

Inti: Revista de literatura hispánica

Number 18

Otoño-Primavera 1983

Article 16

CATORCE POETAS HISPANOAMERICANOS DE HOY

Realidad de papel: ‘máscaras y voces en la poesía de José Emilio Pacheco’

Lilvia Soto-Duggan*

*

Copyright ©1983 by INTI. *Inti: Revista de literatura hispánica* is produced by The Berkeley Electronic Press (bepress) for Inti and the Providence College Digital Commons.

<http://digitalcommons.providence.edu/>

<http://digitalcommons.providence.edu/inti>

**REALIDAD DE PAPEL: MÁSCARAS Y VOCES EN LA POESÍA DE
JOSÉ EMILIO PACHECO**

Lilvia Soto-Duggan
Harvard University

Gracias quiero dar al divino
Laberinto de los efectos y de las causas

.....
Por el hecho de que el poema es inagotable
Y se confunde con la suma de las criaturas
Y no llegará jamás al último verso
Y varía según los hombres,

Jorge Luis Borges, «Otro poema de los dones»

To perceive the text as a transform of an inter-
text is to perceive it as the ultimate word game,
that is as literary.

Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*

En una nota que apareció en el No. 8 de *Vuelta* en julio de 1977, José Emilio Pacheco explica el plagio involuntario que realizó en su poema «Fisiología de la babosa» (*Irás y no volverás*, p. 28)². Seis años después de publicado el poema, encuentra Pacheco un ensayo positivista («en realidad un poema en prosa») del doctor Manuel Flores titulado «Psicología de la babosa». Pacheco en su poema usa la frase «plaga insulsa» y Flores en su ensayo, «insulsa y tremenda plaga» e «insulsa y calamitosa plaga». Al tratar de explicar este caso de intertextualidad involuntaria, Pacheco pregunta:

¿Es posible escribir un texto que no suponga otro texto previo, conocido o desconocido para el autor? A pesar del desprestigio actual de estas dos

palabras ¿existe de verdad una 'tradicción nacional', ecos y reflejos que perduran más allá del cambio y las discordias de las generaciones? O bien, cada tema ¿posee un repertorio limitado de posibilidades verbales que nadie puede vencer por resuelto que sea su afán de 'originalidad'? O, por último, ¿tiene razón Julián Hernández y es ridículo el concepto mismo de 'autor', ya que «La poesía no es de nadie: se hace entre todos»?

Estas palabras ponen en evidencia la idea que muchos autores contemporáneos tienen de la razón de ser y de la función de la intertextualidad.³ Aunque la literatura es por definición intertextual, en nuestra época se ha agudizado la conciencia que se tiene de la in-evitabilidad de su uso en lo que John Barth ha llamado «La literatura del agotamiento».⁴

Ya sea que como Pacheco, Borges y Barth, se piense que el repertorio limitado de posibilidades verbales y literarias se ha desgastado, o que se suscriba la línea de la estética de Lautréamont y Octavio Paz que consideran que el verdadero autor de un poema es el lenguaje, o que como Virginia Woolf se crea que toda la literatura europea desde Homero «tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo»⁵, dada esta filiación estético-lingüística es natural que Pacheco considere que en nuestra época al poeta sólo le queda la posibilidad de hacer literatura de la literatura, crear una «realidad de papel». La cita de Julián Hernández que Pacheco copia en la nota de *Vuelta* había aparecido como epígrafe en «Juego de Espejos (Catulo imita a Ernesto Cardenal)» (*Irás*, pp. 120-123). El hecho de que Pacheco acuda a las palabras de un poeta apócrifo, «plagiador» de Lautréamont, para defender su propio «plagio involuntario» es altamente indicativo y sugiere la clave de su pensamiento poético: la poesía se hace entre todos, no existe la originalidad absoluta, la literatura es intertextualidad, ya sea voluntaria o involuntaria, explícita o implícita, el poeta indica su filiación creando a sus antepasados artísticos y así en la conjunción de las voces del pasado y del presente, de la tradición, se hacen recircular las formas ya usadas rescatándolas de las antologías y de los museos literarios para animarlas en una nueva articulación y con un significado inédito.

La combinatoria - en el poema - de voces, de textos, de autores y de lenguas sirve para hacer patente el movimiento de la poesía, su continua apertura y metamorfosis y destaca la conciencia agudizada que nuestra época tiene de la actitud natural al artificio, de la realidad de papel de la literatura.⁶ Me propongo hacer un análisis de la poesía de José Emilio Pacheco basado principalmente en este carácter de literariedad de su obra y, muy específicamente, en lo que Jonathan Culler llama quinto nivel de la naturalización o recuperación de la obra literaria en una lectura que la haga

inteligible y coherente a través de una *vraisemblance* de inter-textualidades específicas.⁷

Si uno de los principios de la estética actual es poner en entredicho el concepto tradicional de autoría, es natural que en la poesía se dé una transformación en la fisonomía del hablante lírico. Se observa un cambio tanto en la estructura y función del hablante-personaje como en la situación narrativo-anecdótica que constituye su contexto. Carlos Bousoño, al sistematizar las características de la poesía que él denomina poscontemporánea y que yo me limitaré a llamar actual, destaca, entre otros, los siguientes elementos, de los que participa la poesía de Pacheco: brevedad y esquematismo; voluntad mayoritaria e identificación con el prójimo; estilo narrativo que en un lenguaje natural, prosaico, de expresión familiar y tono conversacional presenta al hablante ficticio o personaje situado temporal y espacialmente en una anécdota de lo cotidiano y habitual.⁸ Bousoño también observa en la poesía actual un elemento que es singularmente válido para caracterizar la poesía de Pacheco: el uso de recursos de distanciamiento para despersonalizar al hablante y objetivar un sentimiento que en Pacheco se configura como ironía y anti-patetismo.

Este afán de ocultamiento en la poesía de Pacheco se da en la forma de máscaras y de la superposición de voces de distintas culturas y épocas. La máscara se manifiesta a través del desdoblamiento apostrófico del hablante escindido; como en «Los linajes» o «De algún tiempo a esta parte» (*Elementos*, pp. 39-41 y 31-33); de «personas» o hablantes ficticios que se expresan en primera persona, como en «Digamos que Amsterdam, 1943» (*No me preguntes*, p. 59) en el que el hablante es un judío, víctima de los nazis, o en «Crónica de Indias» (*No me preguntes*, p. 38) en el que se escucha la voz de un conquistador español durante la colonización de América; puede ser una narración objetiva, omnisciente, en tercera persona, como la que se observa en las viñetas o cuadros de «Berecillo», «La secta del bien», «Presagio» (*Islas*, pp. 21, 31, 24-25). También se da el enmascaramiento bajo la especie de los poetas apócrifos Julián Hernández y Fernando Tejada, heterónimos de Pacheco. Otro recurso de distanciamiento es el de escribir poemas basados en textos de lenguas extranjeras. No pueden llamarse traducciones, ni siquiera versiones: el poema original es sólo el punto de partida, un eco al que se superpone la voz de Pacheco, pues el original sirve de inspiración y el nombre del primer autor enmascara al segundo.

Tomemos sólo un ejemplo para ver como funciona el enmascaramiento en esta «aproximación» de Pacheco. El soneto de Nerval, «El desdichado», es un caso interesante por la gran actividad literaria que suscitó en México en 1975 cuando Salvador Elizondo (*Plural* 44, p. 76) sugirió en su comentario a *El surco y la brasa* que Montes de Oca había omitido de su antología de

«traducciones mexicanas de poesía en lenguas extranjeras» la más perfecta versión del poema de Nerval: la de José Emilio Pacheco. En los siguientes números *dePlural*, a instancias de José de la Colina, aparecieron las versiones de Juan José Arreola, Tomás Segovia, Ulalume González de León, Salvador Elizondo, Salvi Pascual, Francisco Serrano, Eisa Cross, Gabriel Zaid y del propio José de la Colina. Revisando estas versiones, además de las ya conocidas de Octavio Paz y Villaurrutia, y comparándolas con la de Pacheco, se advierte que ésta es la más libre, pues mientras las de los otros son traducciones más o menos literales o por lo menos metáforas del poema de Nerval, la de Pacheco ha eliminado todas las particularidades de lugar y tiempo, todas las alusiones específicas a la divisa del personaje de Walter Scott, dando a su soneto una dimensión más universal e intensificando en esta forma el lirismo y el sentimiento de orfandad y de desconuelo que son patrimonio del hombre y no solamente del Príncipe de Aquitania, hablante particularizado del poema de Nerval.

En tres de sus libros aparece este tipo de versión en un apartado que se designa como «Aproximaciones». En *Islas* (pp. 135-159) se incluye como «Epílogo: Lectura de la 'Antología Griega'» estableciendo en esta «lectura» una mayor distancia entre los originales y los poemas de Pacheco, con lo que éste tiene aún mayor libertad para que su voz crítica se escuche enmascarada por el nombre del poeta de la antigüedad griega: por ejemplo, un epigrama de Arquíloco se titula: «Candidato del PRI» (p. 136); y como poemas de Anacreonte aparecen «Make love not war (1)» y «Make love not war(s)» (p. 138). También atribuidos a Simónides se presentan los versos: «Los griegos deshicieron el gran poder/de los persas cargados de oro,» con el título de «Vietnam» (p. 141).⁹

Otro tipo de enmascaramiento es el que se da en los bestiarios y fábulas. Escritos en tercera persona y en tono impersonal objetivo son poemas didácticos, de intención crítica, en los que, en algunos casos con ironía fina, y en otros, como el que se cita a continuación, con obvio sarcasmo, se impugna la sociedad mexicana, el mundo occidental, la condición humana. En algunos casos, como en «Tema y variaciones: los insectos» (*Islas*, pp. 103-104) el lenguaje es neutro, aparentemente científico:

El cerceris inocular al gorgojo
una sustancia paralizadora
De modo que cuando nazcan sus larvas
encuentren alimento en buen estado

e incapaz de maniobras defensivas

2

El esfex de alas amarillas ataca
al saltamontes
Abre con su aguijón tres orificios
Pone sus huevecillos en las heridas
a fin de que al nacer los esfex

se coman vivo
al prisionero que fue su tierra y su cuna

3

Cuando el macho termina de fecundarla
lo sujeta la mantis religiosa
con sus patas en forma de cizalla
Para dejarlo inmóvil lo hiere en sus ganglios

y después lo devora pieza por pieza

La crueldad aparente en la descripción de las costumbres de estos insectos adquiere un nuevo significado cuando se advierte la analogía a la que apunta el epígrafe procedente de un libro (¿inventado por Pacheco?) titulado *Entomología para uso de la niñez* (1949) de Carlos Duarte Moreno:

Lejos de ser una tarea enfadosa, amiguitos, en la observación atenta de estos pequeñines podéis encontrar lo mismo espectacularmente divertidos que grandes e involuntarias enseñanzas sobre el modo en que está organizada la pujante y progresista sociedad mexicana a la que perteneceréis de lleno mañana que seáis hombres . . .

La superposición de voces en Pacheco - como recurso de distanciamiento - es una simbiosis que conserva la estructura o el espíritu del original pero que libremente altera lo circunstancial. Esta conjunción de ecos se da en el entrecruzamiento, contaminación y metamorfosis de textos - reales, apócrifos o conjeturales - que por medio de la actividad participatoria del lector, establecen una relación dialogístico-admirativa o paródico-antagonista.¹⁰ «De sobremesa, a solas, leo a Vallejo» (*Írds*, p. 116), emotivo homenaje al poeta peruano en el que se escuchan los ecos de «El pan nuestro», *Trilce* VII y LVI e «Intensidad y altura» es un ejemplo del

consentimiento que se establece entre el eco de Vallejo y la voz de Pacheco. Sin embargo, en la mayoría de sus poemas la dinámica entre los textos es antagónica, como lo demuestra la impugnación de las «Beatitudes» que se revela en «Los herederos» (*Irás*, p. 67) y de la hipócrita retórica evangelizante de la empresa colonizadora en «Crónica de Indias» (*No me preguntes*, p. 38).

La intertextualidad puede ser explícita o implícita. Puede presentarse en citas textuales en el poema mismo, en el epígrafe, en el título, en la referencia a un paradigma de género, en alusiones a ciertos temas o motivos tradicionales, especialmente si en la mente del lector éstos se asocian a un texto específico, y, lo que es más típico en la poesía de Pacheco, en una intertextualidad plural que acoge referencias no sólo a un texto básico, sino a varios, a veces en relación simultánea y en ocasiones en un orden cronológico o anacrónico.¹¹ Por último, observamos también ejemplos de lo que Pedro Lastra ha llamado «intertextualidad refleja», entendiendo por esto la correlación entre «textos que proceden del mismo *corpus* del autor, de manera que la 're-lectura, acentuación, condensación, desplazamiento y profundidad de esos textos', esa productividad, en suma, surge por una suerte de autofecundación de textos poéticos que atraen hallazgos o posibilidades alcanzados (en otros)».¹²

Esta correlación refleja puede verse en «The New English Bible» (*Irás*, pp. 19-20), «Mejor que el vino» (*No me preguntes*, p. 71) y «Las moscas» (*Islas*, p. 109). El eco del *Cantar de los cantares* que se escucha en el título de «Mejor que el vino» se refleja después en citas textuales en «The New English Bible», y aún más tarde aparece de nuevo en una nota al pie de la página en «Las moscas». Los veinte siglos que separan a la antigüedad romana («Mejor que el vino») del «hotel barato» de nuestro siglo («The New English Bible») subrayan el vacío de la pasión ilegítima en ambos poemas y universalizan la melancolía elegiaca de la vida transitoria y vana. La lucha - en el hombre - entre el deseo y la inminencia escatológica vista desde la perspectiva oblicua de «Las moscas» se ironiza aún más. El *Cantar de los cantares*, «Mejor que el vino», «The New English Bible» y «Las moscas» representan cuatro momentos en una escala descendente del erotismo.

Un caso de intertextualidad plural que se da en sentido anacrónico se observa en la serie de epigramas que aparecen bajo el título «Juego de espejos (Catulo imita a Ernesto Cardenal)» (*Irás*, pp. 120-123). Todos comparten los temas y el estilo tanto de Catulo como de Cardenal. La diferencia principal entre los poemas de Pacheco y los de Cardenal es, de nuevo, como en el caso del soneto de Nerval, la extrema condensación en los textos de Pacheco y la omisión de las menciones témporo-espaciales de la Nicaragua de Cardenal, sustituyendo espacios de la antigüedad greco-latina, así como una terminología más genérica, i.e., César en vez de dictador o gobierno; senado

por *Novedades*; Caprí en lugar de la laguna de Tiscapa; árboles desnudos en vez de árbol de quelite. Estas alteraciones acuerdan más los poemas con los epigramas de Catulo y les dan una dimensión más universal. En esta serie de epigramas Pacheco ha indicado su propia filiación apuntando a dos de sus precursores y extendiendo veinte siglos la génesis de la poesía llamada «conversacional» y del lenguaje prosaico.

Uno de los casos más significativos de intertextualidad múltiple en el *corpus* de la obra de Pacheco es el famoso poema «Lectura de los *Cantares mexicanos*: Manuscrito de Tlatelolco» (*No me preguntes*, pp. 21-22). El autor en el título hace explícita su textualidad básica que es el manuscrito de los *Cantares* (1523) de la Biblioteca Nacional de México. Sin embargo, en el texto de Pacheco se encuentran también frases del *Códice Florentino*, libro XII, capítulo XX, y del *Ms. Anónimo de Tlatelolco* de 1528 conservado en la Biblioteca Nacional de París. Los versos que proceden de los manuscritos se han alterado muy poco en el poema de Pacheco y las variaciones ocurren siempre con el fin de condensar e intensificar la tensión poética. Por ejemplo en *el Manuscrito* de 1528 se lee: «con esta lamentosa y triste suerte» y en Pacheco, «Con esta lamentable y triste suerte». También, en el poema de Pacheco se modifica el tiempo verbal: el *Ms. Anónimo* dice: «Golpeábamos los muros de adobe en nuestra ansiedad / y nos quedaba por herencia una red de agujeros.» En Pacheco esto se ha transformado así: «Golpeamos los muros de adobe / y es nuestra herencia / una red de agujeros.»¹³ En el poema de Pacheco se observa una alternancia de dos voces, una impersonal en tercera persona que informa de los hechos históricos y otra íntima, en primera persona que expresa con gran lirismo el dolor humano. Así, la voz impersonal dice: «Los mexicanos estaban muy temerosos. / Miedo y vergüenza los dominaban.» y la voz íntima del poema alterna con «Ah yo nací en la guerra florida, / yo soy mexicano. / Sufro, mi corazón se llena de pena;» Este es verdaderamente un poema hecho entre todos. En él han participado el autor anónimo que lo compuso en náhuatl en el siglo XVI, los informantes o colaboradores del recopilador que se cree fue Sahagún, éste mismo, el traductor, Angel Ma. Garibay, Miguel León-Portilla que los dio a conocer en *Visión de los vencidos* (1959), Pacheco que utiliza el manuscrito de los *Cantares* como texto básico, alterándolo y haciéndolo dialogar con los versos del *Manuscrito Florentino* y del *Ms. Anónimo de Tlatelolco*, probablemente con versos de otras fuentes y con los propios. Con estas textualidades se entrecruzan el contexto de los hechos históricos del siglo XVI, y - lo que establece la clave para la relectura del manuscrito - los hechos conocidos por todos nosotros de la matanza de Tlatelolco en octubre de 1968, hecho al que el texto alude incluyendo la fecha, entre paréntesis, bajo el título.¹⁴ Con este último dato, el circuito comunicativo se cumple en el lector donde convergen

todas las textualidades creando un nuevo campo de relaciones y dinamizando la lectura connotada que, tomando el texto básico como signo valorizado, trasciende los distintos textos en una re-escritura que transforma indefinidamente los signos, pues nos incita, como dice Octavio Paz, a ver «al pasado desde un presente en movimiento» y a «alterar la visión acostumbrada: ver en el presente un comienzo, en el pasado un fin.»¹⁵ La síntesis enriquecedora que se desprende del poema nos sugiere la esencia de la visión de mundo de José Emilio Pacheco: la universalidad del ser humano, y, aunque dominado por un sentimiento elegíaco de la fugacidad del tiempo, el poeta, contradiciendo a Jorge Manrique, afirma:

Ningún tiempo pasado, ciertamente,
fue peor ni fue mejor.
No hay tiempo, no lo hay,
no hay tiempo: mide
la vejez del planeta por el aire
cuando cruza implacable y sollozando.

El reposo, p. 62

NOTAS

1 Una versión abreviada de este ensayo apareció en el número 414 de *ínsula*, mayo de 1981.

2 Todas las citas de las obras de Pacheco provienen de las siguientes ediciones: *Irás y no volverás* (México: Fondo de Cultura Económica, 1973); *Los elementos de la noche* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1963); *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (México: Editorial Joaquín Mortiz, S.A., 1969); *El reposo del fuego* (México: Fondo de Cultura Económica, 1966); *Islas a la deriva* (México: Siglo Veintiuno Editores, S.A., 1976).

3 Julia Kristeva, la creadora del término, dice: «El texto es por consiguiente una PRODUCTIVIDAD, lo que quiere decir: (1) su relación con la lengua en la que se sitúa es redistributiva (destruktiva-constructiva), por lo tanto es abordable a través de categorías lógicas y matemáticas más que puramente lingüísticas; (2) constituye una permutación de textos, una intertextualidad: en el espacio de un texto se cruzan y se neutralizan múltiples enunciados, tomados de otros textos.» Ver: «Introducción: tema y metodología *El texto de la novela*, trad. Jordi Llovet (Barcelona: Lumen, 1974), pp. 11-25. La cita en p. 15. Según Laurent Jenny, en el entrecruzamiento de textos la linealidad de la lectura estalla pues cada referente intertextual es el lugar de una bifurcación. Si se opta por efectuar una especie de anamnesis intelectual, el referente intertextual aparece como elemento paradigmático desplazado y proveniente de una sintagmática olvidada. Este referente que existe como virtualidad aporta todo su

significado sin que sea necesario enunciarlo. Ver: «La stratégie de la forme,» *Poétique*, 127, pp. 257-81, especialmente la p. 266.

4 «The Literature of Exhaustion,» *Surfiction; Fiction Now - and Tomorrow*, editado por Raymond Federman (Chicago: The Swallow Press Inc., 1975), pp. 19-33. Para la nueva perspectiva de Barth, véase «The Literature of Replenishment; Post-modernist Fiction,» *The Atlantic*, January, 1980.

5 Citado por Carlos Fuentes en «Cronos en su baño,» *Vuelta*, Vol. 2, Número 24, noviembre de 1978, p. 30.

6 En el arte contemporáneo la «intertextualidad» - la superposición y metamorfosis de textos y contextos - se llama «ready-mades» para los dadaístas, «objets trouvés» para los surrealistas, «collage» para los cubistas, «calligrammes» y «poèmes conversations» para Apollinaire, «arte de la combinatoria» para Octavio Paz y «cleptomanía» para Stravinsky, quien ha confesado: «Mi instinto es recomponer y no sólo los trabajos de los estudiantes, sino también los de los viejos maestros. Cuando los compositores me muestran su música para que la critique, lo único que puedo decir es que yo la habría escrito en una forma muy diferente. Cualquier cosa que me interesa, cualquier cosa que amo, deseo hacerla mía. (Estoy probablemente describiendo una forma rara de cleptomanía.)» Citado en Donald Mitchell, *The Language of Modern Music* (New York: St. Martin's Press, Inc., 1970), p. 98. La traducción es mía.

7 Véase *Structuralist Poetics; Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1975; 1ª. impresión Cornell Paperbacks, 1976), especialmente el capítulo 7, «Convention and Naturalizations»

8 «Poesía contemporánea y poesía poscontemporánea,» *Teoría de la expresión poética*, 4a. ed. muy aumentada (Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1966), pp. 533-576.

9 Pacheco, en la Nota a *Tarde o temprano* (México: Fondo de Cultura Económica, 1980), compilación de poemas escritos de 1958 a 1978 y publicada después de escrita la primera versión de este trabajo, dice: «Como la refundición de lo ya publicado, la práctica de traducir poesía sólo admite dos posiciones discordantes. No tengo nada contra los traductores académicos pero mi intención es muy distinta: producir textos que puedan ser leídos y juzgados como poemas en castellano, reflejos y aun comentarios en torno de sus intactos, inmejorables originales. A menudo se trata de 'imitaciones' que, señala Rafael Vargas, sólo comparten el tema con la página que les dio nacimiento. (. . . .) Algunas se aproximan directamente a textos nunca antes vertidos al español. Otras, como la 'Lectura de la Antología griega', se apoyan en los más diversos traductores, sin excluir a los de nuestro idioma. De alguna manera no son, como podría creerse, 'traducciones de traducciones' sino poemas escritos a partir de otros poemas. Considero estos trabajos una obra colectiva que debiera ser anónima y me parece abusivo firmarla.»

10 Barthes ha dicho: «Ese yo que se aproxima al texto es ya él mismo una pluralidad de otros textos, de códigos infinitos, o más exactamente: perdidos (de los cuales se pierde el origen)... La subjetividad es una imagen plena, con la cual se supone que yo obstruya el texto, pero de hecho, esa plenitud falsa no es más que la estela de todos los códigos que me forman, de manera que mi subjetividad tiene finalmente la generalidad misma de los estereotipos.» *S/Z*, pp. 16-17, citado en Culler, p. 140. (La traducción al español es mía.)

11 Véase Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry* (Bloomington: Indiana University Press, 1978).

12 «Relectura de *Los raros*, » Texto Crítico (Xalapa, Ver., México) año V, núm. 12 (enero a marzo de 1979) 214-224; la cita, en p. 223.

13 Véase Miguel León Portilla, *El reverso de la conquista*, 4a. ed. (México: Editorial Joaquín Mortiz, 1974), pp. 40-43, 53, 62.

14 En *Tarde o temprano*, pp. 65-70, vemos que este poema no sólo ha pasado por nuevas transformaciones sino que aparece en un nuevo contexto, ya que bajo el título *Manuscrito de Tlatelolco* se reúnen dos poemas de *No me preguntes* y uno nuevo. En el primero, «Lectura de los 'cantares mexicanos', octubre 2, 1968» se observan de nuevo cambios de tiempos verbales y supresiones que resultan en una mayor intensidad lírica y dramática. El tercero, *1968*, que ya había aparecido en *No me preguntes*, muestra una nueva disposición tipográfica, así como ciertas supresiones. El segundo, «Las voces de Tlatelolco, octubre 2, 1978», tiene una nota que confirma y amplía la intertextualidad múltiple del poema que he discutido aquí: «Este es un poema colectivo e involuntario hecho con frases entresacadas de las narraciones orales y, en menor medida, de las noticias periodísticas que Elena Poniatowska recoge en *La noche de Tlatelolco* (1971). No se emplearon los textos literarios allí transcritos, con la excepción final de unas líneas tomadas del artículo que José Alvarado publicó en *Siempre! unos días* después de la matanza.»

15 *Poesía en movimiento*, 2a. ed. (México: Siglo veintiuno editores, S.A., 1969), p. 7.

* * * * *

DESCRIPCIÓN DE UN NAUFRAGIO EN ULTRAMAR (agosto 1966)

PERTENEZCO a una era fugitiva, mundo que se desploma ante mis ojos.

Piso una tierra firme que vientos y mareas erosionaron antes de que pudiera levantar su inventario.

Atrás quedan las ruinas cuyo esplendor mis ojos nunca vieron. Ciudades comidas por la selva, y en ellas nada puede reflejarme. Mohosas piedras en las que no me reconozco.

Y enfrente la mutación del mar y tampoco en las nuevas islas del océano hay un sitio en que pueda reclinar la cabeza

Sus habitantes miraron con ojos extraños al náufrago que preguntaba por los muertos. Creí reconocer en las muchachas rostros que ya no existen, amores encendidos para ahuyentar la frialdad de la vejez, los ojos que nada miran ya sino el sepulcro.

La tribu rió de mi lenguaje ornamentado, mi trato ceremonioso, la gesticulación que ya no entienden. Los guerreros censuraron mi ineptitud para tensar el arco. Y no pude sentarme entre el Consejo porque aún no tenía el cabello blanco ni el tatuaje con que el tiempo celebra nuestro deterioro insaciable.

El Gran Sacerdote resolvió que me hiciera de nuevo a la mar en una balsa, con frutos desecados al sol y una olla de agua por todo alimento. Al despedirme pronunció estas palabras, mientras los clanes se reunían para mirar con lástima o desprecio al extranjero:

«Naciste en tiempos de penuria, condenado a probar el naufragio de la vejez sin haber conocido la áspera juventud. Será mejor que regreses a los centros ceremoniales en donde un hervidero de lagartos cuida la máscara del rey - sobreimpuesta al pulular de la corrupción, la insaciedad de los roedores.

«Antes de tiempo abandonaste a la caravana que aún no columbra la tierra prometida, y sólo te acompañó tu árido equivalente, el desierto.

Los nómades recelaron de ti; desconfiaste de los señores de la guerra, los tiranos que arman ejércitos en corso para garantizar a la metrópoli el suministro de lejanas especias.

«Zarpaste para encontrar el Nuevo Mundo, el Mundo Escondido del que murmuran las sectas en pendulares ceremonias. Y allí también huíste del incendio de las ciudades, el saqueo y la entrada a degüello.

«Amaste a las mujeres que nadie destinó para ti - cuerpos errantes que se desvanecen en la carta astronómica. Rehusaste participar en la batalla por asco a vivir de la carroña y la sangre de tus semejantes.

«En vez de todo aquello gastaste la noche en los infolios, los códices de morosos colores. Quisiste hallar en esos criptogramas el rumor transitivo de las generaciones, el espejo vacío, la pesadumbre de la historia: vanas tretas para justificar tu aislamiento, para fingirte digno de tu cobardía.

«Antes de morir sólo te queda - aparte de la obscena conmiseración, el alarde grotesco de tus heridas - escoger entre dos formas posibles: la cámara de gas, o bien la granja en que pastan y rumian, bajo la espuela y el azote, los enemigos de tu pueblo.»

LECTURA DE LOS «CANTARES MEXICANOS»:
MANUSCRITO DE TLATELOLCO*
(octubre 1968)

CUANDO TODOS se hubieron reunido,
los hombres en armas de guerra
fueron a cerrar las salidas,
las entradas, los pasos.
Sus perros van por delante,
los van precediendo.

Entonces se oyó el estruendo,
entonces se alzaron los gritos.
Muchos maridos buscaban a sus mujeres.
Unos llevaban en brazos a sus hijos pequeños.
Con perfidia fueron muertos,
sin saberlo murieron.
Y el olor de la sangre mojaba el aire.
Y el olor de la sangre manchaba el aire.

Y los padres y madres alzaban el llanto.
Fueron llorados.
Se hizo la lamentación de los muertos.
Los mexicanos estaban muy temerosos.
Miedo y vergüenza los dominaban.

Y todo esto pasó con nosotros.
Con esta lamentable y triste suerte
nos vimos angustiados

En la montaña de los alaridos,
en los jardines de la greda,
se ofrecen sacrificios,
ante la montaña de las águilas
donde se tiende la niebla de los escudos.

Ah yo nací en la guerra florida,
yo soy mexicano.
Sufro, mi corazón se llena de pena;
veo la desolación que se cierne sobre el templo

cuando todos los escudos se abrasan en llamas.

En los caminos yacen dardos rotos.
Las casas están destechadas.
Enrojecidos tienen sus muros.
Gusanos pululan por calles y plazas.

Golpeamos los muros de adobe
y es nuestra herencia
una red de agujeros.

Esto es lo que ha hecho el Dador de la Vida
allí en Tlatelolco.

*Con los textos traducidos del náhuatl por el Padre Ángel María Garibay.

ALTA TRAICIÓN

NO AMO mi Patria. Su fulgor abstracto
es inasible.
Pero (aunque suene mal) daría
la vida por diez lugares suyos, ciertas gentes,
puertos, bosques de pinos, fortalezas,
una ciudad deshecha, gris, monstruosa,
varias figuras de su historia,
montañas
(y tres o cuatro ríos).

ACELERACIÓN DE LA HISTORIA

ESCRIBO unas palabras
y al minuto
ya dicen otra cosa
significa
n una intención distinta
son ya dóciles
al Carbono 14

Criptogramas de
un pueblo remotísimo
que busca
la escritura en tinieblas

CRÓNICA DE INDIAS

... porque como los hombres no somos todos
muy buenos . . .

Bernai Díaz Del Castillo

DESPUÉS de mucho navegar por el oscuro océano amenazante
encontramos
tierras bullentes en metales, ciudades
que la imaginación nunca ha descrito, riquezas,
hombres sin arcabuces ni caballos.

Con objeto de propagar la fe
y quitarlos de su inhumana vida salvaje,
arrasamos los templos, dimos muerte
a cuando natural se nos opuso.

Para evitarles tentaciones
confiscamos su oro;
para hacerlos humildes
los marcamos a fuego y aherrojamos.
Dios bendiga esta empresa
hecha en su nombre.

IDILIO

CON AIRE de fatiga entraba el mar
en el desfiladero

El viento helado
dispersaba la nieve de las montañas
Y tú

parecías un poco de primavera
anticipo

de la vida buhente bajo los hielos

calor
 para la tierra muerta
cauterio
 de su corteza ensangrentada

Me enseñaste los nombres de las aves
la edad
 de los pinos inconsolables
la hora
 en que suben y bajan las mareas

En la diafanidad de la mañana
se borraban las penas
 la nostalgia
del extranjero
 el rumor
de guerras y desastres
El mundo
 volvía a ser un jardín
que repoblaban
 los primeros fantasmas
una página en blanco
 una vasija
en donde sólo cupo
 aquel instante

El mar latía
 En tus ojos
se anulaban los siglos
 la miseria
que llamamos historia
 el horror
que agazapa su insidia en el futuro
Y el viento
 era otra vez la libertad
que el hombre
ha intentado apresar en las banderas

Como un tañido funerario entró
hasta el bosque un olor de muerte
Las aguas

se mancharon de lodo y de veneno
Y los guardias
llegaron a ahuyentarnos porque sin darnos cuenta
pisábamos el terreno prohibido
de la fábrica atroz
en que elaboran
defoliador y gas paralizante

JOSÉ LUIS CUEVAS HACE UN AUTORRETRATO

AQUÍ me miro ajeno
me desdoble
para mirarme como miro a otro
Lentamente mis ojos desde dentro
miran con otros la mirada
que se traduce en líneas y en espacios

Mi desolado tema es ver
qué hace la vida
con la materia humana
Cómo el tiempo
que es invisible
va encarnando espeso
y escribiendo su historia inapelable
en la página blanca que es el rostro

El rostro toma
la forma de la vida que lo contiene
y su caligrafía son mis rasgos
Si mi cara es ajena
¿son los otros mi
verdadero rostro?
Los ojos que contemplo
¿son los ojos
de quién
- mi semejante mi enemigo?

Al mirarme y pintarme

me convierto en teatro
de un combate interminable
(No me estoy pintando
con mis manos me pinta la pintura)

En este instante
yo soy la humanidad
y por mí pasa
toda su historia ciega
a contemplarme
Describir su pasaje
no es tan sólo
detener el momento sin retorno
pues cuando avanzo del pasado vuelvo
de un futuro sin rostro
que hoy asume
el fluir de los rasgos de mi cara

HOMENAJE A NEZAHUALCÓYOTL*

1

NO TENEMOS raíces en la tierra. No estaremos en ella para siempre: sólo un instante breve.

También se quiebra el jade y rompe el oro y aun el plumaje de quetzal se desgarrá.

No tendremos la vida para siempre: sólo un instante breve.

2

EN EL libro del mundo Dios escribe
con flores a los hombres
y con cantos
les da luz y tinieblas.

Después los va borrando:
guerreros, príncipes,
con tinta negra los revierte a la sombra.

No somos reyes:
somos figuras en un libro de estampas.

3

DIOS no fincó su hogar en parte alguna.
Solo, en el fondo de su cielo hueco,
está Dios inventando la palabra.

¿Alguien lo vio en la tierra?

Aquí se hastía,
no es amigo de nadie.

Todos llegamos al lugar del misterio.

*A partir de las traducciones de Ángel María Garibay y Miguel León-Portilla.

MALPAÍS

Malpais: Terreno árido, desértico e ingrato; sin agua ni vegetación; por lo común cubierto de lava.

Francisco J. Santamaría:
Diccionario de mejicanismos.

Ayer el aire se limpió de pronto
y renacieron las montañas.
Siglos sin verlas. Demasiado tiempo
sin algo más que la conciencia de que allí están,
circundándonos.
Caravana de nieve el Iztacihuatl.
Cúpula helada
o crisol de lava en la caverna del sueño,
nuestro Popocatepetl.

Esta fue la ciudad de las montañas.
Desde cualquier esquina se veían las montañas.
Tan visibles se hallaban que era muy raro
fijarse en ellas. Verdaderamente
nos dimos cuenta de que existían las montañas
cuando el polvo del lago muerto,
los desechos fabriles, la cruel ponzoña
de incesantes millones de vehiculos,
la mierda en átomos
de muchos más millones de explotados,
bajaron el telón irrespirable
y ya no hubo montañas.
Contadas veces
se deja contemplar azul y enorme el Ajusco.
Aun reina sobre el valle pero lo están acabando
entre fraccionamientos, taladores y lo que es peor
incendiarios.
Por mucho tiempo
lo creímos invulnerable. Ahora sabemos
de nuestra inmensa capacidad destructiva.

Cuando no quede un árbol,
cuando todo sea asfalto y asfixia
o malpaís, terreno pedregoso sin vida,
esta será de nuevo la capital de la muerte.

En ese instante renacerán los volcanes.
Vendrá de lo alto el gran cortejo de lava.
El aire inerte se cubrirá de ceniza.
El mar de fuego lavará la ignominia
y en poco tiempo se hará de piedra.
Entre la roca brotará una planta.
Cuando florezca tal vez comience
la nueva vida en el desierto de muerte.

Allí estarán, eternamente invencibles, astros de ira, soles de lava indiferentes
deidades, centros de todo en su espantoso silencio, ejes del mundo, los atroces
volcanes.

TORRE DE NAIPES

Piso la tierra que no es firme sino más
bien caliza y se desmorona: torre de naipes
o fugaz castillo de arena, los días
que nos tocaron movedizos. Aquí
no existen puentes.
Hay que enfangarse para cruzar el pantano.

Las horas muertas se devuelven al mar
que las regresa bajo apariencia de nubes.
Cuando vuelan muy bajo se llaman niebla
y no permiten ver el camino.

Así todos los que ignoran
van construyendo en sus adentros su tigre.
Y entre el desgarramiento y la asfixia
se arrastran a encontrar su playa de luz
únicamente para arder en su lumbre.

¿QUÉ TIERRA ES ESTA?

Homenaje a Juan Rulfo con sus palabras

Hemos venido caminando
desde el amanecer.

Ladran los perros.

Grietas, arroyos secos.
Ni una sombra de árbol,
ni una semilla de árbol,
ni una raíz de nada.

Los cerros apagados y como muertos.

Aquí así son las cosas.
Por eso a nadie
le da por platicar.

Aquí no llueve.
A la gota caída
por equivocación
se la come la tierra
y la desaparece en su sed.

¿Quién haría este llano tan grande?
¿Para qué sirve este llano tan grande?

No hay conejos,
no hay pájaros,
no hay nada.

Tanta y tamaña tierra para nada.

Unos cuantos huizaches,
una que otra manchita de zacate
con hojas enroscadas.

Nos dieron esta costra de tepetate para
que la sembráramos.

Pero no hay agua.
Ni siquiera para hacer buches
tenemos agua.

Tierra como cantera que rechaza el arado.
Un blanco terregal endurecido
donde nada se mueve.

Ésta es la tierra que nos dieron:
sombra recalentada por el sol.

No es tiempo de hojas.
Tiempo seco y roñoso de espinas.
Polvo seco
como tamo de maíz que sube muy alto.

Seguimos buscando por todas partes

entre el rastrojo
Muchas lamentaciones revueltas
con esperanzas.

Caminamos en medio de la noche
con los ojos aturdidos de sueño
y la idea ida

El viento lleva y trae
la tierra seca.

En la hora desteñida,
cuando todo parece chamuscado,
no aparecen las aguas.
Nuestra milpa comienza a marchitarse.

Llueve muy poco.
Le crecieron espinas
a nuestra tierra.

Somos como terrones endurecidos.
Somos la viva imagen del desconsuelo.

¿Qué tierra es ésta?
¿En dónde estamos?

Todos se van de aquí.
Nomás se quedan
los puros viejos,
las mujeres solas.

Aquí vivimos,
Aquí dejamos nuestras vidas.
Un lugar moribundo.

Ya no se escucha
sino el silencio de las soledades.

Y eso acaba con uno.

Aquí no hay agua.
Aquí no hay más que piedras.
Aquí los muertos pesan más que los vivos.
Lo aplastan a uno.

Allá lejos los cerros están todavía en sombras.
Tiempo de la canícula
cuando el aire de
agosto sopla caliente.

Digan si oyen alguna señal de algo
o si ven luz en alguna parte.
Si hay olor de paz y de alfalfa,
como olor de miel derramada.

Digan si ven la tierra que merecemos.
Digan si oyen alguna señal de algo
o si ven luz en alguna parte.

Digan si hay aire y nubes.
Si hay esperanza.
Si contra nuestras penas
hay esperanza.

Digan si es necesario lavar las cosas,
ponerlo todo nuevo de nueva cuenta,
como campo recién llovido.

Digan si ven la tierra que merecemos.
Si contra nuestras penas
hay esperanza.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Los elementos de la noche. Poemas 1958-1962. México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1963.

El reposo del fuego. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1966.

No me preguntes cómo pasa el tiempo. (Poemas, 1964-1968). México, D.F., Joaquín Mortiz, 1969.

Irás y no volverás. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1973.

Islas a la deriva. México, D.F., Siglo Veintiuno Editores, 1976. *Al margen.* París, Colección Imaginaria, 1976.

Ayeres nunca jamás. [Antología]. Caracas/Venezuela, Monte Avila Editores C.A., 1978.

Tarde o temprano. (Obra poética reunida). México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1980.

Desde entonces (Poemas 1975-1978). México, D.F., Era, 1980. *Los trabajos del mar.* México, D.F., Era, 1983.

Fin de siglo y otros poemas. [Antología]. México, D.F., Fondo de Cultura Económica/Cultura SEP, 1984. (*Lecturas Mexicanas*, 44).