

Paraíso en ruinas. El tópico del retorno en cuatro poetas mexicanos del siglo XX

Luis Vicente DE AGUINAGA
Universidad de Guadalajara (México)

RESUMEN: El poeta mexicano José Emilio Pacheco escribió «Las ruinas de México (Elegía del retorno)» entre 1985 y 1986. El asunto principal del poema es la serie de terremotos que la capital mexicana padeció en septiembre de 1985. El presente artículo se propone leer el poema de Pacheco en dos niveles: por un lado, asociándolo con algunos de los textos que han dado tratamiento al tópico de la ciudad en ruinas (del Antiguo Testamento al Siglo de Oro español) y, por el otro, relacionándolo con tres poemas de la tradición mexicana moderna que han abordado el tópico de la ciudad en ruinas desde la perspectiva del individuo que vuelve a esa ciudad como quien vuelve a un viejo paraíso, ahora destruido.

PALABRAS CLAVE: Poesía mexicana, Estudios comparativos, Tópicos literarios, Ciudad en ruinas, Ramón López Velarde, José Emilio Pacheco, Octavio Paz, Luis G. Urbina.

ABSTRACT: «Las ruinas de México (Elegía del retorno)» was written by Mexican poet José Emilio Pacheco between 1985 and 1986. The main topic of this poem is the series of earthquakes suffered in Mexico City in September 1985. This article proposes to read Pacheco's poem in two different levels: in the first way, by linking the poem to some of the texts treating the topic of the city in ruins (from the Old Testament to Spanish Golden Age) and, in another, by linking it to three poems from modern Mexican tradition that make reference to this topic from the perspective of the subject who comes back to the city only to find an old destroyed paradise.

KEYWORDS: Mexican poetry, Comparative studies, Literary topics, City in ruins, Ramón López Velarde, José Emilio Pacheco, Octavio Paz, Luis G. Urbina.

Apenas ocurridos los terremotos de septiembre de 1985, del 4 de noviembre de aquel año al 19 de agosto del siguiente, José Emilio Pacheco escribió «Las ruinas de México (Elegía del retorno)», largo poema —en el sentido clásico de la palabra— o secuencia de textos líricos breves de clara filiación deíctica, referencial y casi exteriorista. Muy poco tiempo después de haber concluido la serie¹, Pacheco la publicó en *Miro la tierra*, libro suyo del mismo año de 1986, como apartado inicial del volumen. En estas páginas trataré de comentar «Las ruinas de México» en dos registros: el de

¹ Las fechas que recién he consignado son las mismas que Pacheco registra en la página final de su poema. Cfr. José Emilio Pacheco: «Las ruinas de México (Elegía del retorno)». En *Miro la tierra. Poemas, 1983-1986*. México: Era, col. Biblioteca Era, 1986, 11-41.

los referentes que me parece ver convocados o incluso movilizados por el autor en provecho de su propia obra (en específico, la tradición de cierta especie de poema elegíaco del Antiguo Testamento, así como las tradiciones paralelas de la poesía indígena de la Conquista y la del Siglo de Oro español) y el de la cadena o familia de poemas mexicanos del siglo XX que recurren a la figura del viajero en el momento de regresar a la ciudad y a la casa natal, que a la sazón ya no existen o han sufrido alteraciones intolerables, entristecedoras o angustiosas. Esos poemas, lo digo de una vez y en orden cronológico, son «La elegía del retorno» (1916) de Luis G. Urbina, «El retorno maléfico» (1919) de Ramón López Velarde y «Vuelta» (1976) de Octavio Paz.

El poema de Pacheco es, como he dicho, más bien una *suite* o concatenación de cortas piezas líricas, de lenguaje austero, tono amargo y simbología prácticamente invariable, de tan obsesiva. Entre observación y reflexión, Pacheco no solo enhebra una elegía, sino que reproduce —valiéndose, desde luego, de la más inmediata y lacerante realidad mexicana de 1985— las coordenadas materiales y emocionales en que grandes elegías del pasado fueron compuestas. Pienso, sin demasiado rebuscar, en las hermosas *Lamentaciones* atribuidas al profeta Jeremías, que nada me impide manejar como prototipo de cierta clase de canción triste vinculada con la devastación de una ciudad: en este caso, la derrota de Jerusalén y consiguiente profanación del templo en el año 586 a. C. Deportado y esclavizado el pueblo de Judá, sometida la «capital de las naciones» (1, 1) por ocupantes «paganos» (1, 3), el poeta vacila entre llorar el abandono en que Dios tiene a sus hijos, clamar venganza contra los «bárbaros» (5, 2) y los «extranjeros» (*ibid.*) o solo referir la vergüenza, el duelo y el desamparo de su pueblo².

A todo lo largo de las *Lamentaciones*, que los traductores de Alfonso el Sabio titularon *Llantos de Jeremías* cuando procedieron a su incorporación en la cuarta parte de la *General e grand estoria*³, predomina la doble metáfora de la ciudad, Jerusalén, presentada como madre, unas veces, y como novia y esposa, las otras. Hijos y novios de la ciudad son, para el poeta, los habitantes «legítimos» de Jerusalén, expulsados por sus enemigos, que se amanceban por su parte con la capital humillada. La «ciudad amada», en palabras del biblista y hermeneuta Luis Alonso Schökel, es al mismo tiempo una «ciudad materna»: por un lado es «fecunda y acogedora» como una «madre que cría y educa a sus hijos»; por el otro, tiene su centro en el templo, «bello como novia y como esposa», con lo cual el poema termina siendo nada menos que un «reverso total del Cántico», un «llanto por la belleza desfigurada»⁴. La doble figura de la madre y la esposa, como Alonso Schökel sostiene, representa en su con-

² He concentrado mi lectura de las *Lamentaciones* en la excepcional versión y edición crítica del equipo coordinado por Luis Alonso Schökel: *Daniel. Baruc. Carta de Jeremías. Lamentaciones*, traducción de Luis Alonso Schökel, Manuel Iglesias González, Juan Mateos y José Luz Ojeda, introducciones, comentarios y apéndices de Luis Alonso Schökel. Madrid: Cristiandad, col. Los Libros Sagrados, 1976.

³ Alfonso el Sabio: *Antología*, edición de Margarita Peña. México: Porrúa, col. «Sepan cuantos...», 1976, 88-97.

⁴ Luis Alonso Schökel: introducción a las «Lamentaciones». *Op. cit.*, 184-5.

junto al pueblo derrotado y simultáneamente fija una frontera nociónal entre la ciudad y quienes viven en ella:

La imagen dominante es la bien conocida de la matrona: la capital representa corporativamente a todo el pueblo, en figura de mujer y madre. La imagen crea una tensión entre la identidad de la ciudad con su población y la distinción entre la madre y sus hijos⁵.

La «tensión» observada por Alonso Schökel es, por así decirlo, categórica. Me atrevo a sostener que todas las culturas, en sus religiones y leyes, en sus artes y letras, han rendido tributo en algún momento a la tierra entendida como principio y fin de todo lo existente (vale decir: como engendradora y ejecutora del hombre y la mujer, de vegetales y animales; como *alfa* y *omega* de cultivos y cosechas, de bendiciones y calamidades). El poema de Pacheco se afina en este orden de creencias; en la figura de la tierra-madre, aquí derivada en ciudad-madre, se asienta, en efecto, el imaginario de muchos de los pasajes que se van sucediendo para constituir «Las ruinas de México», solo que no en su aspecto de *mater amantissima* sino en el más perturbador de *mater dolorosa*, e incluso de madre catastrófica, devoradora e implacable. La naturaleza, en este sentido, perdura tras el fin de la civilización; *natura* se impone sobre *cultura* y, como indica Miguel Ángel Zapata, la madre del cosmos vuelve a ser la tierra pobre y antigua, despojada de sus ropajes transitorios de urbe:

Al final del desastre el triunfo pertenece a la naturaleza: ella reverdecerá en la primavera, de manera natural, pero la ciudad ya no volverá a vestir sus antiguas formas de rascacielos infinitos⁶.

El vocabulario de Pacheco no deja lugar a dudas. De «las raíces» anota que son «el cordón que ata el árbol a la tierra, / madre, sustento y memoria» (II, 4); declara que «vivir es tener espacio» (I, 10); advierte la forma «hueca» y «penetrada de vacío» (I, 1) de la ciudad, y señala con amargura el «abismo» (I, 2), la «sima» (I, 3), el «pozo de tinieblas» (I, 5), la «jaula profunda» (I, 6) y el «hoyo negro» (III, 5) en que se ha convertido la ciudad. En el poema de Pacheco, eminentemente *telúrico*, la principal característica de la tierra es, por lo visto, su anfractuosidad, su condición de mera cavidad opresiva y trituradora. La casa, en esta misma dirección, es referida por lo que antes fue: «defensa contra la noche y el frío, / la violencia y la intemperie, / el desamor, el hambre y la sed», y por lo que ha terminado siendo: «cadalso y tumba» (I, 9).

Madre invertida, refugio trastornado, especie de útero que, habiendo renunciado a gestar, asesina, la ciudad es apenas una de las tres caras o avatares de una entidad impredecible. Me refiero a la trinidad formada por ella, la *ciudad*, en compañía de la *tierra* y de la *casa*: tres furias que, según se mire, son tres benefactoras igualmente. Se trata, insisto, de un precipitado actual del arquetipo de la tierra madre, que no tiene consideración de los hombres («La tierra desconoce la piedad»; III, 1) ni palabra de honor («Nuestra tierra no es tierra firme»; II, 6). Ya se llame Gea, ya Coatlicue, la tie-

⁵ Luis Alonso Schökel: *op. cit.*, 190 n.

⁶ Miguel Ángel Zapata: «José Emilio Pacheco: toda ciudad se funda en la violencia». En *Moradas de la voz. Notas sobre la poesía hispanoamericana contemporánea*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2002, 86.

rra-ciudad-casa protege y desarropa, fortalece y debilita, nutre y hambrea, y es ella misma poderosa y precaria, pródiga y baldía, notoria e irreconocible:

Si volvieran los muertos
no te reconocerían, ciudad
manchada por el desastre,
capital del vacío.⁷

En este punto conviene referirse a la composición general de «Las ruinas de México». El poema consta de cinco ciclos de doce textos breves cada uno, numerados estos con guarismos arábigos y aquellos con romanos. El temario del estrago y la ruina, la destrucción y el fin de una ciudad y un mundo, no parece admitir competencia en las más de treinta páginas del conjunto. Sin embargo, en el segundo pasaje del segundo ciclo de «Las ruinas de México» se menciona una fecha: «el 21 de septiembre», cuando es bien sabido que los principales terremotos de 1985 en México sucedieron los días, inmediatamente anteriores, del 19 y 20 de aquel mes; y esto, a mi ver, es por sí solo un asunto digno de consideración.

Si el equinoccio de otoño, en el hemisferio norte, suele ocurrir entre los días 22 y 23 de septiembre, no es ilegítimo sostener que la *muerte* del 21 de septiembre («Muere el 21 de septiembre / entre la asfixia y los gritos»⁸, dice, palabra por palabra, el poema) tiene la significación del fin de un curso, de una fase astronómica. Yo propongo esta hipótesis: la elegía de Pacheco está organizada en *cinco* ciclos de *doce* poemas cada uno porque así la composición exterior del poema se hace, por sí misma, elocuente. Al dotar a cada parte de la serie de un mismo número de textos, a saber: doce, Pacheco hace pensar en los años del calendario solar contemporáneo, con sus doce meses, y atrae por lo tanto a su poema una constatación práctica (que todo año es un «círculo»: un ciclo) y el efecto de una sinécdoque (que, al hablar de un año, se habla de las eras y «vueltas» del tiempo en un sentido más amplio). Así las cosas, ¿no cabe interpretar dicha sucesión de cinco series o «años» como una manifestación a escala de las edades o «soles» que, según la tradición prehispánica, eran cinco en total y contenían toda la evolución de la especie humana y de la tierra?

Remitirse de golpe a los últimos versos de «Las ruinas de México» es, de algún modo, ver confirmada la hipótesis. Es justamente ahí donde la composición de Pacheco se carga de *intención*, por así decirlo. El poeta —rebelde, al parecer, a toda malicia literaria— convierte su obra en un llamado cívico, se identifica con la primera persona de plural para indicar el fin del llanto y el comienzo de los actos humanos («en vez de llorar actuemos») y da por concluida la existencia de un país, una vida y una ciudad para, con sus vestigios, edificar lo nuevo: «Con piedras de las ruinas hay que forjar / otra ciudad, otro país, otra vida» (V, 12). Se recordará, en este orden de cosas, que la era del Quinto Sol habría de terminar con terremotos y hambrunas según las profecías del mundo náhuatl prehispánico:

⁷ José Emilio Pacheco: «Las ruinas de México (Elegía del retorno)», IV, 1 (*op. cit.*, 29).

⁸ José Emilio Pacheco: «Las ruinas de México (Elegía del retorno)», II, 2 (*op. cit.*, 16).

El Quinto Sol:
4-Movimiento su signo.
Se llama Sol de Movimiento,
porque se mueve, sigue su camino.
Y como andan diciendo los viejos,
en él habrá movimiento de tierra,
habrá hambre
y así pereceremos.⁹

El pensamiento y las creencias del México prehispánico inciden, pues, en mi lectura del poema de Pacheco, al grado de inyectarle una fuerza que, de otra manera, se habría echado de menos al final, donde se hace un llamado a la construcción de «otra ciudad, otro país, otra vida». También la poesía náhuatl de la Conquista viene a intervenir en la comprensión de «Las ruinas de México», poema en cuyo título resuena el que ya diera Gabriel Zaid a su muy particular manipulación del manuscrito anónimo de Tlatelolco (1528) que Ángel María Garibay K. tradujo al castellano y que Miguel León-Portilla incluyó en las páginas finales de *Visión de los vencidos*: «Ruina de México en Tlatelolco». Este último título, efectivamente, no figura en las versiones de los nahuatlatoles y sí en el *Ómnibus de poesía mexicana* de Zaid, que Pacheco sin duda leyó con tanto fervor como las obras de León-Portilla y Garibay¹⁰. De una feroz intensidad, el canto mexicana —transcribiré aquí algunos de sus versos— bien podría leerse como uno de los pasajes del poema de Pacheco:

Destechadas están las casas,
enrojecidos tienen sus muros.

Gusanos pululan por calles y plazas,
y en las paredes están salpicados los sesos.
Rojas están las aguas, están como teñidas,
y cuando las bebimos,
es como si bebiéramos agua de salitre.

Golpeábamos, en tanto, los muros de adobe,
y era nuestra herencia una red de agujeros.¹¹

⁹ *Anales de Cuauhtitlán*, fol. 2. Documento citado por Miguel León-Portilla en *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. México: Fondo de Cultura Económica, Colección Popular, 1961, 18.

¹⁰ En todo caso, ya el propio Pacheco (*No me preguntes cómo pasa el tiempo*, 1969) había compuesto un poema «con los textos que tradujo del náhuatl el padre Ángel María Garibay y Miguel León-Portilla dio a conocer en *Visión de los vencidos*». Cfr. José Emilio Pacheco: *Tarde o temprano. Los elementos de la noche / El reposo del fuego / No me preguntes cómo pasa el tiempo / Irás y no volverás / Islas a la deriva / Desde entonces / Aproximaciones*, México: Fondo de Cultura Económica, col. Letras Mexicanas, 1986², 65. En cuanto a la versión que Zaid ofrece de la traducción de Garibay (versión elaborada con la contribución involuntaria de León-Portilla, como he buscado mostrar en «Las antologías de poesía mexicana: collage y reescritura»), vid. Gabriel Zaid (ed.): *Ómnibus de poesía mexicana*. México: Siglo XXI, col. Creación Literaria, 1994¹⁷, 46-7.

¹¹ Miguel León-Portilla (ed.): *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista*, traducciones de Ángel M. Garibay K. México: UNAM, Biblioteca del Estudiante Universitario, 1989¹², 166.

En los versos inmediatamente posteriores a la mención del 21 de septiembre, fecha de connotaciones arriba comentadas, Pacheco escribe: «Arañamos las piedras y brota sangre. / Todo el peso del mundo se ha vuelto escombros» (II, 2). No me parece descabellado suponer que ambas frases aspiran a *sumarse*, para decirlo de algún modo, al poema náhuatl. En este se abunda, por lo demás, en cierta especie de recorrido urbano cristalizado en la mención de «casas», «calles», «plazas», «paredes» y «muros de adobe». Resulta crucial para mi análisis observar que la elegía por la ciudad en ruinas gozó de un gran auge literario en la Europa del Renacimiento, esa misma Europa que, bajo la forma de las expediciones imperiales de la Conquista española, propició y alentó la destrucción de ciudades como la capital mexicana. Nótese la función que tienen la «muralla», la «plaza» y el «templo» en la famosísima «Canción a las ruinas de Itálica» de Rodrigo Caro, escritor de la escuela sevillana y, por lo tanto, de las décadas iniciales del siglo XVII:

Por tierra derribado
yace el temido honor de la espantosa
muralla, y lastimosa
reliquia es solamente.
De su invencible gente
sólo quedan memorias funerales,
donde erraron ya sombras de alto ejemplo.
Este llano fue plaza; allí fue templo;
de todo apenas quedan las señales.¹²

Contemporáneo exacto de Rodrigo Caro, Francisco de Quevedo llegó incluso a inmortalizar en castellano el tópico renacentista de «Roma sepultada en sus ruinas», que ilustra y refuerza el concepto de composición elegíaca en torno a la devastación de una ciudad que yo intento delimitar para una mejor comprensión del poema de Pacheco (y con él, como ya se verá, de otros poemas mexicanos). Quevedo, como se sabe, no hizo en principio sino traducir una de las *Antigüedades romanas* del francés Joachim du Bellay, quien a su vez pudo tener acceso a una composición del polaco Mikołaj Sęp-Szarzyński, obvio lector del palermitano Janus Vitalis. Poemas, los de todos estos autores, que cultivan el tópico de una Roma devastada por los bárbaros y por la negligencia de sus propios habitantes, pero antes que nada por el insensible paso del tiempo. Apenas un río modesto, emblema de la resistencia humilde de *natura* sobre la voracidad exigente de *cultura*, se conserva en Roma para dar testimonio de la fugacidad y la erosión del trabajo humano: «Sólo el Tibre quedó, cuya corriente, / si ciudad la regó, ya, sepultura, / la llora con funesto son doliente», para decirlo con Quevedo¹³.

Volviendo a Rodrigo Caro y a Pacheco, dos puntos me parecen de urgente observación. En primer lugar, que la enumeración de sitios característicos y prendas ur-

¹² Rodrigo Caro: «Canción a las ruinas de Itálica». En Francisco Rico *et al.*: *Mil años de poesía española. Antología comentada*. Barcelona: Planeta, col. Enciclopedias Planeta, 1998, 395.

¹³ Francisco de Quevedo: «A Roma sepultada en sus ruinas». En Francisco Rico *et al.*, *op. cit.*: 413.

banas concretas no es, en modo alguno, exclusiva de uno u otro poeta, sino que ya es ejemplar en uno de los poetas aludidos por Pacheco desde los primeros epígrafes y el subtítulo mismo de su poema: Luis G. Urbina. Enseguida volveré aquí. Solo me parece indispensable subrayar antes la importancia de la deixis en el poema de Pacheco y la canción de Caro, que comienza con tres versos ilustres:

Estos, Fabio, ¡ay, dolor!, que ves ahora,
campos de soledad, mustio collado,
fueron un tiempo Itálica famosa.¹⁴

«La deixis», para Helena Beristáin, «es la función señalizadora que traza las coordenadas espacio-temporales y los factores de la comunicación [...] y es realizada por pronombres personales y relativos o por adverbios de lugar y tiempo en ciertas situaciones»¹⁵, con lo cual debe considerarse como deíctico por excelencia un poema que, como el de Caro, abre con el demostrativo *estos* y se apoya en el adverbio *ahora*. El *hic et nunc* de Rodrigo Caro es explícito e inapelable, y los «campos de soledad» en que se localiza el sitio arqueológico de Itálica son equivalentes a la Roma de Quedo y sus precursores, ya que toman su fuerza poética del hecho de no ser productos de la imaginación sino referentes de la realidad geográfica, histórica y cultural. En la canción del sevillano, *estos* y *ahora* son palabras que desembocan en el topónimo, en el nombre propio: *Itálica*. En el poema de Pacheco, por su parte, la deixis remite incansablemente al topónimo que ya figuraba en el título, *México*, y a ciertos barrios, casas, avenidas y parques de la ciudad, incluso cuando no se les refiere por sus nombres:

De aquella parte de la ciudad que por derecho
de nacimiento y crecimiento, odio y amor,
puedo llamar la mía (a sabiendas
de que nada es de nadie),
no queda piedra sobre piedra.

Esa que allí no ves, que no está
ni volverá a alzarse nunca,
fue en otro mundo la casa
donde nació.
La avenida que pueblan damnificados
me enseñó a caminar.
Jugué en el parque
hoy repleto de tiendas de campaña.

Terminó mi pasado.
Las ruinas se desploman en mi interior.
Siempre hay más, siempre hay más.
La caída no toca fondo.¹⁶

¹⁴ Rodrigo Caro: *op. cit.*, 395.

¹⁵ Helena Beristáin: *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa, 2001⁸, 130.

¹⁶ José Emilio Pacheco: «Las ruinas de México (Elegía del retorno)», II, 3 (*op. cit.*, 17).

Los epígrafes de «Las ruinas de México» se complementan entre sí con tanta precisión que forman, en la práctica, un texto por cuenta propia. La segunda parte, la tercera, la cuarta y la quinta del poema están encabezadas por una cita cada una, y dos epígrafes más anticipan el comienzo del poema en su conjunto. Dos epígrafes proceden de la Biblia (del Antiguo Testamento, uno, y del Nuevo, el otro); un epígrafe viene de la *Eneida*; los tres restantes, de la poesía novohispana, la poesía mexicana del siglo XIX y la poesía mexicana del siglo XX, respectivamente. Los epígrafes bíblicos pertenecen a los Hechos de los Apóstoles (donde se habla de un terremoto) y a la historia de Job (donde son mencionadas la «oscuridad», la «sombra de muerte» y ciertas «minas», o sea cavidades o galerías bajo tierra); el de la *Eneida* se refiere al descenso a los infiernos, el virreinal a la Nueva España «deshecha» (según Francisco de Terrazas), el decimonónico a la «patria de lágrimas» (Guillermo Prieto) y el del siglo XX a la ciudad natal que se ha vuelto extranjera para el nativo (Luis G. Urbina).

En síntesis, Pacheco hace un esfuerzo notable con tal de conseguir que cada tema de «Las ruinas de México» se vea no tanto ennoblecido como anticipado por algún momento de la tradición judeocristiana, grecolatina o hispano-mexicana, como si los textos poéticos de una biblioteca fundamental en cierta forma también fueran proféticos. Compuesta, como ya se dijo, por cinco series o ciclos de poemas, la elegía de Pacheco es en ello afín a las *Lamentaciones*, que son igualmente cinco y pueden servir de modelo a creaciones como esta del autor de *Miro la tierra*, mezcla de oda y testimonio, de reconstrucción estética y levantamiento notarial de actas, de visión objetiva e introspección subjetiva. Radicado lejos de México en los tiempos de los terremotos, como queda expresado en la nota liminar de agradecimiento con que inicia el volumen, Pacheco se incorpora como instancia enunciativa subrayando en el poema el momento en que parece inminente su regreso a una ciudad que ya no era ni podía ser la misma. En ese instante, para él, volver a la ciudad natal es tanto como aceptar que ya no comparte con ella ni el *aquí* ni el *ahora*, pues la capital ha pasado a ser cuando mucho el recuerdo de un tiempo y un espacio:

Al regresar —me decía— no encontraré lo que estuvo.
Únicamente me espera
lo que sobrevivió. Y lo demás
será muñón o árbol talado, allí en medio
de cuanto mordió el polvo, o más bien
de cuanto fue mordido por el polvo.¹⁷

Extranjero en su propia ciudad, el poeta no puede sino apelar a su propia tradición y, en ella, buscar la compañía de obras como «La elegía del retorno» de Luis G. Urbina, excepcional poema modernista que Pacheco había incluido años atrás en su *Antología del modernismo* (1968). A ese texto, insisto, remiten el subtítulo y uno de los primeros epígrafes de «Las ruinas de México (Elegía del retorno)». Es interesante anotar que Pacheco, por los años en que terminó de preparar ese compendio y estudio crítico del modernismo, estaba sufriendo como poeta la controvertida mutación que lo

¹⁷ José Emilio Pacheco: «Las ruinas de México (Elegía del retorno)», IV, 2 (*op. cit.*, 30).

llevaría de ser el neo-simbolista sutil de *Los elementos de la noche* (1963) y *El reposo del fuego* (1966) a madurar como el realista epigramático y partidario del prosaísmo que ha sido a partir de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, su poemario de 1969. Resulta fácil de comprender, así, que algunas de las afirmaciones que Pacheco hizo a propósito de Urbina sean útiles hoy para entender al crítico tanto como al poeta estudiado:

Urbina es el poeta del crepúsculo, su sensibilidad es crepuscular y su talento crítico le advierte que escribe en las postrimerías de una era. Siente que su tristeza es la «Vieja lágrima» que en sus descendientes siguen llorando los vencidos de 1521. En la «Elegía del retorno» Urbina contempla el desierto del pasado y su desolación es la del hombre que ve caer en pedazos el mundo que fue suyo¹⁸.

Publicado en libro por vez primera en *El glosario de la vida vulgar* (1916), el poema de Urbina es la evocación —o, por mejor decir, la fantasía— de una jornada que vendrá: ese día en que al poeta le sea dado volver a la ciudad natal «después de tanta desventura». Compuesta en tercetos, pero no en los tercetos encadenados de la *terza rima* toscana, sino en tercetos monorrimos en los que asoma tal vez el tetrástico de Gonzalo de Berceo, la elegía sigue un orden temporal sensato y escrupuloso. El tiempo verbal que predomina es el futuro de indicativo, que otorga un tono de premonición al poema en su conjunto, y apenas tres estrofas entre paréntesis, referidas al tiempo presente del exilio, al igual que una estrofa más en subjuntivo, dan paso a otras conjugaciones. De los ochenta y cinco endecasílabos del poema, solamente los cuatro últimos aparecen organizados en un cuarteto, como suele ocurrir con los poemas extensos en tercetos:

Volveré a la ciudad que yo más quiero
después de tanta desventura; pero
ya seré en mi ciudad un extranjero.
[...]

Volveré por la noche. En la penumbra
miraré la ciudad que arde y deslumbra
como nube de chispas que se encumbra.
[...]

Desde el pretil del muro desconchado
los buenos días me dará el granado
y agregará: —¡Por Dios, cómo has cambiado!
[...]

Dirá la casa: —¡Verme te consuela!
¿Nunca piensas en mí? —dirá la escuela—
y —¡Qué travieso fuiste! —la plazuela.
[...]

¹⁸ José Emilio Pacheco: *Antología del modernismo (1884-1921)*. México: UNAM / Era, Biblioteca del Estudiante Universitario, 1999³, 131.

Y tornaré otra vez a la posada,
y esperaré la tarde sonrosada,
y saldré a acariciar con la mirada

la ciudad que yo amé desde pequeño,
la de oro claro, la de azul sedeño,
la de horizonte que parece ensueño.
[...]

Veré las avenidas relucientes,
los parques melancólicos, las gentes
que ante mí pasarán indiferentes.
[...]

Y tornaré de noche a la posada,
y, al pedir blando sueño a la almohada,
sintiendo irá la vida fatigada
dolor, tristeza, paz, olvido, nada...¹⁹

El poema de Urbina es elegíaco porque dos tristezas embargan al poeta: la tristeza de saberse lejos de la ciudad amada y la tristeza de saberse ya en un tiempo distinto al que se añora. La primera tristeza bien podría erradicarse regresando al país natal; en cambio, la segunda tristeza es, en el sentido más estricto, incurable. Con esto quiero decir que Urbina conoce a la perfección los resortes del poema elegíaco y los tópicos asociados al deterioro de la ciudad: no es tanto que la ciudad *real* esté derruida o devastada; ocurre más bien que la ciudad *ideal* se ha desvanecido en el tiempo y no existe más allá de la memoria individual, que sufre su propio desgaste. Ni el muro ni el árbol, ni la casa ni la escuela, ni las avenidas ni los parques, por muy entrañables y familiares que le sean al poeta, consiguen mitigar la indiferencia de «las gentes» o el tránsito destructor de los años: conquistar la «paz» tras el «dolor» y la «tristeza» no será más que una escala rumbo a la «nada» y el «olvido».

Tal vez como reacción al empleo inmoderado, en algunos modernistas, del estilo sublime, poetas como Urbina y Amado Nervo comenzaron a optar en sus respectivos libros de madurez por el estilo templado y un lenguaje directo, confesional y muchas veces didáctico. La crítica no tardó en advertirlo, en tono desfavorable muchas veces. Por ejemplo, en su *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928), Jorge Cuesta sostuvo que, fuera del «Poema del lago» y el «Poema de Mariel», el resto «de [la] obra [de Urbina], con ser algunas veces de belleza indiscutible, adolece de una falta de pureza esencial en el verso y de un abundante prosaísmo que daña considerablemente la poesía».²⁰ El mismo Pacheco señaló ese fenómeno en la poesía de Nervo, y José Joaquín Blanco citó la opinión de Pacheco a propósito de Nervo para expresar su opinión acerca de Pacheco:

¹⁹ Luis G. Urbina: *Poesías completas*. Edición de Antonio Castro Leal. México: Porrúa, Colección de Escritores Mexicanos, 1987³, 180-3.

²⁰ Jorge Cuesta (ed.): *Antología de la poesía mexicana moderna*. Introducción de Guillermo Sheridan. México: Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Educación Pública, col. Lecturas Mexicanas, 1985, 72.

José Emilio Pacheco publicó muy joven dos libros de poesía cultista, atentos a la investigación de los símbolos y sus relaciones metafísicas, a la unidad y coherencia formales del poema [...]. Posteriormente, con el oficio adquirido en tal práctica, evolucionó hacia una poesía coloquial, cotidiana y humorística [...]. ¿Pero acaso, al renunciar a la «literatura», no se corre el riesgo que el propio Pacheco señaló en Amado Nervo, de pasar de una poesía literaria a «una confesión general que primero se desprendió de la retórica y acabó por despedirse de la poesía»?²¹

No es fácil determinar a qué se refería Jorge Cuesta en sus críticas a la poesía de Urbina. Echar de menos la «pureza esencial en el verso» me parece un ademán oratorio más que una observación derivada del análisis. En todo caso, la poca o nula «pureza» del poema está vinculada, para Cuesta, con el «abundante prosaísmo», lo cual es menos vago, pero también menos convincente. Acaso el prosaísmo no haya dado lugar a ninguna estética realmente valiosa en la poesía contemporánea, pero es un hecho que todos los estilos y corrientes poéticas relevantes del siglo XX entraron tarde o temprano en contacto con el prosaísmo. A ello me parece que apunta el estudio de «La elegía del retorno» así como de su más inmediata consecuencia en la poesía mexicana: la escritura del extraordinario poema «El retorno maléfico» de Ramón López Velarde, al que —para concluir— me referiré desde la óptica de «Vuelta», poema de Octavio Paz que dio título a su poemario de 1976.

Como después hará Pacheco en «Las ruinas de México», en «Vuelta» Paz refiere con el epígrafe a un clásico del modernismo mexicano. Se trata, en este caso, de los primeros versos del referido poema de López Velarde: «Mejor será no regresar al pueblo, / al edén subvertido que se calla / en la mutilación de la metralla». En suma, mientras el título del poema consigna un retorno, el epígrafe lo matiza: he vuelto, pero más me valdría no volver. La vuelta, como explica Luis Jorge Boone, «es el retorno del poeta a la casa natal potenciada, la ciudad a la que pertenece y que le pertenece [...], después de viajes espirituales y físicos, de la comunión con otras culturas y de habitar otras latitudes»²².

Vuelta, repito, apareció en 1976. Apenas el año anterior Paz había publicado *Pasado en claro*, largo y memorioso poema en cuya temática y vocabulario ya estaban perfiladas las preocupaciones del poema que aquí comento. Pero si *Pasado en claro* es un poema sobre la infancia, la casa natal y sus alrededores más reconocibles en el barrio de Mixcoac, «Vuelta» es, en cambio, un poema sobre la intemperie urbana y el tiempo presente. Con todo, la «memoria» y la «frente» como miradores, la introspección como iluminación y la rememoración como paseo, literalmente como *caminata*, se pueden rastrear partiendo de versos como estos, de «Vuelta»:

²¹ José Joaquín Blanco: *Crónica de la poesía mexicana*. México: Katún, col. Libro de Bolsillo, 1981³, 247-8.

²² Luis Jorge Boone: «El instante ha de volver». *Letras Libres* 112, abril de 2008, 28.

Camino hacia mí mismo
hacia la plazuela
El espacio está adentro
no es un *edén subvertido*
es un latido de tiempo
Los lugares son confluencias
aleteo de presencias
en un espacio instantáneo.²⁵

Lo que Paz llama «lugares», en mi opinión, remite a un sólido pilar de las tradiciones poéticas y retóricas en que se asienta la poesía moderna de México. Me refiero, desde luego, a las descripciones de ciudades, paisajes y demás espacios geográficos en las literaturas que confluyeron en la poesía castellana del Siglo de Oro, pero también a los tópicos distinguibles en los diferentes libros de la Biblia y en el amplio campo de las letras prehispánicas, así como a los *topoi* de la retórica grecolatina, esto es: a esos *lugares* del discurso que al mismo tiempo son *momentos* en la respiración y el discurrir del orador o escritor. Tanto los *topoi* (del orden de la estructuración o, si se prefiere, de la sintaxis del discurso) como los tópicos (del orden de los motivos, temas e imágenes del texto) literalmente son lugares, y el apogeo del paisaje y la «vista» en el Renacimiento encuentra su mejor explicación en la necesidad clásica de dotar al poema de asideros en el espacio, en «tierra firme». Sin duda «El retorno maléfico», uno de los mejores y más famosos poemas de Ramón López Velarde, se debe leer desde ambas perspectivas: la del paisajismo descriptivo y la de los *topoi*, tópicos y demás «lugares comunes» de la palabra poética, desperezados y como trastornados todos ellos por el genio del autor jerezano.

El poema de López Velarde apareció en su libro de 1919, *Zozobra*, de modo que —sin otro argumento que la mera cronología— se puede leer, más que como una réplica o respuesta, como la sucesión tumultuosa de conjeturas, preguntas y dudas que se le fueron presentando al poeta con la lectura de «La elegía del retorno» de Urbina. El retorno del hijo pródigo es el asunto general de ambas piezas, que también comparten la imposibilidad final e incluso el fracaso de dicho retorno. En el poema de López Velarde, la total vacilación de tiempos y modos verbales provoca un efecto de incertidumbre que, como en los romances viejos, radica en el hecho de no saber si el poema cuenta una experiencia, la evoca o la imagina²⁶. La última estrofa es crucial porque,

²⁵ Octavio Paz, «Vuelta». *Op. cit.*, 38.

²⁶ Cfr. Eduardo Hurtado: «El romance». En Eduardo Hurtado, David Huerta & Josu Landa: *Tres formas. Romance, octava real y verso libre*. Introducción de Antonio Deltoro. México: LunArenas / Arlequín / Ariadna / Casa del Poeta, 2005, 51: «Especial importancia reviste también el uso particularmente libre de los tiempos verbales. Un uso que sin embargo no es anárquico, como pudiera creerse a simple vista. Nicolás Miñambres nos ha hecho ver algunas de las normas que lo regulan. Pero lo que nos interesa hacer notar aquí [...] es la manera en que ese empleo atípico o, si se quiere, gramaticalmente incorrecto, consigue efectos precisos y preciosos. Mediante la utilización simultánea de las distintas formas del pasado (perfecto, absoluto, imperfecto), muchos romances colocan violentamente al héroe ante nuestros ojos admirados [...]».

como ya señaló Gabriel Zaid, el vértigo anterior de los verbos acaba resolviéndose con la más radical ausencia de tiempos y de modos, o sea con su contrario:

Las golondrinas nuevas, renovando
 con sus noveles picos alfareros
 los nidos tempraneros;
 bajo el ópalo insigne
 de los atardeceres monacales,
 el lloro de recientes recentales
 por la ubérrima ubre prohibida
 de la vaca, rumiante y faraónica,
 que al párvulo intimida;
 campanario de timbre novedoso;
 remozados altares;
 el amor amoroso
 de las parejas pares;
 noviazgos de muchachas
 frescas y humildes, como humildes coles,
 y que la mano dan por el postigo
 a la luz de dramáticos faroles;
 alguna señorita
 que canta en algún piano
 alguna vieja aria;
 el gendarme que pita...
 ...Y una íntima tristeza reaccionaria.²⁷

«El retorno maléfico», para Zaid, no se deja interpretar «desde la posición de que todo tiempo pasado fue mejor»: se trata no de «un poema escapista» sino de «un poema cruel», ya que supone la exposición del individuo que antaño se alejó del pueblo natal a la realidad cruda y violenta del mismo pueblo tras el estrago de la guerra civil. Es, por lo tanto, el poema de un hombre que «se prohíbe la regresión: el retorno es maléfico, la tristeza es reaccionaria, mejor no regresar»²⁸. De ahí que la inicial imagen verista del «edén subvertido», con sus «fresnos mancos» y su «torre acribillada», termine cediendo hacia el final del poema frente a la reconstrucción casi bucólica —y, en todo caso, nostálgica— de aquel paraíso irremediamente perdido. López Velarde logra negociar un pacto, una especie de acuerdo fronterizo entre dos tópicos antiguos: *ubi sunt* (¿qué fue de aquella ciudad y aquellas gentes?) y *locus amoenus* (el agradable jardín, la casa familiar, el pueblo amado).

Un ciclo se acaba, de forma real o ideal, en cada uno de los poemas estudiados: el ciclo del cataclismo en Pacheco, el ciclo del exilio y del alejamiento en Urbina y en Paz, el ciclo de la guerra en López Velarde. Ya solo puedo transcribir aquí un breve poema en prosa de Juan José Arreola, titulado «Armisticio», que resume sin piedad

²⁷ Ramón López Velarde: *Obras*. Edición de José Luis Martínez. México: Fondo de Cultura Económica, Biblioteca Americana, 1971, 155.

²⁸ Gabriel Zaid: «López Velarde reaccionario». En *Tres poetas católicos*. México: Océano, col. El Día Siguiente, 1997, 192.

las cuestiones que me han ocupado. El final de otra guerra, en este caso la «guerra» de la pareja y el amor que declina, se anuda con la más rigurosa brevedad al tópico de la expulsión del paraíso. Y nada sino el estilo de Arreola se alza con la victoria:

Con fecha de hoy retiro de tu vida mis tropas de ocupación. Me desentiendo de todos los invasores en cuerpo y alma. Nos veremos las caras en la tierra de nadie. Allí donde un ángel señala desde lejos invitándonos a entrar: Se alquila paraíso en ruinas²⁹.

²⁹ Juan José Arreola: *Bestiario*. México: Joaquín Mortiz, col. Obras de J. J. Arreola, 1972, 80.