritura de *El Preludio* en el último año del siglo XVII, es un antecesor de Baudelaire. Incluso practica la yuxtaposición geográfica o por lo menos la enumeración de ciudades en un pasaje donde exalta la fantasía: “Hubo un tiempo en que todo cuento imaginario / de etérico palacio o jardín dispuesto / Por Genios de romance; o expuesto acaso / en la historia seria y real de Roma, / El Cairo, Babilonia o Persépolis; / O en noticia aún de monjes peregrinos, / [...] se

---

<sup>27</sup> Roberto Vallarino, “Conversación con Octavio Paz” en *Obras Completas, Miscelánea III*, p. 513.

<sup>28</sup> Octavio Paz, “La ciudad y la literatura”, *opus cit.*, p. 33. Sólo para apuntalar este ejemplo: “No es el infierno, es la calle. / No es la muerte. Es la tienda de frutas...” exclama Federico García Lorca en “Nueva York (Oficina y denuncia)” de *Poeta en Nueva York*.

quedaba corto, muy corto, / Ante todo lo que yo. Ingenuo y simple / Llegué a creer de Londres...”<sup>29</sup> (L. VII, vv. 77 a 86)

Al tiempo que enuncia el desfile urbanístico, libera la pluma para crear un cuadro múltiple de los habitantes londinenses, en episodios que parecieran no terminar. Además, en el libro VII habla ya del impacto causado a su persona en el momento del internamiento urbano: “Tres años ya volaron / Desde aquel primer impacto en el alma y corazón / Que la urbe gigantesca me causara, cuando, / visitante temporal, trotara por sus calles sin fin” (vv. 65 a 68).<sup>30</sup> “¡Levántate, monstruoso hormiguero en el llano / De un mundo histórico! ¡Fluye ante mí, / Caudal sin fin de hombre y movimientos de las cosas! / Tu faz diaria muestra, tal como le impacta / -Con asombro exaltado o sublime espanto- / Al extraño, de cualquier edad; la danza rauda / De colores, luces, formas; el estruendo asordante; / Los que van, los que vienen: cara a cara” (L. VII, vv. 149 a 156).<sup>31</sup>

Ese Londres decimonónico resulta tan estrujante y vertiginoso como cualquier ciudad moderna, aun y cuando el estruendo y el ruido eran menores en épocas pasadas. En el siglo XXI la gente está acostumbrada al escándalo y al incesante barullo citadino. Con *El Preludio* Wordsworth funda a la ciudad poetizada como arquetipo del maremagno propicio para la deshumanización paulatina.

También la influencia de Eliot en la formación poética de Octavio Paz fue decisiva. Al recordar sus primeros viajes, Paz confiesa que esa experiencia hubiera estado incompleta sin la lectura de poetas de lengua inglesa y francesa y reconoce su deuda con Eliot: “en su poesía hay otro elemento que también,

---

<sup>29</sup> William Wordsworth, *El Preludio*, ed. y trad. de Bel Atreides, Barcelona, DVD ediciones, 2003, p. 265.

<sup>30</sup> *Idem.*

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 269.

desde mis comienzos, he intentado insertar en mis poemas: la historia. La ciudad es la gran creación de la historia y, a su vez, ella misma es la creadora de la historia. Cuando se dice *historia* se habla de creación pero también la destrucción. La historia *produce* ruinas...”<sup>32</sup>

La asimilación de autores en el aprendizaje de la técnica de composición simultaneísta incluye también a los mexicanos José Juan Tablada y Carlos Pellicer. Pienso en “Nocturno alterno”<sup>33</sup> (1922) de Tablada o en “Concierto breve”<sup>34</sup> de Pellicer escrito en Brujas en 1926 y en el cual confluyen: Venecia, Brooklyn, Londres y Marsella. La superposición de tiempos ratifica el uso de técnicas modernas. La asimilación paceana de estas técnicas está presente en varios textos, sirva como ejemplo el poema “Himno entre ruinas” de *La estación violenta*. Desde Italia, el poeta denuncia los horrores de la guerra: los escombros y ruinas de edificios modernos se superponen a las ruinas romanas y lo trasladan a los templos prehispánicos de su patria. El desfile de ciudades incluye Tenochtitlán, Nueva York, Londres, Moscú. La empatía de civilizaciones endebles frente a terrores similares sigue borrando fronteras de textos modernos escritos desde urbes inmensas.

Hablar de poeta y de ciudad es hablar de literatura moderna. Como afirma Paz, la literatura moderna nació con la poesía de la ciudad. Charles Baudelaire inaugura una forma de escribirle al entorno urbano, *Las flores del mal* implica una percepción novedosa, diferente; el poeta grita desesperado en el poema “El cisne”, dedicado a Victor Hugo:

*Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville*

---

<sup>32</sup> Manuel Ulacia, “Poesía, pintura, música, etcétera”, *opus cit.*, p. 125.

<sup>33</sup> José Juan Tablada, *Los mejores poemas*, México, UNAM, 2003.

<sup>34</sup> Carlos Pellicer, *Camino*, México, FCE, 1998.

*Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel).*<sup>35</sup>

Estos versos muestran el asombro frente al progreso urbano y sus consecuencias, como el crecimiento acelerado, el dinamismo citadino, el desconocimiento del barrio o el desinterés por asuntos colectivos. En la ciudad parisina de calles empedradas, callejuelas sinuosas y edificios estampados con pliegues históricos, Baudelaire encuentra ciegos espantosos, viejos desvalidos o deformes, débiles espectros que forman un conjunto degradante de la figura humana. Pero ese conjunto humano y arquitectónico se torna en alegorías y “caros recuerdos” que lo “aplantan como piedras” y lo hacen parir una forma poética nueva. Inaugura, así, la posibilidad de escribir a la ciudad, describiendo la ciudad, abre la posibilidad de escapar a la ferocidad capitalina y al asedio urbano a través de la poesía.

Una similitud entre Paz y Baudelaire es el estado de malestar, de desasosiego por múltiples factores extrínsecos a sus personas; malestar que los impulsa a tomar una actitud determinante: la creación poética que invita al cambio individual y social. El potencial de la poesía moderna se sustenta en el reiterado cambio en los modos y modelos de escritura, esas adaptaciones persistentes de los fundadores de la poesía moderna, Mallarmé, Whitman, Rimbaud y los ya mencionados en páginas anteriores, son el atractivo, el *switch* para hacer pública la función social del poeta, o más exactamente de la conciencia del poeta.

En los poemas urbanos se declara una poesía de denuncia frente al progreso, pero también de asombro absoluto (y lástima) frente al hombre de la era industrial, de la vida mecánica y absurda, del distanciamiento del origen

---

<sup>35</sup> Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, ed. bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra, 2001, p. 340.

natural. Octavio Paz menciona que Estados Unidos, a partir de la consolidación del *american dream*, está viviendo la amarga crisis de la abundancia:<sup>36</sup> tenerlo todo en apariencia, pero en el fondo carecer de lo más elemental: la fraternidad y la moral.

Baudelaire reconstruyó una ciudad, que reflejaba todo lo que pasaba en ella, para exorcizarla de sus males. A muy pocos de sus coetáneos y contemporáneos importó su esfuerzo. Baudelaire, el poeta opiómano y dandy, que vive la paradoja de sentirse iluminado y ser bohemio pretende vaciar de sentido su arte, “pretende producir el mal para reabsorberlo, en una síntesis diseminatoria en cuyo seno los contrarios dejan de ser contrarios.”<sup>37</sup> *Las flores del mal* sigue exhibiendo lo más deplorable de la condición humana: “la precariedad del hombre frente a su destino, la debilidad frente a todas las pulsiones que lo habitan, tendencia a elegir siempre la peor vía”<sup>38</sup> y, desde mi óptica, también exhibe el infinito lamento por la muerte de una época. Ruiz Tosaus comenta que los espacios y los personajes que pueblan *Manhattan Transfer* de John Dos Pasos y *Berlin Alexanderplatz* de Döblin “remiten en ocasiones a Baudelaire”, pero en las novelas, anota, “no se encuentra la belleza trágica que encontró el francés en un mundo que nacía, sino la ciudad en aquel momento era el signo de un mundo que moría.”<sup>39</sup> Sin embargo, en la ciudad baudelaireana nacía un mundo nuevo al mismo tiempo que moría otro.

---

<sup>36</sup> “La tristeza y la angustia de los europeos y de los norteamericanos no viene de la falta de comida sino de la abundancia de bienes. Estamos ante algo que podríamos llamar «los desastres de la prosperidad». No digo que esos desastres sean quiméricos, subrayo su carácter paradójico y, en cierto modo, diabólico. Aunque no tengo un remedio para curarlos (¿lo hay?), recuerdo a mis colegas que la desesperación, la soledad y la falta de sentido fueron la fuente de inspiración de algunos grandes poetas y novelistas de la época moderna: Baudelaire, Nietzsche, Kafka, Eliot.” En “Al paso”, en *Pequeña crónica de grandes días*, p. 149.

<sup>37</sup> Alain Verjat y Luis Martínez Merlo, “Introducción” a Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, p. 19.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>39</sup> Eduardo Ruiz Tosaus, *opus cit.*, p. 4.

Moría el mundo preindustrial, se acababa de golpe y para siempre una forma de vida que conoció el hombre por milenios, sin luz de gas neón, ni máquinas de vapor, ni anuncios espectaculares, ni consumo maniqueo. Moría ese mundo junto con su memoria.

Manuel Vázquez Montalbán inserta, en un estudio sobre la ciudad democrática, una intervención de Leonardo Sciascia, quien postula que la celeridad del progreso aparece “bajo la forma de un presente totalizante y totalitario que se presenta con tal abundancia e inagotables concatenaciones de bienes (de males) de uso y consumo y generando tal abundancia e inagotables concatenaciones de insatisfacciones, que no deja ningún resquicio a la memoria.”<sup>40</sup> Y remata Vázquez Montalbán: “En esta ciudad aparentemente abierta, las conductas libres están predeterminadas, en nombre de un sujeto históricamente democrático determinante convertido en el nuevo gran hermano de la ciudad democrática: el gran Consumidor.”<sup>41</sup>

Frente a este panorama, ante el grito de pánico, al poeta lo salva el *hachís* o la palabra, es decir, la soledad. Baudelaire es su propia *torre ebúrnea*. En el fondo, Paz también vive, encerrado y solitario, en una torre de marfil.

Paz reconoce que las víctimas y los verdugos, las situaciones y expresiones emanadas de la gran urbe son los personajes centrales en el poeta francés quien, además, proporcionó modificaciones definitivas a la poesía de la urbe, así como a los temas heredados del Romanticismo. “El tema romántico de la soledad se transforma, a partir de Baudelaire, en el de la soledad del hombre perdido en la multitud sin rostro [...] Baudelaire es el primer poeta moderno porque es el primero que tiene conciencia de la función crítica de la poesía. Poesía de la urbe, la poesía moderna oscila entre la prosa y

---

<sup>40</sup> Manuel Vázquez, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Barcelona, Crítica-Grijalbo-Mondadori, 1998, p. 92.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 94.

el canto.”<sup>42</sup> El francés adquiere conciencia de la función crítica de la escritura en un ambiente construido por y para el hombre pero que, finalmente, no deja de ser artificial y de presentarse como deformado o desconocido, puesto que si los rostros son desconocidos, la ciudad también es una desconocida. Entonces, llega el enamorado de Jeane Duval y da forma a los temas transpuestos, a la nueva vida moderna. “Baudelaire y sus grandes descendientes dan una conciencia -quiero decir: una forma significativa- al romanticismo; además, y sobre todo, hacen de la poesía una experiencia total, a un tiempo verbal y espiritual. La palabra no sólo dice al mundo sino que lo funda o lo cambia.”<sup>43</sup> Paz se inserta como uno de esos grandes descendientes de Baudelaire.

### **La ciudad persona(je)**

Para el poeta ver la ciudad y captarla con todos los sentidos en conjunción y plenitud, junto con la revelación que emana del alma y la memoria, es -en verdad- vivir la ciudad, para después rendirse a sus pies con la escritura.<sup>44</sup> El escritor conserva en la memoria el recuerdo del paisaje de la misma forma que recuerda a su pasado. Esa fotografía mental de una zona, calle o barrio, pasa a ser un video, desde el primer instante en que se insita al recuerdo. Un video o realidad animada que encarna luz, colores, sonidos, todo el aparato intermitente que reconstruye la ciudad fraguada por donde camina el individuo: “La ciudad es simultáneamente el escenario y los actores, un lugar donde pasa el tiempo y el tiempo mismo. La ciudad es el lugar de todos y el

---

<sup>42</sup> Octavio Paz, *Las peras del olmo*, México, Seix Barral, 1984, p. 60.

<sup>43</sup> Octavio Paz, *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1991, p. 15.

<sup>44</sup> Cfr. Vicente Quirarte, *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México 1850-1992*, México, Cal y arena, 2001. En la parte introductoria de *Elogio de la calle* estudia la conversión de la ciudad en personaje.

lugar de la soledad más sola, es el espacio del encuentro y el espejo que nos repite incansablemente.”<sup>45</sup>

Ese caminante escribe al cobijo de su alcoba y se interroga: “¿oyes tus pasos en el cuarto vecino? / no aquí ni allá: los oyes / en otro tiempo que es ahora mismo / oye los pasos del tiempo / inventor de lugares sin peso ni sitio...” (“Como quien oye llover” en *Árbol adentro*).

La imagen del video se trueca en palabras, la urbe -manantial del tiempo- es colocada en un soporte impreso antes de perderse. Escribir sobre la gran urbe implica comprometerse a seguir leyendo el peso literario de ésta: no sólo sus textos sino sus bardas, anuncios, protestas y *graffiti*, sus letreros, rótulos y marquesinas, sus avisos, placas conmemorativas y carteles-palimpsesto, para entender entonces que el escenario citadino es “un espacio donde ocurre la vida, el amor y la muerte, sin cronologías, sino como simultaneidades caóticas, como laberintos de calles.”<sup>46</sup>

Claudio Zeiger confiesa que hay dos maneras de tratar a la metrópoli: “una es la idea de la ciudad como una especie de mapa o cartografía [...] Es un mapa que muchas veces ayuda al viajero más a perderse que a encontrarse, pero en esos estados de pérdida es donde suelen suceder los relatos más emocionantes y auténticos.”<sup>47</sup> Pero, especifica, la otra idea es la de la ciudad que termina siendo un personaje lleno de vitalidad, que se transforma, que emite ruidos y sonidos, que varía de temperatura, cuyos colores se alternan, según su luminosidad, que es víctima del tiempo, igual que el hombre y envejece. Esta segunda ciudad es un personaje “dotado de su cuerpo y alma, su psique y sus sentimientos”. Y continúa:

---

<sup>45</sup> Roberto Vallarino, “Conversación con Octavio Paz”, *opus cit.*, p. 499.

<sup>46</sup> Giovanna Rivero Santa Cruz, “La ciudad *collage*” en *Literatura y ciudad. III Encuentro de nuevos narradores de América Latina y España*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2004, p. 47.

<sup>47</sup> Claudio Zeiger, “Entre la ciudad real y la ciudad mental” en *Literatura y ciudad*, p. 40.

La ciudad es una presencia: ahí está, murmullo, sombra tenue, una forma agazapada, no para dar un salto con las garras preparadas, sino algo envolvente, no carente de sutileza, como un perfume. La ciudad se vuelve personaje-ráfaga, personaje-presencia, alguien que pasa por atrás o, de golpe, pega un salto al frente. Es la misma impresión de “gran ciudad” que se puede tener al asomarse al balcón de un piso alto y ver luces a lo lejos, marquesinas iluminadas, personas vueltas pequeñas por la distancia; todo está amortiguado pero permite sentir el pulso de la ciudad real [...] La ciudad es finalmente la sombra del escritor.<sup>48</sup>

Sombra que lo acompaña, es su cómplice mientras éste lee, piensa, trabaja y escribe sobre “ella” o cualquier otro asunto. La presencia urbana envuelve por igual a esa habitación elevada en un edificio de departamentos, al estudio estilo rústico, al lóbrego tapanco o a la biblioteca lujosa. La dependencia anímica del habitante está sujeta al estado ambiental de la urbe, como impronta romántica indeleble.

Tanto en novelas, cuentos y poemas los sitios y lugares citadinos se antropomorfizan, adquieren características y cualidades humanas. El recurso literario llamado prosopopeya es la constante en la descripción de plazas, edificios, casas, rumbos, calles. Recuerda Zubiaurre<sup>49</sup> cómo Honoré de Balzac, al inicio de *Ferragus*<sup>50</sup> (1833), describe las calles y barrios como si describiera personas. Los ejemplos de estas descripciones son numerosos en

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>49</sup> Cfr. María Teresa Zubiaurre, *El espacio en la novela realista*, México, FCE, 2000, particularmente el capítulo “Hacia una metodología del espacio”.

<sup>50</sup> “Hay en París ciertas calles tan deshonradas como puede estarlo un hombre culpable de infamia; hay también calles nobles, calles simplemente honestas, calles jóvenes sobre cuya moralidad el público no se ha formado todavía una opinión; calles asesinas, calles más viejas que la más vieja de las viudas viejas, calles dignas de aprecio, calles siempre limpias, calles siempre sucias, calles obreras, trabajadoras, mercantiles. Las calles de París, en fin, tienen cualidades humanas, y nos infunden con su fisonomía ciertas ideas contra las que no tenemos defensa.” Cfr. Honoré de Balzac, *Ferragus*, trad. y notas de Marta Hernández, Barcelona, Minúscula, 2002, p. 19. Balzac se extiende por varias páginas en la descripción viva de París hasta que inserta a los personajes humanos en la narración. No obstante, la elaboración física y fisonómica de la ciudad se mantiene a lo largo de toda la novela y otorga un mapa o atlas completo y complejo del interior de las plazas y calles parisinas.

los autores que he mencionado: Zolá, Sue, Joyce. A partir de la difusión de la literatura moderna, se da personalidad a los barrios, se combina la cartografía con la etnografía mientras el paisaje urbano empieza a cumplir años como las personas. La ciudad entera posee existencia, hay una relación entre sus elementos, tiene ritmo vital, sus calles son arterias, se le busca un pulmón para su oportuna oxigenación, tiene presencia, achaques, duerme como el ser humano, se hace la *toilette*<sup>51</sup> como señorita, enamora a los hombres como vampiresa, se arruga su piel-asfalto. Empieza a poetizarse sobre la interrelación entre sus aspectos o planos, el arquitectónico, el social, el mecánico, el económico y juntos se congregan en un potencial vital mantenido por ese preciso ritmo personal que se multiplica en una cadencia colectiva.

Ese ritmo vital llega a sentirse incluso bajo la soledad nocturna o ante las ruinas, ¿acaso se trata de un espíritu<sup>52</sup> inmortal?, entendido como sentido de existencia *per se*, independiente del hombre, sustentado por su trazo y arquitectura, en sus piedras-ruinas o en la relación de alternancia y permanencia de las historias ahí sucedidas. Si se piensa en una ciudad deshabitada, donde años o siglos antes hubo ruidos, olores, voces, luces artificiales, gritos, llantos, risas y tanta vida, ¿dónde permanecen esos acordes vitales y tantos efectos ciudadanos?<sup>53</sup> ¿En dónde se conjugan todos ellos, acaso en átomos dispersos o sólo en las páginas de una novela? ¿Dónde guardan su

---

<sup>51</sup> Francisco Zarco, “México de noche” en *Escritos literarios*, p. 173. (También citado por Vicente Quirarte, *opus cit.*, p. 41.)

<sup>52</sup> Aparte del “alma de la ciudad” aceptada como la integración activa y vital de sus habitantes y sus costumbres. Cfr. Chueca Goitia, *opus cit.*, pp. 16-17.

<sup>53</sup> Jaime Labastida se plantea esta inquietud en su poema “Ciudades desaparecidas”: *Lo más cierto. El sonido espantoso / del silencio. ¿En dónde quedó Troya? / Sepultada. ¿Teotihuacán, en dónde? / Objeto del turismo. ¿El Partenón, / la acrópolis? Piedras leprosas, [...] Y el México / aquél, de apenas horas / en el que se podía dormir / y respirar ¿Por qué pozo / de sangre y chapopote se nos hunde? Cfr. JL, *Plenitud el tiempo*, México, SEP-Joaquín Mortiz, 1986, p. 119.*

espíritu las ciudades de Petra, Atenas, Teotihuacan? ¿Acaso en la memoria de nuevos habitantes o sólo en los libros de antropología?

Tal vez, de manera principal, en sus piedras: en su estado de petrificación, en cada una de las pesadas y *quasi* eternas piedras que fueron reordenadas en comparación a su situación natural, en la energía, en el karma de sus piedras. Es preciso considerar el significado que tiene para Paz la palabra «petrificación» o piedra y sus derivados; posee un realce de primer orden en buena parte de su obra poética y la acepción que otorga a lo «petrificado» es, desde mi perspectiva, de «historia viva». En *Poeta con paisaje*, Guillermo Sheridan afirma que la importancia de ese término parcialmente es herencia de Ireneo Paz, el abuelo.<sup>54</sup>

Tanto puede aferrarse la gente a una idea armónica o a la amabilidad de la ciudad en el pasado que el presente termina por ser una obsesión de antipatía. La validez del lugar común colectivo “los tiempos pasados fueron mejores” es ampliamente aceptada, pero no se acompaña siempre de la ubicación cronológica de “ese pasado”.

Algunos escritores han externado públicamente su dolor, su desconcierto, el coraje ante la impotencia al ver la capital mexicana como una visión desencajada, en comparación con la que tuvieron en un pasado reciente, hace veinte, treinta o cuarenta años. Pareciera que la ciudad se condensara o se evaporara en una suma de imágenes sobrepuestas para después renacer en el interior del escritor. Registro aquí unas cuantas muestras de los testimonios tomando como eje la Ciudad de México, cuna y tumba de Octavio Paz.

Bien dice Guillermo Sheridan remitiéndose a su urbe ajolota (el Distrito Federal) y recordando escenas del pasado:

---

<sup>54</sup> Cfr. Guillermo Sheridan, *Poeta con paisaje*, México, Era, 2004, p. 18.

La única manera de vivir esa ciudad era perdiéndola. Nadie vive más su ciudad que quien la ha perdido. Las ciudades modernas, desde Baudelaire, eran hechos de la imaginación: un mapa de sombras sostenido por pilotes profundos del *spleen*. Ahora que la he perdido de nuevo, secretamente temo y deseo el día en que habré de recobrarla, otra y la misma. Monstruo mutante, tumor de concreto, urbe ajolota que se hace y se deshace, ciudad asquerosa de lo cerca y de lo lejos, sólo amo de ti lo inamovible, mi memoria.<sup>55</sup>

Y cómo exclamar en estos tiempos ¡hoy he sentido mi ciudad, no como un hecho de la imaginación, no como un mapa de sombras, no como lo que se ha llevado la *Tolvanera madre*, sino, como una ciudad simplemente viva, con habitantes que la respetan y valoran! ¿Cómo explicarnos la relación de comunión con ella sin saber o siquiera imaginar si realmente hubo algo mejor? La metamorfosis citadina es parte de la esencia de *ser* personaje.

Lo único, insiste con dolor Sheridan, que realmente nos pertenece de ella es su perenne y tenaz desaparición, y yo agrego su distorsión. Así lo han notado en su momento José Juan Tablada, Salvador Novo, José Carlos Becerra, Fabio Morábito, Gonzalo Celorio y muchos más. José Emilio Pacheco, después de dirigirse a Bellas Artes a un evento literario, sentenció:

A pesar de que la recorro constantemente, ahora que venía hacia el Centro confirmé qué horrible es la Ciudad de México. Y yo lo siento mucho porque aquí nací y aquí me voy a morir. No es ya la Ciudad de los Palacios, sino de los adefesios. Lo que ha pasado con Reforma es innombrable: ha habido una voluntad de destruir y afeardar todo. Si voy por Insurgentes, por ejemplo, no busco la avenida de mi adolescencia, sino que me percató de que cambia cada semana y siempre para empeorar.<sup>56</sup>

Enrique Serna invita a la reflexión sobre este tema, rescata un pasaje histórico: la promesa de Santa Anna de ofrendar la vida por “la opulenta México”,

---

<sup>55</sup> Guillermo Sheridan, “Urbe ajolota: Lencha City” en *Letras Libres*, núm.33, septiembre de 2001, p. 70.

<sup>56</sup> César Güemes, “Entrevista con José Emilio Pacheco” en Contraportada de *La Jornada*, 25 de julio de 2003.

tomando a la capital nacional como todo el país. Serna continúa con una mínima polémica sobre el sentir de los provincianos hacia la capital y escribe:

Siglo y medio después, la opulenta México es un chancro a punto de reventar, que oculta bajo tierra sus ajadas glorias imperiales. Si antes inspiraba respeto por su belleza, ahora intimida por su monstruosidad. Se supone que los tiempos han cambiado y que ahora somos una república federal, pero en la memoria de los mexicanos humildes persiste el recuerdo de los tiempos en que la capital era o parecía una ciudad-Estado [...] Para reconciliar a la provincia con el centro haría falta erradicar el fantasma de la urbe imperial con un entierro simbólico.<sup>57</sup>

Esta metamorfosis de ver a la ciudad como un chancro gigantesco es terrible y rebasa los límites de la monstruosidad, chancro resulta una palabra casi altisonante cuya pronunciación devela asco.

Carlos Monsiváis, en un momento de catarsis, se refiere a su ciudad en un tono más familiar: “Canija capital cabrona cábula y calamitosa, si puedes tú con Dios hablar persuádelo de que tu propósito no es ensordecerlo a las horas pico.”<sup>58</sup>

Por su parte, Gonzalo Celorio refiere que la historia de la ciudad de México es la historia de sus destrucciones y tanto ciudad como historia se rehacen en el papel:

De los pasados esplendores de la ciudad de México persisten, empero, las voces de quienes la cantaron, con líricos acentos, cuando era la región más transparente del aire; de quienes la describieron, azorados, cuando a ella llegaron allende el mar océano o la establecieron en lengua latina para darle cabida en las ciudades del mundo o la magnificaron con palabras hiperbólicas o artificiosas; de quienes la puntualizaron en términos científicos; de quienes la liberaron con sus discursos cívicos y sus artículos combativos y la relataron en sus costumbres y sucesos; de quienes hoy la registran, la defienden, la inventan

---

<sup>57</sup> Enrique Serna, “La opulenta México” en *Letras Libres*, núm. 44, agosto de 2002, p. 68.

<sup>58</sup> Carlos Monsiváis, “El vigor de la agonía. La ciudad de México en los albores del siglo XXI” en *Letras Libres*, núm. 44, p. 12.

y la salvan de la destrucción merced a la palabra [...] La nuestra es una ciudad de papel.<sup>59</sup>

Y Juan José Arreola evoca con melancolía una esperanza que tuvo a finales de los cincuenta de construir un archipiélago urbano en la capital mexicana:

una macrourbe, sí, pero dividida no por bulevares, sino por verdaderos espacios campesinos, que tuvieran cada uno como centro el barrio, el palacio original, la iglesia antigua; que se conservaran todos esos pueblos; y que sólo hubiera fuentes de comunicación para centros de trabajo que existieran allí [...] Ustedes no saben con cuánta dolencia un hombre de 68 años recuerda cuando recorría a pie desde la Villa hasta el Pedregal de San Ángel en un domingo bendecido por la felicidad, no de la juventud propicia para estas aventuras, sino bendecida por un aire, por un cielo. Imagínense ustedes lo que era San Ángel Inn entonces.<sup>60</sup>

Todos estos testimonios que sostienen a la «ciudad de papel» obligan a buscar la contraparte: ¿qué textos del tercer milenio alaban a la ciudad?, ¿podrá la capital ser un personaje al que, no sólo ofrenden sus lamentos los poetas, sino también sus alegrías? Otro autor importante en relación con este tema es Carlos Fuentes, quien permite encarnar por medio de novelas y cuentos la relación del habitante con su entorno urbano. Con Fuentes se inicia una nueva forma de aceptar la literatura en México.<sup>61</sup> Fuentes es el novelista de la capital mexicana. Tanto lectores como críticos ya pueden ser parte de esa explosiva creación verbal a través de la cual se reconocen. Y hay muchos más poetas y narradores que no han escapado a la tentación de hablar sobre el Nuevo Leviatán. Los empuja, acaso también, una visión.

En la memoria de cada poeta o artista, pero también de cada habitante sensible, reposa su idea de una «edad de oro» por su transitar urbano, idea que

---

<sup>59</sup> Gonzalo Celorio, *Ciudad de papel*, México, UNAM, 1997, p. 21.

<sup>60</sup> Juan José Arreola, “Comentarios” en Jorge Alberto Manrique, *Ciudad de México, ciudad en crisis*, pp. 18-19.

<sup>61</sup> Cfr. Georgina García-Gutiérrez (compiladora), *Carlos Fuentes desde la crítica*, México, Taurus-UNAM, 2001.

equivale a la «nostalgia prematura» que maneja Gonzalo Celorio y que, en muchos casos, coincide con la época de la infancia, en otros es una ciudad imaginaria o vista en algún viejo libro, o una ciudad que fue por un momento un día festivo. Ese sentimiento o, mejor dicho, la seguridad en esa creencia es la que Gaston Bachelard conecta con los lazos antropocósmicos,<sup>62</sup> lazos que unen a los hombres desde su origen con sus semejantes y con el cosmos.

Bachelard anuncia en *La poética del espacio* que el adulto debe reforzar los lazos antropocósmicos partiendo de sus espacios primigenios y primitivos. Aquí me permito una paráfrasis de las ideas bachelardianas. Es falso decir que se conoce el universo, sin antes conocer la casa propia. El pasado de una casa se mueve a otra casa a través de los sueños.<sup>63</sup> Por los sueños las diversas moradas y los primeros espacios de la infancia alcanzan la evocación y así permiten a cada persona guardar vivencias, momentos, escenas en la memoria. El país de la infancia es inmóvil. La casa y sus alrededores son nuestro rincón del mundo, nuestro primer universo. En la literatura hay múltiples testimonios, en la de Octavio Paz también:

“Adiós a la casa” (fragmento)

*Es en la madrugada.  
Quiero decir adiós a este pequeño mundo,  
único mundo verdadero.  
Adiós a este penoso abrir los ojos  
del día que se levanta:  
el sueño huye, embozado,  
del lugar de su crimen  
y el alma es una plaza abandonada.*

*Adiós a la silla,*

---

<sup>62</sup> Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, México, FCE, 2000, capítulo “Casa y universo”.

<sup>63</sup> Gaston Bachelard, *opus cit.*, cfr. el capítulo: “La casa. Del sótano a la guardilla.”

*donde colgué mi traje cada noche,  
ahorcado cotidiano,  
y al sillón, roca de mi insomnio,  
peña que no abrió el rayo  
ni el agua agrietó.*

*(Obra poética (1935-1988), p. 80)*

O bien:

“Soliloquio de media noche” (fragmento)

*Dormía, en mi pequeño cuarto de roedor civilizado,  
cuando alguien sopló en mi oído estas palabras;  
«Duermes vencido por fantasmas que tú mismo engendras,  
y mientras tú deliras, otros besan o matan,  
conocen otros labios, penetran otros cuerpos,  
la piedra vive y se incorpora,  
y todo, el polvo mismo, encarna en una forma que respira.»*

*(Obra poética (1935-1988), p.112)*

En estos poemas ya está presente la simiente de la ciudad como personaje, simiente que emerge de la casa y crece junto con el poeta. La casa es la base de operaciones para hacer la cartografía urbana que llegará a dominar, no tanto por su extensión sino por su intensidad. El interior de la casa funge cual plataforma paradigmática; en la alcoba, testigo del insomnio, se desarrolla el trabajo de la conciencia. Mientras el poeta descansa, de manera paralela, la vida exterior continúa siempre en movimiento.

El Distrito Federal es un personaje, un rimero de láminas hermosas que algunos habitantes observan en el libro de la desgracia. En este marco, la responsabilidad del artista para rescatar, aunque sea en el papel, lo que fue la ciudad, para fomentar una conciencia colectiva de respeto al ámbito urbano, es de vital y primera importancia. Unos lo hacen con alabanzas, otros con nostalgia, otros con ironía o con estudios críticos, pero ya casi es una disciplina autónoma desprendida de la historia de México, la cual aborda la

transformación urbana de la capital en el siglo XX: su deterioro y posible rescate. Octavio Paz entendió este cometido y, a su manera, trenzó en su poesía la cosmovisión precolombina y la historia personal emanada de la nacional, abordó el tema y el resultado son los ensayos que tratan sobre la ciudad y los poemas de donde emerge un personaje destacado en la vida de Paz: una dama seria y ajada con un último, verdaderamente último, suspiro de grandeza: la noble Ciudad de México.

Quirarte sostiene que el urbanista y el poeta son los lectores por excelencia de la ciudad, los descifradores de códigos y símbolos más profesionales de dos espacios que ya son vitales para el hombre moderno: la ciudad y la calle. En el caso particular de la Ciudad de México “...es a mediados del siglo XIX cuando la capital exige ser nombrada con todas sus letras y se convierte, de manera expresa o intrínseca, en primera figura de la imaginación individual y colectiva. Como modificadora de la sintaxis urbana, la arquitectura es la manifestación más elocuente del paso del hombre por la ciudad, es el fundamento de la ciudad.”<sup>64</sup> A varias décadas del triunfo independentista, con una Constitución Política, con leyes de Reforma, México emerge o re-emerge de una sacudida histórica prolongada y la capital mexicana se consolida como núcleo social que ha absorbido sus propios sincretismos, divisiones y unidades dentro del plano histórico nacional. Esa capital mexicana que en 1885 cuenta con 345,000 habitantes alcanza la madurez fisonómica para interactuar con los habitantes que la pueblan y también para que sus cronistas dejen registro de esa interacción de manera plural.

“La ciudad es sus edificios, pero también sus personajes, porque ellos son quienes los conciben, pueblan y justifican; con todo, en el siglo XIX las

---

<sup>64</sup> Vicente Quirarte, *opus cit.*, p. 19.

piedras y los hombres adquieren una complicidad tan estrecha, que la ciudad se convierte en personaje.”<sup>65</sup> Es importante destacar la relación colectiva y comunitaria entre los edificios, calles, hitos ciudadanos con los usuarios de la práctica urbana y pensarlos a todos como «elementos» de un mismo espacio. Este espacio bien puede ser real o ficticio, pero en ambos casos posee características propias que le dan dinamismo y vitalidad; está poblado de estos «elementos» determinados que son la fuerza motriz para concebir a una inmensa masa de concreto y asfalto como personaje literario. Esa interacción es permanente y evoluciona día a día, noche a noche. Inclusive si el habitante pasa una temporada lejos de la ciudad con la cual tiene algún nexo, algún lazo, éste no se rompe. El individuo sensible trata de explicar esa relación, de recrearla y nombrarla a través de manifestaciones artísticas. Probablemente, el mejor complemento didáctico para el conocimiento de la ciudad, después de la caminata, lo brinda la lectura de textos cuyo tema central o tangencial es la ciudad. La poética urbana no se logra sin el binomio arquitectura y habitante.

### **Imagen de ciudad en Octavio Paz**

La ciudad es el espacio de reunión colectiva del hombre a lo largo de la historia humana cuya faz ha variado por diversas razones, pero cuyas funciones se transmiten por generaciones. Para Walt Whitman la ciudad es la más aprehensiva de las obras del hombre, lo reúne todo y nada que se refiera al hombre le es ajeno.

La ciudad reúne elementos de la cultura desde los más primitivos o prehistóricos hasta los de más avanzada tecnología y en ella se genera cada día

---

<sup>65</sup> *Idem.*

más cultura y transmisión de la misma. La ciudad fue, en su inicio, el núcleo de exaltación del poder sagrado y secular, después fue centro del poder económico y cultural. Fomentó la eficacia de los elementos inventados. Pasó de ser una representación simbólica de la ciudad divina en la tierra a un símbolo de todo lo posible para el hombre. Comenzó por la integración de una estructura social sustentada en castas con la dirección de una figura poderosa que promovió decididamente el desarrollo del individualismo como cualidad superior. Los pobladores de la ciudad toleraron, por sumisión o convicción, a un jefe poderoso que continuó dirigiendo al conjunto hasta crear intereses desconocidos. Surgió en la vida citadina la voluntad de un control unificado representado por el templo y el palacio; un control posteriormente legislado que atrajo como imán a más y más pobladores. La ciudad abarcó todas las dimensiones de la vida humana. La historia urbana ha marcado ya a todos los nonatos. El ser humano es heredero de patrones que se repiten y se repiten, sucesores legítimos de sistemas establecidos que sólo varían por temporadas.

A lo largo de su escritura ensayística, en ocasiones paralela a la poesía en cuanto a temas, Paz fue construyendo su poética urbana. Es complejo determinar una significación exacta de la imagen de ciudad en este autor, conviene proponer mejor una suma de imágenes acumulativas, integrada por espacios fragmentarios. Espacios sujetos a la memoria debido a experiencias vitales, lecturas, imágenes oníricas, o bien por la correlación entre una ciudad específica y otras urbes inexistentes (ideales o deshabitadas).

A los 23 años el joven Paz arriba por vía aérea a Yucatán.<sup>66</sup> Las impresiones del viaje y el descubrimiento de la península henequenera son asunto de escritura en sus *Primeras letras*. En “Notas” vertió la novedad y grandeza de la capital yucateca desde su primer trayecto en automóvil:

El asfalto, limpio y acerado, luce un esplendor contenido que va del gris al violeta. La ciudad es a estas horas una hermosa luz que atraviesa las calles y desemboca en un sitio misterioso, del que todavía no conozco sino el temblor y la recóndita frescura [...] No es una ciudad hecha de volúmenes sino del juego de la luz en el aire y sobre las fachadas, vagando en una calle, hiriendo un verde vegetal [...] Hay días en los que el campo recobra a la ciudad; indígenas y mestizos le dan a Mérida entonces su verdadero carácter. La blanca ciudad se vuelve más blanca aún. Los trabajadores le dan sentido, la dignifican, muestran lo verdadero.<sup>67</sup>

En este diálogo entre hombre y materia citadina se anuncia ya el ejercicio preparatorio, para una compenetración y materialización de las realidades urbanas, que durará cinco décadas más. Los años fueron generosos con él y aun al final de sus días, su prosa mantuvo la vivacidad. En uno de sus últimos libros, *Vislumbres de la India* (1995), hace un recuento de su viaje a aquel país y nos lleva de la mano desde París hasta Delhi, con dos escalas, una en Adén y otra en Bombay. La madrugada de noviembre de 1951 vuelve a cobrar vida en las palabras del poeta: llegar a Bombay, hospedarse en el hotel Taj Mahal y ganar la ciudad fue un acto lleno emoción: “Bajé corriendo la escalera y me lancé a la ciudad. Afuera me esperaba una realidad insólita.” Enseguida, Paz crea diecisiete fragmentos en prosa poética que develan su natural inclinación a escribir sobre las ciudades.

---

<sup>66</sup> En aquel marzo de 1937 lo espera en Mérida su amigo Octavio Novaro Fiora, juntos trabajaron en una escuela para niños proletarios. En ese año, confiesa: “me ahogaba en la ciudad de México.” Cfr. Guillermo Sheridan, *Poeta con paisaje*, pp. 163 y ss., y OP, *Itinerario*, México, FCE, 1993, p. 54.

<sup>67</sup> Octavio Paz, “Notas” en *Primeras letras (1931-1943)*, México, Vuelta, 1988, pp. 129-132.

De nuevo el cambio y las anécdotas de la mudanza liberan ese espíritu inquisitivo y esa mirada aguda que aun viendo notables diferencias, sabe reconocerse en el otro. Opta por el ejercicio comparativo para remarcar la diversidad. Relata que cuando vivía en París, donde según él se vive más en las calles que en las casas: “Trataba de escribir y, sobre todo, exploraba esa ciudad que es tal vez el ejemplo más hermoso del genio de nuestra civilización: sólida sin pesadez, grande sin gigantismo, atada a la tierra pero con voluntad de vuelo [...] París era, para mí, una ciudad, más que inventada, reconstruida por la memoria y la imaginación.”<sup>68</sup> Esa memoria e imaginación fueron el sostén para la reconstrucción literaria, es decir, para la creación de una realidad a la que ahora nosotros tenemos acceso.

Retoma el recuento del viaje: “La llegada a Adén rompió la monotonía. [...] Recorrí encantado los bazares ruidosos atendidos por levantinos, indios y chinos. Me interné por las calles y callejuelas de las inmediaciones. Una multitud abigarrada y colorida, mujeres veladas y de ojos profundos como el agua de un pozo, rostros anónimos de transeúntes parecidos a los que se encuentran en todas las ciudades pero vestidos a la oriental...”<sup>69</sup> Paz homogeniza al transeúnte, es el mismo en las metrópolis de Europa, de Asia, de América, el factor distintivo es el atuendo. Es muy pertinente destacar este punto: la multitud no tiene nacionalidad, primero tiene forma y volumen, después movimiento, ruido, dinamismo y, por último, nacionalidad.

La percepción primaria de Bombay es desde el mar. Al arribar a la ciudad se interna en ella y alimenta su ansia de antropólogo urbano con un recorrido diurno del que recupera: “torrentes de autos, ir y venir de gente, vacas esqueléticas sin dueño, mendigos, carros chirriantes tirados por bueyes

---

<sup>68</sup> Octavio Paz, *Vislumbres de la India*, México, Seix Barral, 1995, pp. 5-6.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 9.

abúlicos, ríos de bicicletas” y, otro nocturno: “Tomé un taxi y recorrí distritos desiertos y barrios populosos, calles animadas por la doble fiebre del vicio y del dinero. Vi monstruos y me cegaron relámpagos de belleza. Deambulé por callejuelas infames y me asomé a burdeles y tendejones.”<sup>70</sup>

La llegada a Delhi también lo conmueve y lo invita a conocer la historia y arquitectura de su nueva sede: “Nueva Delhi es irreal como lo son la arquitectura gótica levantada en Londres el siglo pasado o la Babilonia de Cecil B. de Mille. Quiero decir: es un conjunto de imágenes más que de edificios. Su equivalente estético no está tanto en la arquitectura sino en la novela: recorrer esa ciudad es pasearse por las páginas de una obra de Víctor Hugo, Walter Scott o Alexandre Dumas. La historia y la época son distintas pero el encanto es el mismo.”<sup>71</sup> Paz vuelve a relacionar literatura y ciudad y su comparación invita a la lectura de esos autores, incita al ejercicio de recuperación de fragmentos de historia urbana perdidos. Estas citas reflejan la relación inextricable que se funda entre este ensayista y su ansia por imbuirse en la ciudad que visita, por convertirse en parte de ella misma.

De hecho, desde su primer libro de ensayos Paz reflexiona sobre la ciudad y su importancia para el poeta y la escritura poética. Puede leerse en *El laberinto de la soledad*: “Entre el lenguaje, ser por naturaleza social, y el escritor, que sólo engendra en la soledad, se establece así una relación muy extraña: gracias al escritor el lenguaje amorfo, horizontal, se yergue e individualiza; gracias al lenguaje, el escritor moderno, rotas las otras vías de comunicación con su pueblo y su tiempo, participa en la vida de la Ciudad.”<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 16

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>72</sup> Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, SEP-FCE, 1984, p. 147. (Lecturas mexicanas, primera serie, 27)

Escribe con mayúscula este sustantivo para poner énfasis en el núcleo social donde el escritor moderno se vuelve partícipe y cómplice de todas las novedades, deja de ser un alienado y ayuda a mover o a mantener la vida urbana con sus ideas. Paz privilegia la inserción del escritor en la maquinaria urbana por la compatibilidad ciudad-literatura moderna. El tópico «la literatura moderna es hija de las grandes ciudades» impide cualquier otra posibilidad interpretativa, pues ello implicaría cambiar el paradigma histórico. Los primeros escritores emanados de las ciudades industriales que utilizaban la “nueva” tecnología de mediados del XIX, tuvieron la función de modernizar o “contemporizar” la literatura y sus temas, sus formas y su función comunicativa, nunca nadie antes había cumplido tal efecto.

El lenguaje escrito también empezó a moverse a otro ritmo, mientras se construían las ciudades. La obra inmueble erigida (edificios, calles, condominios) responde a una doble construcción: la real y la literaria. El auge de la literatura urbana es sólo consecuencia del buen cumplimiento del escritor por seguir retratando la ciudad; a mayor número de colonias, fraccionamientos y zonas pobladas en torno a la gran metrópoli, mayor número de tipos y usos urbanos y, por ende también, mayor número de novelas, poemas y cuentos que aludan a esa nueva construcción.

En la actualidad, el problema más urgente por combatir, en muchas de las grandes urbes, es la sobrepoblación y la planeación oportuna. Octavio Paz advierte que cuando regresó para establecerse de nuevo en el Distrito Federal, éste ya no tenía confines: “Volví a México en 1971. La ciudad había devorado a Mixcoac. Derramada en el inmenso valle, hoy es tan grande que nadie sabe dónde comienza y dónde acaba.”<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> Octavio Paz, *Travesías: tres lecturas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996, p. 33.

La sobrepoblación es otro de los temas que inquieta a algunos pensadores desde hace décadas y que Paz también aborda.<sup>74</sup> El crecimiento desmedido implica un alto riesgo; en el caso específico de la Ciudad de México, y sus zonas conurbanas,<sup>75</sup> las estadísticas marcan cifras estratosféricas que pueden salirse del control administrativo real. Ese desarrollo descontrolado y marcado por características nada favorables puede conducir a una evolución absurda y sumamente competitiva pero, sobre todo, a una convivencia con una alta dosis de agresividad. En distintos tonos, Paz auguró que este fenómeno de explosión demográfica acelerada, aunado al centralismo administrativo intransigente, acarrearía consigo muchos problemas para la gran metrópoli mexicana.

La conjunción del exagerado crecimiento demográfico y del centralismo político y económico es explosiva. El centralismo, sea en la forma de monopolios capitalistas (nacionales y extranjeros) o en la forma de monopolios estatales, agudiza las enormes diferencias que separan a los mexicanos y hacen de cada clase social un mundo aparte, una plaza fuerte, y de cada individuo una planta espinosa. A su vez, el crecimiento demográfico puede paralizar nuestro modesto desarrollo económico y convertir a la ciudad de México, en otra y más vasta Calcuta.<sup>76</sup>

Uno de los factores que más ha fomentado la tendencia a la sobrepoblación en diversas ciudades latinoamericanas es el centralismo del poder político,

---

<sup>74</sup> Cfr., OP, *El ogro filantrópico*, México, Joaquín Mortiz, 1981, capítulo “Thanatos y sus trampas (Tres notas sobre demografía)”.

<sup>75</sup> Para distinguir los términos Ciudad de México, Distrito Federal, “área urbana” de la Ciudad de México y “zona metropolitana” de la Ciudad de México es pertinente recurrir, entre otros, a Luis Unikel “La dinámica del crecimiento de la ciudad de México” en *Ensayos sobre el desarrollo urbano de México*. La zona metropolitana de la ciudad de México, ZMCM, a la que aquí me refiero abarca todo el Distrito Federal y los municipios del Estado de México: Naucalpan, Tlalnepantla, Ecatepec, Chimalhuacán, Tultitlán, Coacalco, Los Reyes, La Paz, Cuautitlán, Zaragoza, Huixquilucan y Nezahualcóyotl. Sólo como información adicional apunto que esta zona concentra el 21% de la población nacional y el 40% de la actividad industrial del país.

<sup>76</sup> Octavio Paz, *Pasión crítica*, México, Seix Barral, 1985, p. 161.

económico y administrativo. El centralismo<sup>77</sup> como herencia prehispánica y colonial acarreó consecutivas desgracias para el país, pero en particular para la muy lejana Ciudad de los Palacios.<sup>78</sup> No sólo las herencias de tipo administrativo, sino los desaseos de la historia nacional, han repercutido siempre en el debilitamiento de la capital mexicana como zona ideal en donde vivir. En apariencia, la capital se fortaleció con la Independencia Nacional y la instauración de los Poderes en lo que fue sede del gobierno virreinal; en apariencia, la noble y leal Ciudad de México se fortaleció con el desarrollo comercial e industrial de los siglos XIX y XX; sólo en apariencia se compactó su grandeza con la República juarista y con la paz posrevolucionaria. Todos los asuntos de paz o de guerra repercutían en la capital nacional. Todos los dineros se movían y se siguen moviendo desde el Zócalo hacia los rincones del país. No hubo sedes alternas para las decisiones y la elevada congregación humana, vehicular y de servicios transformó el Valle de México en la más grande mole urbana de todos los tiempos con el cielo más sucio de todos los tiempos.<sup>79</sup> Octavio Paz fue testigo de esa transformación y la plasmó en su obra en forma contundente.

---

<sup>77</sup> En entrevista Paz opina sobre el tema: “Quizá el único remedio sea la descentralización política, económica y urbana. Que la ciudad de México no siga siendo el único centro de poder. Distribuir el poder político, económico e intelectual. Que la ciudad de México sea una de las ciudades de México y no *la* ciudad de México. Descentralizar a México implica una lucha política contra la centralización excesiva del gobierno mexicano, contra la centralización del poder político.” Y remata: “Bueno, como ve, las consideraciones sobre la fealdad de la ciudad de México, que es la ciudad que yo más quiero, me llevaron a reflexiones de carácter político.” En “Entrevista con Rita Guibert”, *Obras completas, Miscelánea III*, México, FCE, 2003, tomo 15, p. 472.

<sup>78</sup> Teodoro González de León opina sobre la Ciudad de México que “...el centralismo político mexicano, acrecentado en los últimos 20 años la ha convertido en la meta última de nuestra enloquecida demografía. Personalmente creo que este es el factor de mayor peso. Veo, por otra parte, lo enormemente cara e ineficiente que resulta la descentralización por decreto. La verdadera descentralización y la consecuente disminución del crecimiento del área metropolitana ocurrirán en forma natural cuando en este país se consolide el federalismo.” “Arquitectura y ciudad” en *Vuelta*, núm. 158, enero de 1990, p. 11.

<sup>79</sup> Para Juan Villoro el cielo de la capital mexicana se asemeja a un palimpsesto mil veces corregido y apunta: “En 1869, Ignacio Manuel Altamirano visita la Candelaria de los Patos y habla de la

Fue testigo de los serios problemas urbanos; al reflexionar sobre ellos trató aspectos teóricos que se refieren a la esencia de vida de la ciudad. Como en otros temas complejos, Paz aplicó una especie de teoría innata o sabiduría vital a la práctica escritural y poética. La experiencia de su infancia citadina implicó la posibilidad de aventurar, imaginar e incluso, insisto, ensayar en torno al tema urbano.

Desde los poemas de juventud incluye elementos urbanos, por ejemplo en “Vocación I”, escrito en diciembre de 1930 e inédito hasta su inclusión en el tomo 13 de las *Obras completas*, confiesa: *Yo soy marinero del asfalto / y alpinista de las azoteas; / juego con sol y luna allá en lo alto / y muy dentro de mí con dos ideas.* La presencia de dos elementos urbanos: marinero del asfalto y alpinista de las azoteas delata su sentido urbícola. Después vendrá “Nocturno de la ciudad abandonada” (1931), donde la impronta urbana emerge desde el título. En 1942 publica “Crepúsculos de la ciudad”, que se mantiene en el eje temático de “Nocturno de la ciudad abandonada”; a los cuales me referiré ampliamente en el capítulo dos.

Desde los primeros poemas hasta los escritos en la vejez, Paz fue dejando huellas en el sistema itinerante de su ciudad natal. De los últimos textos destacan en poesía: “1930: Vistas fijas” y “Hablo de la ciudad”, ambos incluidos en *Árbol adentro* (1987) y en prosa: “Evocación de Mixcoac”<sup>80</sup>,

---

«atmósfera deletérea» que amenaza la ciudad; en 1904, Amado Nervo exclama: «¡Nos han robado nuestro cielo azul!»; en 1940, pregunta Alfonso Reyes: «¿Es esta la región más transparente del aire? ¿Qué habéis hecho, entonces, de mi alto valle metafísico?» Tres décadas más tarde, responde Octavio Paz: «el sol no se bebió el lago/ no lo sorbió la tierra/ el agua no regresó al aire/ los nombres fueron ejecutores del polvo.» Ver: “El cielo artificial” en *Letras Libres*, núm. 44, agosto de 2002.

<sup>80</sup> OP, “Evocación de Mixcoac” en *Obras completas, Miscelánea II, opus cit*, p. 341. Una primera versión está publicada en *Vuelta* núm. 53, agosto de 1989, pp. 8-12, con el título “Estrofas para un jardín imaginario (Ejercicio de la memoria).”

breve texto en el cual rescata la vida sencilla, cotidiana y callejera del sitio donde pasó casi un tercio de sus años.

En “Evocación de Mixcoac” anuncia explícitamente que hará un recorrido por la memoria para ir describiendo las calles y su ambiente, los patios escolares y algunas casas de los vecinos, las cuales sobresalían por algún rasgo particular. Este texto biográfico permite comprobar el nivel de identificación y compenetración que alcanzó Octavio Paz con su *pequeña ciudad*, su barrio, en el cual vivió de 1914 a 1937.

Las nueve páginas que lo constituyen aportan un dato en cada renglón sobre su relación con la imagen de su primer entorno, me vería obligada a transcribirlo completo para no desintegrar la unidad informativa y emotiva que trasmite ese texto. Sólo acoto que una de los aportes más sobresalientes de esta recreación memorística es la importancia que otorga Paz a los detalles.

Los objetos más sencillos, los aspectos que muchas veces pasan como intrascendentes en la rutina diaria, adquieren un rango notorio de vitalidad en todo el texto. Esos detalles: el foco fundido, el color de los pétalos en la maceta, el ladrillo desportillado en el muro escolar, la vestimenta del vecino, la piel blanca de las hijas del panadero, el nombre de los maestros o el polvo de las ladrilleras, entre muchos más, muestran delicadamente la vida interior de la ciudad. Octavio Paz construye en “Evocación de Mixcoac” un animismo privado de su barrio, de su adolescencia, un animismo íntimo que comparte con un sentido de gratitud.

Enseguida cito pasajes en los cuales este autor manifiesta su relación con el escenario citadino y otros dos donde define su imagen personal de ciudad. En “Repaso en forma de preámbulo” rememora sus recorridos por el barrio universitario, el centro y otras zonas de la capital. El segundo pasaje

proviene de una entrevista efectuada por Alberto Ruy Sánchez y titulada “Una grandeza caída”.

Posteriormente, transcribo las líneas donde esboza qué es la ciudad, palabras dichas en el marco de una lectura de poemas realizada el 9 de junio de 1989 en la Residencia para Estudiantes en Madrid. Y por último cito de *Sombras de obras* unas líneas donde expone su imagen sobre la ciudad.

Las primeras incursiones por el barrio universitario, por cuenta propia o a veces en compañía de Salvador Toscano o algún otro amigo, las rememora de la siguiente manera:

En 1930 comencé a estudiar el bachillerato en el Colegio de San Ildefonso (Escuela Nacional Preparatoria). Durante esos dos años y los cinco siguientes, pasados en facultades universitarias, me familiaricé con el barrio que hoy llaman “el centro histórico de la ciudad”: palacios, iglesias, edificios, conventos, mercados. En muy pocas ciudades del mundo puede verse, en un espacio relativamente reducido, tantas obras de mérito, casi todas regidas por la misma estética y, no obstante, cada una distinta y singular. Algunas son soberbias -la Plaza del Zócalo y los edificios que la limitan, sobre todo la masa ondulada y rosa del Sagrario-, otras íntimas -el jardín y la Iglesia de Loreto- o nobles como el edificio de la Inquisición o suntuosas como el Palacio de los condes de Calimaya.<sup>81</sup>

Más tarde comprendería el simbolismo pétreo y escribiría sobre ese aprendizaje. Años después encontró sus barrios radicalmente transformados y recordó todo aquello que durante sus tiempos de estudiante se le fue quedando en los ojos semejante a un espejismo. Un cúmulo de recuerdos súbitos se transforma en declaración biográfica que, de un modo u otro, refunda esos lugares por medio de la palabra escrita.

---

<sup>81</sup> Octavio Paz, “Repaso en forma de preámbulo” en *Los privilegios de la vista III. México en la obra de Octavio Paz*, núm. 7, México, FCE, 1989, p. 19. Cfr. particularmente las pp. 17-26, en las cuales el poeta repasa la imagen de la ciudad que él vivió a principios de los treinta y cómo paulatinamente se compenetró con el arte mexicano.

El juego del perpetuo movimiento se hizo presente: ese dinamismo forma un enlace entre la urbe y sus habitantes, enlace indisoluble pues es el que alimenta de vida plena a la ciudad, la hace vibrar, palpitar, avanzar, cambiar. Muy raras veces el rostro urbano cambia por sí solo de manera repentina y si sucede, es a causa de un desastre natural. Por el contrario, ese rostro tiene inmerso un ritmo de cambio lento y a veces imperceptible: cambia la fronda de la arboleda con el crecimiento, se fracturan fragmentos de banqueta por la presión expansiva de las raíces, se desgasta la fachada o se plaga de hollín, se cae una vieja marquesina o proliferan algas en un lago o fuente. Estos cambios le otorgan prestancia a la imagen urbana; calidad que sólo conquista con el transcurrir del tiempo.

Las transformaciones radicales las ejecuta la mano humana: quita, pone, marca, desmarca, tira, construye, reconstruye, amplía, modifica, pinta, cierra una calle, veinte calles, planta señales, inaugura pasos a desnivel, en fin, las modificaciones a la imagen urbana son incesantes, algunas provechosas, otras innecesarias, y esa concatenación de cambios queda registrada en los archivos de las oficinas de obras públicas y en los anales literarios. “Los balcones de mi casa daban a la Plazuela de San Juan. Aunque la infame manía gubernamental le ha arrancado su viejo nombre, todavía están en pie los fresnos eminentes, el solar de muros rosados del siglo XVIII y la pequeña iglesia del XVII.” Recuerda Paz en “Repaso en forma de preámbulo.” Y más adelante:

Mis vagabundeos me llevaron a recorrer no sólo el México del Palacio Nacional, la catedral, Santo Domingo y sus alrededores sino otros barrios alejados del centro y la zona sur, que hasta entonces había sido mi patria chica: Tacubaya, Mixcoac, San Ángel, Tizapán, Coyoacán, Tlalpan. A veces me aventuraba por el norte, que en aquellos años terminaba pronto en la desolación de salitre y arenas que había dejado la desecación de los lagos. Uno de mis paseos favoritos rehacía el itinerario de los derrotados españoles en su huida durante la Noche Triste. Al anochecer, con algún amigo, dejaba San Ildefonso y

discurría por la calle de Tacuba, llena de ecos y presencias del antiguo México, el precortesiano y el de Nueva España, pero también de algunos palacios de fines del siglo XIX [...] Nos demorábamos en las librerías de viejo de la avenida Hidalgo, entre las dieciochescas espesuras de la Alameda Central y la pequeña y más bien melancólica Plaza de San Juan de Dios [...] Seguíamos y, al llegar al Jardín y Panteón de San Fernando, hacíamos un alto para conversar y descansar [...] Proseguíamos y, casi sin darnos cuenta, llegábamos al Puente de Alvarado [...] Un poco más lejos estaba otro edificio memorable: Mascarones.<sup>82</sup>

En fin, tendría que transcribir dos o tres páginas para completar la travesía urbana aludida en este escrito. Sólo añadido unos renglones: “Pero nuestras correrías no eran visitas arqueológicas ni confundíamos a la ciudad con un museo. Todo nos llamaba y todo, por un instante, nos retenía: las ferias y las fiestas de cada barrio, las cantinas y las cervecerías, los cafés y las fondas modestas, los bailes de las vecindades, la salida de las escuelas de muchachas, los cines y el *burlesque*, los parques y las callejuelas solitarias.”<sup>83</sup>

Todo llamaba la atención del joven poeta, me recuerda al sabio Alexander von Humboldt, quien todo lo preguntaba y quizá por eso era sabio. En ese deambular urbano, un aguzado peatón de principios de los treinta buscaba hacer inteligible su espacio, conquistaba su ciudad, aunque en ese momento no lo supiera a ciencia cierta. Descubría otro mundo escondido detrás de las fachadas y de los otros peatones. No hubo lugares prohibidos ni sitios que ofrecieran desabrido interés. Concedió tributos y desentrañó símbolos. Todos los rumbos andados liberaron el código de su imaginación y lo llevaron a gestar su propia idea de ciudad y, en particular, de la ciudad de México. Un día, ya maduro, Octavio Paz selló la parte que le faltaba del pacto con un libro: *Vuelta*.

Otro texto importante es la entrevista que realizó Alberto Ruy Sánchez a Octavio Paz para el número uno de *Artes de México* en 1988, titulada “Una

---

<sup>82</sup>*Ibid.*, pp. 22-23.

<sup>83</sup>*Ibid.*, p. 25.

grandeza caída”. Ruy Sánchez inicia con tres preguntas que exigían respuestas amplísimas: ¿Cuáles imágenes de la ciudad conserva en la memoria? ¿Hay una impresión de la ciudad que usted piense que fue la primera que tuvo? ¿Cuál es la imagen de la ciudad de México que pudo tener un niño nacido en 1914? Y Paz responde, quizá un poco admirado por la abundancia inquisitoria: “Siempre me pareció gris la ciudad de México. Esa es la primera impresión de un niño: una ciudad gris y rojiza. Luego tomé conciencia de que lo rojizo se debía al tezontle de los edificios.”<sup>84</sup> Paz hace, a lo largo de la entrevista, un recuento de sus visitas al centro de la mano de su abuelo, su deambular cuando fue estudiante de secundaria, cuenta algunas anécdotas de esos años, rememora su paso por San Ildefonso, una visita a Joaquín Clausell en el Museo de la Ciudad de México, habla del Templo Mayor, del café París y su ambiente artístico, recuerda un jardín desaparecido al lado del Palacio Nacional, reseña datos del Centro Histórico y termina con estas palabras:

¿Sabe a lo que se parecía el centro de México? No a Madrid. El México que yo conocí era superior a Madrid. Aquel México era asombrosamente parecido a Palermo, porque Palermo vieja está llena de antiguas casas y palacios muy parecidos a los de nuestro centro. Sus momentos históricos coinciden. Los palacios tienen en ambos lugares esa mezcla indefinible de severidad, grandeza y melancolía que es muy española pero que trasladada a México o a Italia se transforma inmediatamente. Lo que se puede decir del México de aquella época es que era una ciudad llena de grandeza caída. Grandeza y pobreza: vieja grandeza y melancolía.<sup>85</sup>

La entrevista reproduce las andanzas y el testimonio de metamorfosis con una emoción equiparable sólo a aquella que regala a los lectores en “Silueta de Ireneo Paz”.<sup>86</sup> La pregunta obligada es ¿cuándo murió esa época, cuándo dejó

---

<sup>84</sup> Entrevista de Alberto Ruy Sánchez a Octavio Paz, “Una grandeza caída” en *Artes de México*, núm. 1, México, 2001, p. 7.

<sup>85</sup> *Ibid*, p. 12.

<sup>86</sup> Octavio Paz, “Silueta de Ireneo Paz” en *Obras completas. Miscelánea II, opus cit.*, pp. 141-149.

de ser “aquel México” que tanto gozaron y añoran algunos para convertirse como versa la canción «en el infierno de la capital»?

La siguiente transcripción la extraje de *La voz de Octavio Paz. Poesía en la Residencia*, lectura de poemas realizada el 9 de junio de 1989 en la Residencia para Estudiantes en Madrid, donde antes de iniciar la lectura, el poeta explicó:

La ciudad es el paisaje del hombre moderno. Teócrito escribe de pastores; Garcilaso escribe también –de un modo muy ficticio, pero en fin- de pastores y criaturas mitológicas, y los poetas modernos desde mediados del siglo pasado por lo menos, escriben sobre un personaje nuevo, el ciudadano, el solitario o el hombre colectivo que vive en estas grandes aglomeraciones modernas. La ciudad para nosotros, por una parte, es el lugar de las plazas, de las calles, de las grandes concentraciones, de los grandes conglomerados humanos. Pero también la ciudad es el lugar del cuarto del solitario, del hombre anónimo que camina perdido en la multitud o que camina solo por una calleja. De modo que la ciudad representa los dos polos, diríamos de la existencia moderna: el momento de la colectividad y el momento, también, de la soledad más profunda.<sup>87</sup>

Paz se inserta así en una tradición temática que data por lo menos desde 1822 con la publicación del cuento de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann “Das Vetter Eckfenster”,<sup>88</sup> tradición que define y comparte experiencias respecto a la profunda relación meditada que existe entre el hombre y el paisaje. La experiencia misma de la captación del paisaje urbano remite, en Paz, a pensar en una veta de su poesía.

Finalmente dentro del apartado “Poesía e historia (*Laurel* y nosotros)”, en *Sombras de obras*, Paz construyó su figuración de ciudad, definición amplia, certera, incluyente, aglutinante, que abarca muchos ámbitos de la vida

---

<sup>87</sup> *La voz de Octavio Paz. Poesía en la Residencia*. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1999, pp. 13 y 14.

<sup>88</sup> Traducido al español como “El observatorio”. Cfr. E.T.A. Hoffmann, *Cuentos*, México, Porrúa, 1981, “Sepan cuantos...” núm. 156. En otra traducción recibe el siguiente título: “El pariente en la ventana del chaflán”, cfr. Walter Benjamín, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, trad. de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1998, p. 144.

social urbana y está marcada por el verbo copulativo *ser* conjugado en la tercera persona del presente de indicativo:

La ciudad moderna no sólo es la actualidad del presente y sus realidades físicas. Es los antepasados y sus obras, sean palacios o libros, tonadas de música o actos memorables; es la técnica científica con sus torres, sus puentes, sus maravillas y desastres; es el estado abstracto con sus policías concretos, sus pedagogos, sus médicos y sus propagandistas; es las tiendas en donde hay de todo y gastamos todo; es los altos edificios con sus empleados y empleadas y sus elevadores que suben y bajan como la fiebre de un enfermo; es los bancos y sus consejos de administración, las fábricas y sus gerentes y sus sindicatos y sus huelgas; es el desfile de la prostitución desde que anochece hasta que amanece; es los hospitales siempre repletos y donde morimos solos entre extraños; es la televisión, la radio y la prensa que nos alimenta de imágenes, anuncios y noticias pero que no nos da ni el pan ni la sal ni el vino; es el lento ir y venir de los autos y el ruido que no nos deja pensar y las manifestaciones políticas con sus banderas y sus gritos; es el barrio paralítico, el muro leproso, la fuente seca, el lote baldío, la estatua pintarrajeada, los basureros del tamaño de una montaña, el sol taciturno entre el *polumo*, los vidrios rotos del cuchitril, el desierto de chatarras y el crimen y el banquete del inmortal Trimalción; es la luna entre las antenas de la televisión y es una mariposa sobre un bote de basura; es el encuentro siempre inesperado y siempre esperado con esa mujer que es la forma de nuestro destino... La ciudad es la historia pública y la privada, la historia impersonal y la encarnada en individuos, grupos y multitudes. El espíritu plural y uno que mueve la ciudad, la fuerza que la anima y la que un día inevitablemente la destruirá, es la historia. Es nuestra Kali: nos engendra y nos devora.<sup>89</sup>

Algunas ideas expuestas en la transcripción anterior se encuentran en otros textos, no es raro, pues una de las características de la obra de Paz es la reiteración, la insistencia, la construcción de textos paralelos. La transcripción anterior presenta y concentra una significación de ciudad para este autor en tres puntos. En primer lugar, se refiere a la ciudad moderna, tipo de ciudad en la que nació, creció, poetizó, ensayó y murió. En segundo lugar, abarca las funciones urbanas prioritarias que sustentan las necesidades primarias del hombre y lo hace con un lenguaje sencillo, salvo por la inclusión de una nueva

---

<sup>89</sup> Octavio Paz, *Sombras de obras*, pp. 88-89.

palabra: *polumo* y la referencia al banquete de Trimalción<sup>90</sup> y de Kali,<sup>91</sup> el resto del vocabulario es del dominio común.

En tercer lugar, observo que Paz se inserta en la tradición animista, ver a la gente como el alma de la ciudad, para él la gran urbe es la gente, las calles, las casas, los edificios, los vehículos y, sobre todo, el movimiento y las relaciones humanas. Es el conjunto de costumbres, sentimientos y tradiciones que Spengler ha denominado “el alma de la ciudad”. En el mismo sentido, para Chueca Goitia la ciudad no abarca sólo la estructura física, sino una realidad que abraza ambos componentes, su ser físico y su ser moral, conjugados en una realidad superior que este autor llama “ser histórico”.

“La ciudad, en última y radical instancia, es mi ser histórico.”<sup>92</sup> Esta frase sintetiza la relación que existió entre Paz y la ciudad que fue su cuna, su instrucción escolástica y su tumba. La imagen o el atlas urbano que Octavio Paz se configuró, sufrió alteraciones con el paso de los años pero lo acompañó toda su vida. En la escritura de este autor el tema urbano se finca, se asienta en una concientización de la presencia y se va consolidando y fortaleciendo con el tiempo. Además, esa imagen citadina se extiende, se ensancha, pasa de ser, hasta cierto punto, localista a ser universal. La recreación citadina en poemas y ensayos se manifiesta en una parábola que integra a una ciudad con las características de todas las ciudades, incluida su ciudad natal, a la que vuelve repetidamente.

---

<sup>90</sup> Se refiere al banquete en casa de Trimalción, liberto romano y nuevo rico que ofrece una comida a sus amigos, el cual abarca desde los entremeses hasta las bebidas y los postres, banquete registrado por Petronio en *El Satiricón*, (XXXI, 8-11), (XXXIII, 3-8), (XXXIV, 6-7), (XXXV, 1-6), (XXXVI, 1-4), (XL, 3-8). Cfr. Petronio, *El Satiricón*, Barcelona, Ediciones 29, 2003.

<sup>91</sup> Kali: madre o mujer negra, diosa india de la destrucción. Se representa en forma de mujer ataviada con una faja y alhajas y con cuatro manos. Es muy destructiva pero también puede ser muy amorosa con quienes la veneran y no le temen.

<sup>92</sup> F. Chueca Goitia, *opus cit.*, p. 30.

## 2. Cicatriz vacía

### “Nocturno de la ciudad abandonada”

“Durante más de sesenta años he sido fiel a la poesía”,<sup>93</sup> dijo Paz en abril de 1997; en esa frase corta sintetizó una vida en la cual ejerció una vocación con plenitud. Empezó a escribir bastante joven, y lo hizo como muchos otros: repitiendo los ecos inconfundibles de una tradición con las consecuencias que esa tarea implica. Quizá por eso, posteriormente, no escapó al arrepentimiento y al rechazo de sus primeras publicaciones. Durante años desaparecieron de su *Obra poética* la mayoría de los poemas de juventud; él justificaba esta omisión a su afán perfeccionista, discutible desde la crítica literaria pero inapelable cuando es decisión de un autor vivo. Sin embargo, previendo que con su muerte tal vez no fuera respetada su postura de olvidar sus primeros textos consintió en que éstos salieran a la luz, con modificaciones mayores o menores, bajo el título general de *Miscelánea* en sus *Obras completas*. Es así que se *recupera*, entre otros y con su anuencia, el que para Anthony Stanton constituye el primer poema con tema urbano:<sup>94</sup> “Nocturno de la ciudad abandonada”.

---

<sup>93</sup> OP, “El llamado y el aprendizaje” en *Obras completas. Miscelánea I*, México, FCE, 1999, p. 20, tomo 13.

<sup>94</sup> Anthony Stanton registra a “Nocturno de la ciudad abandonada” como el primer poema urbano de Octavio Paz y añade sobre este texto: “Es un homenaje a Xavier Villaurrutia con ecos de Eliot.” Stanton detecta la influencia de Pellicer en el poema “Juego” de Paz y refiere que, por el contrario, en “Nocturno de la ciudad abandonada” ya oye otra voz: “Una voz radicalmente distinta de la pelliceriana. Es el primer poema «urbano» del autor. El sujeto se encuentra ahora en un papel pasivo, como testigo marginado. Ninguna sensación aquí de gozoso protagonismo. El primer «yo» ha sido desplazado por otro muy distinto. El poema es reflexivo y logra expresar obsesiones que serán fundamentales en la obra posterior”. Tomado de “Reseña a las *Obras completas I. Primeros escritos*”, en *Anuario de la Fundación Octavio Paz*. Núm. 2, México, 2000, p. 165.

Publicado en la revista que él mismo hacía, *Barandal* número 4, y fechado en noviembre de 1931 se vuelve un poema paradigmático pues, con el transcurso de los años, el tema de la ciudad se fue convirtiendo en un tensor insustituible de su poética.

Cuando se habla de las “primeras letras” de Octavio Paz es necesario recordar que no fue ajeno a las influencias, al aprendizaje, sino al contrario, huelga decir que fue un lector ávido, consciente de su necesidad formativa y siempre dentro de o próximo a los círculos literarios: “Fui un lector fiel de las revistas literarias de esos días: en España, de la de *Occidente* y, más tarde *Cruz y Raya*; en América, de la argentina *Sur* y de *Contemporáneos* en México. Quería ser un poeta moderno y ellas fueron, para mí, la fuente de la modernidad intelectual, estética y poética”.<sup>95</sup>

Si en 1931 Paz tenía diecisiete años y la revista *Contemporáneos* tres de publicarse, no resulta impertinente pensar que la conoció desde antes, e incluso que pudo haber sido motivo de inspiración para *Barandal*, aun y cuando la pasión por la tinta la traía en la sangre.

Paz confiesa no haber guardado ningún texto escrito con anterioridad a 1931 y remata: “No lo siento: eran balbuceos, torpes imitaciones de la poesía romántica y de los modernistas hispanoamericanos”.<sup>96</sup> Conviene preguntarse si “Nocturno de la ciudad abandonada”, por la fecha de publicación, responde aún a ese afán de mimesis romántica que Paz reconoce en sus inicios y, desde mi perspectiva, hay indicios para responder con un sí.

Un dato que confirma esta suposición es el hecho de que Paz en 1935, cuatro años después de la escritura del poema, proponía un “nuevo romanticismo, que busca, defiende y rescata no a la conciencia del hombre, no

---

<sup>95</sup> OP, “El llamado...”, *opus cit.*, p. 18.

<sup>96</sup> OP, “Preliminar” a *Miscelánea I*, *opus cit.*, p. 27.

al individuo, no a lo que separa y aísla, sino a lo que liga”.<sup>97</sup> Un romanticismo, decía, que recuperase la “solidaridad carnal” que devolviera las claves de la semejanza entre los hombres. Destaco, sobre todo, el que “Nocturno de la ciudad abandonada” haya sido escrito en este ambiente estéticamente romántico de Paz. El poema está dividido en dos fragmentos; cada uno compuesto por veinte versos.

La primera parte inicia con tres versos que sitúan a la ciudad en un ambiente “sentimental” más que en uno físico:

*Ésta es la ciudad del Silencio,  
de la voz amarga de lágrimas.  
Ésta es la ciudad de la Desesperanza.*<sup>98</sup>

El ambiente que describen es deprimente: desde el primer verso, en el que “silencio” está escrito con mayúscula inicial y cuyo uso repite en el tercero, queda de manifiesto la intención del poeta: no va a cantar a una ciudad bulliciosa o amable. Cabe preguntarse, entonces, por qué Paz escribe “Ésta es la ciudad de la Desesperanza” ¿se trata sólo de una “posición” estética del romanticismo pesimista o se plantea, acaso, una mirada crítica por la extinción del mundo precolombino? Creo que el poema se ocupa de ambas situaciones. Pues si bien el Paz adolescente está más próximo, como hombre y como poeta, al siglo XIX que al XX, (a éste entrará de lleno después de su relación más directa con Villaurrutia y Cuesta en 1935 y su viaje a España en 1937), también es cierto que ya inscrito en la Escuela Nacional Preparatoria, sus paseos por el centro de la ciudad lo han familiarizado con el entorno arquitectónico y con el pasado que yace bajo tierra.

---

<sup>97</sup> OP, “Vigilias III” en *Primeras letras (1931-1943)*, México, Vuleta, 1988, p. 91.

<sup>98</sup> OP, “Nocturno de la ciudad abandonada” en *Obras completas, Miscelánea I*, México, FCE, 1999, pp. 38-40, tomo 13.

Aunque su interés por las culturas prehispánicas y el mundo novohispano se hará evidente varios años después, teniendo como punto inicial su viaje a Yucatán, en este “Nocturno...” ya hay claras referencias al México antiguo.<sup>99</sup>

El tema queda definido desde el título y la influencia más inmediata para la denominación «nocturno» puede ser Xavier Villaurrutia. En el primer fragmento del poema se despliega una atmósfera de pena y desolación ante un hecho histórico que marcó el destino nacional: la caída de México-Tenochtitlan. Tal vez en este momento de la escritura el joven Paz no había asimilado del todo la cosmovisión y el mundo mágico y religioso de los aztecas, pero seguramente intuía su importancia.<sup>100</sup> No puedo dejar de mencionar que en *Piedra de sol* (1957) se materializará en forma magistral, desde el título, su admiración por la cosmogonía azteca, entre otros temas.

Puede ser que las excavaciones del Templo Mayor en el centro histórico, iniciadas por Manuel Gamio y su equipo en la década de los treinta, así como su posterior estancia en Mérida, a principios de 1937, sean las primeras improntas imborrables en la tendencia del poeta por adentrarse en temas precolombinos. Me parece que aun con sus escasos años, su sentir histórico no puede omitir los siglos de historia que pesan y han dejado su huella en la ciudad que recorre como preparatoriano.<sup>101</sup>

---

<sup>99</sup> El México antiguo estuvo presente primero en láminas de los viejos libros tal como lo manifiesta en *Pasado en claro*, poema autobiográfico: “...este volumen lacre que hojeo / (estampas: los volcanes, los cúes y, tendido, / manto de plumas sobre el agua, Tenochtitlán todo empapado en sangre).” *Obra poética*, p. 645.

<sup>100</sup> Escribe sobre sus andanzas preparatorianas: “En la antigua Casa de Moneda -patio de arena roja, palmeras y grandes macetas con plantas verdes- habían instalado las antigüedades mexicanas. Allí pude ver por primera vez, con horror y pasmo, la escultura precolombina. La admiré sin entenderla: no sabía que cada una de esas piedras era un prodigioso racimo de símbolos. Poco a poco entreví sus enigmas.” En Octavio Paz, “Repaso en forma...”, *opus cit.*, p. 19.

<sup>101</sup> “Entre mis compañeros había un joven interesado en nuestro pasado artístico: Salvador Toscano. Con él y otros recorrí, los domingos y días de asueto, el Valle de México y distintos lugares de Puebla y Morelos: pirámides, conventos, iglesias, capillas abiertas. Toscano murió joven

*Los enormes templos derruidos,  
las columnas ya rotas, aplastando  
serpientes y dioses labrados.*

En “Nocturno de la ciudad abandonada” aparece “por primera vez en la obra de Paz la visión del mundo precolombino de México como un pasado «enterrado» pero vivo: restos de esculturas oprimidos bajo el peso de las ruinas de los antiguos templos.”<sup>102</sup> Es importante recuperar la idea de que ese pasado está vivo: enterrado, pero latente, en las ruinas del recinto ceremonial llamado Templo Mayor, en las esculturas encontradas al azar, desde las primeras muestras halladas en el solar de los hermanos Ávila en el siglo XVI hasta los más recientes descubrimientos bajo el atrio de la catedral Metropolitana. De una u otra forma la escritura de este poema revela un homenaje al pueblo azteca. La vida del México precortesiano se sigue manifestando a través de las piedras, materia prima de esculturas y arquitectura. En el poema de Paz las imágenes de estos versos citados son elocuentes: la destrucción aplastó la caligrafía pétreo y, por ende, sus símbolos.

*Y los grandes vientos heroicos  
que agitaron la bandera del Sol,  
arrodillados, inmóviles.*

*Las fórmulas y los conjuros,  
impronunciables, borrados de las piedras.*

*Y los números mágicos exhaustos,  
perdido todo poder y toda fuerza.*

*Las palabras ya secas*

---

pero, al menos, tuvo tiempo para escribir y publicar, en 1944, su *Arte Precolombino de México y América Central*, primera tentativa de comprensión estética y no meramente arqueológica de las culturas mesoamericanas.” En Octavio Paz, *Idem*.

<sup>102</sup> Anthony Stanton, *Las primeras voces del poeta Octavio Paz (1931-1938)*, p. 38.

*se cayeron de los labios helados.*

Estos versos recuerdan el mito de los soles en el que creían los antiguos mexicanos. ¿Acaso Paz alude a la creencia de que el cataclismo del quinto sol sería causado por un terremoto? Puede resultar exagerado, pero quizá desde la visión del joven poeta la Conquista resultó ese terremoto que destruyó templos y rompió columnas. El pueblo del Sol,<sup>103</sup> pueblo guerrero por antonomasia, perdió sus glifos ideográficos, sus códigos de contenido calendárico adivinatorio, las fórmulas y conjuros se olvidaron.

La alusión a la numerología y a las prácticas chamánicas es muy clara; también lo es la relación que establece entre el conocimiento y el poder que de él se deriva, detentado en la sociedad azteca por los sacerdotes. Pero al perderse las fórmulas, los conjuros y la magia de los números todo el discurso, que sin duda era religioso, emanado de los demiurgos nahuas se convierte en “palabras ya secas”: si el verbo no tiene fuerza, la boca que lo pronuncia se hiela.

Anota Stanton que “la transformación más catastrófica que aísla el pasado del presente es la pérdida de un lenguaje simbólico y mágico.”<sup>104</sup> La ruptura que provoca la Conquista es profunda: no sólo se impuso una nueva lengua y una religión distinta, se impuso otra cultura, otra forma de ver y entender el mundo en el que los signos que conectaban la realidad prehispánica con su contenido mítico fueron “rotos” y, por lo tanto, vaciados

---

<sup>103</sup> Miguel León-Portilla informa: “Con Tlacaélel nace la visión místico-guerrera del pueblo azteca, que se considera a sí mismo como el pueblo elegido por el Sol. En ese misticismo guerrero, que supo aprovechar para sus propios fines el antiguo legado cultural de los toltecas, está el resorte que movió al pueblo mexícatl a realizar obras extraordinarias, entre las que no es la menor la serie de conquistas que los llevó de un océano a otro, así como hasta apartadas regiones de Chiapas y Guatemala.” Miguel León-Portilla, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, México, FCE, 1999 p. 91.

<sup>104</sup> Anthony Stanton, *Las primeras voces...*, *opus cit.*, p. 39.

de contenido; dejaron de “representar”, no fueron más el asidero existencial que los había convertido en imperio.

*Los viajes azules de los pájaros  
jamás escucharon silencio  
y sombra muerta iguales.*

*Ésta es la ciudad del Silencio,  
patíbulo del Tiempo.*

Los aztecas derrotados emprendieron el éxodo, salieron vencidos de su ciudad, iban en andrajos, eran ofendidos y vejados: “Y ésta fue la manera como salió el pueblo: por todos los rumbos se esparció; por los pueblos vecinos, se fue a meter a los rincones, a las orillas de las casas de los extraños. En el año 3-Casa (1521), fue conquistada la ciudad. La fecha en que nos esparcimos fue en Tlaxochimaco, un día 1-Serpiente...”<sup>105</sup>

El poeta canta el derrumbe de una ciudad que terminó sepultada pero sirviendo como cimiento, literal y metafórico, de una nueva. El canto de los *cuicapiqui* ya no se escuchó más en la castiza capital del virreinato. La otrora ciudad blanca y azul de los tlatoanis fue ocupada por los cristianos y el acento de aguamiel del náhuatl terminó en silencio. La imagen final de este fragmento es escalofriante: la ciudad silente es el espacio en donde ha sido condenado a muerte el tiempo; si el tiempo se detiene y muere, el hombre (el azteca) también.

El segundo fragmento del poema abre con la imagen de la noche<sup>106</sup> en absoluta congruencia con el título: imagen que confirma la influencia

---

<sup>105</sup> León-Portilla, *Los antiguos mexicanos...*, opus cit., p. 115.

<sup>106</sup> Pere Gimferrer sugiere que “la contemplación nocturna de la ciudad es un tema privilegiado, porque tal escenario actualiza uno de los motivos principales del poeta, la observación del mundo

inmediata modernista que el propio autor reconoce. Conviene recordar que los nocturnos modernistas hispanoamericanos responden, a su vez, a una tradición cuya simiente germinó en la poesía romántica, pero sobre todo en la música del Romanticismo, por ejemplo en Chopin. “Entre los primeros románticos la poética de la noche surge como oposición al imperio de la razón con los *Himnos* (1797-1799) de Novalis.”<sup>107</sup> Aunque el tema de la noche en la poesía modernista se haya inspirado en Novalis y otros poetas románticos, “la denominación genérica de los poemas se debe a Chopin.”<sup>108</sup> Los *Nocturnos* musicales de Chopin conjugaron una atmósfera de humores, sentimientos y matices que provocaba ensoñación. La influencia de esta música es relativa: si bien existe una relación de dependencia entre los nocturnos tocados al piano y los escritos, en la praxis poética los modernistas crearon escenarios donde el poeta fungía como protagonista de sus propias emociones. A pesar de que los poetas no se aproximaron al «Absoluto metafísico» como deseaba Novalis, sí se acercaron al conocimiento de sí mismos.<sup>109</sup>

Los puntos más visibles en los que Paz se adhiere a la tradición de los «nocturnos» son la creación de escenarios donde el poeta funge como protagonista de sus emociones y la aproximación al conocimiento de sí mismo. En “Nocturno de la ciudad abandonada” el poeta crea un escenario de devastación, mayormente comprensible a la luz del contexto histórico nacional, en torno al cual expresa el dolor ante una ciudad donde ya nadie

---

visible en un espacio y un tiempo precisos, recurriendo para ello a la fijación de un instante que posee múltiples propiedades de la potencialidad poética.” Dentro de esa potencialidad poética, Gimferrer menciona la fusión temporal, la superposición de niveles de oposición y dicotomías, el manejo de la simultaneidad a través de la observación de un momento, entre otros puntos. “La ciudad y la noche” en *Lecturas de Octavio Paz*, Barcelona, Anagrama, 1990, p. 89.

<sup>107</sup> Donají Cuéllar, “Los nocturnos modernistas: esbozo de una tradición” en *Literatura Mexicana*, vol. XIII, núm. 2, año 2002, p. 66.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 87.

vive. Paz imagina de modo muy emotivo una ciudad del silencio, sin voz, sin gente, devastada, abandonada. Esta reimaginación implica forzosamente un mayor conocimiento de sí mismo y paralelamente de su pasado, puesto que se trata de su ciudad.

*Noche, cada vez más pura, se torna  
quinta esencia de sombra luminosa.*

*El espanto se quedó en el umbral de la llanura.  
Y aúlla...*

No obstante, en seguida el poeta introduce una oposición: esa noche *se torna quinta esencia de sombra luminosa*. Esa sombra se ilumina ya sea por un astro celeste, la luna o las estrellas, ya sea por los fuegos de la ciudad; si así fuera sería una sombra iluminada, pero se trata de una sombra luminosa que emite luz por su propia fuerza.

En esta segunda parte impera de nuevo el reino del silencio como visión especular de la primera: los rumores se esconden en el martirio de las piedras, el grito quedó petrificado, la ciudad no tiene voz, porque no tiene habitantes:

*En la calzada del hastío:  
Persecución de los rumores, que se esconden,  
prisioneros, en el martirio de las piedras.*

*Y nadie vive, porque jamás nadie tuvo deseo.  
(La eternidad es un minuto.)*

*Un grito se quedó petrificado en el Silencio.  
(¿Dónde estará la voz de esta ciudad?)*

El poema carece de voz porque esos “nadie” están muertos y contagian de un sentido de vacío, de un sinsentido existencial. Mientras los “nadie” denotan

impermanencia, fugacidad, el espanto que aúlla en la llanura se devela como un testigo permanente de la desesperanza y de la angustia, testigo de la muerte. La ilación del primer fragmento: silencio-destrucción-silencio, equivale, en la segunda, a una idea más grave y compacta: silencio-muerte.

Carlos Magis<sup>110</sup> seleccionó algunas palabras-tópico frecuentes en Paz para descifrar el hermetismo de ciertos poemas. Entre ellas destaca la piedra cuyo símbolo se hace extensivo a muro, columna, losa o cuarto. Según esta simbología propuesta, piedra significa: «todo lo que impide la relación humana», por lo que implica también «la incapacidad de comunicación». Piedra tiene una lista de equivalentes y aunque en ocasiones puede aparecer alguno un tanto descontextualizado, todas las denotaciones conllevan los siguientes significados: «encierro e incomunicación» y, por ende, «estatismo de la memoria», «angustia tensa y vida marchita» y, por último, «lastres del ser».

Pero resulta irónico que un derivado gramatical de piedra, es decir, petrificado, signifique casi lo opuesto; para Magis refiere a veces «al esplendor de lo definido, rotundo, perfecto», también a «la magnificencia de lo firme y erguido» y a la «redención total».

Así pues, en un poema cuya atmósfera emana pesimismo, entonces las columnas, los templos y las piedras responden al significado de angustia y vida marchita, mientras el grito petrificado en el silencio es símbolo de esplendor rotundo o definido, es decir, lo históricamente definido.

Otra de las palabras escogidas por Magis es río, la cual significa -en una primera instancia- fluidez. Según este autor, toda fluencia tiene un carácter positivo para Paz ya que remite al fluir de la vida, del ser, del hacer. No

---

<sup>110</sup> Las interpretaciones proporcionadas aquí para “piedra” y “río” fueron tomadas del capítulo “Sistema simbólico y significación” (pp. 307-338) de Carlos Magis, *La poesía hermética de Octavio Paz*.

obstante, otro de los significados es la fluencia de elementos similares, como la tinta o la sangre. O bien, puede ser «una corriente ciega, furiosa e informe, que mal puede ser un ordenador del caos, sustancia del misterio» tal como el río de “Nocturno de la ciudad abandonada”:

*El río se vuelve, cada vez más pálido,  
como si en él hubiesen llorado.*

*(¡Oh, salobre amargura  
de las lágrimas de la Desesperanza!)*

En la parte final el alba se antropomorfiza, se vuelve el cadáver blanco de una mujer ahorcada. Viene el amanecer pero no hay voces. El poema termina cuando está a punto de amanecer, justo en ese instante cesa el canto, calla la palabra, el alba detenida revela que ha triunfado el imperio de la noche, que el sol ha perdido la batalla y no saldrá a la mañana siguiente. El final se entiende en dos planos, el histórico: la caída de México-Tenochtitlan y el mítico: el final de una era o época del Sol dentro de la concepción cosmogónica náhuatl.

*Y el Alba es el cadáver blanco  
de una mujer ahorcada, colgando,  
inmóvil, del clavo de una estrella.*

*...la Angustia, desesperada, se suicida.*

*¿Cuándo veremos de nuevo el Sol?*

Desde la tradición occidental, el paisaje nocturno representa el desasosiego interno del novel poeta “romántico” que encuentra en la noche -y en la muerte- las verdaderas vías de la trascendencia o liberación espiritual.

En la primera parte de “Conquista y Colonia” en *El laberinto de la soledad* quedan expuestas, desde el pensamiento paceano, las razones por las

cuales cae la gran Tenochtitlán. Los dioses abandonaron al pueblo azteca y a sus reyes-sacerdotes; el abandono se manifiesta en una terrible, insoportable angustia existencial que deriva en suicidio. La traición, apunta Paz, no fue de los tlaxcaltecas, ni de Moctezuma y su grupo, sino la de los dioses que lleva al pueblo al desamparo frente a las profecías que anuncia su religión. La llegada de los españoles encarna el “patíbulo del Tiempo”.<sup>111</sup>

El verso final tiene una clara carga melancólica y el “Sol” del poema admite varias interpretaciones: desde la referencia directa del mito azteca de los soles, hasta la más simple que representa la luz de un nuevo día que podía interpretarse, con las reservas necesarias, como un renacimiento espiritual. *¿Cuándo veremos de nuevo el Sol?* pregunta el poeta con ánimo de cerrar su pequeño homenaje con la esperanza de volver a ver “el dios que es fuente de vida, el dios pájaro, y en su marcha rompe las tinieblas y se establece en el centro del cielo como un ejército vencedor en un campo de batalla...”<sup>112</sup> Así, en torno a ese nuevo Sol, se fundará la ciudad renacida.

“Nocturno de la ciudad abandonada” no sólo es el primer poema urbano y el primero en donde incluye motivos prehispánicos, claramente identificables, que subsistirán en creaciones posteriores. También sugiere la revelación de un espacio físico que ha sido, desde la fundación de Tenochtitlán hasta nuestros días, un hito urbano: los restos del Templo Mayor y las piezas arqueológicas halladas en el centro de la gran ciudad y, por lo tanto, el centro del país (espacio físico que incluye la Plaza de la Constitución y sus alrededores) que posee un potencial connotativo inmenso. Paz funde en un poema de juventud

---

<sup>111</sup> “La llegada de los españoles fue interpretada por Moctezuma -al menos al principio- no tanto como un peligro «exterior» sino como el acabamiento interno de una era cósmica y el principio de otra. Los dioses se van porque su tiempo se ha acabado; pero regresa otro tiempo y con él otros dioses, otra era.” En *El laberinto de la soledad*, p. 85.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p.86.

las coordenadas espaciales y temporales que regirán buena parte de su poesía de madurez; abre una veta o ciclo de poemas urbanos que cerrará con “1930: Vistas fijas”<sup>113</sup> publicado en *Árbol adentro* (1987) que ya se anunciaba con el verso *México, hacia 1931* de “Nocturno de San Ildefonso”. La persistencia en los años 1930-1931 dice mucho en la poética urbana de Paz.

Entre 1930 y 1931 la ciudad de México fue su religión, en sentido etimológico, fue la madre que lo devoró. Aunque de niño viajaba con su abuelo al centro y en el último año de la secundaria caminaba mucho por las calles céntricas junto con Rafael López Malo y Salvador Toscano, no fue sino hasta esos años en que Octavio Paz sintió que detrás de esas piedras y muros había mucho más que otras piedras y otros muros. Por primera vez en la antigua Casa de Moneda vio la escultura precolombina, la vio con horror y pasmo. “La admiré sin entenderla: no sabía que cada una de esas piedras era un prodigioso racimo de símbolos.”<sup>114</sup>

En “Nocturno de la ciudad abandonada” el poeta genera la ocasión de enfrentarse a sí mismo con el objetivo de identificarse como ser humano y como mexicano a través de un pasaje de la historia nacional. Gracias a tan intuitivo ejercicio incursiona, a su vez, en otras dos sólidas vertientes de su obra que responden a temas universales y ontológicos: la soledad del individuo sin identidad y la comunión con los otros semejantes. El ser solitario, el ermitaño, es un ser amoral porque no ejecuta ni el bien ni el mal, representa al náufrago que únicamente existe sin convivir, sin juzgar, ni ser

---

<sup>113</sup> Casualmente, un contemporáneo suyo, Nicanor Parra (Chile, 1914) tiene un poema titulado “Mil novecientos treinta” contenido en el libro *Otros poemas* (1950-1968). El poema de Parra inicia: *Mil novecientos treinta. Aquí empieza una época / con el incendio del dirigible R101 que se precipita a tierra...* En ese año ambos poetas estaban muy cerca de ser mayores de edad y empezar una nueva época vital. Otra coincidencia es la práctica del simultaneísmo espacial y temporal pues Parra empalma en los versos diversas épocas, países y ciudades: Rusia, Portugal, Bucarest, Pekín, etc., para después regresar a la estancia hogareña donde duerme la familia.

<sup>114</sup> Octavio Paz, “Repaso en forma...”, *opus cit.*, p. 19.

juzgado; mientras el ser en comunión finca la convivencia en el contacto con el otro, desde la pareja hasta la sociedad democrática.

Es ahí donde la eternidad se concentra en un minuto, cuando al pisar el zócalo, y reconocerse a sí mismo, emergen las preguntas: *¿Dónde está la voz de esta ciudad? ¿Cuándo veremos de nuevo el Sol?*

### “Crepúsculos de la ciudad”

La elección de la muerte por propia mano de un amigo lúcido, joven, miembro del grupo que hacía *Taller*, hizo dudar a Paz, que entonces tenía 26 años, del poder salvador de la poesía. Es creíble que el suicidio de Rafael Vega Albela lo perturbó y lo obligó a plantearse muchas preguntas. Es probable que, como prueba de amistad sincera y ante la insondable duda por la fugacidad de la vida, le haya dedicado “Crepúsculos de la ciudad”: *A Rafael Vega Albela, que aquí padeció*.<sup>115</sup> Es seguro que el poema obedece a tensiones interiores que sólo encuentran salida en la escritura.

En “Antevíspera: *Taller* (1938-1941)”<sup>116</sup> Paz rememora los años inmediatos a la escritura del poema que me ocupa; existen, por razones obvias, varias menciones a Vega Albela y en general, al grupo con el que Paz se identificaba, aunque en términos poco halagadores: “Nuestra generación sufrió muchas pérdidas: aparte de las defecciones (numerosas) y de los destrozos del alcohol, hubo muertes tempranas, como las de Quintero Álvarez

---

<sup>115</sup> El conjunto de seis sonetos publicados en *Libertad bajo palabra* (1949) está dedicado a Rafael Vega Albela, excepto el sexto, dedicado a Alí Chumacero y titulado “Pequeño monumento”. Los dos sonetos reunidos bajo el título “La caída” están dedicados *A la memoria de Jorge Cuesta*, poeta, amigo y modelo de Paz quien se suicidó en 1942, tras un padecimiento psíquico que lo llevó hasta la automutilación. No obstante, en la versión original publicada en junio de 1942 en *Letras de México*, aún no hay dedicatoria.

<sup>116</sup> OP, *Sombras de obras*, pp. 94-113.

y el historiador Salvador Toscano, suicidios como los de Rafael Vega Albela y José Ferrel, el traductor de Rimbaud y Lautréamont.”<sup>117</sup>

Resulta revelador un párrafo de este ensayo, apenas unas líneas después de recordar a Vega Albela, en donde Paz relaciona y equipara al mundo moderno con la ciudad y con el infierno. Al comentar la inclusión de textos de Eliot y Rimbaud en la revista *Taller*, escribe:

El tema de los dos poetas -nuestro tema- es el mundo moderno. Más exactamente: nosotros (yo, tú, él, ella) en el mundo moderno. Rimbaud lo llamó *infierno* y Eliot *purgatorio*: ¿qué importa el nombre? No es un lugar fuera del mundo ni está en las entrañas de la tierra; tampoco es una entidad metafísica o un estado psicológico: es una realidad histórica y así incluye a la psicología y a la metafísica, al aquí y allá. Es una ciudad, muchas ciudades. Es el teatro del progreso, un lugar en el que, como decía Lulio del infierno, la pena es circular.<sup>118</sup>

El tema de la poesía moderna -obras y autores- es un asunto que apasiona e inquieta a Paz, pero aquí resalto no sólo el paralelismo empleado entre mundo moderno, ciudad e infierno, sino el hecho de que incluya esa reflexión justamente mientras recuerda a los colaboradores de la revista, incluidos los que se “adelantaron”, como si ese sitio urbano, ese teatro del progreso en donde la pena es circular, y por ende, infinita, lo remitiera a la muerte de su amigo y, por supuesto, al tema universal de la fugacidad de la vida o la expresión efímera del ser.

No se trata de crear conjeturas, pero al traer a colación el rito latino de fundación de la ciudad, se revive la conexión entre mundos, el de los vivos con el de los muertos a través de una lápida como símbolo conector que permite el acceso al inframundo en los días nefastos (como sería el día en el cual un ser querido se suicida); es decir, Paz sigue conectado con sus

---

<sup>117</sup> OP, “Antevíspera...”, *opus cit.*, p. 97.

<sup>118</sup> OP, *Sombras de obras*, pp. 101-102.

muertos<sup>119</sup> a través de los símbolos textuales, desde la dedicatoria hasta poemas biográficos como “Elegía interrumpida”.

Además, tanto en el caso de San Agustín, como en el registrado por Tito Livio, el cielo es un elemento fundamental para la elección del sitio y la posterior fundación de la ciudad.<sup>120</sup> En los sonetos de “Crepúsculos de la ciudad” están presentes los tres mundos: el mundo celestial, el mundo terrenal y el inframundo. Por supuesto, la presentación paralela de “dos mundos” se da en algunos textos de la poesía épica clásica griega, latina y en obras de talla universal como *La Divina Comedia*, *El convidado de piedra*, *Pedro Páramo* y muchos más.

## Los sonetos

---

<sup>119</sup> En OP el tema de la muerte es una presencia constante y merece un estudio aparte. *En mi casa los muertos eran más que los vivos* rememora en un verso de “Pasado en claro”. La conexión entre los dos mundos, el de los vivos y el de los muertos, se sustenta como tema universal y clásico porque esa conexión se hace evidente, se exhuma en los recuerdos y en la poesía. Algunas de las fuentes directas de Paz respecto al tema son, nuevamente, T.S.Eliot con *Tierra baldía* y Apollinaire, por ejemplo con “La casa de los muertos”.

<sup>120</sup> San Agustín reitera con absoluta claridad que la ciudad no es otra cosa que una multitud de hombres unidos entre sí con cierto vínculo de dependencia. En un plano metafísico, la ciudad terrenal es una réplica de la ciudad celeste y si bien, en un plano físico estos conceptos han sido complementados o se les han añadido límites y normas, en el sustrato fundacional de toda ciudad permanecen las ideas primarias de reunión y de interrelación. Por otra parte, Eugenio Trías recuerda el rito de fundación de la ciudad registrado por Tito Livio y otros autores latinos, rito que realizaba el augur principal. Primero se demarcaba el templo o recorte del lugar elegido en el cielo y demarcado en la tierra, de tal forma que el plano terrestre era, en realidad, una réplica del celeste obtenido del cruce (de la cruz) formado por las vías que funcionarían como principales. Cfr. San Agustín, *La ciudad de Dios*, Cap. VIII y Eugenio Trías, *Ciudad sobre ciudad*, pp. 39-49, respectivamente.

“Crepúsculos de la ciudad” está conformado por ocho sonetos que fueron publicados por primera vez en *Letras de México* en 1942.<sup>121</sup> Desde la primera edición de *Libertad bajo palabra* (1949) Paz hizo algunas modificaciones: los sonetos VII y VIII de la primera versión en *Letras de México* (LdM), agrupados bajo el título “La caída”, quedaron como un poema independiente que precede a “Crepúsculos de la ciudad”. Los sonetos I, II, III y IV los dejó en el mismo orden que en la versión original, aunque todos presentan modificaciones. El soneto V de la primera versión, lo desprendió del conjunto, terminó por ser el último y lo tituló “Pequeño monumento”, está dedicado a Alí Chumacero. Así, el soneto VI pasó a ser el V, dentro del cuerpo textual.

Si Vega Albela murió en marzo de 1940, la fecha de publicación es relativamente próxima al deceso del amigo, aunque estoy convencida de que esos sonetos se venían gestando en Octavio Paz desde varios años antes, tal vez desde el primer lustro de los años treinta, es decir, poco después de “Nocturno de la ciudad abandona”, poema que anticipa, por lo menos, dos vertientes temáticas que Paz retoma en “Crepúsculos...”: 1) La desesperanza humana manifiesta en un estado de nihilismo latente y, en menor medida, en la falta de identidad, y 2) La fatalidad del pueblo azteca que culmina con un cataclismo y la caída de México-Tenochtitlan.

Los sonetos sugieren la nostalgia y dolor con que rememora esa época, basta reparar en el no menos impactante suicidio de Jorge Cuesta en 1942. Ese ánimo triste y melancólico que connota un sentimiento de pérdida se hará presente de nuevo en textos como “Repaso en forma de preámbulo”, “Una grandeza caída” que tendré oportunidad de citar más adelante.

---

<sup>121</sup> “Crepúsculos de la ciudad” en *Letras de México*, año 6, vol. III, cuaderno núm. 18, 15 de junio de 1942, p. 3. Referencia tomada de: Lourdes Franco Bagnouls en *Letras de México (1937-1947) Índice y Estudio*, México, UNAM, 1981.

En una nota periodística<sup>122</sup> Paz esclarece la génesis de los sonetos aludidos. Refiere que en 1941 Alí Chumacero “cuidaba” la revista de Octavio G. Barreda, *Letras de México*.

Colaborábamos en ella casi todos los escritores de esa época. Algunos entre nosotros, los más jóvenes, auxiliábamos a Barreda, durante temporadas más o menos largas, en la selección de los originales, la composición tipográfica y la corrección de pruebas. La literatura mexicana era una artesanía. En ese tiempo escribí una serie de seis sonetos que eran el resultado de mis lecturas de Quevedo y, al mismo tiempo, de los paseos que hacía por la ciudad, al anochecer, al salir del Café París, solo o con algún amigo: Villaurrutia, Barreda, Moreno Villa, José Luis Martínez. Los sonetos estaban dedicados a un joven poeta, Rafael Vega Albela, muerto hacía poco y cuyo fin terrible recordaba extrañamente al de Nerval. Sonetos en, desde y contra la ciudad de México; por eso los llamé, homenaje y réplica a Lugones, *Crepúsculos de la ciudad*. Ahora me doy cuenta de que también estaban escritos contra mí mismo: no estaba contento con mi vida ni con lo que hacía.<sup>123</sup>

---

<sup>122</sup> OP, “Alí Chumacero, el mago” en *La Jornada*, 13 de noviembre de 1996, p. 17.

<sup>123</sup> OP, “Alí Chumacero, el mago”, <http://www.jornada.unam.mx/1996/nov96/961113/paz.html>, p. 1.

En cuanto al título del poema, el crepúsculo puede significar no sólo el fin del día, sino de la vida o de un ciclo. El crepúsculo combina fracciones del día con fracciones de la noche de manera simultánea. No obstante, el sentido cíclico en “Crepúsculos de la ciudad” no llega a un fin, sólo se aproxima. El ciclo, aunque es susceptible de repetirse, no regresa como regresa el crepúsculo día a día.

La caída, el vacío, el abismo son figuras antagónicas al ciclo, figuras emblemáticas de la angustia ontológica, representan la ruptura, la verticalidad hacia lo profundo. Para volver a participar en el cumplimiento cíclico el ser debe reponerse de la caída, liberarse del vacío, salir del abismo ontológico gracias a una redención en la cual el ser es un participante sumamente activo. La redención vuelve a convertirse en la búsqueda de sentido y de forma, mismas que Octavio Paz persigue en la creación de cada poema.

“Crepúsculos de la ciudad” es una obra poética compleja que conserva unidad entre soneto y soneto; aunque Paz la modificó para la versión de *Libertad bajo palabra* (1949). El texto muestra la potencialidad expresiva de sus temas desde la primera publicación en 1942: la expresión efímera de la vida individual y colectiva, así como el entorno de esa fugacidad, la fragilidad humana que deviene en muerte por cataclismo real o mítico, el desconocimiento ante la muerte, la recreación fantástica del mundo de los muertos y el ansia por refugiarse en uno mismo como último recurso ante la fatalidad. Todo eso en un marco de integración de la imagen náhuatl del universo y bajo la fortísima influencia del poeta barroco Francisco de Quevedo.<sup>124</sup> “Por lo visto, la poesía de Paz registra una honda crisis espiritual en 1942. Es un momento de cuestionamiento de las certidumbres heredadas y

---

<sup>124</sup> Anthony Stanton, “Octavio Paz y la sombra de Quevedo” en *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*.

hay un intento de escribir una poesía más reflexiva e introspectiva en lugar de una simple prolongación de los cantos eróticos de la juventud.”<sup>125</sup>

“Crepúsculos...” se inserta acaso en una línea lírica que el poeta inició en “Nocturno de la ciudad abandonada”. De algún modo se traba una continuación en la cual poeta y lector quedaron suspendidos frente a la pregunta “¿Cuándo veremos de nuevo el sol?”, mientras “Crepúsculos...” inicia con la aparición de un sol final: “Devora el sol final restos ya inciertos...”, un sol que ha devorado un día y una época, los cuales iniciaron en otro momento mítico y poético. ¿Será el mismo sol, se trata de la misma palabra escrita diez o doce años antes o el referente ha sido relevado ya? Ese tensor temático, el símbolo solar, pasa como estafeta de un poema a otro, es el mismo y no, su variante radica en que se ubica en un ambiente histórico y psicológico más cercano al poeta, más dominado.

El tema no es precisa o exclusivamente urbano, el título acuña el espacio -la ciudad- en donde Octavio Paz se enfrentó reiteradamente a la muerte y en donde padeció sus crisis de conciencia. El poema surge por temor ante una duda existencial: el poder de salvación de la poesía. El momento crepuscular elegido para el título simboliza el fin de la vida a través del término del día, así como el momento apto para el recogimiento reflexivo personal. De igual modo, acota Stanton, el crepúsculo responde, en los parámetros biográficos, al fin de un ciclo vital: en 1943 Paz viaja a Estados Unidos para iniciar un cambio en su vida, la estancia en varios países durante varios años. Es necesario tomar en cuenta todos estos elementos para una lectura integral del poema.

Asimismo, Stanton indaga por la genealogía de *Libertad bajo palabra*, asunto que da pauta para que Paz se explaye en la entrevista sobre los libros y

---

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 192.

apartados de *Libertad bajo palabra* y comenta que a partir de “Condición de nube” y “Calamidades y milagros” su poesía presenta cambios esenciales, entre otros, la inclusión de imágenes oníricas y míticas, la influencia del surrealismo y la inserción de poemas sobre la vida urbana en relación con la persona.<sup>126</sup>

Con esta suma de características, “Crepúsculos de la ciudad” muestra semejanzas con otros textos que enfrentan el viaje interior como columna temática, me refiero a *Primero sueño*, *Muerte sin fin* y *Piedra de sol*, poemas que develan una inquietante angustia metafísica.

El ejercicio poético que Paz emprende en “Crepúsculos de la ciudad” manifiesta una praxis creativa y discursiva equiparable a un viaje interior existencial originado por un miedo cósmico o antropocósmico que obligan al poeta a darse una respuesta frente a las interrogantes sin respuesta: ¿cuál es mi origen, cuál es mi destino en esta expresión efímera de la vida? En ese momento particular de praxis escritural, en la cual, según Stanton “la figura de Quevedo es seguramente la presencia más notable”, la respuesta es: mi destino es la nada porque está regido por el paso irremediable del tiempo. Los ecos heraclíteos alcanzan las latitudes de “Crepúsculos de la ciudad”.

Los asuntos torales en el poema “La caída” son para Pedro Correa: “la historia del hombre enfrentado a su propia condición de naturaleza caída, en soledad, luchando antagónicamente contra el tiempo. El nihilismo vertido por O. Paz [...] lo apartan del barroco, pero el cuadro que vemos es el mismo. El

---

<sup>126</sup> Anthony Stanton, “Genealogía de un libro: *Libertad bajo palabra*”, entrevista con Octavio Paz en *Obras completas. Miscelánea III*, p. 107. “En los poemas de *Condición de nube* y *Calamidades y milagros*, casi todos escritos en Estados Unidos, hay un cambio a mi juicio esencial, sobre todo en ciertos poemas que tratan de la vida urbana. Es un tema que había ya explorado antes en algunos poemas, como los sonetos de “Crepúsculos de la ciudad”, en una forma más tradicional. Los poemas escritos en este período son bastante distintos. Por ejemplo, “Seven P.M.”, “La calle”, “Cuarto de hotel” y “Elegía interrumpida”. En todos ellos la visión de la ciudad es más moderna e intensa, el lenguaje es el habla diaria.”

hombre caído, no por la conciencia del pecado, sino en su condición de ser vencido por el tiempo”.<sup>127</sup>

Para Stanton el poema “La caída” connota tanto la fuerza destructiva del tiempo, como la pérdida de la identidad: “El poema de Paz recrea la caída quevedesca hacia la oscuridad de una muerte latente e incluso desemboca en la misma pérdida de la identidad.”<sup>128</sup>

*Prófugo de mi ser, que me despuebla  
la antigua certidumbre de mí mismo,  
busco mi sal, mi nombre, mi bautismo,  
las aguas que lavaron mi tiniebla.*

*El espejo que soy me deshabita:  
Un caer en mí mismo inacabable  
al horror de no ser me precipita.* (Versión LBP)

El poeta lucha por encontrar un asidero existencial que lo reintegre, si no a una identidad o a una forma definida, por lo menos sí al instante poético que lo salve del irremisible “patíbulo del Tiempo”.

Creo que la versión preparada para *Libertad bajo palabra* queda descoyuntada respecto a la primera versión de 1942, no sólo en cuanto al orden de los sonetos sino por el manejo del tiempo interior en el conjunto poemático. Así, la versión de *Libertad bajo palabra* impide seguir el camino hacia la caída; en esta segunda versión se presenta primero la caída y después el tránsito existencial, el camino doloroso que anduvo el poeta antes de abismarse.

---

<sup>127</sup> Pedro Correa Rodríguez, “Octavio Paz y Quevedo: la huella de un clásico” en [www.um.es/tonosdigital/znum9/estudios/PazQuevedo](http://www.um.es/tonosdigital/znum9/estudios/PazQuevedo), p. 4.

<sup>128</sup> Stanton, “Octavio Paz y la sombra...”, *opus cit.*, p. 194.

En la versión de *Letras de México* primero sucede el cataclismo (el cielo se cae), sigue el tránsito hacia la nada, pasando por diversos estadios de sufrimiento y trauma como el “turbio río de sórdidos cristales” del soneto III, en clara alusión a la laguna Estigia, que reaparece en el soneto VI como “las crueles aguas me tornan muchedumbre” y finalmente llega la caída que se manifiesta en un abismo dual: hacia sí mismo y hacia la nada más intensa: el no ser, el caos, la falta de forma, la falta de hálito vital.

Aunado a lo anterior, el poeta presenta tres espacios temporales en una superposición notoria. Magis<sup>129</sup> alude a: 1) El tiempo cronológico del presente contemporáneo. 2) El instante en el cual Paz toma conciencia de la fugacidad de la vida y de la desintegración del ser, instante inquietante que lo motiva a buscar respuestas y que se recrea con cada lectura. 3) Es perceptible la existencia del tiempo mítico:

*Fluye el tiempo inmortal y en su latido  
sólo palpita estéril insistencia,  
sorda avidez de nada, indiferencia,  
pulso de arena, azogue sin sentido.*

[...]

*El tiempo en cada pulso se congela,  
acumulado en cada pecho yerto  
su número, su espada y su infinito.*<sup>130</sup> (Versión LdM)

El tiempo de la escritura yace, se sustenta y se sostiene en un tiempo fuera del tiempo que llamo transtempo; en un tiempo mítico en el que la medición no es lineal, sino circular; quizá en este punto el poema admite una lectura a

---

<sup>129</sup> Carlos Magis, *La poesía hermética de Octavio Paz*, p. 98.

<sup>130</sup> OP, “Crepúsculos de la ciudad” tomado de *Letras de México. Gaceta Literaria y Artística* (edición facsimilar), editor Octavio G. Barreda, año V, número 18, 15 de junio de 1942, p. 215.

partir de la cosmogonía náhuatl, sobre todo si se considera la manera como distribuían los antiguos mexicanos el espacio físico.

El universo se distribuye en cuatro grandes cuadrantes o rumbos, que se abren en el ombligo de la tierra y se prolongan hasta donde las aguas que rodean al mundo se juntan con el cielo y reciben el nombre de agua celeste (*Ilhuica-atl*). [...] Arriba se extienden los cielos que, juntándose en su límite casi metafísico con las aguas que rodean por todas partes al mundo, forman una especie de bóveda azul surcada de caminos que corren en distintos planos, separados entre sí por lo que describen los nahuas como travesaños celestes.<sup>131</sup>

Además, el conjunto de sonetos aborda tres niveles espaciales cosmogónicos: cielo, tierra, subsuelo. León-Portilla cita *Historia de los mexicanos* para referir las cuatro eras cósmicas vividas por los mexicanos. El cuarto Sol se llama cuatro agua y la muerte de esa época sobrevino cuando “llovió tanta agua y en tanta abundancia, que se cayeron los cielos y las aguas llevaron todos los macehuales que iban y dellos hicieron todos los géneros de pescados que hay y así cesaron de haber macehuales y el cielo cesó porque cayó sobre la tierra.”<sup>132</sup> El cuarto Sol, como los demás, produce un cataclismo cuyo símbolo es el cielo que se cae y se junta con las aguas que rodean la tierra.

Paz brinda la clave para entender esta concepción del cielo caído en cuatro de los ocho sonetos:

I

...

*su estéril lengua torna el **cielo fosa**;*

---

<sup>131</sup> Miguel León-Portilla, *La filosofía náhuatl*, pp. 124-125. Ver también Alfonso Caso, *El pueblo del sol*, capítulo “Los dioses creadores”. En la página 26 está escrito que después del tercer cataclismo “Quetzalcóatl puso por sol a la hermana de Tláloc, la diosa Chalchiuhtlicue, «la de las faldas de jade», diosa del agua, pero fue quizá Tezcatlipoca el que hizo que lloviera con tal fuerza, que la tierra se inundó y perecieron los hombres o fueron transformados en peces. Esto sucedió en el día llamado «4.Agua». Durante esta edad comían *cencocopi* o *teocentli*. El cielo, que es de agua, cayó sobre la tierra y fue menester que Tezcatlipoca y Quetzalcóatl lo levantaran para que empezara a aparecer ésta...”, es decir, la tierra.

<sup>132</sup> León-Portilla, *La filosofía náhuatl*, p. 107.

II

...

*el cielo desprendido de su peso,*

III

...

*palpo ceniza y nada, lo que llueve  
el cielo en su silencio oscurecido.*

IV

...

*cielo sin llanto: pozo, ciega fuente.* (Versión LdM)

El cielo caído implica la inundación y desastre del entorno, pero también fusión de elementos: cielo y tierra, agua y tierra que son barro. El cielo caído refiere, de igual modo, la inundación y el desastre interior: la depresión que el poeta confiesa “Anegado en mi sombra-espejo mido / la deserción del soplo que me mueve...” Si por un lado escribió los sonetos contra el destino fatal de la ciudad (precolombina), también lo hizo contra sí mismo.

Ese sentimiento de insatisfacción y desasosiego, de confusión y hasta de miedo, se revela con insistencia en los poemas por el uso de los adjetivos calificativos. Casi todos, sino es que todos tienen un tono pesimista o decadente: lívida luz, yedra ruinosa, sordo vivir, trémula llaga, doméstica muerte cotidiana, hueco dios, piedra gastada, frío metal, páramo solitario, vidrio entumecido, silencio erizado, corazón insomne, pecho yerto, yerma pesadumbre y más.

No hay en los ciento doce versos un calificativo que denote optimismo. El poema tiene un tono fatalista absoluto. El léxico recupera palabras “propias” de Quevedo: ceniza, sombra, oscuro, oscuridad, nada. En este largo

epitafio Paz se lamenta por la desintegración del ser que conlleva la desintegración de una raza y de una cultura con la que, si bien, no lo ligan lazos de sangre, sí de pertenencia, identidad e historia.

“Crepúsculos de la ciudad” puede ligarse a “Trabajos del poeta”, texto en el cual Paz “construye” Tilantlán: “Ciudad gris al pie de la piedra blanca, ciudad agarrada al suelo con uñas y dientes, ciudad de polvo y plegarias.”<sup>133</sup> Con sus templos y su gran Casa de los Sacrificios como toda ciudad prehispánica donde el elemento de unión de la colectividad fue la muerte, Tilantlán fue destruida, dentro de la ficción literaria, por cuatro extremidades de un mismo dios fatal, una bestia-niño-poeta, la misma escena de caos que se repitió en la cosmogonía azteca: la destrucción del mundo por los cuatro Soles. Otro poema que responde a esta misma línea temática es “Himno entre ruinas”, aunque a este último Paz se ha referido como el poema de la superposición de los escombros ruinosos.<sup>134</sup>

Con “Crepúsculos de la ciudad” Paz siguió la forma del soneto de Quevedo (y de Cuesta), se sujetó a ciertos tópicos que reflejaron la crisis de conciencia. Escribió poemas herméticos, éste en particular, que develan el sincretismo de su formación creativa. Son textos complejos, de ahí el tono nihilista perenne: más que estar vencido por el tiempo o la expresión efímera de la vida, está vencido por sí mismo, por su otredad.

El poder de imantación que debió ejercer el subsuelo capitalino<sup>135</sup> sobre este autor, literalmente labró su conciencia creativa. Su firme creencia en los

---

<sup>133</sup> OP, “Trabajos del poeta” en *¿Águila o sol?*, México, FCE, 1998, p. 24.

<sup>134</sup> “Himno entre ruinas es un poema escrito en Italia: las ruinas de México se mezclan con las grecorromanas y con las ruinas prematuras de la civilización contemporánea: Nueva York, Londres, Moscú. Es un poema escrito después de la segunda guerra mundial [...] por todas partes los escombros de las ciudades modernas se superponían a los de la Antigüedad.” En Anthony Stanton, “Genealogía de un libro: *Libertad bajo palabra*”, *opus cit.*, p. 117.

<sup>135</sup> Algunos de los hallazgos arqueológicos más importantes que se lograron en el perímetro de las calles de Guatemala, 5 de Mayo, Madero, Corregidora, Moneda y Seminario en el Centro Histórico

poderes que los dioses (las piedras esculpidas) gravitó en su pensamiento por siempre y permeó sus escritos en prosa. En *El laberinto de la soledad* anotó:

En todos lados el hombre siempre está solo. Pero la soledad del mexicano, bajo la gran noche de piedra de la Altiplanicie, poblada todavía de dioses insaciables, es diversa a la del norteamericano, extraviado en un mundo abstracto de máquinas, conciudadanos y preceptos morales. En el Valle de México el hombre se siente suspendido entre el cielo y la tierra y oscila entre poderes y fuerzas contrarias, ojos petrificados, bocas que devoran. La realidad, esto es, el mundo que nos rodea, existe por sí misma, tiene vida propia y no ha sido inventada, como en los Estados Unidos, por el hombre.<sup>136</sup>

Es evidente que el México profundo, al que años después Guillermo Bonfil Batalla dedicaría un libro, no pasa desapercibido para Paz:<sup>137</sup> aún más, le sirve de inspiración: “Todo lo que me nombra o que me evoca / yace, ciudad, en ti; yace vacío, / en tu pecho de piedra sepultado”. La piedra labrada, los

---

capitalino son: Piedra de Sol (1790), Coatlicue (1790), Piedra de Tizoc o Cuauhxicalli (1791), cerámica y restos de una escalera (1900), escalinata, cabeza de serpiente y cuauhxicalli (1901), esquina sureste del Templo Mayor (1913) plataforma, cerámica y relieve (1913), Teocalli de la guerra sagrada (1913), Piedra de Axayácatl (1913), Yolotlicue (1933), Monolito de las cuatro edades (1939), adoratorio al norte del Templo Mayor decorado con mascarones de Tláhuac (1965), Coyolxauhqui (1978), Teocalli de Tezcatlipoca y Piedra roja (1988), restos prehispánicos y coloniales como pisos, drenajes, plataformas (1983), entierros, cerámica colonial (2005), entre muchos más. Fuente: Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH, portales de Internet y [www.mexicodesconocido.com.mx/espanol/historia/prehispanica](http://www.mexicodesconocido.com.mx/espanol/historia/prehispanica).

<sup>136</sup> OP, *El laberinto de la soledad*, p. 18.

<sup>137</sup> En “Evocación de Mixcoac”, al recordar su infancia, narra cómo fue su contacto con el mundo prehispánico “todavía vivo”; menciona a la pareja que ayudó en casa de su abuelo en labores domésticas y apunta: “Elodio e Ifigenia tenían el color de su montaña. Indios viejos, hablaban todavía nahua y su español, salpicado de aztequismos y diminutivos, era dulce y cantante [...] Ifigenia era [...] sentenciosa, vivaz, niña vieja con un saber de siglos, fuente manando siempre maravillas, más que una abuela era una leyenda andante [...] Era bruja y curandera, me contaba historias, me regalaba amuletos y escapularios, me hacía salmodiar conjuros contra los diablos, los fantasmas, las enfermedades [...] Ifigenia me inició en los misterios del *temascal*, el tradicional baño azteca [...] Pero el temascal no era sólo una práctica higiénica y un placer corporal: era un rito de comunión con el agua, el fuego y las criaturas incorpóreas que engendran los vapores [...] Decía que el temascal más que un baño era volver a nacer. Y era verdad: al salir del baño yo sentía que regresaba de un largo viaje al comienzo del tiempo. [...] Ifigenia me abrió las puertas del mundo indio [...] Además de este contacto directo con la tradición india todavía viva, tuve otros con su historia y con su pasado”, en *Obras completas*, México, FCE, p. 346, tomo 14. No resulta aventurado pensar que Ifigenia, a su manera, pudo haber inculcado en el solitario niño una buena cantidad de “historias” que no se borraron de la memoria infantil y que, años después, la imaginación y la inspiración las devolverían entreveradas en versos de varios poemas.

fragmentos de templos, los ídolos precolombinos yacen vacíos de significado y convertidos en desastre, precisamente por estar en el subsuelo donde nadie puede verlos para dotarlos de significado divino, bélico, histórico. Años después repetirá en “Vuelta”: “Madura en le subsuelo / la vegetación de los desastres”.

Tras haber deambulado de manera cotidiana por los rumbos del Palacio Nacional, San Ildefonso, Catedral y el Templo Mayor sigue presente en Paz el eco de la primera entrega, la perspectiva perenne de la conjunción de épocas y estilos que se resuelven, insisto, en el asombro de estar vivo en un espacio ciudadano, carente de respeto, cuyos habitantes están todos muertos: “Hay casas y edificios de los siglos XVII, XVIII y XIX. En lo que se llamó la calle del Reloj, y ahora se llama Argentina, estaba aún la imprenta de mi abuelo en una casa antigua. En el convento de San Pedro y San Pablo, no en la iglesia sino en el convento, había una escuela secundaria donde cursé algunas materias que debía; y ahí estaban casi destruidos desde entonces, unos frescos de Montenegro y otros del Dr. Atl [...] Todo esto, ahora, con el ruido, el mundo de vehículos y el descuido, nos queda menos próximo.”<sup>138</sup> Imperan, de nueva cuenta, las figuras del exceso en la vida moderna: el espacio se condensa, el tiempo se acelera, el egoísmo se concentra.

*Y nada queda, sino el goce impío  
de la razón cayendo en la inefable  
y helada intimidad de su vacío.* (Versión LBP)

---

<sup>138</sup> Alberto Ruy Sánchez, “Una grandeza caída”, *opus cit.*, pp. 8-9.

### **3. Ciudadano puro**

#### **Visión panorámica a *La estación violenta***

En noviembre de 1953 Octavio Paz regresa a la Ciudad de México después de nueve años de ausencia y casi cuarenta a cuestas. En ese lapso viajó, conoció diversas ciudades y culturas, probó decenas de platillos, escuchó lenguas extrañas y confrontó costumbres. Pensó, dudó, escribió. Salió a vivir su encuentro decisivo con la poesía moderna y regresó a ser testigo del primer desencuentro con su ciudad.

“A Paz lo desconcierta el nuevo rostro de la ciudad atroz [...] Su ciudad de México es la tumba de sí misma y sobre ella revolotea la *Tolvanera Madre*. Sus volutas de caos, su vientre de ruido y polvo la ahogan y su barrio de Mixcoac ha sido deglutido. La ciudad, minuciosamente recorrida y amada desde sus días de estudiante, es ahora una mueca inescrutable, como Nueva

Delhi o Tokio.”<sup>139</sup> En ese momento Paz ignoraba que ese desconcierto doloroso se repetiría con mayor impacto en 1971.

Sólo faltaban dos poemas para completar un libro definitivo, “El cántaro roto” y “Piedra de sol”, éstos los escribió ya instalado en México para concluir otra etapa vital equiparable al verano de su vida.<sup>140</sup>

*La estación violenta* (1958) es un conjunto de nueve poemas<sup>141</sup> escritos en ocho ciudades de seis países diversos en un lapso de nueve años, 1948-1957, situación que recuerda *Camino*<sup>142</sup> (1929) de Carlos Pellicer. *La estación violenta* no es un libro de viaje, es la liberación de un lamento viajero, similar al eco, va y viene entre la conciencia del poeta y la ciudad donde escribe.

El nombre implica, lógicamente, un momento biográfico lleno de problemas continuos para el poeta: estrechez económica, enfermedad de Elena Garro, inestabilidad emocional, mudanzas y otros que se reflejan en un desconcierto personal y un relativo silencio en su escritura.<sup>143</sup>

---

<sup>139</sup> Sheridan, *Poeta con paisaje*, p. 459.

<sup>140</sup> “En 1958 apareció el libro titulado *La estación violenta*. El poeta quería referirse con esa expresión, entre otras cosas, al final de su juventud. Sentía además la necesidad de dar por terminada una época y comenzar otra [...] Sin embargo, después de esa temporada de luminosa calma en Oriente que se extendería hasta 1968, el destino parecía depararle una nueva, muy agitada estación. El otoño de su vida iba a ser más violento que su verano y su nueva edad cada vez más dinámica.” En Alberto Ruy Sánchez, *Una introducción a Octavio Paz*, México, Joaquín Mortiz, 1991, p. 93.

<sup>141</sup> “Himno entre ruinas” se publicó en *Libertad bajo palabra* de 1949. Después Paz lo integró a *La estación violenta* con dos variantes menores. LEV con sus nueve poemas se incorporó a LBP a partir de la versión de 1960. Cfr. Carlos Magis, *La poesía hermética de Octavio Paz*, México, Colmex, 1978, p. 201. Para un estudio sobre las versiones de LBP, cfr. Gênese Andrade da Silva, “*Libertad bajo palabra*, un libro-palimpsesto” en *Anuario de la Fundación Octavio Paz*, núm. 2, México, 2000, pp. 59-87.

<sup>142</sup> Carlos Pellicer, *Camino*, México, FCE, 1998. Conjunto de 15 poemas signados en 13 ciudades entre 1926 y 1928. Pellicer camina cual turista existencial cuya sensibilidad se doblaba lo mismo frente a la faz neoyorkina que ante Brujas, ciudad semilunar donde el poeta encuentra un pintor fantasma del siglo XV. Este *Camino* abre la brecha para un estudio comparativo.

<sup>143</sup> Andrés Ordoñez, *Devoradores de ciudades. Cuatro intelectuales en la diplomacia mexicana*, México, Cal y arena, 2002, p. 231. Cfr. las cartas de esa época dirigidas a Alfonso Reyes en *Correspondencia. Alfonso Reyes / Octavio Paz (1939-1959)*, edición de Anthony Stanton, México, FCE-Fundación Octavio Paz, 1998. En particular la carta 58 fechada el 30 de julio de 1952 y escrita en la Embajada de Tokio en México; es útil para ilustrar esta época difícil, sin embargo, no pueden

Sin embargo, este libro conjunta características de importancia extrema en el plano de la expresión poética, mismas que estudia amplia y detenidamente Carlos Magis.<sup>144</sup> También Manuel Ulacia dedica unas páginas al contenido poético-estructural de *La estación violenta* y observa que en esos poemas Paz logra la conciliación rotunda de la tradición inglesa con la francesa tanto en los comportamientos verbales como en los temas: “En ellos hay una crítica a los valores de la sociedad moderna; una búsqueda constante de lo sagrado; el regreso a los orígenes, a la palabra poética; la yuxtaposición de todos los tiempos históricos que encarnan el mito, y el empleo de la máscara poética.”<sup>145</sup>

Paz no sólo incorpora la yuxtaposición<sup>146</sup> temporal en su escritura, rasgo que ya había empleado en poemas de “Calamidades y milagros” sino, más bien, pone en práctica el empalme de una serie de elementos divergentes que fungirán como pautas renovadoras de su poesía, elementos que perduran y que, hasta cierto punto, cumplen una función sustantiva y adjetiva en la escritura de poemas con temas urbanos.

En *La estación violenta*, Octavio Paz emplea el recurso de la yuxtaposición de: 1) tiempos, 2) lugares: interior y exterior, sitios geográficos, 3) estados de conciencia: sueño y vigilia, 4) planos de la realidad: historia y ficción, biografía y fantasía, 5) culturas: antigüedad y actualidad, 6) personas

---

juzarse siete u ocho años de vida por la expresión interrogativa: “¿Tienen algo contra mí en relaciones?”, cfr. p. 189.

<sup>144</sup> Cfr. toda la segunda parte de *La poesía hermética de Octavio Paz*, pp. 199-242.

<sup>145</sup> Manuel Ulacia, *El árbol milenario. Un recorrido por la obra de Octavio Paz*. Barcelona, Galaxia-Gutenberg, 1999, p. 135.

<sup>146</sup> Esta es una de las evidencias de la conciliación a la cual alude Ulacia. Los modelos son Mallarmé, Rimbaud, Apollinaire, Baudelaire, Saint-John Perse, Wordsworth, Whitman, Eliot, Pound, Stevens. Dentro de los mexicanos algunas muestras de poemas con técnicas de yuxtaposición y tema urbano son: “Estrofa neoyorkina” y “Concierto breve” de Pellicer, “Poemas proletarios” de Novo, “Calles”, “Nocturno de Los Ángeles”, “Epigramas de Boston”, entre otros de Villaurrutia textos de *Andamios interiores* y *Urbe* de Maples Arce, “Acuario” y “Ventana” de Gorostiza.

y personajes, 7) símbolos y mitos, 8) estados psicológicos y 9) en algunas ocasiones, hasta combinación tipográfica.

Esta vivencia multitemporal, multiespacial, multifactorial en la praxis escritural se da aunada a temas profundos: el amor, la libertad, la muerte, la crítica, que también se yuxtaponen con temas cotidianos o de actualidad. La puesta en práctica del caleidoscopio de imágenes vertiginosas, que incluso llegan a formar un *collage* en movimiento, favorece el ritmo y la expresión de poemas con motivos urbanos, escritos en y desde una ciudad, como lo son, por ejemplo, “Máscaras del alba”<sup>147</sup>, “Fuente”, “El río”.

“El cántaro roto”, escrito en México, refleja la frustración o desolación que padece el campo mexicano, sobre todo, después de la Revolución; poema gestado en un viaje por ferrocarril de la capital a dos ciudades nortenas: San Luis Potosí y Monterrey. Al publicarlo causó polémica por su contenido y referencias: abandono del campo, sequía, sombra del cacicazgo.<sup>148</sup> Contrasta mucho con “Piedra de sol”, poema donde imperan dos categorías supremas: tiempo y amor; si bien se incluyen dos o tres menciones generales de la ciudad en “Piedra de sol”, e incluso una particular: Madrid, 1937, como contexto de la Guerra Civil Española, el tema urbano, en ningún momento, supera las categorías principales.

La poética de *La estación violenta* alcanza, en su conjunto, un plano de confluencia entre el tiempo, el espacio y la conciencia del poeta. Ese plano está representado por la ciudad, pues en ésta es donde realiza la interpolación de los puntos tiempo, espacio, conciencia, escritura. La vida se magnifica en

---

<sup>147</sup> “En «Máscaras del alba», otro poema de *La estación violenta*, no hay pluralidad de civilizaciones o de espacios sino de personas y situaciones. Unidad de espacios y de tiempo: Venecia en el alba.” En Manuel Ulacia, “Poesía, pintura...”, *Opus cit.*, p. 127.

<sup>148</sup> Stanton, “Genealogía...”, *opus cit.*, p. 119.

una dialéctica de lo abierto y lo cerrado.<sup>149</sup> Los poemas “Himno entre ruinas”, “Fuente”, “Mutra”, “El cántaro roto”, sentencia el poeta, terminan en una afirmación vital. El poeta habla sobre el libro:

Cada poema fue escrito en una ciudad distinta. Uno en Nápoles:<sup>150</sup> el mundo del Mediterráneo clásico; otro en Venecia:<sup>151</sup> otra ciudad decadente; el tercero fue escrito en Aviñón<sup>152</sup> y tiene que ver no con las ruinas físicas sino con las morales y psíquicas de nuestro tiempo; “Repaso nocturno”, escrito en París regresa al tema de la soledad del insomne en la noche urbana poblada de pesadillas; [...] el poema escrito en Tokio<sup>153</sup> y el escrito en Ginebra son variaciones del tema de la ciudad y la conciencia aislada.<sup>154</sup>

La alternancia no sólo es de ubicación geográfica, sino incluso muestra variaciones en el lapso de las veinticuatro horas diarias, y es también de ubicación física al instante de la escritura. En el orden interno de *La estación violenta* los seis primeros poemas van alternando entre ellos el día con la noche como símbolo del fluir temporal, mientras el poeta domina la pluma desde la alcoba, teniendo como referente la plaza urbana.

La crítica expresó su elogio y admiración para estos poemas escritos desde, ante y para una ciudad. Tomás Segovia apuntó sorprendido que: “Sólo a largos intervalos [...] encuentra uno un libro que produzca esa sensación de pureza. No de poesía pura, sino de persona pura: la sensación de estar escrito como escribiría alguien antes de ser escritor, si supiera escribir como después.”<sup>155</sup> La categoría filosófica de pureza otorga un halo de autonomía al poeta. Esa pureza naturalmente refleja una relación con el entorno, en buena

---

<sup>149</sup> Gastón Bachelard, *opus cit.*, capítulo “De lo de dentro y de lo de fuera”.

<sup>150</sup> “Himno entre ruinas”.

<sup>151</sup> “Máscaras del alba”.

<sup>152</sup> Se refiere al poema “Fuente”.

<sup>153</sup> Se refiere a los poemas “¿No hay salida?” y “El río”, respectivamente.

<sup>154</sup> Stanton, “Genealogía...”, *opus cit.*, p. 118.

<sup>155</sup> Tomás Segovia, “Poesía y un poeta (1959)” en *Trilla de asuntos. Ensayos II*, México, UAM, 1990, p. 387.

medida, el ser se forja en el ambiente en que vive. Octavio Paz nunca abandona su conciencia de poeta, de ensayista, de ciudadano comprometido con la palabra.

“Escribir es un oficio, y cada quien puede tener un oficio; pero muy pocos logran en él encontrarse a sí mismos, en lugar de permitir que se les convierta en muro, en separación, en objeto. Volver a encontrar vivos y virginales el mundo y la conciencia, cuando ya se sabe escribir, es la situación del poeta completo.”<sup>156</sup>

El hombre se esfuerza por comprender a su conciencia y dialogar con ella. El despertar de la conciencia poética se inicia por múltiples causas, no obstante, en buena medida las causas, y su proceso evolutivo, están íntimamente ligadas a la complejidad del entorno urbano. La continuidad se sostiene, como en un mapa, gracias al itinerario, es decir, en el andar del poeta que va y viene; las paradas se consolidan en el remanso urbano: en el tiempo que vive sin ser un hombre itinerante.

Aclara Paz: “La coherencia de *La estación violenta* procede, a mi juicio, de la persona que habla: un poeta ante la historia moderna.” Y añade que el tema es la asunción de la historia por la conciencia poética.<sup>157</sup>

La luz diurna, la luz solar motivan la presencia de los objetos en la alcoba y en la plaza: “Esa brizna de luz que tras cortinas / espía al que expía entre estertores / es la mirada que no mira y mira / el ojo en que espejean las imágenes...” (“Máscaras del alba”). “Todo es presente, espejo sin revés: no hay sombra, no hay / lado opaco, todo es ojo / todo es presencia, estoy presente en todas partes y para ver/ mejor, para mejor arder, me apago / y caigo en mí y salgo de mí...” (“Fuente”). Ver la ciudad, pero verla desde

---

<sup>156</sup> *Idem.*

<sup>157</sup> Stanton, “Genealogía...”, *opus cit.*, p. 118.

adentro y desde afuera de uno mismo, desde el interior y el exterior urbano, no es otra cosa que conocerla, vivirla y aproximarse a su comprensión.

El poema donde se logra esta fusión existencial con mayor fuerza es “El río” cuyo verso inicial es: “La ciudad desvelada circula por mi sangre como una abeja.” El ritmo vital del flujo sanguíneo se equipara con el ritmo urbano dando nuevamente lugar al empalme del río interno y externo.

La característica o eslabón que une a “El río” con poemas de tema urbano de fechas posteriores es la inclusión de la preocupación por la escritura poética. Ya en “Repaso nocturno” Paz había anticipado su inquietud por la complejidad de la creación poética y su relación con el mundo. Delirante por un insomnio prolongado en el cual busca su identidad y topa con la otredad, el poeta confiesa: “Empezó el asedio de los signos...”, esos signos son: la escritura, las inscripciones, “las ondas concéntricas que levanta una frase / al caer y caer en la conciencia”.

Magis<sup>158</sup> asegura que “El río” insiste en los avatares de la creación poética, a través de la cual la conciencia del poeta se erige en parámetro del mundo moderno, es decir, el mundo urbano. En “El río” se acciona el asedio de los signos, puesto en marcha desde “Repaso nocturno”. Al núcleo coincidente tiempo-espacio-conciencia se añade otro punto: la escritura. El fluir temporal se da *per se*, pero el habitante urbano tiene que detenerse para compenetrarse con ese ritmo natural, ese *detenerse un instante, detener a mi sangre que va y viene, va y viene y no dice nada*, se traduce -después del *impasse*- en palabra. La conciencia asume un papel protagónico, el poeta es la fuente que canta a media plaza para que todos los otros la escuchen.

Reitero la importancia de “El río” como el puente hacia poemas posteriores, por ejemplo, “Vuelta” y “Nocturno de San Ildefonso”, textos

---

<sup>158</sup> Carlos Magis, *opus cit.*, p. 206.

donde se integran los ejes temáticos mayúsculos de Octavio Paz: el tiempo, el amor, la escritura, la ciudad.

### **“Entrada en materia”**

De acuerdo con José Joaquín Blanco, *Salamandra*, cuya época de escritura va de 1958 a 1961, surge justamente como lo adverso a *La estación violenta*. “Ahí el poeta diurno se vuelve nocturno y hasta planetario. El poeta edénico incursiona en la ciudad astrosa, con gatos espeluznantes y lunas áridas. Invierno, podredumbre, obscenidad, rocas, neón, miedo, Ciudad Babel, huesos, galimatías son los motivos nuevos.”<sup>159</sup>

“Entrada en materia”, poema inicial tanto de *Salamandra* (1962) como de la sección “Días hábiles” de dicho libro, es sugerente desde el título que anuncia el ingreso a un nuevo asunto. Entrada a qué materia, puede preguntar el lector. ¿Se trata realmente de una materia nueva o el poeta vuelve a escribir sobre una materia que lo atrajo décadas atrás? ¿La “materia” es temática, biográfica, anecdótica o el acceso a la materia versificada radica en la asimilación de técnicas poéticas novedosas?

Paz responde a Manuel Ulacia ante la insistencia del entrevistador sobre el tema de la ciudad. «M.U.: *En otros poemas de esa sección vuelves al tema de la ciudad, presente en tu obra desde que comenzaste a escribir*. O.P.: Cada uno de los poemas de *La estación violenta*, salvo “El cántaro roto”, fueron escritos en una ciudad distinta y como respuesta a ella; en *Salamandra* hay

---

<sup>159</sup> José Joaquín Blanco, *Crónica de la poesía mexicana*, México, Universidad Autónoma de Sinaloa, 1979, p. 211.

varios poemas ‘simulataneístas’, para llamarlos así, que son poemas *en y de* la ciudad, como “Entrada en materia” y “El mismo tiempo”...»<sup>160</sup>

No son los primeros textos en abordar el asunto urbano, pero sí son textos primigenios por algunos aspectos: 1) En cuanto a la forma tan directa y detallada como se expone el material citadino: ruido callejero, iluminación artificial. 2) Creación de un ambiente extremadamente vertiginoso y acelerado y, paralelamente, conocido para muchos lectores. 3) Inclusión evidente de construcciones y personajes urbanos. En resumen, se instauran en la escritura los tópicos, cuadros o estampas urbanas que se desempeñan como andamiaje para, a partir de ahí, asentar sobre su plataforma asuntos metafísicos: tiempo, escritura, lenguaje.

En *La estación violenta* el poeta mira la ciudad y se esmera por asimilar detalles. Describe el paisaje y el entorno con un sentido de rigor crítico más severo. El ánimo de comprensión o compenetración lleva consigo la voluntad de un pacto primigenio con la ciudad. El poeta domina la situación: el espacio urbano lo asombra: “Noche multicolor / ataviada de signos / letras parpadeantes / obscuro guiño de números...”

Ahora aplica el simultaneísmo para yuxtaponer también sus temas centrales. Ejes temáticos: tiempo, escritura, ciudad, sobre los cuales plantará su imagen urbana reconstruida en los poemas de *Vuelta* y *Árbol adentro*.

“Entrada en materia” y “El mismo tiempo” equivalen al final del puente que inició con “El río”. El poeta vive y padece la ciudad, ha logrado la incorporación e incluso tiene la posibilidad de adherirse al ritmo vital urbano o bien de verlo desde un ángulo diferente. Tiene la libertad de andar por las calles o de recordar otra época en ese mismo espacio.

---

<sup>160</sup> Manuel Ulacia: “Poesía, pintura, música, etcétera”, *opus cit.*, p. 138.

Así, a partir del poema “El mismo tiempo”, Paz despliega un recurso sumamente atractivo que funciona de modo similar a un imán para la crítica: se *apersona* la ciudad de su pasado. La existencia de esta ciudad edénica marca una constante en su escritura poética: la búsqueda del paraíso perdido. La revelación de esta búsqueda mítica y real culmina con la escritura. Los poemas o textos en prosa antes mencionados, en donde se asimilan los imaginarios urbanos por el poeta, son clara evidencia de que ese paraíso perdido existió.

“El río” y “Entrada en materia” anuncian el tono y la ruta semántica por la cual se fusionarán esos nexos profundos, mientras en “El mismo tiempo” la presencia de una imagen personal de la ciudad de la infancia es definitiva, a la cual se aferra por convicción.

“Vuelta”, “Nocturno de San Ildefonso”, “Hablo de la ciudad” y “1930: Vistas fijas” se consolidan como poemas autobiográficos justamente por la referencia de una vida pasada en la ciudad edénica. Y sea a través de vistas panorámicas o caminatas reiteradas o recuerdos obsesivos, la ciudad responde y se torna tema poetizado, en el cual se libera una sensibilidad particular y una postura de defensa en dos niveles: recuperar el pasado personal y frenar el deterioro presente, porque afirmó Paz: “El pasado que la memoria pierde, la poesía lo salva.”<sup>161</sup>

“Entrada en materia” aborda desde el primer verso el ámbito urbano y en su secuencia presenta elementos o imágenes reincidentes empleados con anterioridad en poemas de *La estación violenta*: la presencia del automóvil aunado al escándalo de motor y frenos: “Bramar de motores / río en crecida /

---

<sup>161</sup> OP, “Los dedos en la llama”, prólogo a José Carlos Becerra, *El otoño recorre las islas*, México, SEP-Era, 1985, p. 15.

silbidos latigazos / chirriar de frenos”<sup>162</sup>; la iluminación artificial que permite actividad las veinticuatro horas, el movimiento que no para, la aparición de personas y vehículos en movimiento, la presencia de signos y el discurso verbal multiplicado, la resurrección pétreo.

*El neón se desgrana  
la luz eléctrica y sus navajazos  
Noche multicolor  
Ataviada de signos  
letras parpadeantes  
obsceno guiño de los números*<sup>163</sup>

En la oscuridad nocturna la iluminación causada por faros y reflectores implica una agresión que palpa las “plazas secretas” de la ciudad. Caben dos interpretaciones, la violación del espacio íntimo (resguardado en lo oscuro) que resulta del efecto luminoso o la que refiere Mario Pinho: “La ciudad moderna aparece precisamente como monumento babélico y caótico -«montón de piedras»- [...] Las piedras de la ciudad son los nombres vueltos arquitectura de sangre, obscena violación del «sagrario del cuerpo» y el «arca del espíritu».”<sup>164</sup> La segunda interpretación recuerda “la brusca luz de los

---

<sup>162</sup> Algunas de estas imágenes se tornan constantes en los poemas alusivos a la ciudad, por ejemplo: “Piedra de sol” donde el aturdimiento callejero contrasta brutalmente con la inocencia y el amor: *Madrid, 1937 / en la plaza del Ángel las mujeres / cosían y cantaban con sus hijos, / después sonó la alarma y hubo gritos / casas arrodilladas en el polvo, / torres hendidas, / frentes esculpidas / y el huracán de los motores, fijo:/ los dos se desnudaron y se amaron...* Otro ejemplo tomado de “Pausa”: *Rumor de árboles, / rumor de trenes y motores, / ¿va o viene este instante? / El silencio del sol / traspasa risas y gemidos...*, en este caso el contraste es entre el ruido y el silencio. O bien en “Repeticiones”: *zumbido de motores en la ciudad inmensa / lejos cerca lejos en el suburbio de mi oreja...*, donde los decibeles perturbadores obligan a permanecer en un estado de alerta.

<sup>163</sup> Números de placas o rutas de transporte, nombres de calles, números telefónicos en anuncios, carteles, avisos comerciales, cantidad en productos en promociones, horario de tiendas y locales, numeración de las casas y departamentos.

<sup>164</sup> Mario Pinho, *Volver al ser. Un acercamiento a la poética de Octavio Paz*, p. 36.

faros del auto, la luz navajazo, la luz escupitajo, la reliquia escupida” del poema “1930: Vistas fijas”.

*Noche en los huesos*  
*noche calavera*  
*los reflectores palpan tus plazas secretas*  
*el sagrario del cuerpo*  
*el arca del espíritu*

La atmósfera predominante en la parte inicial es de ruido, vértigo, algarabía, dinamismo exagerado que muestra de golpe una realidad animada y múltiple que recupera el símil del hormiguero, pero que se contrapone a una realidad inanimada, momificada: “tiempo petrificado” seguido de “el mal sin nombre / el mal que tiene todos los nombres / clavado / enquistado”. Ese mal que tiene a “las piedras recomidas hasta el hueso” alude al tiempo, a la “lepra de livideces en la piedra”, a la oxidación por el paso del tiempo; mismo que vive enquistado “hasta el meollo del hierro / y las ciegas juntas de la piedra”.

En la gran urbe pétreo y herrumbrosa *se da* el tiempo, pasa por ella día a día, hora a hora, minuto a minuto: horario marcado por un reloj sin importar que sea demasiado tarde o demasiado temprano porque, de cualquier manera, en la memoria individual y colectiva queda la Nada.

*Ciudad*  
*entre tus muslos*  
*un reloj da la hora*  
*demasiado tarde*  
*demasiado pronto*  
*En tu cráneo*  
*pelean las edades de humo*  
*en tu cama*  
*fornican los siglos en pena*

*Ciudad de frente indescifrable  
memoria que se desmorona*

Sin memoria colectiva, sin pasado conocido la ciudad abandonada camina por sí misma hasta desbordarse y perderse. Desconoce su propio territorio por haber rebasado ciertos límites. Esta gran urbe se empequeñece frente a las amenazas inmersas en ella misma, se enfrenta a un doble o triple conflicto: el desconocido territorio nocturno, la falta de asidero para su memoria y el irrefrenable paso temporal.

*La ciudad se extravía por sus callejas  
se echa a dormir en los lotes baldíos  
la ciudad se ha perdido en sus afueras*

Sin embargo, conforme se avanza en la lectura, paulatinamente el lector se infiltra a una atmósfera ya no tan urbana, el ambiente, el escándalo y los referentes pasan de lo concreto, tangible y visible a lo abstracto, intangible e invisible, técnica que permite embonar los materiales ciudadanos: reflectores, anuncios, hierro, piedras con el lenguaje o el tiempo. A partir de los versos: “Un reloj da la ahora / ya es hora / no es hora / ahora es ahora / ya es hora de acabar con las horas...”, se separa el contenido textual en dos mitades aparentemente disímiles: se transita del estruendo a la calma propicia para la meditación.

Con esta separación la ciudad cambia de atuendo: ya no es el espacio saturado de luz y barullo donde se viola la intimidad nocturna: “los reflectores palpan tus plazas secretas / el sagrario del cuerpo / el arca del espíritu...”

El problema se torna más complejo. La vida citadina se complica para el creador y para los habitantes, su insignia es Babel:<sup>165</sup> torre que simboliza la confusión y hasta la imposibilidad en la comunicación. Mito que conduce al hombre al aislamiento y a la destrucción. Sístole y diástole urbanas se conforman por palabras: para dominar el ritmo citadino es necesario que los habitantes hablen la misma lengua.<sup>166</sup>

*Hoy podría decir todas las palabras  
un rascacielo de erizadas palabras  
una ciudad inmensa y sin sentido  
un monumento grandioso incoherente  
Babel babel minúscula  
otros te hicieron  
los maestros  
los venerables inmortales  
sentados en sus tronos de cascajo  
otros te hicieron lengua de los hombres  
galimatías  
palabras que se desmoronan*

Pero el efecto de ese discurso incoherente e impronunciable se desmitifica, pierde poder en la figura del poeta. Octavio Paz vuelve al ejercicio reflexivo sobre el poder o alcance de la escritura, la suya es una empresa perenne: la conquista del lenguaje inserto en la sociedad moderna, es decir, urbana; lenguaje a través del cual logra la aprehensión de la historia inmediata:

---

<sup>165</sup> Torre mencionada en la *Biblia*, construida por los descendientes de Noé para alcanzar el cielo. Dios castigó la soberbia de los hombres con la incomunicación causada por la confusión de lenguas. Cfr. *Génesis*, capítulo 11, versículos 1-9, en *Santa Biblia*, El Paso, Editorial Mundo Hispano, 1990, p. 14.

<sup>166</sup> Carlos Prieto asiente que en el mundo: “Las diez lenguas más habladas representan el 0.15% del total de lenguas...” Cfr. *Cinco mil años de palabras*, México, FCE, 2006, p. 18. Es decir, aproximadamente 3980 millones de personas se comunican en diez idiomas que no representan ni el 0.2% de todas las lenguas que existen en el mundo. El mito de la maldición divina parece un hecho real.

“Vuelve a los nombres / ejes / anchas espaldas de este mundo / lomos que cargan sin esfuerzo el tiempo.”

El poeta practica el ritual inicial de nombrar, bautiza para reunificar, para religar, vuelve a rotular cada cosa para encontrar la verdad: “Nombres / verdades desfondadas.” Se resguarda en su alcoba desde donde inicia un acto de dominio lingüístico; ordena su imaginación para decir y nombrar en una lucha cuerpo a cuerpo con el lenguaje. En esa misma alcoba cohabitan la palabra, la intimidad representada por “el sagrario del cuerpo / el arca del espíritu” y el rumor nocturno y urbano.

### **“El mismo tiempo”**

Es el último poema de la sección titulada “Días hábiles” de *Salamandra*. Si se considera que esta sección abre con “Entrada en materia”, no es impertinente señalar que Paz establece una circularidad dentro del libro, puesto que ambos poemas tratan el tema urbano. Se evidencia una “vuelta” al tema de la ciudad, pero dentro de éste, también se observa un *ritornello* a una fijación permanente en la poética del mexicano: su infancia y su juventud y los lugares que lo vieron crecer, Mixcoac y la Ciudad de México, sitios distintos y distantes en aquellos años: de Mixcoac al Zócalo mediaba casi una hora de trayecto en tranvía; por un lado, el pueblo pintoresco con sus ladrilleras y magueyales y, por el otro, la gran urbe con sus palacios y antiguos edificios virreinales.

Pero la remembranza que entraña el poema no es inocente, refleja una sed metafísica reconocida por el propio autor: “fue una tentativa por expresar

el núcleo de lo que yo creo que es la experiencia literaria: el tiempo [...] el tiempo mismo que, en todos sus cambios, es el mismo tiempo”.<sup>167</sup>

A Paz le interesa responder(se) a la pregunta ¿el tiempo cambia?, y su tentativa de respuesta se resuelve en el poema. Así, la escritura es el puente que, “al mismo tiempo”, expresa la duda existencial -dejando fluir los recuerdos- y se convierte en tiempo petrificado. Si bien por medio de la poesía se puede desarticular la linealidad temporal, el poema se impone cual un fragmento de tiempo detenido, fijo en el papel.

Lo que interesa para la materia del presente estudio es que justamente en estas disquisiciones sobre la escritura y el tiempo que realiza Paz en sus poemas,<sup>168</sup> la ciudad se convierte en un elemento importante; no se trata de un accesorio escenográfico prescindible, sino de la imagen simbólica por antonomasia dentro de la cual se realiza magistralmente el cruce o empalme de tiempos y espacios.

*Es la ciudad en torno de su sombra  
buscando siempre buscándose  
perdida en su propia inmensidad  
sin alcanzarse nunca  
ni poder salir de sí misma  
Cierro los ojos y veo pasar los autos  
se encienden y apagan y encienden  
se apagan  
no sé adónde van  
Todos vamos a morir  
¿sabemos algo más?<sup>169</sup>*

---

<sup>167</sup> OP, *Pasión crítica*, p. 227.

<sup>168</sup> Recordemos los últimos dos versos del primer fragmento de “Nocturno de la ciudad abandonada”: *Ésta es la ciudad del Silencio / patíbulo del Tiempo*.

<sup>169</sup> OP, “El mismo tiempo”, en *Obra poética (1935-1988)*, México, Seix-Barral, 1990, p. 331.

La ciudad es el espacio “obligado” para el hombre moderno en el que se desarrolla su devenir que va del nacimiento a la muerte; es el escenario en el que cada persona vive sus propios conflictos interiores; es el hogar y se convertirá también en tumba. Paz “humaniza” a la ciudad al atribuirle desasosiegos: ensimismada, se busca sin encontrarse. En este ejercicio de traslación no es raro, entonces, que los ciudadanos sean como los automóviles: “se encienden y apagan”, viven y mueren. Pero ¿cuál es el sentido de la existencia, cuál el de vivir en una ciudad llena de gente? La única certeza, responde, es la muerte.

La tensión asociativa, motivada en ocasiones por la oposición de contrarios, en “El mismo tiempo” promueve que *lo vivo* no sólo se perciba a través de los signos vitales sino que también sea el signo emblemático de asombro. El viejo del parque no sabe quién es y está sólo, pero, a pesar de su soledad está vivo: “No sabe quién es / está vivo en mitad de la noche.”

La sensación de vitalidad tiene una íntima relación con el lenguaje, o más exactamente, con el privilegio de poseer el lenguaje.<sup>170</sup>

*¡Qué extraño es saberse vivo!  
Caminar entre la gente  
con el secreto a voces de estar vivo*

Además, la condición de vitalidad<sup>171</sup> devela situaciones entrañables para el poeta: “Si estoy vivo camino todavía / por esas mismas calles empedradas...”,

---

<sup>170</sup> Esta idea se percibe con claridad en varios pasajes de *El mono gramático*: “La algarabía humana es el viento que se sabe viento, el lenguaje que se sabe lenguaje y por el cual el animal humano sabe que está vivo y, saberlo, aprende a morir.” Cfr. OP, *Obra poética...*, opus cit., p. 551.

<sup>171</sup> Una escena semejante está ubicada en “1930: Vistas fijas”. Ahí escribió: *...y al cruzar la calle, sin razón, porque sí, como un golpe de mar o el ondear súbito de un campo de maíz, como el sol que rompe entre nubarrones: la alegría, el surtidor de la dicha instantánea, ¡ah, estar vivo, desgranar la granada de esta hora y comerla grano a grano!* En *Obra poética...*, p. 692.

lo entrañable está arraigado a esa zona de la memoria regida por el espacio donde veía las “nubes del altiplano”.

Si no sabemos nada; si apresuradamente la ciudad, aunque tenga cientos de miles de habitantes, no abate la soledad del individuo ni le resuelve sus dudas sobre el origen y el destino; vivir se vuelve, de manera simultánea, una extrañeza y un secreto. El hombre vive entre sus semejantes desconocidos y la ciudad moderna se presenta:

como la imagen emblemática de nuestro tiempo: un tiempo caracterizado, más que nada, por el hecho de que se compone de *todos* los tiempos; por el hecho de que en él se juntan presente, pasado y futuro [...] Espacio en movimiento que no cesa de modificarse, a la vez maqueta y ruina, la Gran Ciudad es, pues el *espacio/tiempo de la simultaneidad*, el “lugar” en donde se juntan y entrecruzan construcción y destrucción. Pero, a más de ser el tiempo de todos los tiempos y el espacio de de todos los espacios, la Gran Ciudad es asimismo la *Ciudad de todas las ciudades*.<sup>172</sup>

“El mismo tiempo”, a confesión expresa del autor, fue escrito en París. Al accionar la “vuelta” introspectiva a Mixcoac y a la Ciudad de México y después regresar a la Ciudad Luz pone en evidencia, ahora dentro del poema, la circularidad que mencioné al inicio. Dentro del círculo que conforma el viaje París-México-París está su desdoblamiento interior que lo interroga por el tiempo y la escritura. El enlace continental fortalece el recurso de la yuxtaposición,<sup>173</sup> pero también el de una visión urbana cosmopolita y desequilibrada.<sup>174</sup> Así, frente a la imagen integral de esta gran ciudad -que es

---

<sup>172</sup> Maya Schärer-Nussberger, *Octavio Paz. Trayectorias y visiones*, p. 74.

<sup>173</sup> La inclinación por esa tensión asociativa que reúne dos ciudades o sitios urbanos separados geográficamente, está fija en el inconsciente del poeta y lo plasma en otros poemas. En “Aunque es de noche” escribió: *Mientras yo leo en México, ¿qué hora / es en Moscú? Ya es tarde, siempre es tarde, siempre en la historia es noche y es deshora*. En “Pilares” se lee: *Inmóviles parejas / en un parque de México / o en un jardín asiático: / bajo estrellas distintas / diarias eucaristías*. Ambos de *Árbol adentro*.

<sup>174</sup> El cosmopolitismo y desequilibrio se concentran en una alcoba plagada de información que emerge de los medios de comunicación masiva. “Cierto, leemos las mismas noticias, utilizamos los

una y todas a la vez-, resulta fácil entender la dislocación espacial construida mentalmente. Esa ciudad arquetípica (inferida, por ejemplo, en el poema “Entrada en materia”) es la urbe que padece los excesos de la modernidad, la crisis del progreso y que, aunque el tiempo sea el mismo, cambia sin remedio hasta volverse una “desconocida” para quienes no vivieron o advirtieron las transformaciones.

Hace años escribí un poema sobre la ciudad y sobre mí escribiendo sobre la ciudad. Es un poema escrito en París. Entre las imágenes de esa ciudad brotan las de mi adolescencia y juventud. Brota la ciudad de México. Es un poema un poco largo pero quizá les va a divertir pues aparece un México que ustedes ya no conocen, recorrido por amarillos tranvías eléctricos. Algo tan viejo que ya es nuevo para ustedes. Los tranvías salían del zócalo hacia todos los rumbos de la ciudad: México estaba entonces mejor comunicado que ahora. También hablo de un barrio, Mixcoac, que en aquella época era un pequeño pueblo con huertas, jardines y granjas; hoy es un suburbio.<sup>175</sup>

Al introducir las imágenes que la memoria le dicta de un México “desconocido” para las nuevas generaciones aparecen los hitos urbanos que marcaron su adolescencia; el Zócalo y el tranvía<sup>176</sup> ocupan un lugar especial:

---

mismos artefactos, vemos las mismas películas y todos vivimos en la misma ciudad, aunque uno habite en Nueva York y el otro en Milán. ¿Dónde está esa ciudad? Nuestros pequeños departamentos son más grandes que el desierto para el árabe. Lo desconocido nos rodea, aunque sepamos el nombre de todos nuestros vecinos, porque no estamos seguros ni de nuestra propia identidad.” En *OP, Puertas al campo*, México, Seix Barral, 1972, p. 83.

<sup>175</sup> *OP, Pasión crítica, opus cit.*, p. 221.

<sup>176</sup> De acuerdo con Marc Augé existen espacios públicos y transportes denominados “no-lugares”; el tranvía, desde esta óptica del antropólogo francés tendría esta categoría de “no lugar”, además de: hoteles, andenes, aeropuertos, salas de espera, estacionamientos, camiones. Lugares de paso, en los cuales uno se encuentra por casualidad o necesidad. También asienta que el mundo contemporáneo es promotor de transformaciones aceleradas y añade que esa celeridad y metamorfosis afectan la categoría de la alteridad, es decir, la relación con el otro, concepto fundamental en la concepción literaria de Octavio Paz. Las tres transformaciones del mundo moderno acelerado son: el tiempo, el espacio y la individualidad. Augé las denomina “figuras del exceso”. El tiempo, apunta, “ya no es hoy un principio de inteligibilidad”, es decir, el esfuerzo metafísico por entender el tiempo ha dejado de ser prioritario, ahora, más bien, la cúspide intelectual del planeta se preocupa por saber cómo asimilar la superabundancia de acontecimientos presentes. Esta reflexión de Augé confirma que la intención de Paz en “El mismo tiempo” va a contracorriente de la tendencia actual. Cfr. Marc Augé, *Los no lugares. Espacios de anonimato*, Barcelona, Gedisa, 2000.

*Madrugadas sin nadie en el Zócalo  
sólo nuestro delirio  
y los tranvías  
Tacuba Tacubaya Xochimilco San Ángel Coyoacán  
en la plaza más grande que la noche  
encendidos  
listos para llevarnos  
en la vastedad de la hora  
al fin del mundo  
[...]  
volando silbando volando  
entre la sombra enmarañada de los fresnos  
desde San Pedro hasta Mixcoac en doble fila*

El tranvía es el transporte no sólo físico, sino mental; es el vehículo que conecta al pueblo en el que vive Paz, idílico en muchos sentidos, con la gran ciudad, fuente de bienes y males, pero también es el espacio en el que lee y discute, en el que sueña que viaja “al fin del mundo”. El tranvía es una extensión de su casa y de la escuela, pero más libre. Prolongación o espacio que lo invita al viaje y a la comodidad, mientras confirma la dicotomía quietud movimiento: el usuario, las calles, las otras casas o edificios y hasta las vías permanecen en quietud mientras se realiza el movimiento del transporte. Una imagen dicotómica similar la rescata Villaurrutia en el brevísimo poema “Tranvías”.<sup>177</sup>

Los tranvías eran enormes, cómodos y amarillos [...] iban, hacia el norte, a México y, hacia el sur, a San Ángel y al remoto Tizapán de resonancias zapatistas. Tardaba cincuenta minutos de Mixcoac al Zócalo. Mientras fui estudiante –más de diez años- viajé en esos tranvías cuatro veces al día: en ellos

---

<sup>177</sup> *Casas que corren locas / de incendio, huyendo / de sí mismas, / entre los esqueletos de las otras / inmóviles, quemadas ya.* Cfr. *Antología de la poesía mexicana moderna* de Jorge Cuesta, México, FCE, 1998, p. 251.

preparé mis clases y leí novelas, poemas, tratados de filosofía y folletos políticos. También abordé, con varia fortuna, a jóvenes pasajeras.<sup>178</sup>

Ese tiempo rescatado de la memoria -de “un México que ustedes ya no conocen”- ¿es el mismo tiempo del momento de la escritura en París? Desde la óptica del poeta sí, pues escribir es revivir: es convertir el tiempo lineal en cíclico, de tal suerte que cada vuelta reactualiza lo vivido; una manera de respaldar esta visión de la capacidad desarticuladora del tiempo que atribuye Paz a la escritura consiste en establecer formalmente un círculo: el poema da “vueltas” dentro de sí y dentro del libro mismo.

El poeta cumple, además, un ejercicio de simultaneidad: el poema sucede en dos ciudades a la vez<sup>179</sup> –París y México- y también se conjugan dos tiempos: presente y pasado; todo cabe en el extraordinario espacio del poema. “El poema comienza en París, regresa a la ciudad de México y, finalmente, vuelve a la mesa en donde el poeta escribe.”<sup>180</sup>

Otro rasgo importante, que no es nuevo en Paz -por cierto-, es el hecho de que se trata de un “nocturno”; desde el inicio del texto afirma: “Todo está quieto / reposa el mundo natural”, que evoca lo que él mismo llama “el dormir del mundo” en *Primero sueño*.<sup>181</sup> Para iniciar el viaje mental es necesario que todo repose. Después dirá “la noche fluye” para confirmar el momento en el que escribe y para situar al lector en un estado de ánimo que se empata con la escritura misma:

---

<sup>178</sup> OP, “Evocación de Mixcoac”, *opus cit.*, p. 342.

<sup>179</sup> “El mismo tiempo” me hace pensar en “Nocturno alterno” de José Juan Tablada: “Y sin embargo / es una / misma / en Nueva York / y en Bogotá: / ¡La Luna!”, Cfr. José Juan Tablada, *Los mejores poemas*, México, UNAM, 1993, p. 67.

<sup>180</sup> OP, *Pasión crítica*, *opus cit.*, p. 221.

<sup>181</sup> Cfr. OP, “Primero Sueño” en *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe*, México, FCE, 1988, pp. 469-507.

*Hoy estoy vivo y sin nostalgia  
la noche fluye  
la ciudad fluye  
yo escribo sobre la página que fluye  
transcuro con las palabras que transcurren*

El estar vivo<sup>182</sup> y sin nostalgia representa una constante en todo el poema, pero su importancia radica principalmente en ser punto de contacto con el entorno y apreciar, de nuevo, la empatía del flujo temporal y urbano. Fluir es entregarse al río del tiempo, ejercicio de la conciencia que ya aplicó en “El río”, y esta idea de continuidad e ilación lleva a pensar que nada escapa al tiempo: ni la noche, ni la ciudad, ni la página, ni el poeta. El poema, aunque sea un mecanismo de resistencia frente al inevitable devenir temporal, está hecho también de tiempo, aunque de un fragmento especial de éste: el *instante*, que en la poética del mexicano tiene importantes implicaciones.<sup>183</sup>

Pere Gimferrer sostiene que los nocturnos le permiten a Paz un punto de observación privilegiado, pues a través de esos escenarios el poeta actualiza uno de sus principales motivos: la contemplación del mundo. Para el crítico español, el instante es móvil e inmóvil “pues cualquier hora de la noche es idéntica a otra, en la medida en que la noche se caracteriza por la cesación de la actividad, pero al propio tiempo esta no-actividad encubre o recubre la vida nocturna de las grandes ciudades, envés de su vida diurna”.<sup>184</sup>

---

<sup>182</sup> “La admiración, que es el origen de la poesía y la filosofía, es también una sabiduría; es un saber que nos reconcilia con nuestro destino incierto de hombres y nos lleva a ver con reconocimiento y sorpresa un hecho simultáneamente simple y misterioso, cotidiano e insólito: estar vivos sobre esta tierra.” Cfr. “Ramón Xirau entre la Vía Layetana y el callejón de San Antonio” en OP, *Obras completas...*, *opus cit.*, tomo 14, p. 161.

<sup>183</sup> *Piedra de sol* es el mejor ejemplo, en la escritura de Paz, del tratamiento de la instantaneidad; escrito con anterioridad a “El mismo tiempo” ya planteaba la misma duda: “¿no pasa nada cuando pasa el tiempo? / -no pasa nada, sólo un parpadeo / del sol, un movimiento apenas, nada, / no hay redención, no vuelve atrás el tiempo,”. *Piedra de sol*, Barcelona, Mondadori, 1998, p. 75.

<sup>184</sup> Pere Gimferrer, “La ciudad y la noche” en *Lecturas de Octavio Paz*, Barcelona, Anagrama, 1990, p.89.

Paz “aprovecha” no sólo “cualquier hora de la noche”, sino que se trata de más de una noche: “Madrugadas sin nadie en el Zócalo”, en la Ciudad de México; “zaguanes tapias altas huertas dormidas / en vela sólo / blanco morado blanco / el olor de las flores” en Mixcoac; y “A esta hora el cielo no tiene una sola arruga” en París. Así, el nocturno urbano en Paz es el pretexto para poetizar sobre la escritura y el tiempo como lo empezó a hacer en *La estación violenta*, pero, sobre todo, para buscar respuestas que revelen la belleza: “Realidad suspendida / en el tallo del tiempo”.

El poeta insomne que escribe en una mesa en la capital francesa es -“En el mismo tiempo”- el niño que en su barrio camina “por esas mismas calles empedradas / charcos lodos de junio a septiembre”; el joven apasionado, cuya imaginación enfebrecida lo hace hablar “a gritos / en los tranvías rezagados / atravesando los suburbios” y el hombre maduro que se dice a sí mismo “Tal vez no pasa el tiempo / pasan imágenes del tiempo” o “Mientras escribo oigo pasar el río / no éste / aquel que es éste” y el poema se vuelve un fragmento de tiempo detenido, porque el insomne fija la conjunción de tiempos en la página.

Su herramienta es el lenguaje. Paz comparte la idea de que nombrar es crear, de que el vocabulario posee una fuerza genésica y subversiva, pero también sabe que la “otra voz” es dictada por fuerzas superiores a la propia voluntad:

*Y de pronto sin más porque sí  
llegaba la palabra  
alabastro  
esbelta transparencia no llamada*

y que, como el alabastro, debe ser trabajada, cincelada, pulida. Afirma que no basta con la intención de tocar la poesía -“Dijiste / haré música con ella”- pues a menudo no es suficiente sólo con el lenguaje: “garganta sólo garganta / canto sin pies ni cabeza”. Escribir desde el “envés” del día urbano le permite situarse en la silenciosa contemplación para recordar esa vida diurna (parisina, en el poema): “Hoy en la tarde desde un puente / vi al sol entrar en la aguas del río / Todo estaba en llamas / ardían las estatuas las casas los pórticos”.

El poeta está rodeado de ciudad, aun en esa hora de reposo ciudadano en la que escribe y en la que se mira escribir. El poema se convierte en un mecanismo de conciliación entre la realidad material (mundo con peso) - estatuas, casas, pórticos- y la que crea la imagen poética: “Mirada que sostiene a la hermosura / tiempo que se embelesa en la mirada / mundo sin peso”.

Como hombre moderno, el poeta no puede sustraerse al vértigo de la ciudad, de tal suerte termina apropiándose de ella en su intento por explicar(se) las dudas existenciales. Para Mario Pinho: “El cuerpo de la ciudad es la extensión de la anatomía física y psíquica del hombre, carcomida de miedo y orgullo insomne, esclavizada por el tiempo del reloj. La ciudad es la palabra petrificada.”<sup>185</sup> Pero también, por medio de la palabra, la ciudad cobra vida, se vuelve imprescindible.

La obsesión por el significado del tiempo está ligada a lo que Paz llama “la experiencia literaria”: hacer poesía es robarse un pedazo de eternidad, aquí y ahora, todavía con ecos románticos. Se trata, me parece, de otra faz de la trascendencia: “Yo no escribo para matar al tiempo / ni para revivirlo / escribo para que me viva y reviva”. Sin embargo, en el tiempo urbano la vida está regida por horarios y rutinas fijos, cada grupo social tiene un ritmo urbano que respetar, el tiempo laboral se empata con el tiempo familiar, las horas

---

<sup>185</sup> Mario Pinho, *Volver al ser. Un acercamiento a la poética de Octavio Paz*, p. 36.

libres se dedican al consumo o a la recreación dando lugar a cursos cronométricos predecibles. El ser humano vive preso del tiempo, como si no hubiera ninguna otra posibilidad no sólo de vivir, sino de pensar la vida; por ello, el poeta lucha interiormente para subvertir la línea temporal que parece inquebrantable y que suele producir desasosiego, inquietud, ansiedad. La ciudad es el afuera, el lugar en donde “el tiempo se desboca”, en donde golpea “el mundo con su horario carnicero”.

Ante estos embates del mundo que pesa, concluirá Paz “El mismo tiempo” con una reflexión conciliatoria:

*Dentro del tiempo hay otro tiempo  
quieto  
sin horas ni peso ni sombra  
sin pasado o futuro  
sólo vivo  
como el viejo del banco  
unimismado idéntico perpetuo  
Nunca lo vemos  
Es la transparencia*

¿Acaso la “transparencia” es la vida misma, la otredad, o una idea de Dios?  
¿O la transformación de la escritura en lenguaje?<sup>186</sup> El lenguaje que atraviesa el tiempo en el mundo humano.

---

<sup>186</sup> El apartado 18 de *El mono gramático* contiene una reflexión profunda sobre la relación entre la realidad y el lenguaje, reflexión que abarca el poder de la palabra que nombra y conquista tanto la transmutación de la realidad como del lenguaje. Hacia la parte final de este apartado está escrito: “Las cosas reposan en sí mismas, se sientan en su realidad y son injustificables. Así se ofrecen a los ojos, al tacto, al oído, al olfato -no al pensamiento. No pensar: ver, hacer del lenguaje una transparencia.” Las cosas reposan en el tiempo, durante la noche no son nombradas pero, dice el poeta, resucitan al alba y hacen perdurar al ciclo. El lenguaje es tiempo intocable. Cfr. OP, *Obra poética (193-1988)*, p. 562.

## 4. Símbolo patético

### “Vuelta”

Tras una apretada síntesis de su recorrido desde Southhampton hasta Acapulco y de Acapulco a la ciudad de México,<sup>187</sup> Paz manifiesta su asombro por la suciedad de las playas acapulqueñas y de ahí: “...el ascenso en autobús a la ciudad de México y el asombro creciente de Marie-José a medida que el camino serpeaba entre montañas ocres y la sucesión de los valles inmensos cada uno más alto que el otro y... el resto está dicho de modo más claro y breve en un poema que escribí hace unos días y que se llama «Vuelta». Te lo envío en estas líneas.”<sup>188</sup>

---

<sup>187</sup> El recorrido, y las primeras impresiones, lo sintetiza en una entrevista con Rita Guibert. Partieron de Inglaterra, pasaron por Madeira, llegaron a Miami y de ahí bajaron para cruzar por el Canal de Panamá para, finalmente, desembarcar en Acapulco. “Después tomamos un autobús y, por una carretera muy buena, atravesamos un paisaje amarillo muy hermoso y llegamos a la ciudad de México. Aunque México me sigue pareciendo una de las ciudades más bonitas de América es una ciudad mutilada, desfigurada, y con más *smog* que Nueva York. Es la quinta ciudad del mundo en cuanto a la contaminación de la atmósfera, pero no lo es en cuanto a bibliotecas, salud pública, nivel de vida, etc. [...] Creo que la ciudad de México es un espejo del capitalismo latinoamericano, que es un capitalismo sin originalidad estética.” En “Entrevista con Rita Guibert”, *Obras completas. Miscelánea III, opus cit.*, p. 471.

<sup>188</sup> “Vuelta” está firmado como sigue: “México, a 2 de junio de 1971”. Es un poema que Paz escribió a su regreso a la ciudad de México después de años de ausencia y que envía junto con una misiva, fechada el 20 de junio de 1971, a su amigo Julián Ríos. Este poema está contenido en la primera edición de *Sólo a dos voces* (1973), libro conformado por un conjunto de conversaciones entre el novelista español y Octavio Paz. El epílogo de *Sólo a dos voces* contiene tanto la carta a Ríos como “Vuelta”. Octavio Paz y Julián Ríos, *Sólo a dos voces*, p. 151.

Cuando Paz escribió “el resto está dicho en un breve poema”, se refiere a que ese *resto* de su sorpresa, ante los cambios urbanos, ha sido poetizado. Esta información es muy valiosa pues permite a los lectores rastrear la génesis del poema. Cinco años después, “Vuelta” pasó a formar parte del libro titulado con el mismo nombre, cuya primera edición en México data de 1976. *Vuelta* contiene, entre otros, cuatro poemas unidos por el tema común del regreso a la ciudad natal: “Vuelta”, “A la mitad de esta frase”, “Petrificada petrificante” y “Nocturno de San Ildefonso”. El título alude al regreso de Octavio Paz a la Ciudad de México tras una larga estadía de trece años en Europa, India y Estados Unidos.

Como sucede con buena parte de la escritura poética de Paz “*Vuelta* simboliza asimismo el regreso a temas anteriormente tratados y el retorno al pasado mismo del autor.”<sup>189</sup> En efecto, el regreso físico del poeta se da paralelamente con el empleo de un discurso al que Paz vuelve después de una intensa etapa de búsqueda y experimentación influido por la cosmovisión oriental.

En 1968 cumplía las funciones de Embajador en la India cuando se enteró de la tragedia en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco, acaecida el día 2 de octubre. Su respuesta inmediata fue de indignación; la manifestación ante ese sentimiento fue la renuncia al cargo diplomático.<sup>190</sup> De ahí viajó a Inglaterra y Estados Unidos en donde pasó por algunas Universidades

---

<sup>189</sup> Agustín Pastén, *Octavio Paz, crítico practicante en busca de una poética*, p. 208.

<sup>190</sup> Gonzalo Rojas refiere ese pasaje: “La noche de Tlatelolco, 2 de octubre de 1968, Octavio Paz me escribió una carta a Concepción de Chile, a la universidad. La misiva llegó al Departamento de Español que yo presidía. Me escribió desde Nueva Delhi y me dijo: «Gonzalo, estoy mandando una carta semejante a ésta para algunos amigos en el mundo. Y ésta que te envió a ti es con el fin de que comuniqués mi renuncia al cargo de embajador de México en la India porque no puedo consentir la matanza. Te mando, además, un poema para que, de ser posible, lo hagas publicar en Sudamérica.» Mandé ese poema, por cierto muy hermoso, a Buenos Aires, a Montevideo, a Lima.” Cfr. Esteban Ascencio, *Memorias de un poeta. Diálogo con Gonzalo Rojas*, México, Rino, 2002.

impartiendo cátedras y conferencias. Finalmente, en el mes de junio de 1971 arriba a la Ciudad de México con un destino abierto y una compañera definitiva: Marie Jo.

La sangre se le agolpa, el pensamiento se suspende, su ánimo se arroba: la ciudad -en cuyo seno nació, creció y se formó como poeta- ha cambiado; la fisonomía, la mentalidad, el crecimiento poblacional y el germen de fuertes problemas sociales lo sorprenden. El choque cultural y emocional lo remiten de manera inconsciente y natural a los afianzados recuerdos de su infancia, adolescencia y primera juventud. Vuelve a aflorar la simiente de la nostalgia, inoculada en él desde siempre, desde que se conoce como un bulto que llora: “Desde hace un siglo llora y nadie lo oye. Él es el único que oye su llanto. Se ha extraviado en un mundo que es, a un tiempo familiar y remoto, íntimo e indiferente. No es un mundo hostil: es un mundo extraño, aunque familiar y cotidiano...”<sup>191</sup>

Nuevamente su ciudad se le presenta como un mundo remoto, indiferente y extraño. Al hombre lo desconcierta, por segunda ocasión después de una ausencia prolongada, “el nuevo rostro de la ciudad atroz”. La Ciudad de México es “la tumba de sí misma y sobre ella revolotea la *Tolvanera Madre*”, apuntó Sheridan, “sus volutas de caos, su vientre de ruido y polvo la ahogan y su barrio de Mixcoac ha sido deglutido”.<sup>192</sup> Entonces, para resarcir la pérdida, Paz construye a la manera de un *comienzo absoluto*<sup>193</sup> su arquetipo personal a través de una actividad no profana, representada, en ese momento, por la escritura poética.

---

<sup>191</sup> OP, *Itinerario*, p. 14.

<sup>192</sup> Sheridan, *Poeta...*, *opus cit.*, p. 459.

<sup>193</sup> Cfr. capítulo “La regeneración del tiempo” en Mircae Eliade, *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza, 1999.

Octavio Paz reacciona con conciencia creativa y busca en su pasado una respuesta a ese sorprendente conflicto existencial, también está construyendo una continuidad y concatenación temática con libros anteriores, particularmente con *La estación violenta* y con *Salamandra*.

García Ponce anota que ante la ausencia de una realidad preconcebida, en este caso la Ciudad de México de los cuarenta o de los cincuenta, Paz vuelve a accionar la palabra. “Así, el poema da sentido a la biografía del poeta, la aclara como ese continuo interrogarse sobre la ausencia de la realidad y el papel del hombre en ella, y al mismo tiempo presenta su propia creación como la más clara respuesta, convirtiéndose en el lugar de encuentro con esa misma realidad y abriéndose a ella, afirmándose como puente que une al poeta con la poesía, o lo que es lo mismo, al poeta con el mundo.”<sup>194</sup>

Aunque estas líneas son anteriores a la publicación de “Vuelta”, su aplicación a este poema es absoluta, Paz se construye a sí mismo porque él es su palabra y se afirma como futuro inmediato a través de su propia escritura, que lógicamente funciona como su destino. Él es puente entre la palabra y el mundo, incluso entre el mundo (el mundo de su barrio) que ya no existe y la palabra. Él mismo se vive en “Vuelta” con todos sus sentidos, su asombro y su temor. Revive un discurso que, tanto en lo físico como en lo espiritual, retoca y retrata tópicos y temas trabajados con anterioridad.

La imagen de la metrópoli mundial se convirtió muy pronto en un espacio de sufrimiento para el hombre. La ciudad dejó de ser el signo de progreso que fue para las vanguardias. En 1931, año de la publicación de “Nocturno de la ciudad abandonada”, García Lorca incluye en su idea de

---

<sup>194</sup> Juan García Ponce, “La poesía de Octavio Paz” en *Aproximaciones a Octavio Paz*, p. 26. Compilado por Ángel Flores.

ciudad el de símbolo patético y sufrimiento.<sup>195</sup> Zona de caos impersonal donde se privilegia el anonimato y se pierde la armonía. En “Vuelta” la ciudad se va develando en forma metonímica y muchos de sus elementos poseen una carga negativa o dolorosa. La confesión poética de ambos autores emplea a ese símbolo patético para exponer algunas características de la ciudad: vida de sufrimiento, falta de solidaridad, anonimato, saturación y fractura de la armonía.

El poema está dedicado a José Alvarado, periodista regiomontano, amigo y miembro de la misma generación universitaria que Octavio Paz. El epígrafe proviene de Ramón López Velarde, uno de los poetas mexicanos claves en Paz. Los versos epigráficos pertenecen al poema “El retorno maléfico”, publicado en 1921, año de la muerte del zacatecano. En ese poema, López Velarde explora la angustia del desarraigo y el desgarramiento afectivo ante el regreso a la casa paterna. Al respecto Paz escribió:

Cierto, la Revolución Mexicana, que despobló lugares, repobló otros, dispersó y reunió a las gentes y reveló a todos una patria desconocida, contribuyó a su descubrimiento. En sus manos esa materia en bruto sufre la misma transformación que el lenguaje cotidiano y los objetos de uso diario. Sometida a la doble presión de la alquimia verbal y de la ironía, la sencillez aldeana se convierte en un condimento raro, una extrañeza más que se incrusta en el discurso de la poesía tradicional. El ejemplo más notable de esta metamorfosis es “El retorno maléfico” [...] Su pueblo, mutilado por la metralla de la contienda civil, es un “edén subvertido”, un paraíso arrasado al que “será mejor no regresar”.<sup>196</sup>

---

<sup>195</sup> María Clementa Millán, “Introducción” a *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca, México, Rei, 1988, p. 71.

<sup>196</sup> OP, *Cuadrivio*, p. 84-86.

El hijo pródigo regresa al hogar de su infancia, observa que la casa y las cosas han cambiado, la vuelta al lugar de origen lo toma por sorpresa, y lo arroba el sentimiento de alejarse nuevamente.

Para Jason Wilson,<sup>197</sup> la trama del poema de Octavio Paz se teje en torno a este epígrafe: la quintaesencia de la nostalgia que permite equiparar la confrontación con la ciudad como ‘edén subvertido’, una Arcadia sublevada, un paraíso perdido. En la carta a Ríos, Paz apunta: “Bueno, yo también, después de muchos años de ausencia, regresé a la ciudad en que nací -pero no me encontré con un México arrasado por la guerra civil sino degradado por el progreso a la moderna, el lucro de los capitalistas, la megalomanía de los gobiernos y la sórdida fantasía de la clase media.”<sup>198</sup> El espacio de la infancia y juventud jamás volvió a ser el mismo.

El tono de añoranza que Paz imprime a sus palabras es, en realidad, un eco de poemas anteriores (p. ej. “Nocturno de la ciudad abandonada”) en donde anticipó, de algún modo, el futuro inocuo de la ciudad de México en general, y de su centro histórico en particular.

García Ponce postula la obra de Paz como esencialmente personal y biográfica, y agrega: “La experiencia que nos comunica, que hace nuestra por medio de la obra, sólo llega a nosotros a través de esa voluntad de realizarse como destino en ella.”<sup>199</sup> Estamos frente a la presencia del poeta en la obra, pero del poeta que se magnifica como hombre universal. Del poeta que se lamenta profundamente al grado de llegar a sentir rencor, quizá incluso contra él mismo, por causa de la decadencia física y moral de su ciudad natal.

Los primeros versos otorgan al poema un apoyo ambiental sensorial, se reafirma la atención, tanto de la voz lírica como del lector, en lo que se oye, se

---

<sup>197</sup> Jason Wilson, cfr. “Análisis de «Vuelta»” en *Octavio Paz, un estudio de su poesía*.

<sup>198</sup> Octavio Paz y Julián Ríos, *Solo a dos voces*, p. 151.

<sup>199</sup> Juan García Ponce, *Opus cit.*, p. 22.

siente y se ve: voces, los dedos del sol, sombra y luz, silbidos diversos que vienen, van y desaparecen. Este fenómeno obtiene mayor claridad al recordar las palabras de Xirau. En “Del símbolo o la imagen”<sup>200</sup> explica que en Paz se funden el poema de imágenes y el poema de símbolos. En el poema de imágenes la expresión es clara y directa, mientras que en el poema de símbolos la referencia al objeto es indirecta, pasa de ser una segunda a una tercera intención.

“Vuelta” es un poema en donde se funden la imagen y el símbolo por lo que el lector percibe la imagen con más claridad: cuando silba el carpintero o el nevero se extiende la imagen al silbido de tres fresnos en la plazuela mientras el tiempo se tiende a secar como la ropa.

*Crece  
se eleva el invisible  
follaje de los sonidos*

*Tiempo  
tendido a secar en las azoteas*

El tiempo es rutinario y esa rutina aporta la seguridad del mañana, el terrible anhelo de que mañana las cosas y las casas, las calles y los vecinos no cambien, no se derrumben, no desaparezcan. El hombre como prisionero del tiempo se reacomoda a una ciudad que también es prisionera del tiempo, sin embargo, su capacidad perceptiva y sensitiva aumentan con los años y la memoria de este hombre logra una reconciliación con los vínculos imaginarios del pasado para así transgredir toda frontera real o virtual del tiempo.

Los símbolos, según Xirau, derrocan a la imagen a extremos tales que hasta el tiempo por sí solo simboliza el dolor nostálgico. Mixcoac actúa como

---

<sup>200</sup> Ramón Xirau, *Octavio Paz: el sentido de la palabra*, México, Joaquín Mortiz, 1970.

símbolo: “morada caligrafía pasional” es una imagen que también se desempeña como símbolo de la infancia; en “Vuelta” la multiplicidad simbólica confluye en el viaje circular o itinerario urbano que realiza Paz por diversos hitos ciudadanos y momentos vitales.

El poeta nos introduce a su terruño: “Estoy en Mixcoac”, el pequeño pueblo idealizado en su memoria ha sido brutalmente trastocado por la expansión urbana.<sup>201</sup> La presencia del yo poético en el ambiente urbano alcanza un grado elevado, un grado de identidad entre el hombre que escribe y el sujeto del poema.

En “Nocturno de la ciudad abandonada” el sujeto (el hombre) ni siquiera está representado, nadie vive en ese sitio. En “Crepúsculos de la ciudad” el sujeto equivale a un ser agobiado por la caída física y mítica. Ese ser no tiene nombre y carece de señas particulares. Ya en los poemas de *La estación violenta* es perceptible la vida de los habitantes, mientras el poeta se identifica con el insomne que siente la urbe en su desvelo; el poeta es “el agonizante”, “el prisionero de sus pensamientos” y aunque escribe “estoy presente en todas partes”, lo está en una ciudad donde no puede dormir y siente cómo se agudiza su conciencia; pero la manifestación de empatía entre la “persona que hoy habla” y el poeta inventado por esa persona (o entre “hombre que vive” y “poeta que escribe”) se hace patente en “Vuelta”: yo estoy en Mixcoac, yo estoy rodeado de ciudad.

Esa presencia tan fuerte aunada a la localización de un momento biográfico conocido logra una motivación especial en el lector. Esta comunicación se traduce en interés colectivo.<sup>202</sup> En “Nocturno de San

---

<sup>201</sup> Para más referencias sobre los cambios en Mixcoac, ver Octavio Paz, “Estrofas para un jardín imaginado (Ejercicio de memoria)” en *Vuelta*, núm. 153, agosto de 1989, pp. 8-12.

<sup>202</sup> “Mis poemas son una suerte de autobiografía. No de la persona que hoy habla sino de un poeta que yo he inventado.” Y añade que ha inventado a ese poeta para conocerse. Entrevista con Silvia

Ildefonso” Paz logra también la fusión de la historia individual del poeta con la historia de la comunidad.<sup>203</sup> Son poemas donde la voz y la presencia del poeta (el real y el inventado) son muy notorias.

Marcos Arróniz rescata en su *Manual del viajero en Méjico*, las siguientes notas sobre Mixcoac a mediados del siglo XIX :

Está situado á poco mas de dos leguas de la capital, al S. O. Su población es en la actualidad de unos 1500 habitantes, repartidos así en el casco del pueblo, como en varias huertas y barrios de sus alrededores. Son en su mayor parte indígenas, y se ocupan en su mayor parte en la labranza de pequeñas suertes de tierra, que tienen ya en propiedad, ya en enfitéusis [...] Su única industria consiste en la fabricación de ladrillo, para la cual se cuentan hasta diez hornos, siendo el que se elabora en ese pueblo el mas estimado de cuantos se introducen en la capital [...] Hay barrios con huertas y lugares deliciosos donde crecen con notable lozanía los fresnos y los chopos.<sup>204</sup>

Arróniz también menciona a Tacubaya como una población cercana a la ciudad, con aire aristocrático, casas lujosas, zona ideal para paseos dominicales. El manual se publicó en 1858, por lo que desde mediados del siglo XIX Tacubaya y Mixcoac eran zonas bien determinadas por su entorno, sitios con un *hábitat* natural prodigioso. Las descripciones que hacen los habitantes del Mixcoac de principios y mediados de siglo XX son muy

---

Cherem, “Soy otro, soy muchos...”, en *Obras completas. Miscelánea III, opus cit...*, p. 378. En otro momento advierte: “El poeta que escribe no es idéntico al hombre que vive. Están en continua comunicación y puede decirse que el hombre que vive es la inspiración del poeta que escribe. Pero no son lo mismo ni el mismo.” Entrevista con A. Stanton, “Genealogía de un libro: *Libertad bajo palabra*” en *Obras completas. Miscelánea III, opus cit.*, p. 109.

<sup>203</sup> En palabras de Paz, entre las grandes aportaciones e innovaciones de Pound y Eliot a la tradición poética de Occidente está la de aplicar la técnica simultaneísta a visiones poéticas del mundo moderno y el resultado son poemas donde el alma del poeta se funde con el alma de una civilización. Desde el momento en que Paz escribe poemas con estas características se inserta en esa tradición poética. Algunos ejemplos que él mismo enlista son: “Entre la piedra y la flor”, “Homenaje y profanaciones”, “Blanco”, “Nocturno de San Ildefonso”. Cfr. Entrevista con César Salgado, “Poesía de circunstancias” en *Obras completas. Miscelánea III, opus cit.*, pp. 528 y 529.

<sup>204</sup> Marcos Arróniz, *Manual del viajero en Méjico*, edición facsimilar, México, Instituto Mora, 1991, p. 249.

similares entre sí y lo confirman como un sitio con una naturaleza original no afectada.

Naturalmente, Mixcoac es sólo un ejemplo del cúmulo de modificaciones que sufrieron muchos pueblos y zonas aledañas al centro citadino. No se trata de un caso aislado, la misma suerte padecieron Santa María la Ribera, la Condesa, San Ángel, Coyoacán, Tlalpan, Coapa y todos los ranchos, poblados y haciendas que se urbanizaron.

Por eso cuando Paz escribe en su poema:

*Estoy en Mixcoac*  
[...]  
*estoy rodeado de ciudad*

lo que está comunicando es que Mixcoac está rodeado de ciudad, por un momento el poeta *es* el Mixcoac del pasado. El ejercicio de sinécdoque que realiza abarca, asimismo, la modificación profunda, no sólo de Mixcoac sino de múltiples zonas en la capital; modificación urbana y administrativa que responde, en última instancia, a la expansión demográfica acelerada por el progreso.

La estructura que encuentro en “Vuelta” es de bloques formados por versos unidos en torno a una descripción ambiental o biográfica, o bien a una disposición anímica. La extensión es la del poema largo cuya forma orgánica interna, sostenida por la diversidad de elementos, se resuelve en la unidad del texto. El poema largo es una composición que a pesar de tener distintas partes o apartados, éstos se integran sobre todo por el regreso al motivo inicial. Puede haber pequeñas desviaciones o bifurcaciones pero la unidad se mantiene por la estructura y por el tema. Los bloques están representados por estrofas que aumentan en número de versos. El primer bloque otorga la



exploró en “Crepúsculos de la ciudad”, sin embargo, la comprobación de sentirse alterado y nostálgico en el presente resulta quizá más angustiosa.

*Me falta aire  
me falta cuerpo  
me faltan  
la piedra que es almohada y losa  
la yerba que es nube y agua  
Se apaga el ánima*

La ciudad actual se convierte en objeto de rechazo, su aire marea, existe dentro de ella el miedo de morir sobre el asfalto, de perderse en un hospital cualquier mediodía. A la ciudad le falta la piedra suave y la yerba líquida, le falta algo vital para invitarnos a vivir y no ser sólo *bruma*. Siguiendo a Maya Schärer,<sup>206</sup> a la ciudad le falta la piedra-almohada en la cual reconocernos, la piedra-losa en la cual enterrarnos y el agua que representa la fertilidad. La carencia ha sido producida en Paz por la prolongada ausencia. Él vivió los años previos a su regreso en ciudades ordenadas; a su vuelta percibe una Ciudad de México caótica y, lo más grave, abandonada al arbitrio del caos y el accidente.

En el cuarto bloque estructural el poeta alude al mediodía, desde el cual se caminará hacia la tarde, la noche y la madrugada del día siguiente.

*Mediodía  
puño de luz que golpea y golpea*

“El mediodía es para Paz el momento mágico en que el tiempo parece suspenderse o en que esta suspensión aparece de la manera más tentadora”,<sup>207</sup> apunta Phillips, entre otras observaciones relativas al mediodía; pero lo que

---

<sup>206</sup> Maya Schärer-Nussberger, *Octavio Paz. Trayectorias y visiones*, p. 79.

<sup>207</sup> Raquel Phillips, *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*, p. 143.

interesa aquí es que desde ese parámetro temporal, el poeta se detiene a ver la ciudad y se lamenta de ella. Aunque camine sin avanzar, sus imágenes avanzan sobreponiéndose unas a otras, porque al mirar hacia atrás encuentra que ese pasante (él), *ya no es sino bruma...*

“Vuelta” es la radiografía del símbolo patético ya aludido; el testimonio de la desilusión de un poeta que vivió en su juventud *otra* ciudad. La abulia, el descuido y la corrupción administrativa fueron aniquilando un espacio que durante décadas invitaba a disfrutarse. Por diversas causas, entre las que destacan la explosión demográfica y la falta de planeación, surgieron la aglomeración, la suciedad, la violencia que, en los años de la escritura de este poema, no alcanzaba aún las desproporciones de los tiempos actuales.

Confirmando con Schärer que: “Asistimos en «Vuelta» a una metamorfosis infernal y grotesca. México ya no es sino una caricatura esperpéntica de sí misma, en la que el ‘águila’ y el ‘jaguar’ -esas antiguas castas guerreras- han sido remplazadas por ‘otras’ más viles.”<sup>208</sup>

*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*

La ciudad se corporiza para mostrarse tal cual es. La urbe deja de ser el lugar seguro y el espacio que muestra sus encantos para convertirse en el espacio de los desastres donde los actos cotidianos se transforman en: “pululación de ideas con uñas y colmillos / multiplicación de razones en forma de cuchillos”.

Esta ciudad retratada con detenimiento por los cronistas decimonónicos y descrita con maestría por Carlos Fuentes, esta ciudad que conjunta en la

---

<sup>208</sup> Maya Schärer-Nussberger, *opus cit.*, p. 79.

realidad y en la ficción las tres épocas históricas que tanto atraen a Paz, la ciudad por la que anduvo entre los trece y los veintinueve años es otra, *el presente* de esta ciudad *es intocable*, escribe en el último verso de “Vuelta”.

En el quinto bloque el entorno se trastoca en oscuro y doliente: “Madura en el subsuelo / la vegetación de los desastres”. El subsuelo urbano de la capital mexicana posee un significado de índole muy especial, es el espacio donde los lagos se desecaron y que sirve de tumba a los ídolos precolombinos. En ese subsuelo flaquearán los nuevos cimientos de concreto con la embestida telúrica; por él corre el tren metropolitano, “templo subterráneo para el proletariado sagrado” cuya construcción de vías y estaciones inició en 1967. En el inframundo yace la historia enterrada que constantemente emerge para recordarnos que no ha desaparecido.<sup>209</sup>

El simbolismo del subsuelo capitalino no está del todo descifrado, es un enigma cambiante pues conforme avanzan las investigaciones del Templo Mayor o se sustituye el drenaje, se dan nuevos hallazgos de ídolos prehispánicos, mismos que llevan siglos enterrados.<sup>210</sup>

Los versos “Queman / millones y millones de billetes viejos / en el Banco de México” revelan un pasaje biográfico que ha permanecido en la mente del poeta por treinta años, ya que él, en efecto, trabajó en el Banco de México: “Por ejemplo, durante una época tuve que trabajar en el Banco Nacional contando billetes, pero contando billetes viejos, los billetes que se

---

<sup>209</sup> José Emilio Pacheco es otro poeta que ha equiparado a ese subsuelo con el inframundo, en “El reposo del fuego” escribe: “Brusco olor del azufre repentino / color verde del agua bajo el suelo. / Bajo el suelo de México se pudren todavía las aguas del diluvio. / Nos empantana el lago, sus arenas / movedizas atrapan / y clausuran / la posible salida.”

<sup>210</sup> OP desarrolla ese tema en “Petrificada petrificante”, poema donde se reconstruyen las figuras de “la Gran Diosa mesoamericana y la Ciudad sobre el Lago”, de acuerdo con Roberto Vera. Se trata de un poema donde se aborda una triple convergencia entre: la diosa y su imagen, el plano de la ciudad y lo habitantes actuales. Cfr. “ ‘Petrificada, petrificante’: Coatlicue” en Luis Roberto Vera, *La imagen sitiada*, México, BUAP-UAM, 2003.

van a quemar. De modo que a nosotros (éramos un grupo de diez personas) nos pagaban un sueldo por contar billetes que ya estaban sellados y que no tenían valor, y después esos billetes los llevaban a un horno. Era algo demoníaco.”<sup>211</sup>

Efraín Huerta apunta que Paz, en esos años, era un hombre animado, era fervoroso, impetuoso, ardiente, inquieto, alucinado. “Cuando trabajaba en Hacienda -nunca supe en qué y para qué- íbamos por él y lo esperábamos en el patio arbolado que da a Corregidora; Octavio tenía un amigo matemático y las matemáticas eran para él en ese momento un obsesión. De matemáticas nos hablaba cruzando un Zócalo con flores y prados.”<sup>212</sup> Si en 1971 Mixcoac había cambiado, el Zócalo y sus zonas aledañas también, no había ya flores ni prados, ni amigos de aquellos días.

En *Solo a dos voces* Paz explica que en el poema “El cántaro roto” el pasado de México aparece como un presente permanente en el cual se conjugan personajes tipo de diversas épocas: el sacerdote azteca, el obispo colonial, el caudillo independentista, el general revolucionario o el banquero y todos simbolizan a un solo personaje: al cacique gordo de Cempoala, aliado de Cortés.<sup>213</sup> Efecto similar causan los personajes de este apartado de “Vuelta”: los Padres de la iglesia cívica, los gigantes y cabezudos, los licenciados zopilotes. El poeta enlista una serie de personajes que simbolizan la traición mayúscula, la traición a la patria. Cuando regresa encuentra una ciudad degradada por “el progreso a la moderna”, por “el lucro de los capitalistas”, por la “megalomanía de los gobiernos” y “la sórdida fantasía de la clase media” que actuaron como el cacique gordo de Cempoala.

---

<sup>211</sup> Octavio Paz y Julián Ríos, *Solo a dos voces*, p.15.

<sup>212</sup> Efraín Huerta, *Aquellas conferencias, aquellas charlas*, p. 30.

<sup>213</sup> Octavio Paz y Julián Ríos, *Solo a dos voces*, p. 31.

Los gobernantes son zopilotes, tapachiches: insecto parecido a la langosta, de alas rojas; las figuras de poder se han vuelto coyotes y cacomixtles: mamífero carnívoro parecido a la comadreja que abundaba en Mixcoac y se comía la fruta de las huertas. Cabe señalar que estos versos, es decir, del 71 al 86, fueron añadidos para la versión definitiva de 1976<sup>214</sup> pues no están en la versión publicada en la edición de *Solo a dos voces*. Existen otras modificaciones entre las versiones, como por ejemplo el número de versos: la primera cuenta con 140 versos y la segunda con 167.

De algún modo la destrucción ha sido propiciada por todos, por lo menos por el ejercicio de la complicidad. En ese sentido “Vuelta” presenta semejanza con “Petrificada petrificante”, poema en el cual Paz enumera una serie de elementos y edificios urbanos (anfiteatro, parque, biblioteca, universidad), cuya función original se ha trastocado. La ciudad se ha vuelto “casa de citas truncadas”, “bosque de patíbulos”, “paraíso de jaulas” y el resultado es el sufrimiento frente a ese símbolo patético. Pareciera que un sustrato inconsciente mantuviera, de forma poderosa, la desolación del paisaje urbano como *leitmotiv* en los poemas donde se reúnen el pasado prehispánico y el tema urbano. Pues aunque el poeta encuentre motivos de regocijo o reconocimiento en ellos, las constantes son desde “Nocturno de la ciudad abandonada” la desesperanza, el abandono, la angustia, personificadas en la Ira de “Petrificada Petrificante”.

Continúa el lamento urbano centrado sobre todo en la arquitectura, las calles, edificios y arrabales. Paz incluye una cita suya del poema “Crepúsculos de la ciudad” contenido en *Libertad bajo palabra*, el verso es: “putas: pilares de la noche vana”, y en “Vuelta” cambió la disposición tipográfica, quebrando el verso:

---

<sup>214</sup> Ver anexo I.

*putas*  
*pilares de la noche vana*

Persiste hasta este momento de la lectura un tono constante: la decadencia moral. En la carta a Ríos, le comenta que las agencias funerarias ya no exhiben los ataúdes en los escaparates, asunto que le impresionaba a Paz. Añade que aunque la policía ha dispersado a las prostitutas que se paseaban por las calles, ninguna autoridad ha podido acabar ni con la prostitución, ni con la muerte.

*Al amanecer*  
*en el bar a la deriva*  
*el deshielo del enorme espejo*  
*donde los bebedores solitarios*  
*contemplan la disolución de sus facciones*  
*El sol se levanta de su lecho de huesos*  
*El aire no es aire*  
*ahoga sin brazos ni manos*  
*El alba desgarrar la cortina*  
*Ciudad*  
*montón de palabras rotas*

Al amanecer, en el sexto bloque, el pasante que es bruma se encuentra solo en un bar, hasta donde se cuele el aire frío de la desilusión. Existe una perturbación en el ambiente porque la ciudad tiene un aire que no es aire, porque la ciudad es un *montón de palabras rotas* y, a través de dicha ruptura, el poeta no puede reconocerse en esa ciudad sino como el solitario bebedor que se desconoce, a su vez, en el espejo del bar. Las palabras rotas se integran en el mismo campo semántico que periódicos, noticias de ayer, tablilla cuneiforme, lenguajes en añicos y signos.

Es patente la recurrencia a la idea del lenguaje como signo escrito, también presente en “Nocturno de San Ildefonso”. Ese lenguaje, por un lado,

guarda la historia en la prensa diaria y se vuelve testigo y cómplice del paso del tiempo y, por otro, esa misma escritura cotidiana tiene un valor muy pobre que se esfuma al día siguiente.

La inclusión del lenguaje y las palabras como pretexto no hacen que Paz sea sólo un poeta de la poesía que explota el tema de la vocación sino “su lucha con las palabras se basa en la resistencia de éstas a conducirlo por ese camino. Lo que el poeta busca es trascenderlas y llegar *a través* de ellas a penetrar el misterio; pero jamás espera encontrarlo *en* ellas, en la construcción de un mundo verbal.”<sup>215</sup> Por supuesto, a través de este eje temático se conecta con poemas anteriores y posteriores donde habla de la ciudad.

El poeta ubica a su lector frente al albur del tiempo, frente a la relatividad de la existencia presente, actual, porque los acontecimientos inmediatos y recientes se olvidan al anochecer, se vuelven las “Noticias de ayer / más remotas / que una tablilla cuneiforme usada hace tres mil años”. Estos versos remiten a la poética de la temporalidad en Paz, la cual aun pareciendo sencilla, siempre trasciende a una dimensión metafísica.

El poeta confiesa:

*Camino hacia atrás* v.23

*Camino sin avanzar* v.30

*Miro hacia atrás* v.45

*Camino hacia mí mismo* v.145

*Camino sin avanzar* v.163

---

<sup>215</sup> Juan García Ponce, *opus. cit.*, p. 20.

El trastorno de ese andar sin avanzar lo hace repeler todo lo que le rodea, todo lo exterior. Estos versos dispersos refuerzan una parte sustancial del poema en el séptimo bloque (que inicia con el verso “Estamos rodeados”):

*Camino hacia mí mismo  
hacia la plazuela  
El espacio está adentro  
no es un edén subvertido  
es un latido del tiempo*

El poeta anhela un pasado pero no sabe cuál, no alcanza el presente, no se encuentra a sí mismo en lo exterior y descubre que el espacio buscado en su interior es una interjección entre el espacio físico y el transcurrir del tiempo, de todos los tiempos o épocas que ha vivido.

Bajo esa lógica, el espacio es un latido de tiempo, y es por eso que “No hay centro [...] / no hay eje”, pero sí hay “dispersión de los años / desbandada de horizontes”. El poeta se ubica en un perpetuo fluir, pero ¿hacia dónde?, tal vez en un fluir que no le permite ubicarse ni llegar: “Nunca llegamos / Nunca estamos donde estamos”. Se observa una confusión entre la tranquilidad ante la vuelta a la memoria, la vuelta a la meditación y la intranquilidad causada por el empalme del tiempo mítico y el tiempo real; se percibe una decepción por una ciudad materialista de signos rotos que adora ídolos vacíos en “una ermita intelectual”.

La atmósfera citadina y la ciudad misma están alteradas, han sobrepasado al orden, a un orden milenario representado en el poema por la palabra quebrada *atl tlachinolli*, agua quemada que evapora la herencia del mito de fundación. De hecho, desde el momento mismo de utilizar en el epígrafe los versos de Ramón López Velarde es claro el paralelismo que Paz

establece: hay un regreso y lo que se encuentra es, como en “El retorno maléfico”, destrucción y desorden.

El signo aparece como palabra, “Escrituras hendidas / lenguajes en añicos”, previo a presentar la palabra náhuatl rota y el signo aparece después como: \$, el cual Paz considera destructivo porque pervierte: “el dinero es un signo, pero un signo que se destruye. Vi las grandes llamaradas que se comían a millones de pesos que ya no eran millones sino papel viejo.”<sup>216</sup> El dinero destruye porque vuelve al hombre insensible, lo enferma de poder, lo corrompe, lo materializa, promueve la falta de solidaridad y todo ello sucede - principalmente- en los núcleos urbanos que de nuevo constituyen el símbolo patético. Paz dedica el apartado IV del poema “Entre la piedra y la flor” al tema del dinero al cual homologa con la perdición; la profana actividad de hacer dinero es totalmente opuesta a cualesquiera de las actividades consideradas sagradas.

En relación con la inclusión de la expresión *atl tlachinolli* explica Paz:

Era el jeroglífico de fundación de México-Tenochtitlán. Los aztecas, en sus vagabundeos por el Valle de México, cuando eran una banda nómada, vieron un día flotar entre las aguas del lago un envoltorio. Lo pescaron y encontraron dos leños para hacer fuego. El sentido: la unión del agua y el fuego. Sobre esta metáfora se edificó México. Pero ahora hemos tapado con cemento, plástico y lugares comunes la boca profética por donde hablaban el fuego y el agua.<sup>217</sup>

Este jeroglífico fundacional de brasa y agua ya sólo se encuentra en el ámbito de la poesía, ya no se puede apreciar en la vida cotidiana de los indígenas como sucedía antes, sin embargo, esa compleja fusión de agua y fuego también significa una experiencia personal para el poeta. En la biografía de

---

<sup>216</sup> Octavio Paz y Julián Ríos, *opus. cit.*, p.15.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 152.

Paz, escrita por Guillermo Sheridan, destacan pasajes de la convivencia entre el niño Octavio y los criados de la familia, los indígenas Elodio e Ifigenia, mujer “chamánica” que introduce al “pequeño de la familia” al ritual de un extraño baño, parte baño turco, parte sauna, parte temascal: “«un ritual de comunión con el agua, el fuego y las creaturas (*sic*) incorpóreas que engendraban los vapores» cuyo significado profundo es más que una purificación: un «volver a nacer»”.<sup>218</sup> Ese baño, agrega, era una especie de nuevo bautismo por el que pasó varias veces y “al salir sentía que regresaba de un largo viaje al comienzo del tiempo”.

Por su parte, Pastén asegura que las dos palabras provenientes del náhuatl expresan indefectiblemente la total frustración del hablante lírico.<sup>219</sup> El lenguaje se vuelve inexpresable, se vuelve ruptura y en medio de la ruptura queda la nada: el silencio que sin remedio recuerda otra vez los versos: “Esta es la ciudad del Silencio, de la voz amarga de las lágrimas. Esta es la ciudad de la Desesperanza”.

Más adelante, ya en el séptimo bloque, el poeta se pregunta si ganó o perdió, y se responde con una parábola del poeta budista Tang’s Wang-Wei, alusiva a la relatividad del éxito y el fracaso.

*He vuelto a donde empecé*  
*¿Gané o perdí?*  
(Preguntas  
¿qué leyes rigen “éxito” y “fracaso”?)  
Flotan los cantos de los pescadores  
ante la orilla inmóvil<sup>220</sup>  
*Wang Wei al Prefecto Chang*

---

<sup>218</sup> Sheridan, *Poeta con paisaje*, p. 67.

<sup>219</sup> Agustín Pastén, *opus cit.*, p. 211.

<sup>220</sup> En la edición española de las *Obras completas VII, Obra poética (1935-1998)*, la traducción de este verso tiene una variante: *Cantos de pescadores flotan en la ensenada*, p. 1283.

*desde su cabaña en el lago*  
*Pero yo no quiero*  
*una ermita intelectual*  
*en San Ángel o en Coyoacán)*

Wang-Wei es un poeta chino de la tradición budista que en su poesía tiende a la anulación del tiempo en el espacio,<sup>221</sup> el tiempo se torna elemento auxiliar del espacio, el primero se sacrifica, se elimina para resaltar en forma más visible el espacio, que éste sea presencia, pues sobre ese espacio-presencia transcurrirá la memoria. Así los cantos y los pescadores se *eternizan* frente a un lago igualmente inmortal convocado en el poema y respaldado por preguntas imperecederas.

Paz, en ese momento, rechaza las ermitas intelectuales. Sin embargo, años después, por azares del destino, vivió casi durante un año en la Casa de Alvarado en Coyoacán antes de su muerte. Paz cuestiona, utilizando un adagio oriental, las ideas de éxito y progreso arraigadas, de manera rabiosa, en las grandes ciudades occidentales.<sup>222</sup>

Jason Wilson interpreta el desprecio por encerrarse en una ermita intelectual y ser adorado como ídolo vacío, como el ansia por el vitalismo y el presente, como el deseo por seguir rabiosamente en el continuo enriquecimiento de la experiencia. Los versos de Wang-Wei -cuyo traductor es Paz, incluidos en *Versiones y diversiones*-<sup>223</sup> reiteran la duda del poeta por la manera de vivir del hombre moderno.

---

<sup>221</sup> Cfr. OP, *Pasión crítica*, p. 222.

<sup>222</sup> En *Pasado en claro* (1975) otro poema largo y biográfico, prácticamente de la misma época de “Vuelta”, Paz anota una idea similar, aunque en forma más íntima: *Familias, / criaderos de alacranes: / como a los perros dan con la pitanza / vidrio molido, nos alimentan con sus odios / y la ambición dudosa de ser alguien*. México, FCE, 1999, p. 27.

<sup>223</sup> OP, “Al prefecto Chang” en *Versiones y diversiones*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 2000, p. 533.

Los cantos de los pescadores están llenos de significado, son lenguaje comunitario, de la tribu. Lo más probable es que estén llenos de una suerte de significados que el receptor debe recibir y comprender a través de la contemplación de la naturaleza. Tal enseñanza corrobora que cada acción humana importante posee un significado y es labor de cada persona desentrañar ese significado para lograr una concordancia asociativa con el éxito o con el fracaso.

Octavio Paz ganó con la vuelta a su país y a su ciudad; urbe que si bien podía o no ser un edén subvertido, un paraíso sublevado, le mostró un rostro nuevo que el tiempo le fue labrando.

### **Posible ruta en “Vuelta”**

El poeta que camina por “Vuelta” sigue una ruta circular que toma veinticuatro horas recorrerla. Inicia en Mixcoac: “Estoy en Mixcoac” (verso 15) durante una cálida mañana. La etapa biográfica corresponde a la niñez de Paz (1914-1926).

El siguiente punto de la travesía es el Centro Histórico, puesto que el poeta se coloca como punto central de un lugar y exclama: “estoy rodeado de ciudad” (v. 31). Ya había comentado líneas arriba que ese verso se traduce así: Mixcoac está rodeado de ciudad, sin embargo es viable aceptar una progresión pues al mediodía se ubica en un sitio donde hay oficinas y comercios, pero sobre todo por la mención del pasante. “Miro hacia atrás / ese pasante / ya no es sino bruma”. Su época de pasante transcurrió en la zona ahora nombrada Centro Histórico, entre San Ildefonso y el Zócalo.

El poeta es testigo del dinamismo urbano y comercial, del tránsito peatonal y el centro se vuelve un sitio de convergencia: “Germinación de pesadillas [...] impalpables poblaciones de deseos [...] en los objetos de los escaparates”. Es el mediodía y la etapa biográfica corresponde en Paz a su primera juventud, cuando su zona de estudio y de trabajo era el barrio universitario del centro capitalino (ca. 1927-1937). Sigue su ruta y pasa por el Banco de México, también en el centro y rememora el momento en que trabajó ahí.

Por la tarde, cuando los Gigantes, los Cabezudos y los zopilotes licenciados concluyen la jornada laboral y se reúnen en cónclave taciturno, el poeta arriba al Monumento a la Revolución: “el monumento al Cascabel y a su víbora / los altares al máuser y al machete / el mausoleo del caimán con charreteras”. (ca. 1937-1942).

De ahí sigue ya de noche por la zona de paracaidistas y por las viejas vecindades: “Arquitecturas paralíticas / barrios encallados / jardines en descomposición”, hasta llegar al parque de la Alameda en la calle Hidalgo donde las agencias funerarias de la ciudad tenían sus negocios y las prostitutas se paseaban frente a tales negocios en busca de luz: “Pompas Fúnebres / putas / pilares de la noche vana” (ca. 1937-1942). Paz volvió después de esa fecha y comprobó que las agencias funerarias ya no exhibían los ataúdes en los escaparates.

Hasta este punto, los lugares aludidos funcionan como hitos urbanos para el poeta-caminante, son rumbos conocidos: Mixcoac, el Centro y los rumbos de la Alameda, donde espera la madrugada. Sin embargo, a partir de la estancia en el bar a la deriva, el poeta-caminante trasgrede la dimensión de lo conocido y entra a la zona del no-lugar: un bar cualquiera, una ciudad representada por un montón de palabras rotas donde no hay centro, ni eje,

donde se rompieron los signos, y lo asalta la duda: “¿Gané o perdí?”, hasta que confiesa: “He vuelto a donde empecé”, es decir, al lugar de la memoria. Si bien menciona dos rumbos más: San Ángel y Coyoacán, sólo funcionan como sitios de referencia, no acude a ellos.

El único lugar a donde el poeta se dirige al amanecer, después de su periplo por no-lugares, es hacia sí mismo: “Camino hacia mí mismo / hacia la plazuela”, la plazuela del barrio de San Juan en Mixcoac (1971). Con el repaso de la ruta queda probado que los no-lugares lo marginan de su calidad de ciudadano y prefiere regresar antes que perderse. Quizá, en lo más profundo de su ser, se lamenta por haber salido para siempre de su terruño. La idealización de esa patria lo ha imposibilitado para tocar o gozar el presente.

En “Poesía de soledad, poesía de comunión”, Paz escribió que la realidad y el presente son intocables porque están fraccionados por el tiempo, mientras los recuerdos están unidos por la memoria. Años después confirma su pensamiento: “Pues apenas el tiempo se divide en ayer, hoy y mañana, en horas, minutos y segundos, el hombre cesa de ser uno con el tiempo, cesa de coincidir con el fluir de la realidad. Cuando digo «en este instante», ya pasó el instante. La medición espacial del tiempo separa al hombre de la realidad, que es un continuo presente.”<sup>224</sup>

La ruta se resume:  
Mixcoac-la mañana (1914-1927),  
zona del centro-el mediodía (1927-1937),  
monumento a la Revolución-la tarde (1938-1942),  
zona de la Alameda-la noche (1938-1942),  
al amanecer: no-lugares (sin fecha, preguntas eternas),  
la mañana siguiente- otra vez Mixcoac (1971)

---

<sup>224</sup> OP, *El laberinto de la soledad*, p. 188.

Mixcoac- él mismo

La mañana siguiente que deja en las manos del poeta “un manojo de reflejos”.

### “Nocturno de San Ildefonso”

“Nocturno de San Ildefonso” está contenido en el libro *Vuelta* (1976), es un poema extenso y está dividido en cuatro apartados o movimientos, de acuerdo a la terminología de Gimferrer.<sup>225</sup> Sigue la misma línea de fusión temporal que “El mismo tiempo” y posee claras semejanzas de alusiones espaciales y pasajes biográficos contenidos en el poema “Vuelta”. Texto donde se empalman el México de 1931 y el de principios de los años setenta. Además del aporte biográfico destaca por su tono confesional y por el cumplimiento de la circularidad propia en los poemas extensos del autor.

“Desde su cuarto contempla la calle: automóviles, transeúntes, perros, todo real y todo hueco, todo cerca y todo lejos.”<sup>226</sup> Así como Caeiro se inquieta y se pregunta ¿qué soy? y Campos ¿quién soy? y mira a través de la ventana, así, Octavio Paz, se hace las mismas preguntas y contempla desde un cuarto la plaza anochecida en su ciudad natal.

En “Nocturno de San Ildefonso” la proyección de la memoria individual se liga con una experiencia urbana previa: sus años de estudiante

---

<sup>225</sup> Pere Gimferrer, *opus cit.*, p. 92.

<sup>226</sup> OP, *Cuadrivio*, p. 151.

preparatoriano. Sin embargo, la búsqueda del sentido existencial retrocede nuevamente hasta los orígenes prehispánicos, y la trama vital de este nocturno interpela al propio Paz desde los cuatro temas centrales y definitivos en toda su poesía urbana: 1) la escritura, 2) la ciudad, 3) el tiempo y 4) el amor. El título del poema equivale a un universo de sentido en expansión.

El orden temático que presenté corresponde al tema de cada uno de los cuatro movimientos, si bien en el movimiento tres añade un punto temático que es la escritura poética y sus implicaciones, los otros temas están claramente definidos.

Octavio Paz personifica al escritor-observador, a Hoffman, a Poe, a Balzac, a Zolá. En los cuatro apartados en los que divide el poema escribe lo que ve: 1) Ve la plaza y la noche, la escritura iluminada, los anuncios, ve el desorden y el color, 2) ve la fisonomía urbana, el palacio de San Ildefonso, edificios de las tres ciudades históricas, 3) se ve a sí mismo recordando, ve a las piedras resistiendo, 4) ve la noche estrellada, la luna, el amanecer y a su mujer en el cuarto.

“Nocturno de San Ildefonso” responde a una estructura circular, el poema inicia a media noche en un cuarto (muy probablemente en un hotel céntrico) y termina al amanecer en el mismo cuarto después de un recorrido mental por un espacio simbólico, recorrido que, a su vez, denota una re-escritura biográfica. Desde el instante en que Paz alude a *otra noche, otro espacio*, al iniciar el poema, el texto presenta una dualidad psíquica y escritural que se concreta con el advenimiento de “El muchacho que camina por este poema [...] es el hombre que lo escribe”.

La fidelidad estructural a un universo de simultaneidades se aprecia desde el inicio del primer movimiento. El poeta libera versos pirotécnicos que revelan comparaciones entre los versos y motivos de la noche urbana. Paz

“trabaja en grandes construcciones lingüísticas que poseen una cierta semejanza con la arquitectura de la ciudad.”<sup>227</sup> Pongo como ejemplos estas comparaciones:

noche:	fiesta convulsa
anuncios luminosos:	momentáneas confederaciones de fuego
semáforo:	espiral que se desovilla del amarillo al verde al rojo
alumbrado público:	caligrafía de alto voltaje
luz neón:	signos-semillas que estallan

Otros versos funcionan como soporte temático reiterativo de la escritura en este primer movimiento: “caligrafía de alto voltaje”, “racimos de sílabas”, “estas frases perforan el tiempo”, “alguien guía la hilera de estas palabras”, “la página se ha vuelto un hormiguero”, “pero los alfabetos arden, arden, arden” en contraste con el estado fisiológico del poeta: “Tengo las manos frías / los pies fríos”.

Mientras observa y descifra la noche ciudadana repite en su escritura la imagen de la caída que funciona como camino hacia sus recuerdos, además esta imagen establece una conexión con “Crepúsculos de la Ciudad” y “Vuelta”: “Caigo / interminablemente sobre este vacío. / Caigo sin caer.” Si “Vuelta” se refiere a la ciudad y sus fantasmas y “A la mitad de esta frase...” trata sobre la ciudad y sus muertos, “Nocturno de San Ildefonso” es el poema de la confrontación interna centrada en los recuerdos de juventud del poeta. El poeta insiste en una idea: el lenguaje atraviesa el tiempo.

*Estoy a la entrada de un túnel.*

---

<sup>227</sup> Georg Rudolf Lind, *opus. cit.*, p. 91.

*Estas frases perforan el tiempo.  
Tal vez yo soy ese que espera al final del túnel.  
Hablo con los ojos cerrados.*

“El poeta, ahora, cierra los ojos al espectáculo exterior de la ventana poblada de anuncios en la noche para abrirlos al espectáculo interior de su conciencia.”<sup>228</sup> Lo mismo sucedió en el poema “El mismo tiempo”: “Cierro los ojos y veo pasar los autos”. Ver con los ojos cerrados puede interpretarse como un ejercicio mnemotécnico, implica la realización de un esfuerzo por aprehender un tiempo lejano y mantenerlo aprehendido. El tiempo pasado pierde su inteligibilidad cuando se anula todo su poder simbólico y cuando deja de ser inteligible no puede insertarse en una página. “La imagen del túnel se refiere a la búsqueda del poeta por su propia identidad y por el sentido de su vida. La representación del acto de escribir es una parte integrante de la poesía de Octavio Paz.”<sup>229</sup>

Es ese estado psicológico de captación de los signos y escritura precisa del poema en donde las ideas en la mente se hacen y deshacen junto con las luces citadinas. Como mencionaba líneas arriba, “se produce entonces la característica *caída*: el poeta cae hacia fuera de la realidad habitual, es decir, hacia dentro de sí mismo, momento de tránsito que lleva hacia el núcleo del poema, como la caída fuera de la frente en *Piedra de sol*.”<sup>230</sup> Caída que representa la conciencia dentro del universo de simultaneidades aludido, así como la captación del instante. El poeta ve la noche y se pregunta: “¿Qué quiere?” Acaso será un “¿que quiere de mí?”

El segundo movimiento inicia con una sucesión de imágenes del anonimato dentro de una fecha fija: “México, hacia 1931”; año de la escritura

---

<sup>228</sup> Pere Gimferrer, *opus cit.*, p. 94.

<sup>229</sup> Georg Rudolf Lind, *opus cit.*, p. 96.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 95.

del primer poema urbano: “Nocturno de la ciudad abandonada.” En medio de las luces tuertas y las calles vacías, sale “el espectro de un perro / un patio de vecindad / una bandada de niños / un taconeo lúgubre y lascivo”, aparición que apoya en versos del poema “Día 13” de López Velarde y cita un verso de Nerval del poema “Artemise”:

*Apariciones,  
el tiempo se abre:  
un taconeo lúgubre, lascivo:  
bajo un cielo de hollín  
la llamarada de una falda.  
C’est la mort –ou la morte...*

Gimferrer compara la aparición de esta mujer con una imagen nervaliana y fantasmagórica, que remite al mundo romántico y surrealista. La imagen “la llamarada de una falda bajo un cielo de hollín” remite a la mujer fatal víctima y victimaria de los espacios urbanos agresivos.

La época evocada en el segundo y tercer movimientos del nocturno está plasmada por Paz en el apartado “Primeros pasos” de *Itinerario*, época alegre y convulsa, edad de las novedades y las influencias, en la cual dice: “Descubríamos a la ciudad, al sexo, al alcohol, a la amistad. Todos esos encuentros se confundían inmediatamente con las imágenes y las teorías que brotaban de nuestras desordenadas lecturas y conversaciones.”<sup>231</sup>

Entre las lecturas destacan Dostoievsky y Stendhal, de cuyos personajes emularon el anhelo de ser héroes. Pareciera como si el recuerdo y el cúmulo de imágenes causaran en el poeta una emoción mayor que la que causó la vivencia cuarenta años antes. Un grupo de amigos buscó la manera de formar un mundo ideal o por lo menos más justo: “El bien, quisimos el bien: /

---

<sup>231</sup> OP, *Itinerario*, p. 49.

enderezar al mundo. / No nos faltó entereza: / nos faltó humildad. / Lo que quisimos no lo quisimos con inocencia.” Pareciera como si las escenas de su vida se desplegaran y se despegaran: “El viento indiferente / arranca en las paredes anuncios lacerados.”

Estos versos pueden equipararse con una reflexión de Cortázar para quien una pared llena de carteles tiene siempre un mensaje: “Es como una especie de poema anónimo porque ha sido hecho por montones de pegadores de carteles que fueron superponiendo palabras, que fueron acumulando imágenes y luego algunas caen y otras van quedando...”<sup>232</sup> El marco de esas añoranzas es la ciudad: muros, palacios, calles, casas, iglesias, fuentes, frontispicios, el “barrio dormido” que yacía en vida latente resucita con la escritura del poema. La ciudad, espacio de confluencias, se sostiene por su historia y Paz lo sabe.

Ahora la observación se dirige a San Ildefonso. Las piedras de tezontle hablaron desde el primer encuentro al joven Octavio. Los muros rojos del Palacio de San Ildefonso, impregnados de historia patria, le demandaron una manifestación poética a uno de sus hijos predilectos. El poeta respondió con la exaltación justa que amerita todo trabajo artístico y artesanal de arquitectura humana.

*A esta hora  
los muros rojos de San Ildefonso  
son negros y respiran:  
sol hecho tiempo,  
tiempo hecho piedra,  
piedra hecha cuerpo.*

---

<sup>232</sup> Cortázar, un filme de Tristán Bauer, Instituto Argentino de Cinematografía, Buenos Aires, 1994.

Sobre el cuerpo del poeta se logra la metamorfosis poética: el tiempo que es piedra que es cuerpo, cuerpo que ama. La existencia de cada piedra es imperiosa para la recreación del México de 1931, ciudad donde regía una bicromía preciosa en rojo y blanco.

El “tezontle” (voz náhuatl) es una piedra típica de la ciudad de México. El cronista fray Antonio Vázquez de Espinosa es el primero en mencionarla:

La gran ciudad de México [...] tendrá de circunferencia más de dos leguas [...] todas sus casas son de muy buena fábrica, labradas de una piedra finísima, colorada, y peregrina en el mundo, la cual es dócil de labrar y tan liviana que una losa grande o pequeña flota en el agua sin hundirse, como vide cuando estuve en aquella ciudad (en 1612). El tezontle se usó de dos modos: roto, para mamposteado, o labrado en sillares, para cubrir fachadas. En el primer caso fue encalado y pintado; en el segundo, visible.<sup>233</sup>

Paz se retrae, en la edificación arquitectónica, hasta la época precolombina y cumple nuevamente con otra característica notable de su poesía urbana: poner en relevancia, de modo simultáneo, las ciudades del pasado con la escritura del presente. Se trata de una constante que alcanza la fusión perfecta de espacio-tiempo que, a su vez, remite a la ciudad laberinto:

*Estas calles fueron canales.  
Al sol,  
las casas eran plata:  
ciudad de cal y canto,  
luna caída en el lago.  
Los criollos levantaron,  
sobre el canal cegado y el ídolo enterrado,  
otra ciudad  
-no blanca: rosa y oro-  
idea vuelta espacio, número tangible.  
La asentaron  
en el cruce de las ocho direcciones,*

---

<sup>233</sup> Francisco de la Maza, *La ciudad de México en el siglo XVII*, México, FCE-SEP, 1985, p. 12.

*sus puertas*  
*a lo invisible abiertas:*  
*el cielo y el infierno.*

En “Nocturno de San Ildefonso” la inclusión de ese fragmento cumple idéntica función a la mención de “la Varona y el Varón vestidos de viento” en “Hablo de la ciudad”: Una vez más el autor escribe sobre la historia de la Ciudad de México en un texto cuyo motivo central es su historia personal. De alguna forma promueve el auto-conocimiento a través del conocimiento del entorno.

“Una misma fatalidad define, de hecho, los movimientos de la *conciencia* y aquellos de la *ciudad moderna*. Y si es posible ver en la ciudad el «espacio natural» de nuestro tiempo, no es sólo porque vivimos en ella, sino porque habitamos en ella como si fuera nosotros mismos. En ese sentido la ciudad es también un «espacio mental», y su estructura corresponde a aquella de un laberinto.”<sup>234</sup> El poeta camina por su propio pasado y encuentra las mismas piedras que ve en el presente en que escribe.

Los versos “La asentaron / en el cruce de las ocho direcciones” cobran suma importancia, ya que dan la clave para entender por qué Paz eligió el número ocho para los sonetos de la primera versión de “Crepúsculos de la ciudad”; ese ocho<sup>235</sup> se refiere a las ocho direcciones sagradas del universo en su representación del doble cuadrado (cielo y tierra) dentro de la cosmogonía náhuatl. El número ocho es el resultado del número dos elevado al cubo, es

---

<sup>234</sup> Maya Schärer, *opus cit.*, p. 74.

<sup>235</sup> “El número ocho también es representativo del DOBLE CUADRADO, esto es, la divinidad dual ya manifiesta en la Tierra ( $2 \times 4 = 8$ ), así como la manifestación de la divinidad dual en el CUBO:  $2^3 = 8$ , ocho es el número de años requerido para que ocurra una coincidencia de ciclos solares y venusinos.” Además está considerado dentro de los números mágicos mesoamericanos. Cfr. Margarita Martínez del Sobral, *Geometría mesoamericana*, México, FCE, 2000, p. 238.

decir, responde a la manifestación de la dualidad en tres dimensiones que se conforman cúbicamente dentro de las ocho esquinas del cubo.

Esta constante panceana de superposición de tiempos y espacios simula, a mi juicio, al cuadro de José Chávez Morado titulado “Río revuelto”.<sup>236</sup> En un primer plano, central y enmarcado por el armazón de hierro rojo de un inmueble en construcción, destacan los judas disfrazados de políticos y un *espectacular* donde una dama anuncia cigarrillos, estas figuras representan la frivolidad de la clase alta. Al fondo izquierdo se distinguen las chimeneas de las fábricas y un edificio moderno, mientras que en el fondo derecho sobresalen los campanarios y la cúpula de un templo colonial. En el costado izquierdo, también en un primer plano, pero a menor escala, se ve una capilla novohispana de cuyo rosetón asoma un arzobispo y la capilla está coronada por una indígena. Debajo del armazón de hierro se aprecian escenas de la vida cotidiana como el abasto de alimentos y el transitar vehicular en el México de los cuarenta, donde los personajes representan a la clase obrera. En la parte inferior del cuadro, en lo que equivale al subsuelo, se observan indígenas realizando trabajos forzados, un niño famélico, perros callejeros junto a un gran tubo del drenaje y la cabeza colosal de un ídolo precolombino, se distingue que es una cabeza de serpiente emplumada. Los indígenas, naturalmente, representan la clase explotada.

Chávez Morado reunió, en tres planos espaciales, las tres épocas históricas mexicanas, así como la simbología que representan las tres clases sociales más marcadas. La estructura que simula la integración de las escenas fragmentadas y dispersas en el cuadro responde, por supuesto, a una estructura laberíntica. Este cuadro me hace pensar en el juego de superposiciones que

---

<sup>236</sup> *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950*, eds. Gustavo Curiel, Fausto Ramírez, Antonio Rubial, Angélica Velásquez, México, Fomento Cultural Banamex-Conaculta, 1999, pp. 266 y 267. Ver anexo II.

elabora Paz en sus poemas, como si Paz hubiera pintado sus ideas y el resultado fuera muy semejante al del cuadro descrito.

*Arde, árbol de pólvora,  
el diálogo adolescente,  
súbito armazón chamuscado.  
[...]*

*La noche*

*estalla en pedazos,  
los junta luego y a sí misma,  
intacta, se une.*

*Nos dispersamos,  
no allá en la plaza con sus trenes quemados,  
aquí,  
sobre esta página: letras petrificadas.*

Se aprecia que el tema de la escritura continúa en el segundo movimiento y en el tercero vuelve a hablar de las palabras y la poesía, mientras en el cuarto menciona al lenguaje como un cuerpo repartido. De igual modo en el cuarto movimiento aborda el tema del tiempo casi a la par que el del amor. Con estos ejemplos queda de manifiesto que aunque en cada movimiento destaca más un tema, todos los temas aparecen y reaparecen a lo largo del poema.

El tercer movimiento comienza con los siguientes versos:

*El muchacho que camina por este poema,  
entre San Ildefonso y el Zócalo,  
es el hombre que lo escribe:  
esta página  
también es una caminata nocturna.*

Se oyen ecos de la sentencia bachelardiana: “Al escribir esta página me siento liberado del deber de dar un paseo; estoy seguro que he salido de casa.”<sup>237</sup> Desde el inicio del poema Paz ha salido del cuarto hacia la noche para reconocer, como el músico fantasma de Saint-Merry, las mismas rutas y los mismos templos que su creador y reunir el mito, la historia, su vida pasada. La advertencia de Prado Galán se cumple cabalmente: “es imposible el acceso al tiempo puro prescindiendo de la reflexión escritural o, en suma, del lenguaje.”<sup>238</sup>

El tiempo de juventud de una generación fue recreado por Paz. Las escenas temporales que sustentan experiencias inolvidables fueron rehechas en y por la memoria para fijarse en el poema. No se trata de activar la figura de un transeúnte joven sino de recrear todo lo que vivió y lo que eso significó.

*Aquí encarnan  
los espectros amigos,  
las ideas se disipan.  
El bien, quisimos el bien:  
enderezar al mundo.  
No nos faltó entereza:  
nos faltó humildad.  
Lo que quisimos no lo quisimos con inocencia.*

En “Nocturno de San Ildefonso” el Palacio pasa de ser un hito dentro de la cultura nacional o un inmueble apreciable en documentos gráficos a ser objeto de una manifestación subjetiva e individual que se magnifica, es un símbolo y un icono urbano.

Para alojar esa grandeza palaciega fue necesario abrirle espacio a la memoria tanto en la noche del barrio dormido como en la intimidad de la

---

<sup>237</sup> Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, p. 41.

<sup>238</sup> Gilberto Prado Galán, *Huellas de Salamandra*, México, Conaculta, 1993, p. 45.

alcoba. Y esto se entiende si se acepta que el poeta no busca la verdad sino la reconciliación consigo mismo.

*La verdad  
es el fondo del tiempo sin historia.  
El peso  
del instante que no pesa:  
unas piedras con sol,  
vistas hace ya mucho y que regresan.*

Y que ya no se irán porque fueron rescatadas para siempre de la memoria por un instante y, además, retienen el simbolismo de la identidad. La palabra libera al pasado de una condena humana: la condena de la degradación y la destrucción, la lectura del poema es un momento de descanso en el andar doloroso.

Las palabras frutos y las palabras astros, pasan ahora a ser también palabras soles y palabras piedras que se encienden y se apagan como los anuncios luminosos. “Son soles, palabras, piedras: / el instante los quema”, se incendian en el acto poemático y renacen en cada lectura. El recurso de la palabra incendiada o la imagen del quemarse, explica Debicki, sirven a Paz para definir la palabra poética.<sup>239</sup>

El pasado es asible a través del ejercicio mnemotécnico, pero el presente se vuelve de pronto intocable; aunque sea presenciado, es decir, visible. Se funde la importancia de que el presente esté siempre junto con el hecho de que sea tangible.

*Oculto, inmóvil, intocable,  
el presente -no sus presencias- está siempre.*

---

<sup>239</sup> Andrew P. Debicki, *Poetas hispanoamericanos contemporáneos*, p. 147.

Con una idea similar, concluye “Vuelta”:

*Nunca estamos donde estamos  
No el pasado  
el presente es intocable.*

Si no estamos donde estamos, eso significa que estamos donde están nuestro pasado y nuestros recuerdos. Como en “Vuelta”, Paz otorga mayor importancia al tiempo pasado, al tiempo vivido, cual si se tratase de una visión superior, porque él sabe que ya no es un joven. Entre 1971 -fecha de la escritura de “Vuelta”- y 1976, año en que publicó el libro *Vuelta*, Paz cumple (en 1974) sesenta años y no sabe cuántos más vivirá. El poeta no puede volver a vivir en su pasado pero lo puede sentir tan presente, tan cercano, tan actual a través del ejercicio de la memoria y el cúmulo de imágenes que esta recreación despliega, como el presente mismo.

Recupera su pasado y con él un tiempo en el que la ciudad era más armoniosa; en el que se podía ir y venir, es decir “fluir” sin mayores preocupaciones que las que sus interminables discusiones planteaban. El poema es el instante petrificado, tiempo detenido, que rompe la cadena lineal y en el que emergen presente y pasado conciliados por la escritura.

En el cuarto movimiento el tiempo pasado y el tiempo de la escritura son transfigurados por la memoria, recuerda y rescribe lo ya escrito, por ejemplo el verso “Las ideas se disipan” ya lo había escrito antes, renombra los espectros y retoma el tema temporal. Al recordar aquello que acaba de escribir el poema se convierte en memoria petrificada: “el tiempo / -olvido compartido- / al fin transfigurado / en la memoria y sus encarnaciones”.

Mientras, bajo la noche iluminada, los anuncios y focos coloridos siguen su ritmo: se encienden, se apagan. Tras la mención de una escena

urbana muy concreta formada por tinacos, antenas y azoteas aparece la luna “más mental que corpórea”. Unida a la figura lunar el poeta transforma a la mujer en un ser triple que es luna, alma y cuerpo. La figura de la mujer, aunque yacente, sugiere poder porque el poeta equipara a la luna con una diosa: “la luna / Ni fantasma ni idea: / fue diosa y es hoy claridad errante. / Mi mujer está dormida. / También es luna, / claridad que transcurre...”

Dentro de la tradición clásica, los poetas invocan a la musa para llenarse de inspiración, imploran a un ser supremo o deidad femenina que, dependiendo de las regiones, civilizaciones y épocas históricas recibe diversos nombres. Dentro de la mitología celta, de acuerdo con Robert Graves,<sup>240</sup> todo poema que contenga implícita alguna invocación, mención o alusión a una deidad contenida en la mitología antigua, lleva implícita la alusión de mantener viva la tradición de, por un lado, elevar al poeta como intermediario entre el hombre y el ser supremo y, por otro, aceptar al poema como invocación al ser supremo y único medio de soportar esa invocación.

Este ánimo de fidelidad cumple una función salvadora, el poeta inventa para redescubrir, para involucrarse tanto con el origen de una tradición, como con el eterno conflicto trágico del poema. Cuando Octavio Paz sugiere que su mujer también es la luna que fue diosa, se remonta hasta una antigüedad europea en la cual reinaban otras creencias; reemprende, recupera el estado latente de la comparación entre la luna y la mujer para insertarlo en un lenguaje poético que mantiene caracteres de mitos antiguos. “La representación más familiar de la religión egea es, por consiguiente, una mujer Luna, un hijo Estrella y una sabia Serpiente moteada agrupados bajo un árbol frutal: Artemisa, Hércules y Erecteo.”<sup>241</sup> Graves estudia a fondo, en su

---

<sup>240</sup> Cfr. Robert Graves, *La Diosa Blanca*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

<sup>241</sup> Robert Graves, *opus cit.*, p. 524.

gramática histórica de este mito poético, los diversos nombres y manifestaciones que se otorgaron a la Diosa Triple o la Diosa Blanca, diosa inspiradora que es una: la Diosa Luna, una entidad suprema femenina que soporta en su tradición el uso primario de la palabra poética.

Más adelante, el poeta ve a la mujer como doble de la naturaleza y otorga a ambas el poder de crear y procrear:

*se inventa al recorrerse,  
se copia al inventarse,  
entre las islas de sus pechos  
es un brazo de mar,  
su vientre es una laguna,  
donde se desvanecen  
la sombra y sus vegetaciones*

El antecedente más destacado de este gran ejercicio metafórico es, sin duda, *Piedra de sol*:

*voy por tus ojos como por el agua,  
[...]  
voy por tu frente como por la luna,  
[...]  
voy por tu talle como por un río,  
voy por tu cuerpo como por un bosque,  
como por un sendero en la montaña,*

En *Piedra de sol*, además del obligado sentido del viaje y el paso del tiempo, la imagen de la mujer se funde con los principios femeninos del universo, según Raquel Phillips, así el poeta avanza simultáneamente por el mundo y el cuerpo femenino. Dante Salgado anota: “El hombre, para llegar al conocimiento, tiene necesariamente que recorrer el espacio femenino, es decir,

reconocer su otra mitad: su complemento. El viaje espiritual del poeta adquiere así un sentido profundo al sostener la idea tántrica del cuerpo femenino como doble del universo.”<sup>242</sup>

En el cuarto movimiento de “Nocturno de San Ildefonso”, Paz brinda una importancia mayúscula a la veneración femenina. Aunque ella duerme, el poeta deja claro que la mujer es “fuente en la noche”, fuente creadora de donde emana el nacimiento, ya de la vida, ya de las ideas. Deja claro que la mujer es la conjunción de alma y cuerpo, elementos que conjugan el concepto de persona, desde la óptica platónica. Y lo más importante se concentra en el último verso: “Yo me fío a su fluir sosegado”.

La palabra fluir dispara nuevamente la acepción de transcurso del tiempo y de la vida, así como transcurso de ese momento particular en el cual el poeta se asoma a la ventana y recuerda. Esas acciones conjuntas perturban al poeta quien vuelve a encontrar paz espiritual y confianza en el fluir sosegado de la mujer, y lo escribe en un verso que se va como la claridad errante.

Pienso que este verso se hermana con otros versos de Paz, pero principalmente con dos de “Carta de creencia”:

*Yo hablo  
porque tú meces los follajes.*

La razón de dependencia es similar: el amor.

---

<sup>242</sup> Dante Salgado, *Espiral de luz. Tiempo y amor en Piedra de sol de Octavio Paz*, p. 138.

## 5. Adiós a la urbe

*He vivido años y años fuera de México,  
y cada regreso ha sido una sorpresa.  
La última fue dolorosa, porque vi la  
consumación de la destrucción de la  
ciudad de México. Creo que las  
ciudades resucitan, creo que México va  
a resucitar pues la he visto nacer y  
renacer y morir muchas veces.*

Octavio Paz

### “Hablo de la ciudad”

Octavio Paz se caracterizó por elegir los títulos de sus libros y poemas con especial cuidado, pues el título revela tanto la intención del autor como la pretensión del texto. “Hablo de la ciudad”, incluido en su último libro de poemas *Árbol adentro* (1987), mantiene esta línea. Es una larga descripción, a modo de letanía, que abarca y reúne múltiples aspectos que conforman el tipo de ciudad que Paz conoció y en la cual vivió. No se trata de una ciudad en particular sino de la imagen o idea que, como hombre contemporáneo, tiene de este concepto.

“Hablo de la ciudad” es un texto paralelo a un fragmento de un ensayo contenido en *Sombras de obras* (1983). Tanto en prosa como en poesía, Paz dibuja sin titubeos su imagen de ciudad a través de la multiplicidad de funciones y acciones que la conforman. En “Poesía e historia (*Laurel y nosotros*)”<sup>243</sup> construyó su figuración de ciudad: amplia, certera, incluyente, aglutinante, que abarca muchos ámbitos de la vida social urbana y que prácticamente es la base de “Hablo de la ciudad” en cuanto a contenido.

Paz delinea una visión completa, aunque no absoluta, que refleja en muchos puntos la personalidad del poeta: el ánimo de mostrar el detalle, el contraste, la minucia y la grandiosidad, la energía y la celeridad; pero ante todo muestra la tendencia de abarcar lo más posible con ejemplos reales. Quirarte señala que este poema está escrito en versículos largos cercanos a la prosa. “El símbolo es doble: por un lado el verso desborda sus límites del mismo modo en que la ciudad se puebla de nuevos habitantes, objetos y problemas; por el otro, el lenguaje de la ciudad es el lenguaje de la prosa, como lo demostró Charles Baudelaire y sus múltiples y obligados continuadores.”<sup>244</sup>

Este poema, en comparación con los otros que tratan el tema urbano, muestra un ánimo aglutinante que otorga al texto un tono expansivo e hiperbólico que se traduce en enumeraciones largas y continuas de objetos o sucesos urbanos, de situaciones o acciones que realizan sus habitantes; tiene un tono que recuerda el ánimo descriptivo y abarcador de Bernardo de Balbuena. La forma del texto respalda esta intención de Paz al utilizar un punto justamente hasta el final del último verso. Ninguna línea inicia con mayúscula, lo que sugiere que debe leerse de una sola corrida y permite,

---

<sup>243</sup> OP, *Sombras de obras*, pp. 88-89.

<sup>244</sup> Vicente Quirarte, *opus cit.*, p. 558.

asimismo, que el texto avance, fluya dentro del espacio que lo contiene, sin más interrupciones que las que su propio ritmo impone.

Su título, además de ser paradigmático, funciona como un primer verso, pues el primero -ya en el cuerpo del poema- inicia con minúscula:

*Hablo de la ciudad*

A Eliot Weinberger

*novedad de hoy y ruina de pasado mañana,  
enterrada y resucitada cada día,  
convivida en calles, plazas, autobuses, taxis, cines,  
teatros, bares, hoteles, palomares, catacumbas,*

Desde el inicio se deja sentir el presagio del desastre. La ciudad, como ente vivo, se hace y se deshace pero, en consonancia con la modernidad, siempre sujeta al progreso que pareciera buscar su ruina. Paz se refiere a espacios - públicos o privados- en donde la acción importante es “convivir” la ciudad. Entre más grande sea ésta, más difícil resulta aislarse, perderse de ese contacto que no necesariamente entraña hospitalidad. Es significativo que se refiera, desde las primeras líneas del poema, a sitios en donde, de manera inevitable, se aglomera la gente: a lugares y no-lugares, como los denomina Marc Augé, en donde el ciudadano de la metrópoli cobra existencia frente a los otros.

Pero la desproporción citadina es también su contrario: el ínfimo espacio privado que habita el ser anónimo:

*la ciudad enorme que cabe en un cuarto de tres  
metros cuadrados inacabable como una galaxia,*

y que remite a pensar en los habitantes de los cuartos de servicio de los multifamiliares, de Tlatelolco por ejemplo o de otros con esas características, en donde la densidad poblacional supera con creces a la imaginación. Pero ese cuarto minúsculo es también, desde la óptica del poema, una “inacabable galaxia”, otro mundo en el que suceden historias cotidianas vinculadas estrechamente a la condición de ciudadanos de sus habitantes. Si estos versos se leen a la luz de los dos finales: “hablo de la ciudad, pastora de siglos, madre que nos / engendra y nos devora, nos inventa y nos olvida” de nuevo podemos hablar de un ejercicio de escritura circular en el poema, que se reafirma con la idea de fondo que ambos pares de versos manejan: la ciudad es la madre, pero a veces devora a sus hijos.

La metrópoli cambia de manera vertiginosa. En los trabajos de construcción y remodelación existen, desde hace mucho tiempo, tres turnos: no hay descanso para transformar a la urbe: “[Hablo de] la ciudad que todos soñamos y que cambia sin cesar mientras la soñamos, / la ciudad que despierta cada cien años y se mira en el espejo de una palabra y no se reconoce y otra vez se echa a dormir.”. El tono de nostalgia por la ciudad que se fue es comprensible: la urbe no detiene su avance; pero camina sin sentido, al menos en el caso de la Ciudad de México que, en buena medida, es el paradigma de Paz, aunque no el único. Mientras el ciudadano descansa, en la ciudad se derrumba un edificio, cambia el sentido de una calle, se transforma la arquitectura, se elimina el camellón, se facilita la plaga de anuncios gigantescos, y una larga lista cuya realidad doméstica confirma los versos del poema: “estamos en la ciudad, no podemos salir de ella sin caer en otra, idéntica aunque sea distinta”.

“Hablo de la ciudad” no contiene a un poeta peatón que deambule por las calles en un determinado lapso de tiempo. Este calidoscopio o recopilación

de hechos refleja el constante movimiento urbano, y también la atomización de los elementos. La dispersión, o falta de cohesión, es consecuencia de un crecimiento descontrolado que trae consigo demasiados problemas.

El tipo de discurso que Paz utiliza en este poema, “versículos largos próximos a la prosa”, connota justamente una realidad densa, saturada, y cambiante. Saúl Yurkievich escribió que: “Mediante la coherencia neurótica de un discurso desflecado, lleno de antítesis y de disyunciones, Paz reitera el mito de la ciudad babélica donde impera el caos y la incomunicación.”<sup>245</sup>

Sin embargo, habría que agregar que en esa idea de caos citadino, Paz suele introducir un “remanso” en sus poemas urbanos -regularmente nocturnos- y “Hablo de la ciudad” no es la excepción: “[Hablo de] la ciudad que brota de los párpados de la mujer que duerme a mi lado...”, que remite al último fragmento de “Nocturno de San Ildefonso”.

La mujer, la compañera, es el puente que permite al poeta ordenar el caos, pues esa ciudad que brota de los párpados femeninos se convertirá “en un manantial hecho de muchos ojos...” Desde el momento en que la mujer participa de la visión, aunque duerma al lado de quien escribe, suscita una connotación genésica, pues de esa alfaguara brota la inquietud, la necesidad de la vuelta al origen y si bien es cierto que, en términos míticos se habla de una edad de oro, de un paraíso, lo cierto es que la cuenta temporal arranca desde el nacimiento (o de la concepción), siempre ligada a la madre, a la mujer, a la feminidad dadora de vida; es así que Ella puede ser también el puente hacia el regreso:

*-volver, volver, ser otra vez arcilla, bañarse en esa luz, dormir bajo esas luminarias,*

---

<sup>245</sup> Saúl Yurkievich, “Octavio Paz, indagador de la palabra” en *Suma crítica*, p. 457.

*flotar sobre las aguas del tiempo como la hoja llameante del arce que arrastra la corriente,*

En este poema el autor vuelve a aludir a la ciudad precolombina:

*antes de las escuelas y las prisiones, los alfabetos y los números,  
el altar y la ley:*

*el río que es cuatro ríos, el huerto, el árbol, la Varona y el Varón  
vestidos de viento*

*-volver, volver, ser otra vez arcilla, bañarse en esa luz, dormir bajo  
esas luminarias,*

Se trata de una alusión escueta pero clara: “la Varona y el Varón” son la Señora y el Señor, la representación de la dualidad dentro de la cosmogonía náhuatl. Antes de que hubiera escuelas y cárceles hubo otra vida regida por el culto religioso. El mito de la creación del mundo náhuatl registra la creencia en el doble principio creador que es simultáneamente masculino y femenino. “Sus nombres indican esta dualidad: Ometecuhtli que quiere decir ‘2. Señor’ y Omecíahuatl, ‘2. Señora’ y ambos residen en el ‘Omeyocan’, ‘el lugar 2’. También se llaman ‘el señor y la señora de nuestra carne y nuestro sustento’”.<sup>246</sup>

La inclusión de estos dioses creadores es de suma importancia pues Paz presenta desde el inicio del poema a una ciudad ligada a su pasado, a una historia. Esta mención implica la revaloración del mundo indígena, pues obliga al lector a estar consciente de su origen étnico y mítico. La aparición de esta pareja aunada a los cuatro ríos, que indican las cuatro direcciones y los cuatro elementos del mundo, conecta al lector con el sustrato mítico que permite entender el asentamiento y desarrollo de Tenochtitlán.

---

<sup>246</sup> Alfonso Caso, *El pueblo del sol*, p. 19.

El poeta tiene que volver a la realidad -“estamos en la ciudad...”-: al laberinto de la vida moderna, pero antes de iniciar su larga letanía en la que enumerará la geografía del caos, introduce otro de los tópicos de su poética: la otredad, ligada de manera indisoluble a su visión urbana: “hablo de la ciudad inmensa, realidad diaria hecha de dos palabras: *los otros*, / y en cada uno de ellos hay un yo cercenado de un nosotros, un yo a la deriva,”. La individualidad, maravilla de la existencia, sólo cobra sentido frente al otro: no hay *yo* sin un *tú* que conjugados producen el *nosotros*. La ciudad misma es impensable sin esos *otros* que le dan plena existencia, pero que al mismo tiempo contienen un “yo cercenado”, un “yo a la deriva”, es decir, la suma de personalísimas soledades constituyen al grupo; cada persona, con su íntima historia, tiene que ceder algo de sí para darle cuerpo al monstruo llamado ciudad. El poeta que escribe es también partícipe de esta comunión:

*hablo de la ciudad construida por los muertos, habitada por sus tercios  
fantasmas, regida por su despótica memoria,  
la ciudad con la que hablo cuando no hablo con nadie y que ahora me  
dicta esta palabras insomnes,*

El poeta es amanuense de la ciudad. La idea surrealista de la existencia de “otra voz” se materializa en los versos de Paz; la ciudad le dicta el poema, le impone el ritmo de la escritura en otra noche en la que permuta el sueño por un puñado de versos.

La otra voz es cántico espiritual y celebratorio, también es introspección crítica. [...] La otra voz, en Octavio Paz, nace de un ritmo que piensa, un ritmo verbal que canta mientras va pensando. Su escritura poética siempre ha formado parte

de la familia de aquellas músicas cuyo mayor placer es pensar, pero pensar de un modo metafórico, intercambiando señales, sensorialmente.<sup>247</sup>

*hablo de las torres, los puentes, los subterráneos, los hangares,  
maravillas y desastres,  
el Estado abstracto y sus policías concretos, sus pedagogos, sus  
carceleros, sus predicadores,*

Al mismo tiempo que enumera los signos ciudadanos no pierde la oportunidad para ironizar y ejercer la crítica: pues en efecto, la idea de Estado es una construcción abstracta, de la que se desprende la de gobierno y de ésta la policía que, necesariamente, tiene que ser “concreta”, toda vez que ha sido creada para mantener el orden, aunque en la realidad a veces ocurra lo contrario. La enumeración funciona también como un “inventario”, mecanismo común en el ensayo de Paz: antes que definir, delinear o describir; trabajo de geógrafo antes que de historiador.

“Hablo de la ciudad” es el recuento y el reencuentro de temas y obsesiones que han estado presentes en la larga vida del poeta, son la reiteración de una mirada que ve con escepticismo, y a veces con desencanto, la organización social, política y económica del hombre de fin de siglo.

[hablo de] *las tiendas en donde hay de todo y gastamos todo y todo se vuelve humo,*  
[...]  
*de los bancos y sus consejos de administración, de las fábricas y sus gerentes, de los obreros y sus máquinas incestuosas,*

El poema confirma que la poesía para Paz “no era meramente la actividad de escribir versos, sino una manera, a la vez escurridiza e implacable, de

---

<sup>247</sup> Hernán Lavín Cerda, *Ensayos casi ficticios. De lo lúcido y lo lúdico: literatura hispanoamericana*, pp. 237-238.

acercarse a la condición humana”.<sup>248</sup> Hablar de la ciudad es, ante todo, hablar del ser que la habita, que la goza o la padece. Las construcciones materiales cobran sentido en tanto son poseídas por el “gentío”.

*hablo de los edificios de cantería y de mármol, de cemento, vidrio, hierro, del gentío en los vestíbulos y portales, de los elevadores que suben y bajan como el mercurio en los termómetros,*

Si en el soneto II de “Crepúsculos de la Ciudad” Paz escribió: “surgen, petrificadas en lo obscuro, / putas: pilares de la noche vana” que después volvería a incluir en “Vuelta”, ahora se refiere a esa actividad ancestral pero matizada por “el aburrimiento” que le imprime el haberse convertido en un producto más de consumo sujeto a las leyes de la oferta y la demanda. En la gran ciudad la prostitución deja de ser un tabú para convertirse en una “simple” actividad de venta del cuerpo y lo que en los pueblos se ciñe a la “zona de tolerancia”, en la urbe se distribuye por “calles largas” a la vista del transeúnte.

*hablo del desfile inmemorial de la prostitución por calles largas<sup>249</sup> como el deseo y como el aburrimiento,*

*del ir y venir de los autos, espejo de nuestros afanes, quehaceres y pasiones (¿por qué, para qué, hacia dónde?),*

*de los hospitales siempre repletos y en los que siempre morimos solos,*

---

<sup>248</sup> Enrico Mario Santí, “Los derechos de la poesía” en *Homenaje a Octavio Paz*, p. 26.

<sup>249</sup> Aunque la alusión de Paz no tiene una referencia explícita, podría pensarse en calles de la Ciudad de México “famosas” por esta actividad y que comparten la descripción del poema: Avenida de los Insurgentes o Calzada de Tlalpan, por ejemplo.

La imagen de los automóviles -aunque parezca un lugar común- cobra un sentido profundo al ser un símil de las inquietudes interiores del ciudadano. En “El mismo tiempo” ya había utilizado una metáfora con intenciones parecidas (“...veo pasar los autos / se encienden y apagan y encienden / se apagan / no sé adónde van”), sin embargo, ahora agrega una serie de preguntas que le imprimen más fuerza, porque no tienen respuesta. El planteamiento de fondo es la duda por el sentido de la existencia en la tierra, consustancial a las preguntas por el origen y el destino. La respuesta, como en “El mismo tiempo”, parece idéntica: la muerte es lo único seguro que tiene el ser humano y es, como ya lo había dicho Paz hacía años en un ensayo, una experiencia de la soledad: “Nacer y morir son experiencias de la soledad. Nacemos solos y morimos solos. Nada tan grave como esa primera inmersión en la soledad que es el nacer, si no es esa otra caída en lo desconocido que es el morir”.<sup>250</sup> Después de plantear estas dudas insondables repasa detalles que hablan de una visión pesimista (¿o realista?) del contorno urbano:

*hablo del barrio paralítico, el muro llagado, la fuente seca, la estatua pintarrajeada,  
hablo de los basureros del tamaño de una montaña y del sol taciturno que se filtra en el polvino,  
de los vidrios rotos y del desierto de chatarra, del crimen de anoche y del banquete del inmortal Trimalción,*

La vitalidad de una ciudad como la de México pesó, durante mucho tiempo, en sus barrios, mezcla de herencia prehispánica (*calpulli*) e hispanoárabe. El barrio era la casa extendida, la interrelación en espacios comunes, pero la modernidad y el progreso, la corrupción gubernamental y los desastres naturales, minaron su presencia. En el verso de Paz pesa la tristeza de quien no

---

<sup>250</sup> OP, *El laberinto de la soledad*, p. 176.

ve más el bullicio característico de los barrios mexicanos. A cambio de ello, la abulia, el abandono, la destrucción. Los cuatro iconos ciudadanos (barrio, muro, fuente, estatua) le merecen sólo adjetivos negativos; se trata de objetos que malviven dentro de la urbe o incluso malviven la urbe cual si ese malvivir ya se hubiera asentado cual referente de la cotidianeidad.

Las calles y muros que lo vieron deambular en su juventud, el barrio llamado universitario en el centro histórico de la Ciudad de México, escenario de discusiones y aprendizajes, se han transformado violentamente. La basura y la contaminación son una presencia ominosa y constante en la ciudad de la que habla con los ojos abiertos. No es ya la ciudad que su memoria reconstruye e inventa, es la “de las ratas en el albañal” y la “de los perros errabundos”, la de los paracaidistas -“tribus inocentes que acampan en los baldíos”- y la “de la luna entre las antenas de televisión”. Es la ciudad de la década de los ochenta: poseída por el vértigo de la inconciencia colectiva, producto del crecimiento sin orden ni medida.

Pero el poeta busca una salida a la ignominia ciudadana y su tabla de salvación es la escritura que puede ir de lo real tangible a lo real intangible como son las madrugadas, los atardeceres o las estaciones del año. Una imagen tan cotidiana, como la iluminación natural de la ciudad, se transforma en poesía: “[hablo] del sol de alas transparentes que se posa en los follajes de piedra de las iglesias y del gorjeo de la luz en los tallos de vidrio de los palacios”. La fuerza de la palabra transforma, da un nuevo sentido a lo mirado, crea:

*hablo del verano y de la noche pausada que crece en el horizonte como un monte de humo que poco a poco se desmorona y cae sobre nosotros como una ola,*

*reconciliación de los elementos, la noche se ha tendido y su cuerpo es un río poderoso de pronto dormido, nos mecemos en el oleaje de su respiración, la hora es palpable, la podemos tocar como un fruto,*

En la noche del insomne, de pronto, adviene la “reconciliación de los elementos”; se trata, una vez más en la poética paceana, del instante en el que por acción analógica todo fluye en un mismo ritmo cósmico. La respiración, sístole y diástole, produce ese vaivén que suspende “el horario carnicero” del tiempo lineal y la hora -el instante que la poesía sujeta- es el fruto que el poeta ha forjado con la palabra.

*hablo del encuentro esperado con esa forma inesperada en la que encarna lo desconocido y se manifiesta a cada uno:*

[...]

*labios que dicen sésamo y el tiempo se abre y el pequeño cuarto se vuelve jardín de metamorfosis y el aire y el fuego se enlazan, la tierra y el agua se confunden,*

*o es el advenimiento del instante en que allá, en aquel otro lado que es aquí mismo, la llave se cierra y el tiempo cesa de manar:*

En esta parte del poema, próxima al final, se ha producido un cambio importante en la visión y actitud del poeta. El acto de escribir posee la fuerza suficiente para transformar el pequeño cuarto del inicio del poema en un “jardín de metamorfosis”, es decir, en la galaxia inacabable en donde los contrarios pactan la conciliación; ese jardín de metamorfosis es, también, el reducto de la resistencia contra una ciudad que oprime y deprime. Pero sólo ocurre el milagro cuando “el tiempo cesa de manar”, cuando el poeta ha conseguido desprenderse de la cadena temporal. El “otro lado”, la otra orilla, el más allá, es justamente lo que no conocemos -aunque esté “aquí mismo”-, pero de ahí viene la vida y viene la muerte; por ello, sólo a través de la

intuición, de conjeturas, el vate puede intentar responder el ¿por qué, para qué, hacia dónde? “de nuestros afanes, quehaceres y pasiones”.

*hablo del gran rumor que viene del fondo de los tiempos, murmullo incoherente de naciones que se juntan o dispersan, rodar de multitudes y sus armas como peñascos que se despeñan, sordo sonar de huesos cayendo en el hoyo de la historia,*

*hablo de la ciudad, pastora de siglos, madre que nos engendra y nos devora, nos inventa y nos olvida.*

Ante el presente caótico de la ciudad babélica, Paz se inclina por la poesía, fuente de revelación pero también de salvación. En el poema comulga la historia y se exorciza el tiempo, reflejo del ritmo citadino y del ruido callejero de la ciudad, moderna y antigua, “pastora de siglos” que, como diosa crea y destruye.

### **“1930: Vistas fijas”**

Este poema, aunque está integrado en la misma sección que “Hablo de la ciudad”,<sup>251</sup> recupera también tópicos eminentemente urbanos y es, al mismo tiempo, repaso y síntesis de la poética urbana en este autor. Escrito con una tensión distinta “1930: Vistas fijas” parece la despedida de Octavio Paz del tema sobre la ciudad<sup>252</sup> y es el texto que, por la fecha en el título, cierra un

---

<sup>251</sup> “La mano abierta” en *Árbol adentro* (1987).

<sup>252</sup> Todavía en 1989 publicó un conjunto de cuatro cuartetos endecasílabos bajo el título “Estrofas para un jardín imaginario” cuyo fin era adornar un pequeño parque en la delegación política Miguel Hidalgo, Ciudad de México. Tras visitar el lugar añadió dos cuartetos, uno de repulsión manifiesta y otro, pleno de nostalgia. Cierra esas estrofas con “Epitafio sobre ninguna piedra”, publicado mucho antes. Cfr. OP, *Obras completas, Obra poética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004, tomo VII, pp. 831 y 832.

ciclo dentro de la escritura de poemas con tema urbano. Como en otras ocasiones, la reconstrucción memorística es una herramienta indispensable en la reconstrucción de vivencias. Se trata de una nueva caminata, ahora más pausada, por un pasado que se vuelve presente en los versos. El título es una fecha -“viva como un pájaro”- que ha quedado fija en la memoria y que suscita un conjunto de recuerdos que regresan a través de sensaciones vitales profundas en las que participan todos los sentidos.

Hacia la parte final llega la noche, a pesar de esto el tono del poema es distinto a los que he tratado aquí. El poema transmite alegría, es una constante la presencia de colores, sonidos, olores, luz, dinamismo; no hay alusión explícita al pasado prehispánico, por lo que deja de cumplirse la fórmula que condena la desolación del paisaje urbano como *leitmotiv* en los poemas donde se reúnen el pasado prehispánico y el tema urbano. Acaso se trata de un poema de liberación y festejo de la cotidianeidad urbana.

El poeta convoca al recuerdo en torno al tema urbano como un signo conciliatorio y lo hace con la evocación-convocación de “vistas fijas” que guardó durante más de cinco décadas. Muchos de esos recuerdos están relacionados con aspectos de la rutina diaria: el barrio y sus festividades, así como las diversiones familiares. Al liberar esa carga emotiva, como posibilidad de redención, llega en su vejez reconciliado con la ciudad. Una y otro terminan por aceptarse. Ya no es la «ciudad del silencio» ni ésa cuya «vegetación de los desastres madura en el subsuelo»; ya no canta a la «lepra de livideces en la piedra», ni a la «ciudad perdida en su propia inmensidad». El texto logra una comunión entre el habitante que ejerce la ciudad y su pasado, entre el hombre como ente social y sus recuerdos, hombre que ya no juzga la destrucción, sino exalta los momentos de dicha.

La historia, en fin, es la conciencia de la destrucción: la poesía de la historia culmina siempre con un canto ante las ruinas. México es Tenochtitlan y Tenochtitlan es Teotihuacan y Teotihuacan es Nínive y es Roma y es Nueva York. A todas las sociedades las ha habitado el saber -sentimiento y conciencia de su mortalidad.<sup>253</sup>

En “1930: Vistas fijas” el poeta inicia sin rumbo: “¿Qué o quién me guiaba?” y la respuesta es una afirmación abierta: “No buscaba nada ni a nadie, buscaba todo y a todos:” en consonancia absoluta con los versos finales del poema (“y se pierde de nuevo en busca de todo y de todos, de nada y de nadie”) que, al no tener un punto final, indican formalmente que se trata de nuevo de un círculo que es también una obsesión en la poética de Paz: la ruptura del tiempo lineal y la recuperación del instante. Aunque en el resto del poema utiliza signos de puntuación, la unidad temática textual anula una división en partes o estrofas.

Existe una similitud entre los espacios y momentos que integran el poema con un texto en prosa en el cual Paz sintetizó su vida de estudiante de educación primaria y secundaria en forma minuciosa y entusiasta, me refiero a: “Evocación de Mixcoac”.<sup>254</sup>

La interrogante inicial de “1930: Vistas fijas” implica la ausencia de guía o de rumbo en la ruta del peatón. La divagación inmersa en la pregunta es el punto de partida para un receptor abierto y curioso ante lo novedoso, el

---

<sup>253</sup> OP, *Sombras de obras*, p. 90.

<sup>254</sup> OP, “Evocación de Mixcoac” en *Obras Completas, Miscelánea II, Opus cit...*p. 341. Una primera versión está publicada en *Vuelta* núm. 53, año XIII, agosto de 1989, pp. 8-12 con el título: “Estrofas para un jardín imaginario (Ejercicio de la memoria)” y funciona como una carta para Alejandra Toscano Moreno en la cual Paz se disculpa por no poder colaborar con el proyecto de adornar con estrofas de su autoría un pequeño jardín público en Mixcoac.

dinamismo y la sorpresa están apuntalados por la fuerza vital de un adolescente ávido de aventuras y conocimiento. El andar certero del joven Octavio por calles que despiertan los sentidos tiene un punto de inicio, pero no un punto de llegada, por eso, reitero, no hay punto final porque el ciclo se repite, una y otra vez.

La caminata siempre inicia hacia lo desconocido, aún en su vejez. Los pasos reinventan la travesía con la diligencia mental del hombre maduro, pero por las mismas calles:

*calles que no se acaban nunca, calles caminadas como se lee un libro o se recorre un cuerpo*

La ciudad funciona como un espacio de liberación psicomotriz y espiritual, primero corre por la feria y el circo entre el gentío, se asombra y alegra por los tipos urbanos, comulga con “las tropillas y vacadas de adolescentes”, pero en la parte final del poema lo vence “el vértigo inmóvil del adolescente desenterrado que rompe por mi frente mientras escribo / y camina de nuevo, multisolo en su soledumbre,”.

En el poema se evidencia que los recorridos urbanos de antaño marcaron su formación, no sólo estudiantil, sino humana. El tema no es nuevo en Paz, la novedad radica en: 1) que el tono es diferente, 2) la falta de referencia clara a la ciudad precolombina y 3) la alusión a algunas tradiciones locales y costumbres sencillas por medio de espacios o alimentos característicos.

Tampoco renuncia a un par de escenas agresivas o reflexivas: “el rostro terrible de la vieja al cerrar la ventana santiguándose, / el ladrido del alma en pena del perro en el callejón / como una herida que se encono”, “las parejas

que avanzan sin moverse con los ojos / cerrados y caen interminablemente en sí mismas”.

Vuelve el tema de la caída hacia uno mismo, caída que implica búsqueda prolongada ante un estado permanente de insatisfacción. Los seres que forman la pareja no avanzan pues, a tientas y sin moverse, sólo pueden internarse en sí mismos; esta antítesis es la réplica de versos semejantes en otros poemas: “un caer en mí mismo inacabable / al horror de no ser me precipita” de “Crepúsculos de la Ciudad”, o bien “camino sin avanzar” de “Vuelta”, así como el “Caigo interminablemente sobre este vacío” de “Nocturno de San Ildefonso”.

El individuo es la suma de instantes en su ciudad, pero también es la poesía y la conciencia de sus antepasados en esa ciudad. El hombre como generador de la historia está obligado a darle rostro a la historia particular de su ciudad, pero ése es un ejercicio que sólo puede hacer en soledad.

La ciudad es la historia pública y la privada, la historia impersonal y la encarnada en individuos, grupos y multitudes. El espíritu plural y uno que mueve la ciudad, la fuerza que la anima y la que un día inevitablemente la destruirá, es la historia. Es nuestra Kali: nos engendra y nos devora.<sup>255</sup>

Kali,<sup>256</sup> la diosa madre de la India es creadora y mortal, es dadora de vida y es quien lentamente quita la vida.

Líneas atrás anoté que “1930: Vistas fijas” convoca a la memoria en torno al tema urbano como un signo conciliatorio o como posibilidad de redención. Este aspecto se percibe en el tono del poema sustentado por la descripción de los sitios que el poeta recorre y en la marcada percepción

---

<sup>255</sup> OP, *Sombras de obras*, p. 89.

<sup>256</sup> Para la descripción física y de las cualidades de Kali, cfr. OP, *La apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, México, Era, 1990, pp. 79 y ss.

sensorial. De hecho, me parece que uno de los valores centrales del poema radica justamente en la manera en la cual Paz explota la capacidad para despertar los sentidos del lector.

Existe una relación continua y simbiótica entre los sentidos y el ambiente. A partir de la facultad perceptiva el creador literario concibe en su discurso la construcción imaginaria de espacios urbanos, crea un discurso que circunda a una ciudad y funge como retratista histórico y moral de la colectividad. Respecto a esa relación ya Ezequiel Martínez Estrada, en un ensayo titulado “Vista, oído, tacto, olfato, gusto”,<sup>257</sup> anotó pensando en el Buenos Aires de 1940: “El oído y la vista [...] en la ciudad tienen una función táctil, como herramientas que se aplican directamente a las cosas. Anticipan el impacto y repelen los objetos o buscan los senderos expeditos en la maraña de obstáculos móviles.”<sup>258</sup>

Llegar a pensar sensorialmente requiere un adiestramiento arduo y complejo pues la ciudad contamina nuestros sentidos y diluye la facultad perceptiva: el habitante se convierte en órgano de lucha y defensa, los sentidos están al servicio de la defensa no de la percepción.

Paz sugería, desde sus *Primeras letras*, no descuidar la educación de los sentidos, pues a través de éstos se revela completa e intensa la vida en la gran urbe: “Una cultura que aspire a la integridad total del hombre, que es la integridad sensual, deberá educar a los sentidos tanto como a los sentimientos.”<sup>259</sup>

---

<sup>257</sup> Ezequiel Martínez Estrada, “Vista, oído, tacto, olfato, gusto” en John Skirius (comp.), *El ensayo hispanoamericano moderno del siglo XX*, México, FCE, 1997, p. 168.

<sup>258</sup> Martínez Estrada, Ezequiel, *opus cit.*, p. 169.

<sup>259</sup> OP, *Primeras letras*, p. 89.

“1930: Vistas fijas” es una explosión sensorial ligada a la memoria; es un texto en el que el poeta reconstruye -y reinventa- una amalgama de volúmenes, sonidos, olores y sabores.

El poeta ve: festín de formas, piedras ocres, vegetación de cúpulas azules y campanarios blancos, botella multicolor, banderitas tricolores, arco-iris de juguetería, la luz, la calle, la feria, las parejas, parques, plazas, patios.

El poeta oye: niños gorriones, corros de ancianos, la musiquita rechinante de los caballitos, noche poblada de cuchicheos, un rumor de voces de mujeres, el ladrido del alma en pena del perro, el viento y el follaje.

El uso de los sentidos como medio de aprehensión de la realidad complementa la postura del observador o poeta contemplador de escenas. “Si se tratara de suprimir los ruidos molestos la ciudad entraría en un pozo de silencio”.<sup>260</sup> Paz consigue darle voz a la ciudad, una voz de antaño, de 1930, más próxima al XIX en donde los sonidos urbanos eran distintos, al decir de cronistas: pregones, cascos de bestias, rodar de carruajes, transitar de peatones sobre el empedrado, verbenas populares, música en la plaza.

Pudo ser que nuestros oídos no supieran distinguir bien un ruido de un sonido; pero es más probable que hoy la ciudad deforma y envilece los sonidos y que la edad del organillo y de las serenatas se llevó consigo una sensibilidad. La voz de los pregoneros y de los lecheros que cantaban estribillos, enmudeció; los serenos no existen; la sirena reemplazó al clarín; el vendedor de barquillos y el afilador que ejecutaban con una unción que les salía del alma, desaparecieron.<sup>261</sup>

---

<sup>260</sup> Ezequiel Martínez, *opus cit.*, p. 170.

<sup>261</sup> *Idem.*

La Ciudad de México perdió, entre otras cosas, su colorido acústico que ahora sólo puede oírse en poemas o crónicas. Pero además de la vista y el oído, también el olfato se pone a prueba.

El poeta huele: El olor del aserrín sobre el piso de ladrillo, los puestos de fritangas, la transfiguración de las sustancias, patios mínimos con madreselvas y geranios, carne entre brasas y sahumeros, frescura de limas y limones. Huele la frescura de la fruta y el humo:

*...la feria y los puestos de fritangas donde hierofantas de ojos canela celebran, entre brasas y sahumeros, las nupcias de las sustancias y la transfiguración de los olores y sabores mientras destazan carnes, espolvorean sal y queso cándido sobre nopales verdeantes, asperjan lechugas donadoras del sueño sosegado, muelen maíz solar, bendicen manojos de chiles tornasoles...*

Entre líneas el poeta revela información sobre las costumbres alimenticias de los habitantes citadinos. Algunas son parte del legado indígena: nopales, chiles, maíz, tunas, tejocotes.

El poeta gusta: La confusión de sabores, el queso cándido sobre nopales verdeantes, la lechuga, las frutas y los dulces, la alegría del amaranto, los ojos canela y la orografía de las dulzuras terrestres como la caña.

El poeta siente o toca: Los viejitos tiritando bajo el gran sol del altiplano, gente apeñuscada en los bancos, un delgado chorro de luz, la tibieza de los rayos solares, la frescura súbita, la ventosa en la piel, pero también siente la soledad.

El poeta ve, oye, huele, gusta y toca la vida con ánimo renovado. “1930: Vistas fijas” es el poema de la expresión sensorial a través de la cual se contagia la rutina en la cual se pueden encontrar momentos

amables en contrapeso a una realidad. Los vecinos de Mixcoac recuerdan: “Venían circos, siempre había varios circos. Aquí adelante, en la otra cuadra, había un llano [...] y ahí se ponían los circos. Uno allá y del otro lado de acá también. En lo que es Puccini ahora y Patriotismo, ahí se ponían los circos. Siempre íbamos a los circos, una o dos veces íbamos. Había muchos circos. Durante todo el año había circo sí, eso sí, otra cosa no.”<sup>262</sup>

Paz También lo registra: “la carpa, el ventrílocuo y sus muñecos procaces, la bailarina anémica, la tiple jamona, el galán carrasposo” y además vuelve tema poético las fiestas patronales, las diversiones en domingo, los puestos de la plaza o el mercado y el cartel que anuncia la función de cine:

*el enorme cartel del próximo estreno y la ancha sonrisa, bahía extática, de la actriz en cueros y redonda como la luna*  
[...]  
*la musiquita rechinante de los caballitos*

La memoria es selectiva; se conservan los episodios más significativos, los que marcan toda la vida. Y la infancia suele redimensionar las cosas; por ello no es extraño que el poeta utilice la imaginación como lo haría un niño. Particularmente estos recuerdos plasmados en el poema están ligados

---

<sup>262</sup> Luisa Bernard entrevistada por Patricia Pensado en Patricia Pensado y Leonor Correa, *Mixcoac. Un barrio en la memoria*, p. 65. A través de una serie de entrevistas realizadas a veintiocho habitantes originarios de Mixcoac, es decir, que nacieron en ese pueblo o que llegaron en la primera infancia, Pensado y Correa logran recrear variedad de escenas, momentos y lugares de Mixcoac y sus barrios pero, ante todo, alcanzan un objetivo superior: hacer conciencia en el lector del complejo proceso de cambios que trajo consigo la modificación del entorno. El pasado de los vecinos mixcoaqueños se caracteriza por el sentido de añoranza y por la valoración que dan a una época perdida y modificada por el crecimiento urbano, crecimiento que los obligó a cambiar su estilo de vida.

a la infancia del escritor cuando de la mano de su abuelo Ireneo Paz iba al cine o a comprar golosinas.<sup>263</sup>

*las frutas y los dulces, montones dorados de mandarinas y tejocotes, plátanos áureos, tunas sangrientas, ocre colinas de nueces y cacahuates, volcanes de azúcar, torreones de alegrías, pirámides transparentes de biznagas, cocadas, diminuta orografía de las dulzuras terrestres...*

Pero esa infancia y juventud fueron quedando como un recuerdo, a veces amargo (como por ejemplo en *Pasado en claro*) las más agradable: un espacio de dicha en un pasado tantas veces reconstruido y, por lo tanto, imaginado y reinventado. La poesía se vuelve el instrumento para convocar el instante que reconcilia todos los tiempos, es decir, una auténtica recreación.

De todos los barrios “San Juan era el más fiestero”, comentan los vecinos entrevistados, y la celebración a la Virgen de Guadalupe era la más importante, por eso no podían quedar fuera “las estampas de la Guadalupe y la de los santos”. Para esa fiesta se preparaban con anticipación. “Desde ese día se ponían puestos en la banqueta, casi hasta la calle de Carracci. Eran cerros de cañas, cacahuates y fruta de la temporada de Navidad [...] Había música, cohetones, castillos, mañanitas, danzas... Bueno, lo que más o menos sabemos que se ha perdido.”<sup>264</sup>

También se modificaron los colegios, los transportes, llegaron nuevos vecinos, los edificios sustituyeron a las casas, desaparecieron las ladrilleras, se perdió el sentido comunal.

---

<sup>263</sup> Cfr. OP, “Silueta de Ireneo Paz”, *opus cit.*

<sup>264</sup> Roberto Mancilla entrevistado por Patricia Pensado en *opus cit.*, p. 69.

La nostalgia ocupa un lugar importante: No puede perderse de vista que se trata del “último” poema con tema urbano de Paz. El poema queda impregnado de olores de infancia, inolvidables, en una transfiguración en la que tal vez lo imaginado sea más que lo realmente vivido pero dentro del poema tiene ya un lugar permanente.

En este contexto, es importante señalar que la escritura de Paz trasciende el simple lamento por la pérdida irremediable o el cambio que trastorna; sus versos son la radiografía de una memoria que se niega a desaparecer, que busca en cada lector una mirada limpia a un entorno que “de tan viejo es nuevo” para quienes no lo conocieron.

Este poema en particular -y su poética de la ciudad en general- son un esfuerzo permanente por “fijar” instantes perennes, por establecer coordenadas que, a un tiempo, sirven de asidero existencial a su autor y se vuelven una referencia para el lector. En Paz hay una permanencia de motivos a lo largo de su obra poética; improntas que vuelven en distintos tonos pero que dicen lo mismo. Así, no sorprende que “1930: Vistas fijas” sea, en varios sentidos, una recapitulación de su poética urbana; es un poema que guarda un paralelismo con “Nocturno de San Ildefonso”, cuyas imágenes “regresan” al poema de *Árbol adentro* como reiteración de las visiones que han obsesionado a su autor a lo largo de sus días.

En ambos poemas las cúpulas citadinas son materia de escritura, por ejemplo en “1930: Vista fijas” escribió: “vegetación de cúpulas azules y campanarios blancos” que se asemeja a los versos de “Nocturno de San Ildefonso”: “Iglesias, vegetación de cúpulas y sus fachadas petrificados jardines de símbolos”. La imagen de lo pétreo, ligada al sol, que alude a vestigios del mundo prehispánico es constante en la poética del mexicano y es muy visible en estos textos.

En “1930: Vistas fijas” se lee: “muros color de sangre seca, arquitecturas: festín de formas” que guardan un eco de “Nocturno...”: “A esta hora los muros rojos de San Ildefonso son negros y respiran”. La Ciudad de México ha sido construida y reconstruida. La piedra ígnea de Tenochtitlan sirvió de cimiento para la metrópoli novohispana que, no obstante de haber cambiado drásticamente su arquitectura -y de habitantes (baste recordar que Paz sostiene que una de las más grandes creaciones de La Colonia fue el mestizaje)- se sirvió de los materiales a mano, entre ellos la piedra. En la poesía de Paz no se trata sólo de simples elementos de construcción, pues les abona la carga mítica de la cosmovisión prehispánica (“1930: Vistas fijas”): “piedras ocrestatuadas por un astro colérico; piedras lavadas por el agua de la luna” que tienen correspondencia con “Nocturno de San Ildefonso”: “Callada nación de piedras, sol hecho tiempo, tiempo hecho piedra, piedra hecha cuerpo”.

Llama la atención que Paz haya repetido en “1930: Vistas fijas” múltiples campos semánticos de “Nocturno de San Ildefonso”. La diferencia, a mi juicio, la marca el hecho de que en “1930: Vistas fijas” se trata de una escritura más serena y contemplativa, aunque reconozco que también podría pensarse en un “agotamiento” de ciertas imágenes.

De igual modo se entiende el verso: “el tiempo que nunca se ha ido y está aquí desde el principio de “1930: Vistas fijas”, como paralelo a “el presente -no sus presencias- está siempre” de “Nocturno de San Ildefonso”. Se puede comparar: “la luz brusca de los faros del auto” en “1930...”, con “un auto loco, insecto de ojos malignos” de “Nocturno...”.

En ambos textos los niños son gorriones, la transparencia o las ideas se disipan, la noche es una presencia irredimible, el tiempo enjuicia, y la ciudad es el pretexto de la escritura, aunque en “1930: Vistas fijas” la

expone más iluminada y con un elemento novedoso: el repaso por la carpa, la feria y el mercado, que brindan un festín sensorial. La estructura en ambos es circular y las imágenes que se desmoronan son reconstituidas por la acción poética.

Los paralelismos no terminan aquí, sin embargo, destaco uno que es importante: el “adolescente desenterrado que rompe por mi frente mientras escribo” de “1930: Vistas fijas” suena a “El muchacho que camina por este poema [...] es el hombre que lo escribe” de “Nocturno de San Ildefonso”. En los dos poemas aparece la palabra “soledumbre”. Si se considera que Paz fue un escritor obsesivo, que iba y venía constantemente por sus textos, corrigiéndolos, rehaciéndolos, esta marcada reiteración de imágenes no puede ser casualidad. Es un reflejo, me parece, de una obsesión más profunda: su inquietud por el tiempo, su desazón por su significado.

El tiempo es materia poética. En el paso del día -la mañana, la tarde, la noche- persiste la continuidad de la existencia y sobre todo de lo cotidiano: la vida callejera, el mercado, las parejas. Sin embargo, esa vida cotidiana (tiempo exterior) pende del “surco quemado que deja el tiempo en la memoria” (tiempo interior).

El tiempo poético es el desplegarse de las imágenes en todas direcciones a partir del presente vital. Esta idea puntual del tiempo la presenta Paz por fuera de toda escuela filosófica. En ella no se trata de enfatizar nuestro presente en particular sino de reivindicar la Presencia del hombre y del mundo en cualquier momento de la historia. La Presencia es a la vez plena y discontinua, y su manifestación permite al hombre acceder a la conciencia de sí. El espacio y el tiempo son intercambiables y lo que cuenta son los puntos de cruce en que se revela el ser.<sup>265</sup>

---

<sup>265</sup> Javier González, *El cuerpo y la letra*, pp.45-46.

El tiempo está “aquí” con sus presencias. Si el espacio y el tiempo son intercambiables entonces pueden recuperarse los estadios espirituales perdidos. Una calle (espacio) desaparecida, transformada, perturbada por los años o décadas (tiempo) es una calle ya sólo *imaginable*.

El instante del presente es robusto y posee un lugar dentro de la obra del escritor cuya permanencia garantiza su estado eterno y etéreo.

En el penúltimo verso de “1930: Vistas fijas” se lee: “calles y plazas desmoronadas apenas las digo” y ése es otro motivo guía de su escritura, la sensación de desvanecimiento del instante o de lo concreto apenas es tocado; o la constante de que las palabras se borran inmediatamente después de haberse leído. En un poema anterior, “Aquí”, Paz sintetizó este recurso:

*Mis pasos en esta calle  
Resuenan  
en otra calle  
donde  
oigo mis pasos  
pasar en esta calle  
donde*

*Sólo es real la niebla*<sup>266</sup>

El lector queda ubicado frente a una cadena que se engarza y se libera en forma automática: el hombre crea una realidad textual que en cuanto es “creada” pasa a ser la realidad del escritor; y por lo tanto, deja de ser la realidad del hombre que la creó, indicando entonces que el conjunto de palabras escritas perdieron su génesis primera y por ello dejan de ser lo que

---

<sup>266</sup> OP, “Aquí” en *Obra poética 1935-1988*, opus cit., p. 318.

son, se borran, se esfuman, se derrumban, y a la vez caen en el olvido al pasar a leer la siguiente página (o mucho más, la siguiente palabra).

En “1930: Vistas fijas” Paz retorna a una fecha precisa; “regresa” el tiempo y con él los elementos festivos y alegres de una ciudad orgánica. Es un texto en el que la nostalgia comienza a transformarse en despedida. Las “vistas fijas” que el poeta recupera han sido su asidero existencial, el equipaje en sus largas ausencias durante las cuales cambió la Ciudad de México y cambió el propio Paz. Por eso, ante el inexorable avance del tiempo sólo queda el regreso mental: la escritura poética que es, al mismo tiempo, un ejercicio individual y una expresión de la conciencia colectiva, es decir, del dominio de la civilidad.

## Conclusiones

La ciudad es, desde hace varias décadas, materia de reflexión en múltiples disciplinas. La revolución industrial aceleró un proceso económico y social que hoy día se traduce en megalópolis que concentran cifras exageradas de seres humanos. El arte en general y la literatura en particular han sido los geógrafos de este fenómeno. En distintos momentos, a partir del siglo XIX, la ciudad ha cobrado sentido y relevancia como personaje literario: dejó de ser el simple escenario de fondo para convertirse en un actor trascendente en obras de distinto género.

En la tradición occidental, Charles Baudelaire ocupa un lugar de privilegio como iniciador de esta moderna manera de mirar el entorno. Poco a poco sus descendientes literarios se fueron apropiando de su visión citadina hasta mantenerla siempre actualizada, más allá de un tiempo o una ciudad en concreto. Mallarmé, Apollinaire, Saint-John Perse, Reverdy, Eliot, Pound, Stevens son continuadores de esta herencia decimonónica. Es así que en la obra de Octavio Paz, consciente y promotor de la idea de Tradición, no resulta difícil encontrar las huellas de sus antecesores.

La poética urbana de Octavio Paz es de suma importancia por varias razones: porque continúa en forma deliberada una tradición y al hacerlo la enriquece y la transforma; porque siguiendo su personal idea de analogía, consigue que el tema citadino se engarce con otras ideas y temas centrales en

su obra, como la otredad, la escritura y el lenguaje, la inquietud por la visión lineal del tiempo (y sus propuestas, incluso formales, de una visión circular, cíclica) la instantaneidad, la simultaneidad, la inserción de la memoria colectiva; porque al introducir en sus poemas a la urbe como personaje, recupera imágenes de una ciudad, que ya sea soñada o inventada, también tiene asideros con referencias e iconos perfectamente reconocibles y, finalmente, porque su poética urbana es constante en su obra a lo largo prácticamente de toda su vida creativa: inicia con “Nocturno de la ciudad abandonada” (1931) y concluye con “1930:Vistas fijas” (1987).

El haber escrito, en distintas décadas, poemas que ahora son ineludibles para el estudio tanto de su obra como de la literatura mexicana contemporánea, habla no sólo de una simple persistencia temática, sino de una vocación por un asunto que no es exagerado calificar de vital, pues la ciudad es lo mismo la cuna que la tumba: ahí se desarrolla la vida completa del poeta y él cobra conciencia de este fenómeno.

La comunicación entre Paz y la ciudad se desdobra en una experiencia dual: la del poeta que recrea parte de su biografía, tomando a la ciudad como centro, y la del lector que se identifica con el espacio poetizado en tanto habitante de una ciudad moderna. Para Paz el lector es indispensable, ello se refleja en el carácter dialógico de sus textos y, por supuesto, en su idea de otredad.

Dentro de las constantes en la poesía urbana de Paz destaca su posición antagónica frente a la urbe: de atracción y repulsión simultáneamente. Sus poemas dejan huella de esta condición ambivalente: por un lado lo atrae la vitalidad que produce la metrópoli minuto tras minuto, los contrastes, la impasibilidad dinámica de la arquitectura, la novedad de la tecnología al servicio de los ciudadanos (alumbrado, transporte, por ejemplo); pero también

percibe el desequilibrio, el ruido, la vertiginosidad que reina en las calles y se apodera de los transeúntes, lo aturde la desproporción de algunas construcciones, la densidad demográfica que se traduce en desordenadas aglomeraciones, la contaminación.

Su atracción por la ciudad se traduce en canto, en sorpresa y hasta en nostalgia por lo vivido; pero el rechazo encuentra espacio en sus versos a través de una crítica amarga que deplora el progreso mal entendido. La Ciudad de México es la ciudad que más quiere y alaba su grandeza, pero no se ciega frente a los problemas que la asedian y complican su existencia hasta ponerla al borde del colapso en forma permanente.

Octavio Paz habla de la metrópoli moderna, cuya fisonomía mutable y ritmo acelerado encuentran espacio en su obra literaria. El espacio vital se inserta en la obra como núcleo de reflexión pero también es, particularmente la Ciudad de México, un modelo para la recuperación del tiempo pasado.

El poeta se involucra con el pasado prehispánico de México Tenochtitlán y en algunos fragmentos recurre a su sombra mítica para reforzar su tono confesional. Es notorio el tono fatalista o nostálgico cuando reúne tres elementos en sus poemas: su ciudad, el pasado prehispánico y el yo poético. Es probable que por momentos Paz asuma que su ser histórico participa del sino de fatalidad de toda América Latina.

A partir de *La estación violenta* (1958) Paz incorpora recursos de la tradición poética de Occidente e inserta en los poemas escritos desde y para la ciudad, la coexistencia de los tiempos, la yuxtaposición espacial y de ahí en adelante mantiene la conformación de una imagen urbana plural e integradora.

Los poemas elegidos del libro *Vuelta* (1976) reúnen en su temática la ciudad, pasajes biográficos y la alusión mítica de la recuperación del paraíso perdido; el poeta da preferencia a una poética centrada en la memoria

personal. Estos poemas de madurez mantienen un equilibrio entre el asombro y el dolor mientras una serie de referencias específicas funcionan como símbolos reconocibles. En la poética de estos poemas se cumple la paradoja de la difuminación del tiempo, pero también de su reaprehensión a través de la suma de instantes.

Los poemas de *Árbol adentro* (1987) son textos acumulativos que recopilan la experiencia citadina ya vivida por el poeta y la interpretación de esa experiencia. Paz aporta una visión que abarca múltiples aspectos: el geográfico, el social, el histórico, incorpora un conjunto amplio de elementos que motivan y determinan el ritmo urbano, mismos que reflejan el ambiente y condiciones en las cuales el hombre está destinado a vivir.

Además, resuelve el concepto que tiene del hombre como ser temporal con la inserción constante del transcurso o flujo temporal en los poemas. Asimismo, disuelve el tiempo en la dimensión espacial. El tiempo se espacializa, pues sólo en el espacio físico es posible expandir y recrear las vivencias. Los recuerdos son vivencias abstractas que sucedieron repetidas veces.

Finalmente, la relación de Octavio Paz con la ciudad es íntima y, por lo mismo, comprometida en el más amplio sentido de la expresión: es una relación vital, en la cual tiempo y escritura se integran en una comunión indisoluble y original de su ser.

## **ANEXO I**

Reproducción de un óleo de José Chávez Morado titulado “Río revuelto” (1949), obra que desempeña una función alegórica del desorden y crecimiento de la Ciudad de México y que, a la par, muestra las capas o superestructuras sociales, históricas y arquitectónicas de la capital mexicana. Esta obra fue una de las tres ganadoras en un concurso convocado por el periódico *Excélsior* bajo el tema: “La ciudad de México interpretada por sus pintores” en diciembre de 1949.

Fuente: Gustavo Curiel, Fausto Ramírez, Antonio Rubial, Angélica Velázquez, *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950*, México, CONACULTA/Fomento Cultural Banamex, A.C., 1999, p. 266 y 267.

## ANEXO II

Transcripción completa de los siguientes poemas:

1) “Nocturno de la ciudad abandonada”

Transcrito de Octavio Paz, *Obras completas, Miscelánea I*, México, FCE, 1999, pp. 38-40, tomo 13.

2) “Crepúsculos de la ciudad”

3) “Entrada en materia”

4) “El mismo tiempo”

5) “Vuelta”

6) “Nocturno de San Ildefonso”

Transcritos de Octavio Paz, *Obra poética (1935-1988)*, México, Seix Barral, 1991, pp. 72-75, 311-315, 331-336, 597-602, 629-639.

7) “Hablo de la ciudad”

8) “1930: Vistas fijas”

Transcritos de Octavio Paz, *Árbol adentro*, México, Seix Barral, 1988, pp. 41-48, 56-60.

## NOCTURNO DE LA CIUDAD ABANDONADA

### I

Ésta es la ciudad del Silencio,  
de la voz amarga de lágrimas.  
Ésta es la ciudad de la Desesperanza.

Los enormes templos derruidos,  
las columnas ya rotas, aplastando  
serpientes y dioses labrados.

Y los grandes vientos heroicos  
que agitaron la bandera del Sol,  
arrodillados, inmóviles.

Las fórmulas y los conjuros,  
impronunciados, borrados de las piedras.

Y los números mágicos exhaustos,  
perdido todo poder y toda fuerza.

Las palabras ya secas  
se cayeron de los labios helados.

Los viajes azules de los pájaros  
jamás escucharon silencio  
y sombra muerta iguales.

Ésta es la ciudad del Silencio,  
patíbulo del Tiempo.

### II

Noche, cada vez más pura, se torna  
quinta esencia de sombra luminosa.

El espanto se quedó en el umbral de la llanura.  
Y aúlla...

En la calzada del hastío:

Persecución de los rumores, que se esconden,  
prisioneros, en el martirio de las piedras.

Y nadie vive, porque jamás nadie tuvo deseo.  
(La eternidad es un minuto.)

Un grito se quedó petrificado en el Silencio.  
(¿Dónde estará la voz de esta ciudad?)

El río se vuelve, cada vez más pálido,  
como si en él hubiesen llorado.

(¡Oh, salobre amargura  
de las lágrimas de la Desesperanza!)

Y el Alba es el cadáver blanco  
de una mujer ahorcada, colgando,  
inmóvil, del clavo de una estrella.

...la Angustia, desesperada, se suicida.

¿Cuándo veremos de nuevo el Sol?

*Barandal*, núm. 4, noviembre de 1931.

## CREPÚSCULOS DE LA CIUDAD

*A Rafael Vega Albela,  
que aquí padeció*

### I

DEVORA el sol final restos ya inciertos;  
el cielo roto, hendido, es una fosa;  
la luz se atarda en la pared ruinosa;  
polvo y salitre soplan sus desiertos.

Se yerguen más los fresnos, más despiertos,  
y anohecen la plaza silenciosa,  
tan a ciegas palpada y tan esposa  
como herida de bordes siempre abiertos.

Calles en que la nada desemboca,  
calles sin fin andadas, desvarío  
sin fin del pensamiento desvelado.

Todo lo que me nombra o que me evoca  
yace, ciudad, en ti, signo vacío  
en tu pecho de piedra sepultado.

### II

Mudo, tal un peñasco silencioso  
desprendido del cielo, cae, espeso,  
el cielo desprendido de su peso,  
hundiéndose en sí mismo, piedra y pozo,

Arde el anohecer en su destrozo;  
cruzo entre la ceniza y el bostezo  
calles en donde lívido, de yeso,  
late un sordo vivir vertiginoso;

lepra de livideces en la piedra  
trémula llaga torna a cada muro;  
frente a ataúdes donde en rasos medra

la doméstica muerte cotidiana,  
surgen, petrificadas en lo oscuro,  
putas: pilares de la noche vana.

### III

A la orilla, de mí ya desprendido,  
toco la destrucción que en mí se atreve,  
palpo ceniza y nada, lo que llueve  
el cielo en su caer obscurecido.

Anegado en mi sombra-espejo mido  
la deserción del soplo que me mueve:  
huyen, fantasma ejército de nieve,  
tacto y color, perfume y sed, rüido.

El cielo se desangra en el cobalto  
de un duro mar de espumas minerales;  
yazgo a mis pies, me miro en el acero

de la piedra gastada y del asfalto:  
pisan opacos muertos maquinales  
no mi sombra, mi cuerpo verdadero.

### IV (CIELO)

Frío metal, cuchillo indiferente,  
páramo solitario y sin lucero,  
llanura sin fronteras, toda acero,  
cielo sin llanto, pozo, ciega fuente.

Infranqueable, inmóvil, persistente,  
muro total, sin puertas ni asidero,  
entre la sed que da tu reverbero  
y el otro cielo prometido, ausente.

Sabe la lengua a vidrio entumecido,  
a silencio erizado por el viento,  
a corazón insomne, remordido.

Nada te mueve, cielo, ni te habita.  
Quema el alma raíz y nacimiento  
y en sí misma se ahonda y precipita.

## V

Las horas, su intangible pesadumbre,  
su peso que no pesa, su vacío,  
abigarrado horror, la sed que expío  
frente al espejo y su glacial vislumbre,

mi ser, que multiplica en muchedumbre  
y luego niega en un reflejo impío,  
todo, se arrastra, inexorable río,  
hacia la nada, sola certidumbre.

Hacia mí mismo voy; hacia las mudas,  
solitarias fronteras sin salida:  
duras aguas, opacas y desnudas,

horadan lentamente mi conciencia  
y van abriendo en mí secreta herida,  
que mana sólo, estéril, impaciencia.

## **ENTRADA EN MATERIA**

Bramar de motores  
    río en crecida  
Silbidos latigazos  
    chirriar de frenos  
algarabías  
    El neón se desgrana  
la luz eléctrica y sus navajazos  
Noche multicolor  
    ataviada de signos  
letras parpadeantes  
obsceno guiño de los números  
Noche de innumerables tetas  
y una sola boca carnicera  
gatos en celo y pánico de monos  
Noche en los huesos  
    noche calavera  
los reflectores palpan tus plazas secretas  
el sagrario del cuerpo  
    el arca del espíritu  
los labios de la herida  
la boscosa hendidura de la profecía

Ciudad

    montón de piedras  
en el saco del invierno  
Crece la noche  
    crece su marea  
torres ceñudas con el miedo al cuello  
casas templos rotondas  
    tiempo petrificado  
graves moles de sueño y de orgullo  
el invierno las marca con sus armas crueles  
piedras comidas hasta el hueso  
por el siglo y sus ácidos  
    el mal sin nombre  
el mal que tiene todos los nombres  
                    clavado  
enquistado  
    hasta el meollo del hierro  
y las ciegas junturas de la piedra

Ciudad

    entre tus muslos  
un reloj da la hora  
    demasiado tarde  
demasiado pronto  
    En tu cráneo  
pelean las edades del humo  
    en tu cama  
fornican los siglos en pena  
Ciudad de frente indescifrable  
memoria que se desmorona  
tu discurso demente  
    tejido de razones  
corre por mis arterias  
y repica en mis tímpanos tu sílaba  
tu frase inacabada

Como un enfermo desangrado se levanta  
la luna  
sobre las altas azoteas  
La luna  
como un borracho cae de bruces  
Los perros callejeros  
mondan el hueso de la luna  
Pasa un convoy de camiones  
sobre los cuerpos de la luna  
Un gato cruza el puente de la luna

Los carniceros se lavan las manos  
en el agua de la luna  
La ciudad se extravía por sus callejas  
se echa a dormir en los lotes baldíos  
la ciudad se ha perdido en sus afueras

Un reloj da la hora  
                  ya es hora  
no es hora  
                  ahora es ahora  
ya es hora de acabar con las horas  
ahora no es hora  
                  es hora y no ahora  
la hora se come al ahora

Ya es hora  
                  las ventanas se cierran  
los muros se cierran las bocas se cierran  
regresan a su sitio las palabras  
ahora estamos más solos  
La conciencia y sus pulpos escribanos  
se sientan a mi mesa  
el tribunal condena lo que escribo  
el tribunal condena lo que callo  
Pasos del tiempo que aparece y dice  
¿qué dice?  
¿qué dices? dice mi pensamiento  
no sabes lo que dices  
trampas de la razón  
crímenes del lenguaje  
borra lo que escribes  
escribe lo que borras  
el haz y el envés del español artrítico

Hoy podría decir todas las palabras  
un rascacielos de erizadas palabras  
una ciudad inmensa y sin sentido  
un monumento grandioso incoherente  
Babel babel minúscula  
otros te hicieron  
los maestros  
los venerables inmortales  
sentados en sus tronos de cascajo  
otros te hicieron lengua de los hombres  
galimatías  
palabras que se desmoronan

Vuelve a los nombres  
    ejes  
anchas espaldas de este mundo  
lomos que cargan sin esfuerzo al tiempo  
Nombres

    vidrio mirada congelada  
pared máscara de nadie  
libros de frente despejada  
hinchada de razones enemigas  
mesa servil a cuatro patas  
puerta puerta condenada  
Nombres

    verdades desfondadas  
No pesa el tiempo  
    es pesadumbre  
No están las cosas en su sitio  
no tienen sitio  
    No se mueven  
y se mueven  
    echan alas  
echan raíces  
    garras dientes  
tienen ojos y uñas uñas uñas  
Son reales son fantasmas son corpóreas  
están aquí  
    son intocables

Los nombres no son nombres  
no dicen lo que dicen  
Yo he de decir lo que no dicen  
Yo he de decir lo que dicen  
piedra sangre esperma  
ira ciudad relojes  
pánico risa pánico  
Yo he de decir lo que no dicen  
promiscuidad del nombre  
el mal sin nombre  
el nombre de los males  
Yo he de decir lo que dicen  
el sagrario del cuerpo  
    el arca del espíritu

## **EL MISMO TIEMPO**

No es el viento  
no son los pasos sonámbulos del agua  
entre las casas petrificadas y los árboles  
a lo largo de la noche rojiza  
no es el mar subiendo las escaleras  
Todo está quieto

reposa el mundo natural

Es la ciudad en torno de su sombra  
buscando siempre buscándose  
perdida en su propia inmensidad  
sin alcanzarse nunca

ni poder salir de sí misma

Cierro los ojos y veo pasar los autos  
se encienden y apagan y encienden  
se apagan

no sé adónde van

Todos vamos a morir

¿sabemos algo más?

En una banca un viejo habla solo  
¿Con quién hablamos al hablar a solas?  
Olvidó su pasado

no tocará el futuro  
No sabe quién es  
está vivo en mitad de la noche  
habla para oírse  
Junto a la verja se abraza una pareja  
ella ríe y pregunta algo  
su pregunta sube y se abre en lo alto  
A esta hora el cielo no tiene una sola arruga  
caen tres hojas de un árbol  
alguien silba en la esquina  
en la casa de enfrente se enciende una ventana  
¡Qué extraño es saberse vivo!  
Caminar entre la gente  
con el secreto a voces de estar vivo

Madrugadas sin nadie en el Zócalo  
sólo nuestro delirio  
y los tranvías  
Tacuba Tacubaya Xochimilco San Ángel Coyoacán  
en la plaza más grande que la noche  
encendidos

listos para llevarnos  
en la vastedad de la hora  
al fin del mundo  
Rayas negras  
las pértigas enhiestas de los troles  
contra el cielo de piedra  
y su moña de chispas su lengüeta de fuego  
brasa que perfora la noche

pájaro  
volando silbando volando  
entre la sombra enmarañada de los fresnos  
desde San Pedro hasta Mixcoac en doble fila  
Bóveda verdinegra

masa de húmedo silencio  
sobre nuestras cabezas en llamas  
mientras hablábamos a gritos  
en los tranvías rezagados  
atravesando los suburbios  
con un fragor de torres desgajadas

Si estoy vivo camino todavía  
por esas mismas calles empedradas  
charcos lodos de junio a septiembre  
zaguanes tapias altas huertas dormidas  
en vela sólo

blanco morado blanco

el olor de las flores  
impalpables racimos  
En la tiniebla  
un farol casi vivo  
contra la pared yerta  
Un perro ladra  
preguntas a la noche  
No es nadie  
el viento ha encontrado en la arboleda  
Nubes nubes gestación y ruina y más nubes  
templos caídos nuevas dinastías  
escollos y desastres en el cielo  
Mar de arriba  
nubes del altiplano ¿dónde está el otro mar?

Maestras de los ojos  
nubes  
arquitectos de silencio  
Y de pronto sin más porque sí  
llegaba la palabra  
alabastro  
esbelta transparencia no llamada  
Dijiste  
haré música con ella  
castillos de sílabas  
No hiciste nada  
Alabastro  
sin flor ni aroma  
tallo sin sangre ni savia  
blancura cortada  
garganta sólo garganta  
canto sin pies ni cabeza  
Hoy estoy vivo y sin nostalgia  
la noche fluye  
la ciudad fluye  
yo escribo sobre la página que fluye  
transcurro con las palabras que transcurren  
Conmigo no empezó el mundo  
no ha de acabar conmigo  
Soy  
un latido en el río de latidos  
Hace veinte años me dijo Vasconcelos  
“Dedíquese a la filosofía  
Vida no da  
defiende de la muerte”  
Y Ortega y Gasset  
en un bar sobre el Ródano

“Aprenda el alemán  
y póngase a pensar  
                  olvide lo demás”

Yo no escribo para matar el tiempo  
ni para revivirlo  
escribo para que me viva y me reviva  
Hoy en la tarde desde un puente  
vi al sol entrar en las aguas del río  
Todo estaba en llamas  
ardían las estatuas las casas los pórticos  
En los jardines racimos femeninos  
lingotes de luz líquida  
frescura de vasijas solares  
Un follaje de chispas la alameda  
el agua horizontal inmóvil  
bajo los cielos y los mundos incendiados  
Cada gota de agua  
                  un ojo fijo  
el peso de la enorme hermosura  
sobre cada pupila abierta  
Realidad suspendida  
                  en el tallo del tiempo  
la belleza no pesa  
                  Reflejo sosegado  
tiempo y belleza son lo mismo  
                  luz y agua

Mirada que sostiene a la hermosura  
tiempo que se embelesa en la mirada  
mundo sin peso  
                  si el hombre pesa  
¿no basta la hermosura?  
                  No sé nada  
Sé lo que sobra  
                  no lo que basta  
La ignorancia es ardua como la belleza  
un día sabré menos y abriré los ojos  
Tal vez no pasa el tiempo  
pasan imágenes del tiempo  
si no vuelven las horas vuelven las presencias  
En esta vida hay otra vida  
la higuera aquella volverá esta noche  
esta noche regresan otras noches

Mientras escribo oigo pasar el río  
no éste  
                    aquel que es éste  
Vaivén de momentos y visiones  
el mirlo está sobre la piedra gris  
en un claro de marzo  
                    negro  
centro de claridades  
No lo maravilloso presentido  
  lo presente sentido  
la presencia sin más  
                    nada más pleno colmado  
No es la memoria  
                    nada pensado ni querido  
No son las mismas horas  
                    otras  
son otras siempre y son la misma  
entran y nos expulsan de nosotros  
con nuestros ojos ven lo que no ven los ojos  
Dentro del tiempo hay otro tiempo  
quieto  
                    sin horas ni peso ni sombra  
sin pasado o futuro  
                    sólo vivo  
como el viejo del banco  
unimismado idéntico perpetuo  
Nunca lo vemos  
                    Es la transparencia

## VUELTA

A José Alvarado

*Mejor será no regresar al pueblo,  
al edén subvertido que se calla  
en la mutilación de la metralla*

RAMÓN LÓPEZ VELARDE

Voces al doblar la esquina  
voces  
entre los dedos del sol  
sombra y luz  
casi líquidas  
Silba el carpintero  
silba el nevero  
silban  
tres fresnos en la plazuela  
Crece  
se eleva el invisible  
follaje de los sonidos  
Tiempo  
tendido a secar en las azoteas  
Estoy en Mixcoac  
En los buzones  
se pudren las cartas  
Sobre la cal del muro  
la mancha de la buganvilla  
aplastada por el sol  
escrita por el sol  
morada caligrafía pasional  
Camino hacia atrás  
hacia lo que dejé  
o me dejó  
Memoria  
inminencia de precipicio  
balcón  
sobre el vacío  
Camino sin avanzar  
estoy rodeado de la ciudad  
Me falta aire  
me falta cuerpo  
me faltan

la piedra que es almohada y losa  
la yerba que es nube y agua  
Se apaga el ánima  
                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  
                Miro hacia atrás  
ese pasante  
                ya no es sino bruma

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  
el los sitios de convergencia del aquí y el allá  
el esto y el aquello  
                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  
en la plaza y en la catacumba  
en el pozo del solitario  
en la cama de espejos y en la cama de navajas  
en los albañales sonámbulos  
en los objetos del escaparate  
sentados en un trono de miradas

Madura en el subsuelo  
la vegetación de los desastres  
                Queman  
millones y millones de billetes viejos  
en el Banco de México  
                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 sombra  
los beneméritos  
    el cacomixtle ladrón de gallinas  
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  
Arquitecturas paralíticas  
    barrios encallados  
jardines en descomposición  
    médanos de salitre  
baldíos  
    campamentos de nómadas urbanos  
hormigueros gusaneras  
    ciudades de la ciudad  
costurones de cicatrices  
    callejas en carne viva  
Ante la vitrina de los ataúdes  
    Pompas fúnebres  
*putas*  
    *pilares de la noche vana*  
    Al amanecer  
en el bar a la deriva  
    el deshielo del enorme espejo  
donde los bebedores solitarios  
contemplan la disolución de sus facciones  
El sol se levanta de su lecho de huesos  
El aire no es aire  
    ahoga sin brazos ni manos  
El alba desgarró la cortina  
    Ciudad  
montón de palabras rotas  
  
    El viento  
en esquinas polvosas  
    hojea los periódicos  
Noticias de ayer  
    más remotas  
que una tablilla cuneiforme hecha pedazos  
Escrituras hendidas  
    lenguajes en añicos  
se quebraron los signos  
    atl tlachinolli  
    se rompió  
    agua quemada  
No hay centro  
    plaza de congregación y consagración

no hay eje  
                  dispersión de los años  
desbandada de los horizontes  
                  Marcaron a la ciudad  
en cada puerta  
                  en cada frente  
                          el signo \$

Estamos rodeados  
                  He vuelto adonde empecé  
¿Gané o perdí?  
                  *(Preguntas*  
*¿qué leyes rigen “éxito”y “fracaso”?*  
*Flotan los cantos de los pescadores*  
*ante la orilla inmóvil*  
                  Wang Wei al Prefecto Chang  
desde su cabaña en el lago  
                  Pero yo no quiero  
una ermita intelectual  
en San Ángel o en Coyoacán)  
                  Todo es ganancia  
si todo es pérdida  
                  Camino hacia mí mismo  
hacia la plazuela  
                  El espacio está adentro  
no es un *edén subvertido*  
                  es un latido del tiempo  
Los lugares son confluencias  
                  aleteo de presencias  
en un espacio instantáneo  
                  Silba el viento  
entre los fresnos  
                  surtidores  
luz y sombra casi líquidas  
                  voces de agua  
brillan fluyen se pierden  
                  me dejan en las manos  
un manojo de reflejos  
                  Camino sin avanzar  
Nunca llegamos  
                  Nunca estamos en donde estamos  
No el pasado  
                  el presente es intocable

## Nocturno de San Ildefonso

### 1

Inventa la noche en mi ventana  
otra noche,  
otro espacio:  
fiesta convulsa  
en un metro cuadrado de negrura.  
Momentáneas  
confederaciones del fuego,  
nómadas geometrías,  
números errantes.  
Del amarillo al verde al rojo  
se desovilla la espiral.  
Ventana:  
lámina imantada de llamadas y respuestas,  
caligrafía de alto voltaje,  
mentido cielo/infierno de la industria  
sobre la piel cambiante del instante.

Signos-semillas:  
la noche los dispara,  
suben,  
estallan allá arriba,  
se precipitan,  
ya quemados,  
en un cono de sombra,  
reaparecen,  
lumbres divagantes,  
racimos de sílabas,  
incendios giratorios,  
se dispersan,  
otra vez añicos.

La ciudad los inventa y los anula.  
Estoy a la entrada de un túnel.  
Estas frases perforan el tiempo.  
Tal vez yo soy ese que espera al final del túnel.  
Hablo con los ojos cerrados.

Alguien  
ha plantado en mis párpados  
un bosque de agujas magnéticas,  
alguien,  
guía la hilera de estas palabras.  
La página  
se ha vuelto un hormiguero.

El vacío  
se estableció en la boca de mi estómago.  
Caigo  
interminablemente sobre ese vacío.  
Caigo sin caer.  
Tengo las manos frías,  
los pies fríos  
-pero los alfabetos arden, arden.  
El espacio  
se hace y se deshace.  
La noche insiste,  
la noche palpa mi frente,  
palpa mis pensamientos.  
¿Qué quiere?

2

Calles vacías, luces tuertas.  
En una esquina,  
el espectro de un perro.  
Busca, en la basura,  
un hueso fantasma.  
Gallera alborotada:  
patio de vecindad y su mitote.  
México, hacia 1931.  
Gorriones callejeros,  
una bandada de niños  
con los periódicos que no vendieron  
hace un nido.  
Los faroles inventan,  
en la soledumbre,  
charcos irreales de luz amarillenta.  
Apariciones,  
el tiempo se abre:  
un taconeo lúgubre, lascivo:  
bajo un *cielo de hollín*  
*la llamarada de una falda.*  
*C'est la mort –ou la morte...*  
El viento indiferente  
arranca en las paredes anuncios lacerados.

A esta hora  
los muros rojos de San Ildefonso  
son negros y respiran:  
sol hecho tiempo,



sinos de relámpago  
cara al siglo y sus camarillas.  
Nos arrastra  
el viento del pensamiento,  
el viento verbal,  
el viento que juega con espejos,  
señor de los reflejos,  
constructor de ciudades de aire,  
geometrías  
suspendidas del hilo de la razón.

Gusanos gigantes:  
amarillos tranvías apagados  
Eses y zetas:  
un auto loco, insecto de ojos malignos.  
Ideas,  
frutos al alcance de la mano.  
Frutos: astros.  
Arden,  
Arde, árbol de pólvora,  
el diálogo adolescente,  
súbito armazón chamuscado.  
12 veces  
golpea el puño de bronce de las torres.  
La noche  
estalla en pedazos,  
los junta luego y a sí misma,  
intacta, se une.  
Nos dispersamos,  
no allá en la plaza con sus trenes quemados,  
aquí,  
sobre esta página: letras petrificadas.

3

El muchacho que camina por este poema,  
entre San Ildefonso y el Zócalo,  
es el hombre que lo escribe:  
esta página  
también es una caminata nocturna.  
Aquí encarnan  
los espectros amigos,  
las ideas se disipan.  
El bien, quisimos el bien:  
enderezar al mundo.

No nos faltó entereza:  
  nos faltó humildad.  
Lo que quisimos no lo quisimos con inocencia.  
Preceptos y conceptos,  
  soberbia de teólogos:  
golpear con la cruz,  
  fundar con la sangre  
levantar la casa con ladrillos de crimen,  
decretar la comunión obligatoria.  
  Algunos  
se convirtieron en secretarios de los secretarios  
del Secretario General del Infierno.  
  La rabia  
se volvió filósofa,  
  su baba ha cubierto al planeta.  
La razón descendió a la tierra,  
tomó la forma de patíbulo  
  -y la adoran millones.

Enredo circular:  
  todos hemos sido,  
en el gran Teatro del Inmundo;  
jueces, verdugos, víctimas, testigos,  
  todos  
hemos levantado falso testimonio  
  contra los otros  
y contra nosotros mismos.  
  Y lo más vil: fuimos  
el público que aplaude o bosteza en su butaca.  
La culpa que no se sabe culpa,  
  la inocencia,  
fue la culpa mayor.  
  Cada año fue monte de huesos.

Conversiones, retractaciones, excomuniones,  
reconciliaciones, apostasías, abjuraciones,  
zig-zag de las demonolatrías y las androlatrías,  
los embrujamientos y las desviaciones:  
mi historia,  
  ¿son las historias de un error?  
La historia es el error.  
  La verdad es aquello,  
más allá de las fechas,  
  más acá de los nombres,  
que la historia desdeña:  
  el cada día  
-latido anónimo de todos,  
  latido

único de cada uno-,  
  el irrepetible  
cada día idéntico a todos los días.  
  La verdad  
es el fondo del tiempo sin historia.  
  El peso  
del instante que no pesa:  
  unas piedras con sol,  
vistas hace ya mucho y que hoy regresan,  
piedras de tiempo que son también de piedra  
bajo este sol de tiempo,  
sol que viene de un día sin fecha,  
  sol  
que ilumina estas palabras,  
  sol de palabras  
que se apaga al nombrarlas.  
  Arden y se apagan  
soles, palabras, piedras:  
  el instante los quema  
sin quemarse.  
  Oculto, inmóvil, intocable,  
el presente -no sus presencias- está siempre.

Entre el hacer y el ver,  
  acción o contemplación,  
escogí el acto de palabras:  
  hacerlas, habitarlas,  
dar ojos al lenguaje.  
  La poesía no es la verdad:  
es la resurrección de las presencias,  
  la historia  
transfigurada en la verdad del tiempo no fechado.  
La poesía,  
  como la historia, se hace;  
  la poesía,  
como la verdad, se ve.  
  La poesía:  
  encarnación  
del sol-sobre-las-piedras en un nombre,  
  disolución  
del nombre en un más allá de las piedras.  
La poesía  
  puente colgante entre historia y verdad,  
no es camino hacia esto o aquello:  
  es ver  
la quietud en el movimiento,

el tránsito  
en la quietud.  
La historia es el camino:  
no va a ninguna parte,  
todos lo caminamos,  
la verdad es caminarlo.  
No vamos ni venimos:  
estamos en las manos del tiempo.  
La verdad:  
sabernos,  
desde el origen,  
suspendidos.  
Fraternidad sobre el vacío.

4

Las ideas se disipan,  
quedan los espectros:  
verdad de lo vivido y padecido.  
Queda un sabor casi vacío:  
el tiempo  
-furor compartido-  
el tiempo  
-olvido compartido-  
al final transfigurado  
en la memoria y sus encarnaciones.  
Queda  
el tiempo hecho cuerpo repartido: lenguaje.  
En la ventana,  
simulacro guerrero,  
se enciende y apaga  
el centro comercial de los anuncios.  
Atrás,  
apenas visibles,  
las constelaciones verdaderas.  
Aparece,  
entre tinacos, antenas, azoteas,  
columna líquida,  
más mental que corpórea,  
cascada de silencio:  
la luna.  
Ni fantasma ni idea:  
fue diosa y es hoy claridad errante.

Mi mujer está dormida.

También es luna,  
claridad que transcurre  
-no entre escollos de nubes,  
entre las peñas y las penas de los sueños:  
también es alma.  
Fluye bajos sus ojos cerrados,  
desde su frente se despeña,  
torrente silencioso,  
hasta sus pies,  
en sí misma se desploma  
y de sí misma brota,  
sus latidos la esculpen,  
se inventa al recorrerse,  
se copia al inventarse,  
entre las islas de sus pechos  
es un brazo de mar,  
su vientre es la laguna  
donde se desvanecen  
la sombra y sus vegetaciones,  
fluye por su talle,  
sube,  
desciende,  
en sí misma se esparce,  
se ata  
a su fluir,  
se dispersa en su forma:  
también es cuerpo.

La verdad  
es el oleaje de una respiración  
y las visiones que miran unos ojos cerrados:  
palpable misterio de la persona.

La noche está a punto de desbordarse.

Clarea.  
El horizonte se ha vuelto acuático.  
Despeñarse  
desde la altura de esta hora:

¿morir  
será caer o subir,  
una sensación o una cesación?

Cierro los ojos,  
oigo en mi cráneo  
los pasos de mi sangre,  
oigo

pasar el tiempo por mis sienes.  
Todavía estoy vivo.  
El cuarto se ha enarenado de luna.

fuelle en la noche.

Mujer:

Yo me fío a su fluir sosegado.

## Hablo de la ciudad

A Eliot Weinberger

novedad de hoy y ruina del pasado mañana, enterrada y resucitada cada día,  
convivida en calles, plazas, autobuses, taxis, cines, teatros, bares, hoteles, palomares, catacumbas,  
la ciudad enorme que cabe en un cuarto de tres metros cuadrados inacabable como una galaxia,  
la ciudad que nos sueña a todos y que todos hacemos y deshacemos y rehacemos mientras soñamos,  
la ciudad que todos soñamos y que cambia sin cesar mientras soñamos,  
la ciudad que despierta cada cien años y se mira en el espejo de una palabra y no se reconoce y otra vez se echa a dormir,  
la ciudad que brota de los párpados de la mujer que duerme a mi lado y se convierte,  
con sus monumentos y sus estatuas, sus historias y sus leyendas,  
en un manantial hecho de muchos ojos y cada ojo refleja el mismo paisaje detenido,  
antes de las escuelas y las prisiones, los alfabetos y los números, el altar y la ley:  
el río que es cuatro ríos, el huerto, el árbol, la Varona y el Varón vestidos de viento  
-volver, volver, ser otra vez arcilla, bañarse en esa luz, dormir bajo esas luminarias,  
flotar sobre las aguas del tiempo como la hoja llameante del arce que arrastra la corriente,  
volver, ¿estamos dormidos o despiertos?, estamos, nada más estamos, amanece, es temprano,  
estamos en la ciudad, no podemos salir de ella sin caer en otra, idéntica aunque sea distinta,  
hablo de la ciudad inmensa, realidad diaria hecha de dos palabras: *los otros*,  
y en cada uno de ellos hay un yo cercenado de un nosotros, un yo a la deriva,  
hablo de la ciudad construida por los muertos, habitada por sus tercios fantasmas, regida por su despótica memoria,  
la ciudad con la que hablo cuando no hablo con nadie y que ahora me dicta estas palabras insomnes,  
hablo de las torres, los puentes, los subterráneos, los hangares, maravillas y desastres,  
el Estado abstracto y sus policías concretos, sus pedago-

gos, sus carceleros, sus predicadores,  
    las tiendas en donde hay de todo y gastamos todo y todo  
se vuelve humo,  
    los mercados y sus pirámides de frutos, rotación de las cua-  
tro estaciones, las reses en canal colgando de los garfios, las  
colinas de especias y las torres de frascos y conservas,  
    todos los sabores y los colores, todos los olores y todas las  
materias, la marea de las voces -agua, metal, madera, ba-  
rro-, el trajín el regateo, y el trapicheo desde el comienzo de  
los días,  
    hablo de los edificios de cantería y de mármol, de cemen-  
to, vidrio, hierro, del gentío en los vestíbulos y portales, de los  
elevadores que suben y bajan como el mercurio de los termó-  
metros,  
    de los bancos y sus consejos de administración, de las  
fábricas y sus gerentes, de los obreros y sus máquinas inces-  
tuosas,  
hablo del desfile inmemorial de la prostitución por calles  
largas como el deseo y como el aburrimiento,  
    del ir y venir de los autos, espejo de nuestros afanes, que-  
haceres y pasiones (¿por qué, para qué, hacia dónde?),  
    de los hospitales siempre repletos y en los que siempre  
morimos solos,  
    hablo de la penumbra de ciertas iglesias y de las llamas  
titubeantes de los cirios en los altares,  
    tímidas lenguas con las que los desamparados hablan con  
los santos y con las vírgenes en un lenguaje ardiente y entre-  
cortado,  
    hablo de la cena bajo la luz tuerta en la mesa coja y los  
platos desportillados,  
    de las tribus inocentes que acampan en los baldíos con sus  
mujeres y sus hijos, sus animales y sus espectros,  
    de las ratas en el albañal y de los gorriones valientes que  
anidan en los alambres, en las cornisas y en los árboles marti-  
rizados,  
    de los gatos contemplativos y de sus novelas libertinas a  
la luz de la luna, diosa cruel de las azoteas,  
    de los perros errabundos, que son nuestros franciscanos y  
nuestros *bhikkus*, los perros que desentierran los huesos del sol,  
    hablo del anacoreta y de la fraternidad de los libertarios,  
de la conjura de los justicieros y de la banda de los ladrones,  
    de la conspiración de los iguales y de la sociedad de ami-  
gos del Crimen, del club de los suicidas y de Jack el Destripador,  
del Amigo de los Hombres, afilador de la guillotina, y de  
César, Delicia del Género Humano,  
    hablo del barrio paralítico, el muro llagado, la fuente,  
seca, la estatua pintarrajeada,

hablo de los basureros del tamaño de una montaña y del sol taciturno que se filtra en el *polumo*,  
de los vidrios rotos y del desierto de chatarra, del crimen de anoche y del banquete del inmortal Trimalción,  
de la luna entre las antenas de la televisión y de una mariposa sobre un bote de inmundicias,  
hablo de madrugadas como vuelo de garzas en la laguna y del sol de alas transparentes que se posa en los follajes de piedra de las iglesias y del gorjeo de la luz en los tallos de vidrio de los palacios,  
hablo de algunos atardeceres al comienzo del otoño, cascadas de oro, incorpóreo, transfiguración de este mundo, todo pierde cuerpo, todo se queda suspenso,  
la luz piensa y cada uno de nosotros se siente pensando por esa luz reflexiva, durante un largo instante el tiempo se disipa, somos aire otra vez  
hablo del verano y de la noche pausada que crece en el horizonte como un monte de humo que poco a poco se desmorona y cae sobre nosotros como una ola,  
reconciliación de los elementos, la noche se ha detenido y su cuerpo es un río poderoso de pronto dormido, nos mece-  
mos en el oleaje de su respiración, la hora es palpable, la podemos tocar como un fruto,  
han encendido las luces, arden las avenidas con el fulgor del deseo, en los parques la luz eléctrica atraviesa los follajes y cae sobre nosotros una llovizna verde y fosforescente que nos ilumina sin mojarnos, los árboles murmuran, nos dicen algo,  
hay calles en penumbra que son una insinuación sonriente, no sabemos adónde van, tal vez al embarcadero de las islas perdidas,  
hablo de las estrellas sobre las altas terrazas y de las frases indescifrables que escriben en la piedra del cielo,  
hablo del chubasco rápido que azota los vidrios y humilla las arboledas, duró veinticinco minutos y ahora allá arriba hay agujeros azules y chorros de luz, el vapor sube del asfalto, los coches relucen, hay charcos donde navegan barcos de reflejos,  
hablo de nubes nómadas y de una música delgada que ilumina una habitación en un quinto piso y de un rumor de risas en mitad de la noche como agua remota que fluye entre raíces y yerbas,  
hablo del encuentro esperado con esa forma inesperada en la que encarna lo desconocido y se manifiesta a cada uno:  
ojos que son la noche que se entreabre y el día que despierta, el mar que se tiende y la llama que habla, pechos valientes: marea lunar,  
labios que dicen *sésamo* y el tiempo se abre y el pequeño cuarto se vuelve jardín de metamorfosis y el aire y el fuego se

enlazan, la tierra y el agua se confunden,  
o es el advenimiento del instante en que allá, en aquel otro  
lado que es aquí mismo, la llave se cierra y el tiempo cesa de  
manar:

instante del *hasta aquí*, fin del hipo, del quejido y del an-  
sia, el alma pierde cuerpo y se desploma por un agujero del  
piso, cae en sí misma, el tiempo se ha desfondado, caminamos  
por un corredor sin fin, jadeamos en un arenal,

¿esa música se aleja o se acerca, esas luces pálidas se en-  
cienden o apagan?, canta el espacio, el tiempo se disipa: es  
el bloqueo, es la mirada que resbala por la lisa pared, es la  
pared que se calla, la pared,

hablo de nuestra historia pública y de nuestra historia se-  
creta, la tuya y la mía,

hablo de la selva de piedra, el desierto del profeta, el hor-  
migüero de almas, la congregación de tribus, la casa de los  
espejos, el laberinto de ecos,

hablo de un gran rumor que viene del fondo de los tiempos,  
murmullo incoherente de naciones que se juntan o disper-  
san, rodar de multitudes y sus armas como peñascos que se  
despeñan, sordo sonar de huesos cayendo en el hoyo de la  
historia,

hablo de la ciudad, pastora de siglos, madre que nos  
engendra y nos devora, nos inventa y nos olvida.

## 1930: VISTAS FIJAS

¿QUÉ o quién me guiaba? No buscaba nada ni a nadie,  
buscaba todo y a todos:

vegetación de cúpulas azules y campanarios blancos, mu-  
ros color de sangre seca, arquitecturas:

festín de formas, danza petrificada bajo las nubes que se  
hacen y se deshacen y no acaban de hacerse, siempre en trán-  
sito hacia su forma venidera,

piedras ocres tatuadas por un astro colérico, piedras lava-  
das por el agua de la luna;

los parques y las plazuelas, las graves poblaciones de ála-  
mos cantantes y lacónicos olmos, niños gorriones y cenizontes,

los corros de ancianos, ahuehuetes cuchicheantes, y los  
otros, apeñuscados en los bancos, costales de huesos, tiritando  
bajo el gran sol de altiplano, patena incandescente;

calles que no se acaban nunca, calles caminadas como se  
lee un libro o se reconoce un cuerpo;

patios mínimos, con madre selvas y geranios generosos col-  
gando de los barandales, ropa tendida, fantasma inocuo que  
el viento echa a volar entre las verdes interjecciones del loro  
de ojo sulfúreo y, de pronto, un delgado chorro de luz: el  
canto del canario;

los figones celeste y las cantinas solferino, el olor del ase-  
rrín sobre el piso de ladrillo, el mostrador espejeante, equívoco  
altar en donde genios de insidiosos poderes duermen encerra-  
dos en botellas multicolores;

la carpa, el ventrílocuo y sus muñecos procaces, la baila-  
rina anémica, la tiple jamona, el galán carrasposo;

la feria y los puestos de fritangas donde hierofantas de ojos  
canela celebran, entre brasas y sahumerios, las nupcias de las  
substancias y la transfiguración de los olores y los sabores mien-  
tras destazan carnes, espolvorean sal y queso cándido sobre  
nopales verdeantes, asperjan lechugas donadoras del sueño  
sosegado, muelen maíz solar, bendicen manojos de chiles tor-  
nasoles

las frutas y los dulces, montones dorados de mandarinas  
y tejocotes, plátanos áureos, tunas sangrientas, ocres colinas  
de nueces y cacahuates, volcanes de azúcar, torreones de ale-  
grías, pirámides transparentes de biznagas, cocadas, disminu-  
ta ortografía de las dulzuras terrestres, el campamento militar  
de las cañas, las jícamas blancas arrebuajadas en túnicas color  
de tierra, las limas y los limones: fresca súbita de risas de  
mujeres que se bañan en un río verde;

las guirnaldas de papel y las banderitas tricolores, arcoiris  
de juguetería, las estampas de la Guadalupe y las de los san-

tos, los mártires, los héroes, los campeones, las estrellas;  
el enorme cartel del próximo estreno y la ancha sonrisa,  
bahía extática, de la actriz en cueros y redonda como la luna  
que rueda por las azoteas, se desliza entre las sábanas y enciende las visiones rijosas;  
las tropillas y vacadas de adolescentes, palomas y cuervos,  
las tribus dominicales, los náufragos solitarios y los viejos y viejas, ramas desgajadas del árbol del siglo;  
la musiquita rechinante de los caballitos, la musiquita que da vueltas y vueltas en el cráneo como un verso incompleto en busca de una rima;  
y al cruzar la calle, sin razón, porque sí, como un golpe de mar o el ondear súbito de un campo de maíz, como el sol que rompe entre nubarrones: la alegría, el surtidor de la dicha instantánea, ¡ah, estar vivo, desgranar la granada de esta hora y comerla grano a grano!;  
el atardecer como una barca que se aleja y no acaba de perderse en el horizonte indeciso;  
la luz anclada en el atrio del templo y el lento oleaje de la hora vencida puliendo cada piedra, cada arista, cada pensamiento hasta que todo no es sino una transparencia insensiblemente disipada;  
la vieja cicatriz que, sin aviso, se abre, la gota que taladra, el surco quemado que deja el tiempo en la memoria, el tiempo sin cara: presentimiento de vómito y caída, el tiempo que se ha ido y regresa, el tiempo que nunca se ha ido y está aquí desde el principio, el par de ojos agazapados en un rincón del ser: la seña de nacimiento;  
el rápido desplome de la noche que borra las caras y las casas, la tinta negra de donde salen las trompas y los colmillos, el tentáculo y el dardo, la ventosa y la lanceta, el rosario de las cacofonías;  
la noche poblada de cuchicheos y allá lejos un rumor de voces de mujeres, vagos follajes movidos por el viento;  
la luz brusca de los faros del auto sobre la pared afrentada, la luz navajazo, la luz escupitajo, la reliquia escupida; el rostro terrible de la vieja al cerrar la ventana santiguándose, el ladrido del alma en pena del perro en el callejón como una herida que se encona;  
las parejas en las bancas de los parques o de pie en los repliegues de los quicios, los cuatro brazos anudados, árboles incandescentes sobre los que reposa la noche,  
las parejas, bosques de febriles columnas envueltas por la respiración del animal deseante de mil ojos y mil manos y una sola imagen clavada en la frente,  
las quietas parejas que avanzan sin moverse con los ojos cerrados y caen interminablemente en sí mismas;

el vértigo inmóvil del adolescente desenterrado que rompe por mi frente mientras escribo  
y camina de nuevo, multisolo en su soledumbre, por calles y plazas desmoronadas apenas les digo  
y se pierde de nuevo en busca de todo y de todos, de nada y de nadie

## Bibliografía directa

- PAZ, Octavio, (1950) *El laberinto de la soledad*, México, SEP-FCE, 1984 (Lecturas mexicanas, 27, primera serie).
- \_\_\_\_\_, (1956) *El arco y la lira*, México, FCE, 1998.
- \_\_\_\_\_, (1957) *Las peras del olmo*, México, Seix Barral, 1984.
- \_\_\_\_\_, (1965) *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1991.
- \_\_\_\_\_, (1965) *Los signos en rotación*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- \_\_\_\_\_, (1966) *Puertas al campo*, Barcelona, Seix Barral, 1972.
- \_\_\_\_\_, (1967) *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, México, Joaquín Mortiz, 1992.
- \_\_\_\_\_, (1967) *Corriente alterna*, México, Siglo XXI Editores, 1988.
- \_\_\_\_\_, (1969) *Conjunciones y disyunciones*, México, Joaquín Mortiz, 1978.
- \_\_\_\_\_, (1970) *Posdata*, México, Siglo XXI Editores, 1988.
- \_\_\_\_\_, (1971) *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1971, ( Marginales, 18).
- \_\_\_\_\_, (1973) *Apariencia desnuda, la obra de Marcel Duchamp*, México, Era, 1990.
- \_\_\_\_\_, (1973) *El signo y el garabato*, México, Joaquín Mortiz, 1992.
- \_\_\_\_\_, (1973) *Solo a dos voces*, México, FCE, 1999 (En colaboración con Julián Ríos).
- \_\_\_\_\_, (1974) *El mono gramático*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1998.
- \_\_\_\_\_, (1974) *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1981.
- \_\_\_\_\_, (1974) *La búsqueda del comienzo, escritos sobre surrealismo*, Introducción de Diego Martínez Torrón, Madrid, Espiral, 1983.
- \_\_\_\_\_, (1978) *Xavier Villaurrutia en persona y obra*, México, FCE, 1990.
- \_\_\_\_\_, (1979) *El ogro filántrópico*, México, Joaquín Mortiz, 1981.
- \_\_\_\_\_, (1979) *In/mediaciones*, México, Seix Barral, 1990.
- \_\_\_\_\_, (1982) *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe*, México, FCE, 1985.
- \_\_\_\_\_, (1983) *Tiempo nublado*, México, Seix Barral, 1998.
- \_\_\_\_\_, (1983) *Sombras de obras*, México, Seix Barral, 1984.
- \_\_\_\_\_, (1984) *Hombres en su siglo*, México, Seix Barral, 1998.
- \_\_\_\_\_, (1985) *Pasión crítica*, México, Seix Barral, 1985.
- \_\_\_\_\_, (1988) *Primeras letras (1931-1943)*, México, Vuelta, 1988.
- \_\_\_\_\_, (1990) *Pequeña crónica de grandes días*, México, FCE, 1990.
- \_\_\_\_\_, (1990) *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Barcelona, Seix

- Barral, 1990.
- \_\_\_\_\_, (1991) *Convergencias*, México, Seix Barral, 1992.
- \_\_\_\_\_, (1992) *Al paso*, México, Seix Barral, 1992.
- \_\_\_\_\_, (1993) *Un más allá erótico: Sade*, México, Vuelta, 1993.
- \_\_\_\_\_, (1993) *Itinerario*, México, FCE, 1993.
- \_\_\_\_\_, (1993) *La llama doble, amor y erotismo*, México, Seix Barral, 1997.
- \_\_\_\_\_, (1995) *Vislumbres de la India*, México, Seix Barral, 1995.
- \_\_\_\_\_, (1996) *Estrella de tres puntas. André Breton y el surrealismo*, México, Vuelta, 1996.
- \_\_\_\_\_, (1996) *Octavio Paz. Travesía: Tres Lecturas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996.
- \_\_\_\_\_, (1987), *Árbol adentro*, México, Seix Barral, 1988.
- \_\_\_\_\_, (1998) *Alfonso Reyes / Octavio Paz Correspondencia (1939-1959)*, Edición de Anthony Stanton, México, FCE-Fundación Octavio Paz, 1998.
- \_\_\_\_\_, (1999) *Memorias y palabras, Cartas a Pere Gimferrer 1966-1997*, México, Seix Barral, 1999.
- \_\_\_\_\_, (1999) *La voz de Octavio Paz. Poesía en la Residencia*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1999.
- \_\_\_\_\_, (1990) *Obra poética (1935-1988)*, México, Seix Barral, 1991.
- \_\_\_\_\_, *Obras completas*, México, FCE, 1994-2003, XV vols.
- \_\_\_\_\_, *Obras completas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999-2004, VII vols.

## **Bibliografía indirecta sobre Octavio Paz**

### **Libros sobre Octavio Paz**

- AGUILAR MORA, Jorge, *La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz*, México, Era, 1991.
- BRADING, David A., *Octavio Paz y la poética de la historia mexicana*, México, FCE, 2002.
- BRADU, Fabienne, *Los puentes de la traducción. Octavio Paz y la poesía francesa*, México, UNAM-Universidad Veracruzana, 2004.
- CABADA RAMOS, José Luis, *La relación olvidada. Jorge Cuesta (1903-1942) y Octavio Paz (1914-1998)*, México, Instituto Veracruzano de Cultura, 2003.
- CASTAÑÓN, XIRAU, SANTÍ, *et. al, Octavio Paz en sus Obras completas*, México, CONACULTA-FCE, 1994.

- DONOAN, MALPARTIDA, *et al.*, *Octavio Paz, Premio Miguel de Cervantes 1981*, Barcelona, Anthropos, 1990.
- ESPINOZA AGUILERA, Raúl, *¿Cómo piensa Octavio Paz?*, México, Minos, 1991.
- EUFRACIO, Patricio, *Octavio Paz: ensayo y ensayística*, México, El Colegio de Puebla, 2003.
- FLORES, Ángel, *et al.*, *Aproximaciones a Octavio Paz*, México, Mortiz, 1974.
- FORGUES, Roland, *Octavio Paz. El espejo roto*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992.
- GALLARDO MUÑOZ, Juan, *Octavio Paz*, Madrid, Dastín, 2003.
- GARRO, Elena, *Memorias de España 1937*, México, Siglo XXI Editores, 1992.
- GIMFERRER, Pere, *Lecturas de Octavio Paz*, Barcelona, Anagrama, 1990.
- GONZÁLEZ, Javier, *El cuerpo y la letra. La cosmología poética de Octavio Paz*, Madrid, FCE, 1990.
- GONZÁLEZ ROJO, Enrique, *El rey va desnudo, Los ensayos políticos de Octavio Paz*, México, Posada, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Cuando el rey se hace cortesano*, México, Posada, 1990.
- GONZÁLEZ TORRES, Armando, *Las guerras culturales de Octavio Paz*, México, Colibrí, 2002.
- GRENIER, Yvon, *Del arte a la política. Octavio Paz y la búsqueda de la libertad*, México, FCE, 2004.
- HOZVEN, Roberto, *Octavio Paz. Viajero del Presente*, México, El Colegio Nacional, 1994.
- JIMÉNEZ CATAÑO, Rafael, *Octavio Paz, poética del hombre*, Pamplona, U. de Navarra, 1992.
- KIM, Kwon Tae Jung, *El elemento oriental en la poesía de Octavio Paz*, Guadalajara, U. de Guadalajara, 1989.
- LEMAITRE, Monique, *Octavio Paz. Poesía y Poética*, México, UNAM, 1976.
- MAGIS, Carlos H., *La poesía hermética de Octavio Paz*, México, El Colegio de México, 1978.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego, *Variables poéticas de Octavio Paz*, Madrid, Hiperión, 1979.
- MEDINA, Rubén, *Autor, Autoridad y Autorización. Escritura y poética de Octavio Paz*, México, El Colegio de México, 1999.
- MENDIOLA, Víctor Manuel, Editor, *Festejo: 80 años de Octavio Paz*, México, El tucán de Virginia, 1994.
- MONTOYA RAMÍREZ, Enrique, Editor, *Octavio Paz, Semana de autor*, Madrid, Ediciones de cultura hispánica, 1989.

- MURILLO GONZÁLEZ, Margarita, *Polaridad-Unidad, Caminos hacia Octavio Paz*, México, UNAM, 1987.
- OJEDA, Jorge Arturo, *La cabeza rota (la poética de Octavio Paz)*, Tlhuapan, Puebla, Premiá, 1983.
- PAZ GARRO, Helena, *Memorias*, México, Océano, 2003.
- PASTÉN B., J. Agustín, *Octavio Paz, crítico practicante en busca de una poética*, Madrid, Pliegos, 1999.
- PERALTA, Braulio, *El poeta en su tierra, Diálogos con Octavio Paz*, México, Grijalbo, 1996.
- PERDIGÓ, Luisa, *La estética de Octavio Paz*, Madrid, Playor, 1975.
- PEREDA, Carlos, *Conversar es humano*, México, FCE-El Colegio Nacional, 1991.
- PHILLIPS, Rachel, *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*, Madrid, FCE, 1976 (Breviarios, 257)
- PINHO, Mario, *Volver al ser. Un acercamiento a la poética de Octavio Paz*, New York, Peter Lang, 1997.
- PIÑA ZENTELLA, Marta, *Modelos geométricos en el ensayo de Octavio Paz*, México, UNAM-Praxis, 2002.
- PONIATOWSKA, Elena, *Octavio Paz. Las palabras del árbol*, México, Plaza y Janés, 1998.
- PRADO GALÁN, Gilberto, *Huellas de Salamandra*, México, CONACULTA, 1993, (Fondo Editorial Tierra Adentro, 68).
- RODRÍGUEZ LEDESMA, Xavier, *El pensamiento político de Octavio Paz. Las trampas de la ideología*, México, UNAM - Plaza y Valdés, 1996.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, *Octavio Paz*, Madrid, Júcar, 1975.
- RODRÍGUEZ S., Marta, *Octavio Paz: Una visión de la poesía de Occidente. Hermenéutica y horizonte simbólico*, Santiago, Delirio poético, 2002.
- ROJAS GUZMÁN, Eusebio, *Reinvención de la palabra. La obra poética de Octavio Paz*, México, Costa Amic, 1979.
- \_\_\_\_\_, *Octavio Paz y Sor Juana. Entrevistas*, Xalapa, Grupo Cultural Sadimi, 1998.
- RUY SÁNCHEZ, Alberto, *Una introducción a Octavio Paz*, México, Joaquín Mortiz, 1990.
- SALGADO, Dante, *Camino de ecos. Introducción a las ideas políticas de Octavio Paz*, México, Editorial Praxis, 2002.
- \_\_\_\_\_, *Espiral de luz. Tiempo y amor en Piedra de sol de Octavio Paz*, México, CONACULTA, 2003, (Fondo Editorial Tierra Adentro, 260).

- \_\_\_\_\_, *Ensayística de Octavio Paz*, México, UABCS-Editorial Praxis, 2004.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Josefina, *José Juan Tablada en Octavio Paz*, México, Ediciones de la AAPAUNAM, 1990.
- SANTÍ, Enrico Mario, *El acto de las palabras. Estudios y diálogos con Octavio Paz*, México, FCE, 1997.
- SCHÄRER-NUSSBERGER, Maya, *Octavio Paz. Trayectorias y visiones*, México, FCE, 1989.
- SHERIDAN, Guillermo, *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, México, Era, 2004.
- SOSA, Víctor, *El oriente en la poesía de Octavio Paz*, Puebla, Secretaría de Cultura de Puebla, 2000.
- STANTON, Anthony, *Las primeras voces del poeta Octavio Paz (1931-1938)*, México, CONACULTA, 2001.
- ULACIA, Manuel, *El árbol milenario, un recorrido por la obra de Octavio Paz*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999.
- VERANI, Hugo J., *Bibliografía crítica de Octavio Paz*, México, El Colegio Nacional, 1997.
- VIZCAÍNO, Fernando, *Biografía política de Octavio Paz o La razón ardiente*, Málaga, Algazara, 1993.
- WILSON, Jason, *Octavio Paz, un estudio de su poesía*, Bogotá, Pluma, 1980.
- XIRAU, Ramón, *Octavio Paz. El sentido de la palabra*, México, Joaquín Mortiz, 1970.

### **Ensayos o capítulos sobre Octavio Paz**

- BLANCO, José Joaquín, “La poesía de Octavio Paz” en *Crónica de la poesía mexicana*, México, Universidad Autónoma de Sinaloa, 1979, pp. 209-218.
- CASTAÑÓN, Adolfo, “Octavio Paz: las voces del despertar” en *Breve arbitrario de la literatura mexicana*, México, Biblioteca del ISSSTE, 1999, pp. 23-46.
- COSTA, Horácio, “Poésis y política: el modelo intelectual de Octavio Paz”; “Octavio Paz, biógrafo” y “*Piedra de sol*: el título” en *Mar abierto. Ensayos sobre literatura brasileña, portuguesa e hispanoamericana*, México, UNAM-FCE, 1998, pp. 313-359.
- CHACEL, Rosa, “Coloquio: El ensayo como creación poética” en *Octavio Paz, Semana de autor*, Edición de Enrique Montoya Ramírez, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1989.
- DEBICKI, Andrew P., “El trasfondo filosófico y la experiencia poética en obras de Octavio Paz” en *Poetas Hispanoamericanos*

- contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1976 (Biblioteca románica-hispánica, 254), pp. 141-158.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, “Octavio Paz y los enemigos de la sociedad abierta” y “Hacia el diccionario de Octavio Paz” en *Servidumbre y grandeza de la vida literaria*, México, Joaquín Mortiz, 1998, pp. 13-21 y 237-241.
- ESCALANTE, Evodio, “La lámpara y el relámpago. La prosa ensayística de Octavio Paz” en *Las metáforas de la crítica*, México, Joaquín Mortiz, 1998, pp. 203-216.
- FERNÁNDEZ, Teodosio, “El surrealismo en Hispanoamérica. Octavio Paz” en *La poesía hispanoamericana en el siglo XX*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 70-77.
- KRAUZE, Enrique, “Octavio Paz, Y el mantel olía a pólvora” en *Mexicanos eminentes*, México, Tusquets, 1999, pp. 147-179.
- MALPARTIDA, Juan, “Octavio Paz, aproximaciones” en *La perfección indecisa*, Madrid, FCE, 1998, pp. 23-99.
- MATAMORO, Blas, “Coloquio: El ensayo como creación poética” en *Octavio Paz*, Semana de autor, Edición de Enrique Montoya Ramírez, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1989.
- ORDÓÑEZ, Andrés, “Puertas al mundo. Itinerario diplomático y sentido intelectual en Octavio Paz” en *Devoradores de ciudades. Cuatro intelectuales en la diplomacia mexicana*, México, Cal y Arena, 2002, pp. 205-252.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, “Coloquio: El ensayo como creación poética” en *Octavio Paz*, Semana de autor, Edición de Enrique Montoya Ramírez, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1989.
- RUY SÁNCHEZ, Alberto, “Octavio Paz: cinco pasiones” en *Diálogos con mis fantasmas*, México, UNAM, 1997, pp. 205-258.
- SAVATER, Fernando, “Coloquio: El ensayo como creación poética” en *Octavio Paz*, Semana de autor, Edición de Enrique Montoya Ramírez, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1989.
- SEGOVIA, Francisco, “Retrato de la higuera (El tiempo en Paz)” en *Retrato hablado*, México, Ediciones sin nombre, 1996, pp. 103-126.
- SEGOVIA, Tomás, “Coloquios en Paz”; “Entre la gratitud y el compromiso”; “Poesía y un poeta”; “Nuevos poemas”; “La obra poética”; “Obra maestra” y “El oriente trasladado” en *Trilla de Asuntos. Ensayos II*, México, UAM, 1990, pp. 373-398.
- STANTON, Anthony, “Octavio Paz y la sombra de Quevedo”; “Alfonso

- Reyes, Octavio Paz y el análisis del fenómeno poético” y “Luis Cernuda y Octavio Paz: convergencias y divergencias” en *Inventores de la tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*, México, FCE-El Colegio de México, 1998, pp. 179-235.
- SUCRE, Guillermo, “Paz: la vivacidad, la transparencia”; “El hielo y la pira” y “El cuerpo del poema” en *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, México, FCE, 1985, pp. 179-204, 256-263 y 373-387, respectivamente.
- VÁZQUEZ, Felipe, “Octavio Paz: archipiélago de signos” en *Archipiélago de signos*, Toluca, H. Ayuntamiento de Toluca, 1999.
- VON ZIEGLER, Jorge, “Octavio Paz, crítico de arte y literatura” y “El escritor verdadero” en *Hora crítica*, Tlahuapan, Premiá, 1988, (la red de jonás), pp. 71-80.
- XIRAU, Ramón, *Octavio Paz: el sentido de la palabra*, Joaquín Mortiz, México, 1970.
- \_\_\_\_\_, “Octavio Paz y los caminos de la transparencia” en *Poesía y Conocimiento*, México, El Colegio Nacional, 1993, pp. 89-141
- \_\_\_\_\_, “«Trivio» de Octavio Paz” en *Poesía Iberoamericana contemporánea*, México, CONACULTA, 1995 (Lecturas mexicanas, tercera serie, 100) pp. 91-107.
- \_\_\_\_\_, “Octavio Paz, poeta de la participación” en *Antología personal*, México, FCE, 1976, (Archivo del Fondo, 67), pp. 51-57.
- YURKIEVICH, Saúl, “Octavio Paz, indagador de la palabra”; “La topoética de Octavio Paz” y “La ladera oriental de Octavio Paz” en *Suma Crítica*, México, FCE, 1997, pp. 444-482.
- ZAID, Gabriel, “Nota convergente sobre Octavio Paz”; “Significaciones últimas”; “La limpidez”; “Blanco”; “Primeras impresiones”; “Octavio Paz y la emancipación cultural” y “Un espíritu excepcional” en *Leer poesía*, México, Océano, 1999, pp. 241-277.

### **Hemerografía sobre Octavio Paz**

- BENAVIDES, Manuel, “Claves filosóficas de Octavio Paz” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 343-344-345, enero-marzo 1979, pp. 11-42. Número especial monográfico sobre Octavio Paz.
- BERNÁLDEZ, José María, “La universalidad de Octavio Paz” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 343-344-345, enero-marzo 1979, pp. 102-105.

- CASTAÑÓN, Adolfo, “Octavio Paz: fragmentos de un itinerario luminoso” en *Cuadernos Americanos*, nueva época, núm. 70, año XII, vol. 4, México, UNAM, julio -agosto de 1998, pp. 23-38.
- CORREA PÉREZ, Alicia, “Acercamiento a la obra de Octavio Paz” en *Cuadernos Americanos*, nueva época, núm. 70, año XII, vol. 4, México, UNAM, julio -agosto de 1998, pp. 39-59
- EUFRACIO, Patricio, “Imagen y arquetipo en los ensayos de Octavio Paz” en *Cuadernos Americanos*, nueva época, núm. 70, año XII, vol. 4, México, UNAM, julio -agosto de 1998, pp. 60-66
- HIRSCH, Edward, “Octavio Paz: en defensa de la poesía” en *Vuelta*, núm. 260, julio de 1998.
- KRAUZE, Enrique, “La soledad del laberinto” en *Letras Libres*, núm. 22, octubre 2000, pp. 20-27.
- LIND, George Rudolf, “La gran ciudad en la poesía de Octavio Paz” en *Romanische Forschungen* 95, 1/2, 1983, pp. 81-99.
- NAJT, Myriam, “¿Una trampa verbal? ‘La fijeza es siempre momentánea’” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 343-344-345, enero-marzo 1979, pp. 111-121.
- SCHÄRER-NUSSBERGER, Maya, “Octavio Paz et la Ville comme méthapore » en *Condor, Revue Suisse de Culture Latinoamericaine*, 2<sup>e</sup> année, Hiver 1986-1987, núm. 2, pp. 115-127.
- STANTON, Anthony, “Models of Discourse and Hermeneutics in Octavio Paz’s *El Laberinto de la Soledad*” en *Bulletin of Latin American Research*, Vol. 20, No.2, pp. 210-232, Oxford, 2001.
- SUÑEN, Luis, “Dos estudios sobre Octavio Paz” en *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 343-344-345, enero-marzo 1979, pp. 744-750.
- TIJERAS, Eduardo, “La progresión del pensamiento que se destruye a sí mismo” en *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 343-344-345, enero-marzo 1979, pp. 106-110.
- VERANI, Hugo J., “Finales o comienzos: La utopía del amor en «Carta de Creencia» de Octavio Paz” en *Actas del Congreso Internacional “México en la encrucijada. Octavio Paz y la cultura hispánica en el fin de siglo”*, Madrid, Ediciones Gondo, 1999.
- ZEA, Leopoldo, “Octavio Paz: identidad y modernidad” en *Cuadernos Americanos*, nueva época, núm. 70, año XII, vol. 4, México, UNAM, julio -agosto de 1998, pp. 11-22

- “El legado de Octavio Paz” en *La Jornada Semanal*, ejemplar monográfico, núm. 164, 26 de abril de 1998.
- “El poeta en su tierra” en *La Jornada* en los ochenta años de Octavio Paz, suplemento especial, 31 de marzo de 1994.
- “*In memoriam* Octavio Paz” en *Vuelta*, ejemplar monográfico, núm. 259, junio de 1998.
- “La voz que nos reúne: 24 maneras de leer a Octavio Paz” en *Vuelta*, ejemplar monográfico, núm. 254, enero de 1998.
- “Octavio Paz en *El Nacional*: itinerario de un siglo” en *Lectura*, suplemento cultural de *El Nacional*, ejemplar monográfico, Nueva época, núm. 29, 25 de abril de 1998.
- “Octavio Paz: 1914-1998” en *La Gaceta* del Fondo de Cultura Económica, ejemplar monográfico, Nueva época, núms. 330-331, junio-julio de 1998.
- Octavio Paz. Hommage* en *Nouvelles du Mexique*, numéro spécial, mai-août, 1998.

### **Bibliografía general**

- ALONSO, Dámaso, *Hijos de la ira*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 1998.
- AGUIAR E SILVA, Víctor Manuel de, (1974) *Teoría de la Literatura (Teoria da literatura)* Versión española de Valentín García, Madrid, Gredos, 1993 (Biblioteca Románica Hispánica, 13).
- ARENAS Cruz, María Elena, *Hacia una teoría general del ensayo; construcción del texto ensayístico*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.
- ARGÜELLES, Juan Domingo, *El poeta y la crítica. Grandes poetas hispanoamericanos del siglo XX como críticos*, México, UNAM, 1998.
- ARRÓNIZ, Marcos, (1858) *Manual del viajero en México*, México, Instituto Mora, edición facsimilar, 1991.
- AUGE, Marc, (1992) *Los no lugares. Espacios de anonimato, (Non-lieux. Introduction a une antropologie de la surmodernité)* trad. Margarita Mizraji, Barcelona, Gedisa, 2000.
- BACHELARD, Gastón, (1932) *La intuición del instante (L'Intuition de l'instant)* trad. de Jean Lescur, México, FCE, 1999, (Breviarios, 435).
- \_\_\_\_\_, (1957) *La poética del espacio (La poétique de l'espace)* trad. de Ernestina de Champourcín, México, FCE, 2000, (Breviarios, 183).

- BAJTIN, M. M., (1979) *Estética de la creación verbal (Estetika slovesnogo tvorčstva)* trad. de Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI Editores, 1995.
- BATAILLON Calude y Rivière Helène, *La Ciudad de México*, trad. de Carlos Montemayor y Josefina Anaya, México, SEP, 1973 (Septentanas, 99).
- BAUDELAIRE, Charles, (1869) *El Spleen de París*, trad. de Margarita Michelena seguida de una carta de Octavio Paz, pról. de Carlos E. Turón, México, FCE, 2000, (Tezontle).
- \_\_\_\_\_, *Las flores del mal*, trad. de Antonio Martínez Sarrión, Buenos Aires, Orbis, 1982. (Hyspamerica, 15).
- \_\_\_\_\_, *Las flores del mal*, ed. bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra, 2001,
- BARTHES, Roland, (1966) *Crítica y verdad*, trad. de José Bianco, México, Siglo XXI Editores, 1996.
- BÉGUIN, Albert, *Creación y destino. Ensayos de crítica literaria*, México, FCE, 1986.
- BENJAMIN, Walter, *Poesía y Capitalismo, Iluminaciones II, (Schriften)* trad. de Jesús Aguirre, España, Taurus, 1998, (Serie Teoría y Crítica Literaria, Persiles, 51).
- BERISTÁIN, Helena, (1985) *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa, 2000.
- BLANCO, José Joaquín, *Los mexicanos se pintan solos*, México, Pórtico de la Ciudad, 1990.
- \_\_\_\_\_, *Crónica de la poesía mexicana*, México, Universidad Autónoma de Sinaloa, 1979.
- BORGES, Jorge Luis, *Obra Poética, I, (1923-1929)*, Madrid, Alianza, 1999, (Biblioteca de Autor, 16).
- BREMOND, Henri, *Poesía pura*, Buenos Aires, Argos, 1947.
- CABRAL DE MELO NETO, Joao, *Poesía y composición*, trad. Víctor Sosa, Universidad Iberoamericana, 1999, (Col. Poesía y poética).
- CAMPOS, Rubén M., *El bar. La vida literaria de México en 1900*, pról. de Serge I. Zaiteff., México, UNAM, 1996 (Col. Al siglo XIX ida y regreso).
- CALVINO, Italo, (1972) *Las ciudades invisibles (Le città invisibili)*, trad. de Aurora Bernádez, Madrid, Siruela, 2000.
- CAMPO, Ángel de, *Pueblo y Campo*, pról. y selección de Mauricio Magdaleno, México, UNAM, 1991, (BEU, 9).
- CANTON, Wilberto, *La Ciudad de México. Aguila y sol de su vida*, México, Secretaría de Educación Pública, 1946.

- CELORIO, Gonzalo, *México, Ciudad de papel*, México, UNAM, 1997.
- Ciudad y Literatura. III Encuentro de Nuevos Narradores de América Latina y España*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2004.
- CIVEIRA TABOADA, Miguel, *La ciudad de México en 500 libros*, México, Departamento del Distrito Federal, 1973, (Col. Popular, 6).
- COULOMB, René y Emilio DUHAU, Coordinadores, *La ciudad y sus actores*, México, UAM-Instituto Francés de América Latina, 1988.
- CHUECA GOITIA, Fernando, (1968) *Breve historia del urbanismo*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, (Humanidades, 4650).
- CHUMACERO, Alí, *Acerca del poeta y su mundo*, México, Academia Mexicana, México, 1965.
- DIJK, Teun van, (1983) *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario (Tekstwetenschap. Een interdisciplinaire inleiding)*, trad. Sibila Hunzinger, Barcelona, Paidós, 1997, (Comunicación, 5).
- \_\_\_\_\_, (1977) *Texto y Contexto. Semántica y pragmática del discurso (Text and context)* trad. de Juan Domingo Moyano, introducción de Antonio García Berrio, Madrid, Cátedra, 1998.
- ELIADE, Mircea, (1951) *El mito del eterno retorno (Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétitions)* trad. de Ricardo Anaya, Madrid, Alianza, 1999, (El libro de bolsillo, 379).
- ELIOT, T. S., (1939) *Función de la poesía y función de la crítica (The Use of Poetry and the Use of Criticism)*, trad. de Jaime Gil de Biedma, Barcelona, Tusquets, 1999, (Marginales, 175).
- \_\_\_\_\_, *Tierra Baldía. Cuatro Cuartetos, (The waste land. Four Quartets)*, versión de Ángel Flores, México, Premiá, 1989, la nave de los locos.
- EMMANUEL, Pierre, *La poesía ¿Arte moribundo?*, Montevideo, Alfa, 1965, (Mundo actual, 2).
- FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José Joaquín, *Obras I: Poesías y Fábulas*, estudio preliminar de Jacobo Chencinsky, México, UNAM-Centro de Estudios Literarios, 1963, (Nueva Biblioteca Mexicana, 7).
- FERNÁNDEZ MORENO, César, (1962) *Introducción a la poesía*, México, FCE, 1973, (Col. Popular, 30).
- FRÍAS, Eugenio, *Ciudad sobre ciudad. Estética, arte y religión en el cambio de milenio*, Barcelona, Destino, 2000, (Col. áncora y delfín).
- FOUCAULT, Michel, (1969) *La arqueología del saber (L'archéologie du savoir)*, trad. de Aurelio Garzón, México, Siglo XXI Editores, 1970.

- GARAY, Graciela de, *Mario Pani. Historia oral de la Ciudad de México. Testimonios de sus arquitectos (1949-1990)*, México, Conaculta-Instituto Mora, 2000.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, (1988) *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra, 1994
- GARCÍA CUBAS, Antonio, (1894) *Geografía e Historia del Distrito Federal*, México, Instituto Mora, 1997.
- GARCÍA PARRA, Araceli y María Martha Bustamante Harfush, *Tacubaya en la memoria*, México, Gobierno del Distrito Federal, 1999, (Col. Tu ciudad. Barrios y pueblos).
- GONZAGA URBINA, Luis, *Crónicas*, Pról. y selección de Julio Torri, México, UNAM, 1995, (BEU, 70).
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio, *Los bajos fondos. El antro, la bohemia y el café*, México, Cal y Arena, 1990.
- GORTARI R., Hira de, et al., (compiladores), *Bibliografía de la ciudad de México: siglos XIX y XX*, México, Librería y Editora, S.C.- Instituto Mora-Instituto de Investigaciones Sociales UNAM, 1991, 5 tomos.
- GUILLÉN, Jorge, (1961) *Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles, (Language and poetry)*, Madrid, Alianza, 1992, (El libro de bolsillo, 211).
- HAMBURGER, Michael, (1969) *La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta (The Truth of Poetry. Tensions in Modern Poetry from Baudelaire to the 60's)* trad. Miguel Ángel Flores y Mercedes Córdoba Magro, México, FCE, 1991, (Col. Lengua y Estudios literarios).
- KANDELL, Jonathan, (1988) *La Capital. La historia de la Ciudad de México (La Capital. Biography of Mexico City)*, trad. de Ariel Bisnami, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1990.
- La Ciudad, concepto y obra (VI Coloquio de Historia del Arte)*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987.
- LAVÍN CERDA, Hernán, *Ensayos casi ficticios*, México, UNAM-Ediciones El Equilibrista, 1995.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990.
- \_\_\_\_\_, (1976) *Estudios de poética (La obra en sí)*, Madrid, Taurus, 1986, (Persiles, 95).
- LEÓN-PORTILLA, Miguel, (1956) *La filosofía náhuatl*, pról. de Angel Ma. Garibay, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 1993, (Serie monografías, 10).

- \_\_\_\_\_, (1968) *Tiempo y realidad en el pensamiento maya. Ensayo de acercamiento*, pról. de J. Eric S. Thompson y apéndice de Alfonso Villa Rojas, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 1994, (Serie Culturas Mesoamericanas , 2).
- LÓPEZ VELARDE, Ramón, *El Minutero y Don Febrero*, en *Poesía completa*, pról. de Margarita Villaseñor, México, Promociones Editoriales Mexicanas, 1979.
- LYNCH, Kevin, (1959) *La imagen de la ciudad*, México, Ediciones Gustavo Gili, 1984, (Colección punto y línea).
- MANRIQUE, Jorge Alberto, *Ciudad de México, ciudad en crisis*, México, UNAM, 1987, (Jornadas de la Facultad de Filosofía y Letras).
- MAZA, Francisco de la, (1986) *La ciudad de México en el siglo XVII*, México, FCE-SEP, 1985, (Lecturas mexicanas, primera serie, 95).
- MUMFORD, Lewis, (1961) *The City in History. Its origins, its transformations, and its prospects*, New York, MJF Books, 1989.
- \_\_\_\_\_, (1961) *La ciudad en la historia*, versión castellana de E.L. Revol, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1979, (Biblioteca de Planeamiento y Vivienda, Vol. 8, tomo 1).
- MUNTAÑOLA, Josep, *Poética y arquitectura. Una lectura de la arquitectura posmoderna*, pról. de Xavier Rubert de Ventós, Barcelona, Anagrama, 1981.
- NAVARRO, José Ramón y José Carlos ROVIRA, *Literatura y espacio urbano*, Madrid, Fundación Cultural CAM, 1994, (Memoria del I Coloquio Internacional “Literatura y Espacio Urbano”).
- NERVO, Amado, *Cuentos y crónicas*, pról. y selección de Manuel Durán, México, UNAM, 1993, (BEU, 95).
- NOVO, Salvador (compilador), (1974) *Seis siglos de la ciudad de México*, México, FCE, 1995, (Col. Popular, 230).
- OROZCO Y BERRA, Manuel, Selección y textos, (1854) *Historia de la ciudad de México desde su fundación hasta 1854*, México, SEP, 1973, (Col. SEP Setentas, 112).
- Pasado y Presente del Centro Histórico*, México, Fomento Cultura Banamex, 1993.
- PENSADO, Patricia y Leonor Correa, *Mixcoac. Un barrio en la memoria*, México, Instituto Mora, 1996.
- PFEIFFER, Johannes, (1936) *La poesía (Umgang mit Dichtung; eine Einführung in das Verstandis des Dichterischen)* trad. México, FCE, (Breviarios, 41).
- PORTUONDO, Juan Antonio, *Concepto de la poesía y otros ensayos*,

- México, Grijalbo, 1974.
- POUND, Ezra, *El arte de la poesía*, México, Joaquín Mortiz, 1978.
- POE, Edgar Allan, *Escritos sobre poesía y poética*, trad. de María Condor, Madrid, Hiperión, 2001, (Col. dicho & hecho).
- QUIRARTE, Vicente, *Elogio de la calle: una geografía literaria de la Ciudad de México (1850-1992)*, México, Cal y Arena, 2001.
- ROVIRA, José Carlos, (editor), *Escrituras de la ciudad*, Madrid, Palas Atenea, 1999.
- SAN AGUSTÍN, (1614) *La ciudad de Dios*, introducción de Francisco Montes de Oca, México, Porrúa, 1978, (Col. Sepan Cuantos..., 59).
- SIGNORELLI, Amalia, *Antropología urbana*, pról. de Néstor García Canclini, Barcelona, Anthropos; México, UAM-Iztapalapa, 1999. Autores, Textos y Temas. Antropología núm. 35.
- TRÍAS, Eugenio, *El artista y la ciudad*, Barcelona, Anagrama, 1976.
- VALÉRY, Paul, *Teoría poética y estética*, traducción de Carmen Santos, Madrid, Visor, 1990, (La balsa de Medusa, 39).
- \_\_\_\_\_, *Eupalinos o el arquitecto (Eupalinos ou l'Architecte)*, trad. de Mario Pani (1938), México, UNAM, 1990.
- VÁZQUEZ MONTALBAN, Manuel, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1998.
- VERANI, Hugo J., (1986) *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, México, FCE, 1995. (Col. Tierra Firme).
- VILLARRUTIA, Xavier, *Nostalgia de la muerte. Poemas y teatro*, México, FCE-SEP, 1984, (Lecturas mexicanas, primera serie, 36).
- XIRAU, Ramón, *Introducción a la historia de la filosofía*, México, UNAM, 1964.
- YÁÑEZ, Adriana, *El movimiento surrealista*, México, Joaquín Mortiz, 1979.
- YURKIEVICH, Saúl, *Suma crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- ZAID, Gabriel, *La poesía en la práctica*, México, FCE-SEP, 1985 (Lecturas mexicanas, primera serie, 98).
- ZAMBRANO, María, (1939) *Filosofía y poesía*, México, FCE, 1996.

### **Hemerografía de consulta**

- AGUILAR DÍAZ, Miguel Angel, "La calle, el viaje y la mirada" en *La Jornada Semanal*, núm. 193, 14 febrero de 1993.
- AMARA, Luigi, "Ciudad: El peatón por los aires" en *Letras Libres*, núm. 18,

Junio de 2000.

BORJA, Jordi, “La ciudad conquistada” en *La Jornada Semanal*, Nueva época, núm. 104, 9 junio de 1991.

\_\_\_\_\_, “La ciudad europea y su gente” en *La Jornada Semanal*, núm. 158, 21 junio de 1992.

GONZÁLEZ DE LEÓN, Teodoro, “Arquitectura y ciudad” en *Vuelta*, núm. 158, año XIV, enero de 1990.

HERNÁNDEZ FRANYUTI, Regina, “La conjunción territorial de la Ciudad de México y el Distrito Federal” en *Universidad de México*, núm. 580, mayo de 1999.

KRAUZE, Enrique, “Revelación entre ruinas” en *Vuelta*, núm. 108, año IX, noviembre de 1985.

LEON-PORTILLA, Miguel, “En tanto que dure el mundo” en *Vuelta*, núm. 108, año IX, noviembre de 1985.

PAZ, Octavio, “El azar y la memoria” en *Vuelta*, núm. 158, año XIV, enero de 1990.

\_\_\_\_\_, “Escombros y semillas” en *Vuelta*, núm. 108, año IX, noviembre de 1985.

\_\_\_\_\_, “Evocación de Mixcoac” en *Vuelta*, núm. 153, año XIII, agosto de 1989.

QUIRARTE, Vicente, “Arquitectura de la memoria: Escritores en la Escuela Nacional Preparatoria” en *Difusión de la academia y la cultura*, México, ENP-UNAM, año 4, vol. 1, núm. 11, junio de 2002, pp. 18-29

SHERIDAN, Guillermo, “La ciudad de la esperanza” en *Letras Libres*, núm. 31, año III, julio de 2001.

\_\_\_\_\_, “La esperanza de la ciudad” en *Letras Libres*, núm. 32, año III, agosto de 2001.

\_\_\_\_\_, “Urbe ajolota: Lencha City” en *Letras Libres*, núm. 33, año III, septiembre de 2001.

TOVAR, Guillermo, “La utopía del Virrey Mendoza” en *Vuelta*, núm. 108, año IX, noviembre de 1985.

WINOCUR, Rosalía, “La ciudad: del lugar al no lugar”, entrevista con Marc Augé, en *La Jornada Semanal*, núm. 261, 12 de junio de 1994.

ZAVALA, Lauro, “El vestido en la vida cotidiana urbana” en *La Jornada Semanal*, núm. 256, 8 mayo de 1994.

\_\_\_\_\_, “La ciudad como laberinto” en *La Jornada Semanal*, núm. 249, 20 marzo de 1994.