

Antigüedades mexicanas: memoria e intertextualidad en la poesía de José Emilio Pacheco

***por Valeria Añón
(Universidad de Buenos Aires)***

RESUMEN

En este trabajo se analizan las diversas formas en que el poemario “Antigüedades mexicanas” de José Emilio Pacheco interroga el pasado y propone la construcción de una memoria a partir de distintos momentos de la historia de México, abordados desde una perspectiva irónico-crítica. Dichas antigüedades mexicanas son también modos de reescribir el archivo americano, gesto que funda la relación con la palabra poética. Construyen así una poética que entrelaza tiempo, memoria y literatura como clave de lectura para el presente.

Palabras clave: intertextualidad - archivo - temporalidad - memoria

ABSTRACT

This article analyzes the various forms in which José Emilio Pacheco’s collection of poems “Antigüedades mexicanas” interrogates the past and proposes the construction of a memory based on different moments of the history of Mexico which are approached from an ironic critical perspective. Such Mexican antiques are also ways of rewriting the American archive, a gesture that founds the relationship with the poetic word. Thus, they build a poetics which interweaves time, memory and literature as a key of reading for the present.

Keywords: intertextuality - archive - temporality - memory

1. Introducción

Para José Emilio, el tiempo es el agente de la destrucción universal y la historia es un paisaje en ruinas.

Octavio Paz

Ruina, noche y sombra se vinculan con la percepción del tiempo en tanto preocupación literaria de larga data. En esa atmósfera enrarecida, el trabajo del poeta consiste en enhebrar imágenes a partir de estrategias de lectura y escritura de visos nostálgicos. Por medio de la superposición de niveles temporales y de un minucioso trabajo con la adjetivación y la nominación —que amplía el sentido en contextos inesperados—, Pacheco interroga de modo recurrente el pasado, y lo hace de manera especial en “Antigüedades mexicanas”, serie incluida en *Islas a la deriva* (1973-1975), que aborda distintos momentos de la historia de México desde una perspectiva irónico-crítica.¹

Dos temas se vislumbran desde el comienzo de este poemario: la memoria (individual y colectiva, la historia, pero también la antigüedad en tanto objeto plausible de ser museificado o comercializado) y la identidad mexicana como término de variables significaciones. Ahora bien, si una antigüedad es un objeto inerte, cristalizado en un pasado del que sólo guarda vestigios intransferibles, éstas que Pacheco ofrece desmienten dichas acepciones en una constante reescritura: son preguntas que conforman la compleja noción temporal de todo el poemario.

¹ Esta ironía puede comenzar a apreciarse ya en la confrontación de paratextos: la naturaleza de títulos señala una diferenciación entre fragmentos y una organización textual donde predomina el ordenamiento secuencial metonímico (causa-efecto).

En ese marco, el apartado “Antigüedades mexicanas” —que comienza con el descubrimiento, avanza hasta la Colonia y llega al presente— refiere relatos, personajes, momentos en los que ciudad y tiempo estructuran la memoria a partir de una oscilación entre las ruinas, el lago (enterrado pero vivo) y los restos de México, que “en estos años cambió tanto / que ya no es mi ciudad, su resonancia / de bóvedas en ecos. Y sus pasos / ya nunca volverán” (Pacheco 2000: 356). Escenifican así preocupaciones habituales en esta obra poética, siempre determinadas por el carácter destructivo del paso del tiempo y entrecruzadas con la naturaleza enardecida y ardiente de lo fugaz, delineada en un amplio universo de metáforas e imágenes.

Dicha tensión se manifiesta en lo temático y en lo formal: el ritmo que define a estos poemas es el que le imprime un infatigable encabalgamiento, que tanto marca cierta continuidad de ideas como subraya la ruptura de una frase para crear una exasperación polisémica que alcanza su clímax en antítesis y oxímoros. Así, proliferan las enumeraciones heteróclitas y una delicada adjetivación que produce sinestesias para ampliar el impreciso campo de la significación; temas e imágenes se articulan dando forma a una delicada coherencia interna.

Ocurre que estas “antigüedades mexicanas” son también modos de volver sobre el archivo americano para rescribirlo: gesto que funda la relación con la palabra poética. Cada fragmento cuestiona la retórica de la historia ya que entiende el relato como un hacerse perpetuo. Si “escribir es la historia de nunca acabar y la tarea de Sísifo”, el poeta encarna dicha frase —que abre *Tarde o temprano*— para plantear numerosas preguntas: ¿sobre qué territorios literarios se realiza la fundación (del mundo, del poema)? ¿Quién habla en el poema? ¿Para quién? ¿Quién entreteje su voz con otras en ese archivo que es igual y distinto? ¿Qué posibilidades de reescritura brinda la poesía? ¿Qué posibilidades de reinención?

II. Comienzos: pasado y presente²

Aquel mundo ya sólo existe en la memoria que inventa.

José Emilio Pacheco, “Al este del paraíso”

La poética de Pacheco presenta el tiempo como eje de reflexión sobre la condición humana, medio de destrucción y marco necesario para la creación estética. En este contexto, el poema “La llegada” que inaugura “Antigüedades mexicanas” concentra los significados que se desplegarán a lo largo de todo el poemario. Organizado en tres partes de diferente extensión, cantidad de versos y recursos formales, narra el descubrimiento a partir de un sujeto poético de perspectiva y focalización variables. Se representa una voz plural (y una pluralidad de voces) que describe el espacio con fragmentado cromatismo:

Gran cielo malva y en el fondo azulea
la tierra prometida por los muertos. Será
bosque sólo plantado para cortar madera
y campo de cultivo que alimente no sus bocas, las nuestras (2000 [1973]: 166).

Comienzo con un hipérbaton para un juego verbal que produce el primer extrañamiento; la rima asonante acompaña el efecto de los versos encabalgados, en una agitación que tensiona la lectura. Circulan voces y miradas *otras*: la descripción del paisaje recuerda el punto de vista característico del primer diario de Colón, donde todo era observado en términos cuantitativos. Prevalece un sujeto colectivo, inespecífico, en la metonimia de las voraces bocas, y se instala cierta atemporalidad en un relato del pasado (escrito en presente histórico) desde el inevitable destino forjado.

² Una versión preliminar de la primera parte de este apartado fue presentada en el I Congreso Regional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (Rosario, junio de 2005). Agradezco a las profesoras Susana Zanetti, Beatriz Colombi y Carolina Sancholuz los generosos comentarios que me permitieron profundizar y ampliar el trabajo.

Las bocas que serán alimentadas y aquellas que carecerán de alimento están signadas desde el comienzo, como si el poema reprodujera la temporalidad inevitable y circular del presagio referido luego. Esto se refuerza en la reiteración de imágenes (piedra, mar, lluvia, noche) trabajadas a partir de referencias cromáticas y auditivas que confluyen para crear un sugestivo ambiente. De hecho, debido la estructura misma de los versos (alejandrinos y hexadecasílabo), el lexema “las nuestras” queda en posición evidenciada, marcando así la actitud que caracterizará al español: poseer, en el convencimiento del derecho adquirido por orden divino y monárquico.

Pero ante todo el oro,
piedra color del sol que es color de Dios.
Y sobre esta piedra
fundaremos el Nuevo Mundo (2000 [1973]: 166).

En el uso del tiempo futuro, asociado a los relatos proféticos, se consolida una constelación de versos en los que la fundación del Nuevo Mundo y la búsqueda del oro cobran el carácter de hechos inevitables. El poema elige comenzar desde una primera persona del plural, con el gesto de voluntad que implica la toma de la palabra a partir del *nosotros* que contiene a los que llegan, porque elige desnudar la codicia, asociada a un vocablo de múltiples definiciones: la piedra. Esta “piedra color del sol que es el color de Dios” reúne en sí los atributos de ambas civilizaciones: el sol mesoamericano, que remite a la piedra sacrificial del Templo Mayor, y lo divino, en el imaginario del conquistador y el Nuevo Testamento (sobre la piedra que es Pedro, Jesús elige fundar su nueva iglesia), subrayados por la aliteración.

Imagen fundamental en la poética de José Emilio Pacheco —vinculada con motivos que atañen a lo mineral (arena, polvo) y los elementos, donde cobran especial importancia los presocráticos y la concepción temporal heracliana, en especial en los primeros poemarios—,³ la piedra también puede asociarse a la poesía de Octavio Paz, analizada por Pacheco en sus tempranos trabajos.⁴

Aquí, es sol, oro, divinidad y fundamento que marcan un destino de sinsentido o antítesis. Esto se corresponde con el recurrente uso del hipérbaton, figura que produce cierta distancia en el lector, obligándolo a volver sobre la palabra escrita para la relectura, puesto que el des-orden o el orden distinto convoca asociaciones extrañas.

Toda la noche el rumor de pájaros,
alas en la salobre oscuridad desplegando
hálito de hojas muertas, bosques, follajes.
Tierra inventada por el mar, desnuda
la isla para el grito que da el vigía (2000 [1973]: 166).

Cada verso remite a la noche, cuando imperan imágenes auditivas y gustativas, vulneradas en la agudeza del grito que rasga el aire con su *hálito* —premonitorio— de hojas muertas: se inaugura así el espacio americano. La presencia de la noche como momento privilegiado en el poema proviene de una larga tradición: los románticos, la poesía modernista, las vanguardias. En los versos de Pacheco, el trabajo de relectura actualiza ciertas características de la representación nocturna (los colores, las imágenes auditivas, la visión extrañada, el

³ La piedra que aparece como tal para marcar el paso del tiempo, su destrucción, pero también una posible e imposible definición de cierta resistencia al tiempo, de eternidad: “¿Sólo las piedras sueñan? / ¿Su hosca presencia / es la inmovilidad? / ¿El mundo es sólo / estas piedras inmóviles?”, se pregunta el poeta en *El reposo del fuego* (2000 [1963]: 56).

⁴ De hecho, Pacheco cierra su reseña con las siguientes palabras: “Para comunicar mi entusiasmo perdurable por este gran poema, diré que tengo tres ejemplares de *Piedra de Sol*: uno para leer, uno para releer y uno para ser enterrado con él” (1971: 137).

ensueño, la vigilia) en permanente diálogo con otras tradiciones: el haikú o las reminiscencias de la antigüedad mexicana, que ligan la noche al espacio del sacrificio y del incierto retorno del dios, y subrayan el rojo de la sangre y la esperanza de ver salir el sol entre los dos volcanes, para que el ciclo recomience.

Si fundar también es nombrar, esta fundación —fallida en tanto se presenta, de manera sutil, la muerte— se basa en la preeminencia nominal que se enfrenta al relato bíblico: se sabe que “en el principio, fue el Verbo”. Aquellos que llegan con el evangelio en sus manos no vienen, *stricto sensu*, a “fundar un Nuevo Mundo” sino a inventarlo, a *imagen y semejanza* del imaginario que los sostiene a lo largo de los mares. Esta tierra, “desnuda para la invención”, remite a uno de los tópicos más habituales con respecto a este territorio nuevo —que puede rastrearse desde los diarios de Colón hasta los *Nafragios* de Álgvar Núñez, por ejemplo. Una vez más, el poema no trabaja con la novedad sino con motivos e imágenes presentes en el archivo americano: la escritura es también (y especialmente) reinvencción.

El tríptico concluye con un recurso reiterado: los versos se anudan a partir de una *variatio* que vuelve sobre lo ya dicho o alude a lo que vendrá. En este caso, en primer término, las referencias a la tierra y, luego, al sacrificio, que se retoma y narra en el poema inmediatamente posterior, “Ceremonia”:

Alta mar que se inclina cuando ofrece a la tierra
el sacrificio de su oleaje.
Verde y azul y color de arena
es la ola al romperse. En su insaciedad
¿qué palabra muda dice a la playa
eternamente la espuma? (2000 [1973]: 166).

Aquí pareciera haberse dejado de lado la noche, puesto que aparecen nuevamente las imágenes visuales y las referencias cromáticas. En el cierre, la pregunta condensa palabras y silencio, eternidad y fluidez, la fugacidad de esa espuma que nunca es la misma. Con un alto grado de abstracción, estas líneas recuperan algunos motivos centrales en Pacheco y recuerdan sus filiaciones heraclianas.

El pasado indígena: memoria y ruina

Si bien es difícil distinguir los poemas en términos temáticos, ya que se entrelazan en una compleja trama de referencias sintagmáticas y alusiones intertextuales, algunos (“Ceremonias” y “Presagio”) colocan en primer plano el pasado indígena, en la medida en que aluden al encuentro o descubrimiento, contaminados por la destrucción. Poemas narrativos en los que predomina el relato de una historia o de una serie de acontecimientos, conforman su unidad de sentido en la disminución del encabalgamiento, el énfasis en enumeraciones, las imágenes visuales y el uso de distintas voces.

Segundo poema de “Antigüedades mexicanas”, “Ceremonia”, contrasta con “La llegada” en la configuración de un *nosotros* que refiere a los mexicanos: “De entre los capturados en la Guerra Florida / escogeremos uno” (2000 [1973]: 167). Aquí, la función pragmática del deíctico cobra especial relevancia porque señala la ambigüedad de un lenguaje que alude a distintos sujetos sólo identificables en el cotexto del poema.

Este *nosotros* que es *otro* se opone al sujeto elegido (“él”) y a la tercera persona plural que lleva a cabo el sacrificio: “Hasta que en el remate de la pirámide / le abran el pecho para alimentar” (2000 [1973]: 167). El diálogo es elemento distintivo: en breves versos coloca al lector frente a la inestable pluralidad en la constitución del colectivo que *dice* el poema.

Prevalecen las alusiones al campo semántico del tiempo cíclico; así, el enunciador se hace cargo del mito del relato originario e intenta restituirle la lógica que estructuraba socialmente a los aztecas. Una amplia serie de términos identifica el campo semántico azteca — la Guerra Florida, la piel del dios, el copal, el sonido de atabales, la pirámide—, y configura

sinécdoques auditivas y visuales para crear una imagen despojada del sacrificio. De hecho, cierra con esta referencia pero abre con una elección que es humana y divina y narra, por medio de la enumeración, el sentido de un ritual anudado a la Ciudad legendaria: “Para él serán / las vírgenes del templo, la comida sagrada, todo el honor / que la Ciudad de México reserva...” (2000 [1973]: 167).

“Presagio”, por su parte, comienza donde termina “Ceremonia”: las señales funestas aseguran el fin de una era.⁵

Se puso el sol, brillaron las montañas.
El Gran Tlatoani entró en sus aposentos.
Incapaz de dormir, fue hasta las Salas
Negras de su palacio, destinadas
a los estudios mágicos, recinto
de la sabiduría de los padres.
Miró el lago (jade bajo la noche), la ciudad,
isla rodeada de volcanes (2000 [1973]: 169).

Es de noche, la luminosidad escasa sólo permite distinguir el jade del lago, el brillo de las montañas; el palacio es oscuro y lo es la ciudad acechada por los volcanes. En este marco se presenta una escena de meditación donde el encabalgamiento, la puntuación y los acentos internos delimitan rupturas, estiquios (acordes con la descripción referencial) y colocan en posición evidenciada al Gran Tlatoani y lo Negro. “Incapaz” es el adjetivo que lo designa según la disposición de los términos en el poema, y así, dubitativo, indeciso, tambaleante es como lo describen los documentos indígenas.

Se acerca el fin y el poema describe una escena de vaticinio y espera. De la señal original, recopilada en *Visión de los vencidos*,⁶ el sujeto poético recorta sólo algunos elementos: el ave, el espejo, las visiones, y reconstruye por medio de la síntesis y la yuxtaposición, marcadas en bastardilla en el texto:

Entraron los dos hombres,
con el ave en la red. El Gran Tlatoani
observó que en lugar de la cabeza
tenía un espejo. En él vio que surgían
casas sobre la mar y unos venados
cubiertos de metal, grandes, sin cuernos (2000 [1973]: 167).

El uso de las marcas tipográficas quiebra el pacto de lectura porque la voz poética ofrece una reconstrucción que, con economía narrativa, selecciona elementos (los venados, el mar, las casas arrasadas por el agua) y voces subjetivas ficcionalizadas (el Gran Tlatoani y los pescadores).

—Vuelven los dioses —dijo Moctezuma—.
Las profecías se cumplen. No habrá oro
capaz de refrenarlos. Del azteca
quedarán sólo el llanto y la memoria (2000 [1973]: 167).

Esta compleja estrofa, que reitera la bimetración, trabaja en varios niveles discursivos a la vez. Presenta la voz de Moctezuma, contaminándola con la del sujeto lírico, y hace confluir

⁵ Informantes y cronistas indígenas o mestizos coinciden en señalar nueve presagios, pero el autor sintetiza todos en uno, metonimia del resto y metáfora de lo que vendrá.

⁶ Recopilados por Miguel León Portilla en *Visión de los vencidos* (1959), hipotexto transitado varias veces por Pacheco y que está en la base de este poema.

en ella varias temporalidades: la del presente del enunciado (donde todo es vaticinio y reiteración) y la del presente de la enunciación, que usa a la vez la temporalidad futura puesto que ya se conoce no sólo la historia sino la memoria de ésta, representada a partir de tres términos: el azteca, el llanto, el oro. Como señala Thomas Hoeksema, “la suspensión del hombre y del poeta en el vacío de este ‘hoy continuo’ atrapados en la trampa cíclica del ‘futuro que pasó a la historia’, forman la estructura básica de la poesía de Pacheco” (1994: 81). Es así porque esta poesía abreva en la experiencia del mundo como modo de localizar el centro del hombre.

III. Traducción y metáfora

Marcados por el abandono del tono profético, y por las referencias históricas, a partir de “Doña Marina” los poemas se reorganizan desde otra secuencia temporal, donde algunos sujetos (Malinche, Jerónimo de Aguilar y Gonzalo Guerrero) son presentados como personajes histórico-míticos que conforman una identidad posible.⁷

A estos traductores
debemos en gran parte
la conquista y colonia, el mestizaje,
el enredo llamado México, la pugna
de hispanismo e indigenismo (2000 [1973]: 170).

Una sola frase segmentada en seis versos presenta preocupaciones reiteradas: la lengua, la traducción, la historia. La inarmónica enumeración marca la tensión constitutiva de México (subrayada a partir de lexemas como “enredo” o “pugna”) donde la lucha es por el sentido, actualizando aquello que Susana Zanetti señaló con respecto a *Morirás lejos*: “La incertidumbre es la apuesta. Incertidumbre que proviene de esa otra cárcel, la del lenguaje, que se retrotrae además a una pérdida de unidad originaria” (2002: 407).

Por otra parte, el relato de las circunstancias de cada traductor es definición de distintas posturas que imprime un juicio de valor en la contraposición de cautivos. El primero, atado a la religión y a la lengua de origen, nombrado por términos que remiten al campo semántico cristiano: “exorcizó todo contacto, rezó el rosario / para ahuyentar las tentaciones” (2000 [1973]: 170); el segundo, el que “engendra hijos” en esta nueva tierra y la adopta como suya o, más precisamente, se deja adoptar: “renunció a España / y peleó como maya entre los mayas” (2000 [1973]: 170). Entre ellos y Doña Marina-Malinche se establece la mezcla que definirá la historia posterior ya que el *nosotros* inclusivo del cierre plantea un presente donde aún persisten estos personajes estereotípicos. En ellos, a manera de sinécdoque y alegoría, estaría cifrado el México contemporáneo.

El ordenamiento de los poemas subraya cierta oscilación en el punto de vista al tiempo que delinea un sujeto poético que, en los estertores del imperio mexicana, se resiste a desprenderse de las imágenes heroicas. Por eso, se incluye entre ellos “Temiltotzin de Tlatelolco”, que ilumina una figura indígena central en los cantares mexicanos aunque periférica en la historia tradicional de la conquista. Temiltotzin es poeta y general mexicana, su figura es descripta en pocas líneas de estructura épico-narrativa que trabajan con la sonoridad del náhuatl (con términos como “calmécac”, “tlacatécatl”, “Tlatelolco”, “tlatoani”) o con imágenes que remiten a los *Cantares Mexicanos*.⁸

⁷ Por mito entendemos una representación que apunta a la sensibilidad, a la pasión y no a la razón; una interpelación que constituye sujetos y que no está sometida a la verificación sino a la creencia y a la lógica del relato. En este sentido, el trabajo de Pacheco pone en escena la forma asociada al mito al tiempo que hace ingresar en él otros objetos y otras referencias por una operación incluyente y ligada a un uso social.

⁸ “Tlacatécatl” es un título que se le daba al “soldado valeroso que había hecho cautivos en la guerra” y al “general que comandaba un cuerpo de ocho mil hombres”, al tiempo que “tlatoani” remite al que “habla

Defendió la ciudad junto a Cuauhtémoc
y cuando los cañones y la peste
acabaron con todo y el hedor
de los muertos llenaba el aire,
resistió en Tlatelolco hasta caer
al lado del tlatoani (2000 [1973]: 171).

El poema cierra con una apelación que contribuye a crear una imagen mítica. La estructura de versos endecasílabos y un remate en heptasílabo marca la elección preferencial del sujeto lírico que funciona aquí como un narrador: éste elige los resquicios de una historia tantas veces contada, aquellos que le permiten cimentar una elegía, una figura épica como cimiento de la identidad mexicana posterior.

Cortés lo mandó a España. Temiltotzin
se negó a ser esclavo, se arrojó
a las olas del mar y nadie sabe
si acabaron con él los grandes peces
o si alcanzó la orilla (2000 [1973]: 171).

Por otra parte, la muerte, reforzada por un uso del polisíndeton que recrea imágenes apocalípticas, delimita sutiles conexiones entre los poemas y alcanza una configuración extremada en “Caverna”, donde la repetición es insistencia y abandono que trama su significado en la ausencia del dios. Es este un poema atípico porque la muerte deja de tener un resquicio y se convierte en materialidad sin sentido: “Es verdad que los muertos tampoco duran. / Ni siquiera la muerte permanece. / Todo vuelve a ser polvo”.

La muerte como “polvo” (que en otros poemarios como *Los elementos de la noche* une al poema con referencias barrocas y alusiones religiosas, en especial el Génesis), aparece aquí despojada de sus habituales connotaciones en la poesía de Pacheco. La muerte como vacío de sí misma, en un lugar que conjuga la oscuridad, lo natural, las referencias generales en entornos no identificables: “Todo está muerto. / En esta cueva ni siquiera vive la muerte”. La insistencia convoca un ritmo de letanía acentuado hasta alcanzar el clímax en la tercera estrofa, cuando ingresa la primera persona plural: “Aquí sabemos a qué sabe la muerte. / Aquí sabemos lo que sabe la muerte. / La piedra le dio vida a esta muerte. / La piedra se hizo lava de muerte.” A partir del trabajo con la paronomasia y la puntuación, este fragmento condensa motivos, en una temporalidad narrada desde el presente esquivo, con una gran economía léxica que basa sus sentidos en la reiteración y la polisemia.

IV. Poesía, lectura e intertextualidad

Diversas aproximaciones críticas coinciden en señalar que la obra de Pacheco encuentra uno de sus ejes en las borrosas fronteras de la escritura y de la autoría (Oviedo 1994). En esa línea, reúno aquí tres poemas que configuran una serie en la obra de Pacheco, aquella que permite el diálogo, el intertexto, el juego con la copia, la alusión: “Sor Juana”, “Francisco de Terrazas” y “El Padre Las Casas lee a Isaías”.

Uno de los puntos centrales de la obra de Pacheco es el trabajo con la tradición literaria, desde la poesía grecolatina hasta la española, pasando por las experimentaciones del siglo XX. La suya es una poesía caracterizada por la presencia de otros poetas, en dedicatorias, alusiones, versiones y traducciones.

bien, purista, y por extensión al gran señor, al príncipe” (Siméon, 1977: 388). Define la figura de Temiltotzin el valor en la guerra y la preocupación por la palabra bella.

Pacheco entiende la lectura como palimpsesto y como huella que es reiteración y novedad a un tiempo. Por eso, Julián Hernández, heterónimo en que se desdobra, afirma que la "poesía no es de nadie: se hace entre todos". Esto le da un protagonismo central al lector, que completa y recrea el sentido a medida que revisita el poema. Así, toda escritura sería, en realidad, una cita: la literatura se produce desde la lectura (no desde la experiencia) y la escritura sería sólo un borrador; en verdad, no puede haber sino borradores, dado un universo literario en el que lo "real" y lo original distan de ser valores estéticos.

Si la intertextualidad se define como la copresencia entre dos o más textos que explicita la relación dialógica (Genette 1980), la enunciación consistirá en una adecuación, transformación y recontextualización que dejarán ver el texto anterior pero convertido en otro, aún cuando los cambios sean mínimos. Pacheco se vale de esta operación para contar "los horrores de la conquista" a través de procedimientos de selección de una figura paradigmática (Fray Bartolomé de las Casas), y de montaje con el texto bíblico.

Estos versos forman parte del apartado del Antiguo Testamento titulado "Oráculos sobre los pueblos extranjeros", descripción de un orden moral divino y amonestación profética. El lector debe hacer un trabajo de reconstrucción que remeda el trabajo de lectura que el fraile hace de Isaías: frente a "¡Miren! Yo suscito contra ellos / a los medos, / que no estiman la plata / ni les importa el oro" del texto de Isaías, el cierre del poema: "Y ya nadie se ocupará de la plata / ni seguirá codiciando el oro" (2000 [1973] 172). O "¡Escuchen! Un tumulto / en las montañas, / algo así como una inmensa / muchedumbre! / ¡Escuchen! ¡Un alboroto de reinos, / de naciones congregadas!" de Isaías, transformado en: "Estruendo de multitud en los montes, / como de mucho pueblo" (2000 [1973] 172), que recuerda el tono y la selección léxica de los *Cantares mexicanos*.

Entonces, el trabajo del poeta consiste en seleccionar fragmentos, tonos, tiempos verbales y reconstruirlos en el poema para darles otro sentido. En este marco, los ocho versos (que mantienen el ritmo agitado de la enumeración, la aliteración, la anáfora de la conjunción copulativa, el uso profético del tiempo futuro y la potencia de ciertos términos compartidos como "iniquidad", "furor", "opresores", "soberbios") dan cuenta de una teoría de la lectura que dispone textos de las más diversas procedencias, creando una nueva imagen de ciertas figuras estereotípicas o históricas del pasado mexicano y proponiendo un nuevo lugar para texto y lector.

Como poeta después de las vanguardias, Pacheco elige la proliferación hiperbólica de lazos que permiten atemperar la fragmentación del sujeto y el espacio social de la experiencia cotidiana, en una tradición que evita la imagen del poeta como el "elegido".⁹

Distinto es el caso del poema "Sor Juana":¹⁰

Es la llama trémula
en la noche de piedra del virreinato (2000 [1973]: 174).

A partir de dos breves líneas, el poema que abre las referencias a los poetas criollos y barrocos ("Francisco de Terrazas" y "Un poeta novohispano") se inscribe en la serie de los haikús vinculados con la poesía oriental, los caligramas de Apollinaire o las propuestas de Ezra Pound. En este marco, se actualiza una especial preocupación por la disposición espacial de los

⁹ Así aparece expresado directamente en el poema "Yo" con Mayúscula: "Por eso qué presunción decirle al mundo: / 'Yo soy poeta'. / Falso: 'yo' no soy nada. / Soy el que canta el cuento de la tribu / y como 'yo' hay muchísimos otros" (En *Miro la tierra* (2000 [1984]: 337).

¹⁰ Pacheco volverá sobre Sor Juana en un libro posterior, que reitera algunos de sus motivos: la oscilación presente-pasado, la posibilidad de leer el presente a partir del pasado, la intertextualidad, el trabajo con la cita y el montaje. Refiero sólo los versos finales, para ejemplificar: "Y los sonetos se vengaron y al fin / deconstruyeron hasta el seminario. / Cuando lo dejé ingrata, la buscó amante. / Cuando lo siguió amante, la dejé ingrato. / Y llegaron al término preciso" (2000 [1985]: 422).

términos en la página y se afirma la particular relación entre poesía, palabra y silencio ya que, como señala Octavio Armand, “el vacío se hace espacio, el silencio se hace un callar. Un callar que, con significante, resulta legible, un no-callar, pues en el haikú se dirá tanto o más en lo que se calla que en lo que se escribe” (1982: 130).

Por eso, presenta una definición —marcada por el presente indicativo del verbo “ser” ubicado en posición inicial— en la cual Sor Juana es retratada a partir de una metáfora (“llama trémula”) que conlleva su contraposición: la posibilidad de arder de modo temeroso, angustiado, sin consumirse por completo. Esta reunión de dos términos inesperados pone en escena tanto la racionalidad de la poeta como su pasión por el conocimiento implicada en la imagen del fuego y ubicada temporalmente “en la noche de piedra del virreinato”, término que enlazará este texto con los dos siguientes.

“Un poeta novohispano” presenta otro “tipo” general, semejante al que se constituye en “La secta del Bien”. Desde el punto de vista formal, la proliferación se significa a partir del uso de anáforas y enumeraciones; abundan las metáforas que definen las estrategias retóricas y formales de esta estética. Lo barroco y lo criollo (conflicto y mestizaje) darán lugar a la reflexión sobre lo colonial en el texto ya que el sujeto lírico pone el acento en el enfrentamiento, la resistencia y la pervivencia de un pasado glorioso: “llenó el idioma de flora salvaje” o “proliferaron estalactitas de Bizancio en sus versos” (2000 [1973]: 174).

El poema, poblado por términos connotados negativamente (“patria ocupada”, “hueco ingenio”, “pomposidades serviles”) se hace cargo de la tensión barroca y de sus principales tópicos (proliferación, ingenio, engaño de los sentidos, teatralidad), sujetos a homenajes y encargos. Por eso, el poema puede ser leído en dos partes: una que señala el temor y acusa al Santo Oficio; otra, que hace referencia a la “voz verdadera”, aquellos versos sembrados “en la ceniza” que, sin embargo, “alimentan una ciega sección de manuscritos” a través de los siglos. De este modo, se presenta una perspectiva moderna de la figura del poeta, que coloca la autonomía de la creación como valor supremo, sólo vinculado a los avatares de la lectura y la reescritura.

El otro texto de esta serie, que une al poeta mexicano con el poeta novohispano, es “Francisco de Terrazas”. Se constituye en los cambios de tono (a partir de las preguntas o del uso de las parentéticas) y de su relación con lo episódico y lo narrativo, que permite la inclusión de otros discursos y funciona como glosa del que se conoce como el primer soneto colonial mexicano (“Dejad las hebras de oro ensortijado...”). Éste pone en escena las tensiones del mestizaje al tiempo que acepta la fundación de una nueva identidad a partir de la escritura. Nuevo Adán expulsado del paraíso (“infierno en vida / para los derrotados, ruina y promesa”, 2000 [1973]: 171), Francisco de Terrazas aparece retratado como el primero que, a partir de la palabra poética, intenta contestar la pregunta por la contradictoria identidad: “¿quién era en este mundo no europeo ni indio?” (2000 [1973]: 171).

V. Ciudades muertas, ciudad de la memoria

*En su incesante destrucción,
la ciudad borra
toda escenografía para la memoria.*

José Emilio Pacheco

En este apartado agrupo los tres poemas finales, centrados en la reflexión sobre la ciudad: “Vecindades del centro”, “México: vista aérea” y “Crónica”. En ellos, “el hablante abraza, y rechaza, una fantasía de escape hacia el utópico Norte; reflexiona acerca de las múltiples vidas de una casa como metáfora para el país y concluye con una visión totalizadora pero desolada de que la tierra es polvo y arena, y perdura” (Douduroff 1994: 156).

Nos encontramos ante un tríptico que despliega la pregunta por lo que permanece y por lo que se pierde. En las referencias al polvo y al volcán, el cierre convoca los sentidos ya desplegados para brindarles una profundidad contemporánea. Ruinas donde algo (o alguien)

sobrevive, “piedras inconsolables” que escenifican la pugna vida-muerte, preguntas retóricas al hipotético lector (“Desde el avión, ¿qué observas?” (2000 [1973]: 177), las referencias a la herida, a la cicatriz, a las costras remiten al motivo de la sangre y la muerte pero también a una posibilidad de curación que incluye, necesariamente, la memoria. El polvo asociado a la tensión permanencia-extinción, el uso del presente genérico para definir una sentencia, no ocultan sin embargo las interpelaciones que aluden al dilema de ser, hoy: “¿Somos inocentes / o somos culpables de la matanza? / ¿Quién desertó o ha muerto como un héroe?” (2000 [1973]: 177). Así, “lo esperado se convierte irremisiblemente en memoria hasta tanto la reiteración del gesto y la mirada coinciden en la relectura” (Zanetti 2002: 410).

“Vecindades del centro” —poema descriptivo que comienza *in medias res*, a partir de la conjunción copulativa “y” —pone en escena esta contraposición persistencia-fugacidad. Entre sus diferentes estrategias (comparación y enumeración) resulta destacable una acentuada animización de espacios y objetos, perceptible a partir del uso activo de verbos para sustantivos que no conllevan esos rasgos y que, en ese contexto, adquieren nuevas significaciones: “Puertas desvencijadas / miran al patio en ruinas / Los muros / relatan sus historias” (2000 [1973]: 176). Piedras, cavernas, paredes y olores penetrantes plantean una continuidad con respecto al referente: la ciudad de México y su historia. Desde el punto de vista formal y con respecto a los poemas anteriores, aquí se mantiene el encabalgamiento, aunque es mayor el uso de la puntuación como mecanismo para constituir el ritmo.

Espacio urbano definido a partir de palabras nahuas (“tezontle”, es decir, piedra volcánica), oxímoros (“fuego congelado”), términos que remiten a la contemporaneidad (“zaguanes”, “desvencijado”, “peldaños de canteras”), incluye también referencias al lago subterráneo que habita un submundo y al derrumbe. Predominan elementos contemporáneos relacionados con lo popular, lo pequeño, lo cotidiano: ropa, autos, manchas de aceite, y marcas temporales que segmentan y distancian: “En el SXVIII fue un palacio esta casa. / Hoy aposenta / a unas quince familias pobres” (2000 [1973]: 176).

Además, en la constitución del centro de la ciudad moderna, predominan las imágenes olfativas que vinculan este espacio a otros poemas de la sección: el olor a humedad de los zaguanes y el de las cavernas, o la referencia al olor a “sopa de pasta”, que constituyen un tipo distinto de imágenes al tiempo que aluden a todos los sentidos, en el marco de una descripción de objetos y de referencias a la tercera persona plural, evidenciada en el uso pronominal, la desinencia verbal o términos como “gente” para describir a los habitantes del centro. El poema se enhebra en la contraposición de ideas de decrepitud: aún a pesar del despojo y la ruina, el texto finaliza con una apuesta a la continuidad, explicitada en la reiteración del verbo “vivir” en diferentes formas sintácticas.

En verdad, toda la serie insiste en lo muerto de la piedra y el polvo, y así cobra las voces y los tiempos que sostienen el fuego y, en su precariedad, alientan la persistencia de la palabra poética y del intelectual crítico. Cada poema reúne así pasado-presente en una mirada diacrónica que enfatiza la destrucción.

Podemos concluir señalando que “Antigüedades mexicanas” redefine un pasado indígena, colonial, criollo, sobre la base de la preeminencia de ciertas figuras retóricas y de la reiteración de referencias, lexemas, sonoridades. La tensión hoy-ayer se presenta anudada a la descripción minuciosa de detalles que constituyen varios relatos basados en tipos o consideraciones generales, reflexiones sobre los modos de constitución de una identidad colectiva pensada en términos narrativos e intertextuales.

Para configurarla, abundan referencias a objetos melancólicos (las ruinas, la noche, la piedra), que posibilitan una perspectiva sostenida en dos usos verbales predominantes: el futuro y el subjuntivo. Si la melancolía se define por una disonancia musical, por una falta de concordancia entre el adentro y el afuera fruto de una pérdida preexistente, el melancólico concebirá el mundo en tanto morada poblada de objetos que intentan restañar dicha pérdida. Estos poemas también constituyen una colección; en un gesto melancólico por excelencia, el sujeto lírico va desgranando una acumulación de referencias, ya que la relación entre el

melancólico y el mundo es una relación con los objetos más que con las personas, una fidelidad que consiste en acumularlos, en saturarse de ellos. La disonancia está marcada por los quiebres y las pausas, señalados por la puntuación, conjunciones copulativas o adversativas, división en estiquios, y el trabajo con la reiteración fonética.

Con este tono, el enunciador acude al archivo americano para seleccionar aquellos relatos que constituirán las propias *antigüedades mexicanas*. Por eso es que todos los poemas están entrelazados tanto en el plano formal como semántico: si el pasado se vincula a la pérdida, esta colección es también un modo de intentar comprenderla por medio de la palabra poética. El archivo se reconfigura; resuenan en él crónicas de Indias, textos bíblicos, cantares mexicanos, concepciones borgeanas sobre la literatura, referencias filosóficas; el sujeto lírico no está solo: lo acompañan personajes que hablan en el poema. Dicha pluralidad es la operación por medio de la cual se constituye una memoria a partir del mosaico de voces perdurables. Si en “Becerrillo” el sujeto poético señala: “Ya la historia / olvidó el episodio” (2000 [1973]: 168), el poeta será entonces el mediador entre pasado y presente, puesto que la función de la palabra poética debería ser la de recuperar ciertos sujetos (o eventos) tanto como la de traducir aquello que perdura “entre tanta grandeza derrumbada” (2000 [1973]: 177).

BIBLIOGRAFÍA

- ARMAND, Octavio (1982). "Viento adentro". *Octavio Paz. El escritor y la crítica*, Pere Gimferrer (ed.), Madrid, Taurus, 103-115.
- DEBICKI, Andrés (1976). "Perspectiva, distanciamiento y el tema del tiempo en la obra poética de José Emilio Pacheco". *Poetas hispanoamericanos contemporáneos*, Madrid, Gredos.
- DOUDUROFF, Michael (1994). "José Emilio Pacheco: recuento de la poesía: 1963-1986". Hugo Verani, *José Emilio Pacheco ante la crítica*, México, Era, 145-169.
- GENETTE, Gerard (1980). *Palimpsestos*, Madrid, Taurus.
- HOEKSEMA, Thomas (1994). "Señal desde la hoguera: notas sobre la poesía de José Emilio Pacheco". Hugo Verani, *José Emilio Pacheco ante la crítica*, México, Era, 81-103.
- LEÓN PORTILLA, Miguel (1959). *Visión de los vencidos*, México, FCE.
- PACHECO, José Emilio (2000) [1963]. "El reposo del fuego". *Tarde o temprano*, México, FCE.
- PACHECO, José Emilio (2000) [1973]. "Antigüedades mexicanas". *Tarde o temprano*, México, FCE.
- PACHECO, José Emilio (2000) [1985]. "El silencio de la luna". *Tarde o temprano*, México, FCE.
- PACHECO, José Emilio (2000) [1984]. "Miro la tierra". *Tarde o temprano*, México, FCE.
- PACHECO, José Emilio (1971). "Descripción de *Piedra de Sol*". *Revista Iberoamericana* 74: 135-146.
- SIMÉON, Rémi (1977) [1885]. *Diccionario de la lengua náhuatl*, México, Siglo XXI.
- OVIDO, José Miguel (1994). "José Emilio Pacheco: la poesía como *Ready-Made*". Hugo Verani, *José Emilio Pacheco ante la crítica*, México, Era, 43-61.
- ZANETTI, Susana (2002). *La dorada garra de la lectura*, Rosario, Beatriz Viterbo.