

TROPOS, TÓPICOS Y CARTOGRAFÍA

FIGURAS DEL ESPACIO
EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA

Valeria Añón, Carolina Sancholuz
y Simón Henao-Jaramillo (compiladores)



TROPOS, TÓPICOS Y CARTOGRAFÍA

FIGURAS DEL ESPACIO
EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA

■ Valeria Añón, Carolina Sancholuz
y Simón Henao-Jaramillo (compiladores)

FaHCE
FACULTAD DE HUMANIDADES Y
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Esta publicación ha sido sometida a evaluación interna y externa organizada por la Secretaría de Investigación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

Diseño: D.C.V Celeste Marzetti - D.C.V. Federico Banzato

Tapa: D.G. Leandra Larrosa

Editora por Prosecretaría de Gestión Editorial y Difusión: Natalia Corbellini

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

©2017 Universidad Nacional de La Plata

ISBN 978-950-34-1504-7

Colección *Colectivo crítico*, 3

Añón, V., Sancholuz, C., y Henao-Jaramillo, S. (Comps.). (2017).

Tropos, tópicos y cartografías : Figuras del espacio en la literatura latinoamericana. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Colectivo crítico ; 3). Recuperado de

<http://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/89>



Licencia Creative Commons 4.0 Internacional
(Atribución-No comercial-Compartir igual)

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Decano

Dr. Aníbal Viguera

Vicedecano

Dr. Mauricio Chama

Secretaria de Asuntos Académicos

Prof. Ana Julia Ramírez

Secretario de Posgrado

Dr. Fabio Espósito

Secretaria de Investigación

Prof. Laura Lenci

Secretario de Extensión Universitaria

Mg. Jerónimo Pinedo

Prosecretario de Gestión Editorial y Difusión

Dr. Guillermo Banzato

Instituto de Investigaciones en Humanidades
y Ciencias Sociales. UNLP-CONICET

Directora

Dra. Gloria Chicote

Vicedirector

Dr. Antonio Camou

Colección Colectivo Crítico

Directora

Miriam Chiani

Consejo Editorial

Teresa Basile

Enrique Foffani

Anahí Mallol

Alejandra Maihle

Laura Juárez

Secretaria de redacción

Silvina Sánchez

Índice

Presentación.....	11
-----------------------------------	--------------------

Primera Parte: De la crónica mestiza a la lírica de Sor Juana: tramas discursivas del espacio en la literatura colonial

[Crónicas mestizas novohispanas y espacialidad](#)

Valeria Añón.....	17
-----------------------------------	--------------------

[Un oscuro día de justicia: Alboroto y motín de los indios de México \(1692\) de Carlos de Sigüenza y Góngora](#)

Facundo Ruiz.....	35
-----------------------------------	--------------------

[“Óyeme con los ojos”. Desplazamientos en la poesía de sor Juana Inés de la Cruz](#)

Susana Zanetti.....	51
-------------------------------------	--------------------

Segunda Parte: De las ficciones esclavistas al cosmopolitismo modernista: figuraciones del espacio local y transnacional hacia el fin de siglo XIX

[Lugares y espacios para la literatura en la Argentina del XIX.](#)

[Las bibliotecas populares en los circuitos de la lectura](#)

Javier Planas.....	67
------------------------------------	--------------------

<u>Zonas oscuras en el trópico: esclavitud africana y naturaleza brasileña en <i>O tronco do Ipê</i> de José de Alencar</u>	
<u><i>Julieta Novau</i></u>	<u>87</u>
<u>Entre la isla y el mundo: el cosmopolitismo del pobre en Rubén Darío</u>	
<u><i>Rodrigo Caresani</i></u>	<u>117</u>
Tercera Parte: Geografías dislocadas: tramas simbólicas del espacio en la poesía y la narrativa de los siglos XX y XXI	
<u>El llano en llamas: hacia una “poética del espacio” en los cuentos de Juan Rulfo</u>	
<u><i>Carolina Sancholuz</i>.....</u>	<u>153</u>
<u>La espacialización de la destrucción en la poesía de José Emilio Pacheco</u>	
<u><i>Rosario Pascual Battista</i></u>	<u>167</u>
<u>Geografía de los afectos en <i>Abraham entre bandidos</i> de Tomás González</u>	
<u><i>Simón Henao-Jaramillo</i></u>	<u>201</u>
<u>Lo que el ojo no alcanza a abarcar: mirada paisajística en</u>	
<u><i>Primitive Offensive</i> de Dionne Brand</u>	
<u><i>Azucena Galettini</i></u>	<u>235</u>
<u>Autores</u>	<u>289</u>

A la memoria de nuestra querida maestra
de literatura latinoamericana,
Susana Zanetti (1933-2013)

Presentación

Tropos, tópicos y cartografías: figuras del espacio en la literatura latinoamericana reúne un conjunto de ensayos sobre distintos aspectos y momentos de nuestra literatura latinoamericana vinculados entre sí a partir de la noción de espacio y su representación, que se concreta en importantes y diversas producciones literarias y discursivas a lo largo de la historia cultural de nuestro continente. Concebimos la categoría espacial como una herramienta teórico-crítica que, lejos de volverse una instancia vacía o abstracta, se delinea como lugar de disputas de subjetividades individuales y colectivas, imaginarios, identidades y distintas formaciones sociopolíticas y culturales. De allí que, si bien privilegiamos un abordaje del espacio en su dimensión literaria y discursiva, atendamos asimismo a su dimensión histórica, política y relacional.

Los trabajos acá compilados muestran parte de los resultados alcanzados a lo largo de una investigación grupal que hemos desarrollado en el período 2013-2015, en el marco más amplio del Programa Nacional de Incentivos de la Universidad Nacional de La Plata. En este sentido el libro consolida la labor de nuestro equipo, conformado por jóvenes investigadores, becarios y tesistas, reunidos en el proyecto denominado “Cartografías de la literatura latinoamericana: tropos y tópicos del espacio y su representación”, bajo mi dirección y la codirección de la Doctora Valeria Añón, radicado en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS) de nuestra Facultad de Humanidades. Cuando seleccionamos los ejes principales de la investigación nos acompañaba la valiosa y querida presencia de nuestra maestra de Literatura Latinoamericana, Susana Zanetti. En aquel momento Susana, con enorme humildad, nos cedió a Valeria y a mí su indiscutible rol de dirección del proyecto, para alentar nuestro crecimiento académico. Lamentablemente, el rápido proceso de su enfermedad apenas iniciadas las tareas, no le dio oportunidad para desarrollar su propuesta individual. Por ello mismo quisimos homenajearla publicando un bellissimo

ensayo de su autoría, centrado en la figura espacial del desplazamiento en la lírica de Sor Juana, donde analiza con extrema fineza crítica retratos y poemas amorosos sorjuaninos. Su colaboración cierra el primer apartado de nuestro volumen, dedicado a las tramas discursivas del espacio en la literatura colonial, junto con los ensayos de Valeria Añón y de Facundo Ruiz. Valeria se detiene en el particular entramado y representación de la ciudad en las crónicas mestizas, pero antes propone una rigurosa puesta al día del estado actual de los estudios coloniales, especialmente desde las contribuciones teóricas y críticas situadas en América Latina. Por su parte Facundo Ruiz, especialista invitado a colaborar en nuestro volumen, realiza una lectura renovadora de un texto testimonial del México colonial como lo es *Alboroto y motín de los indios de México* de Carlos de Sigüenza y Góngora, para analizar y cuestionar el problema del archivo en los estudios literarios de América Latina, no solo el de la etapa colonial sino también el del presente.

El segundo apartado se concentra en la tensión entre el espacio local y el espacio transnacional en tres instancias que muestran también la diversidad de aspectos que atañen y atraviesan lo que hoy puede entenderse como “literatura latinoamericana”, dada su enorme y rica heterogeneidad. Julieta Novau se detiene en un espacio y momento particular de América Latina: Brasil, segunda mitad del siglo XIX, para indagar desde allí cómo en la narrativa de un autor de gran relevancia e incidencia en el espacio público y político del país –José de Alencar–, se representan, no sin tensiones y límites, las “zonas oscuras” de la identidad brasileña, esto es, el mundo de la esclavitud. Los trabajos de dos especialistas invitados, Javier Planas y Rodrigo Caresani, ofrecen otras perspectivas que iluminan diferentes cuestiones de la cultura latinoamericana local y transnacional en el período de fines de siglo XIX y entre-siglos. Por un lado Planas, desde su disciplina de formación, la bibliotecología, ofrece un riguroso análisis de caso, situado en un contexto espacial y en un momento histórico determinado de nuestro país (Noroeste argentino, hacia 1870), para analizar el impacto cultural de una institución cómo la biblioteca popular, en el espacio simbólico de la lectura y la construcción de lectorados en la Argentina del siglo XIX. Por otro, Caresani revisa los alcances del cosmopolitismo en Rubén Darío, incorporando propuestas críticas como la que ofrecen los estudios trasatlánticos y la literatura mundial, para plantear una revisión del proyecto estético y político modernista entendido como “importación cultural”. Conceptos que

atañen a espacios simbólicos como “navegación de biblioteca” y “comunidad flotante” son las herramientas críticas que le permiten a Caresani una lectura nueva de *Los raros* de Rubén Darío, como un tributo también en la conmemoración del centenario de su muerte que se cumplió en el año de 2016.

Finalmente nuestro volumen se cierra con un apartado que recorre autores y autoras de los siglos XX y XXI, cuyas poéticas del espacio trazan una topografía dislocada del mapa latinoamericano contemporáneo. Así, el trabajo de Rosario Pascual Battista ahonda en los primeros libros de poesía del gran poeta mexicano José Emilio Pacheco, para leer en ellos cómo la configuración de ciertos tópicos en su sentido “topográfico” (destrucción, ruina, muerte), permite trazar constantes muy significativas en la poética del autor. Su ensayo dialoga con mi propuesta de leer la “poética del espacio” en los cuentos de *El llano en llamas* de Juan Rulfo, precisamente desde el homenaje poético que Pacheco le rinde a Rulfo en un bellissimo poema construido a partir de las palabras del emblemático relato “Nos han dado la tierra”. Si en Rulfo y en Pacheco la violencia ineludiblemente se anuda a la poesía, ambos autores no eluden, sin embargo, el profundo dolor que atraviesa la historia mexicana y latinoamericana. Espacios y paisajes escindidos por la violencia son también objeto del asedio crítico del ensayo de Simón Henao-Jaramillo que, valiéndose de las diversas significaciones del concepto de comunidad, indaga en la narrativa reciente de Tomás González y de otros autores colombianos actuales. Por último, si de espacios dislocados se trata, el trabajo de Azucena Galettini interpela y nos interpela como lectores a repensar el mapa literario de nuestra América Latina, en una apuesta crítica que procura integrar el *entre-lugar* de una escritora diaspórica como Dionne Brand, caribeña y canadiense, en los estudios literarios caribeños y latinoamericanos.

A partir del concepto de espacio, las ciencias sociales ampliaron el abordaje teórico hacia nociones afines tales como lugar, territorio y territorialidad, frontera, umbral, red, diásporas, desplazamientos, exilios, migraciones, viajes, globalización, topografía, comunidad, paisaje, naturaleza, espacialización y espacialismo, “lugares de memoria”, utopías y distopías, las cuales configuran un destacable “sistema de lugares” del imaginario contemporáneo y un campo semántico de sugerentes significaciones. *Tropos, tópicos y cartografías: figuras del espacio en la literatura latinoamericana* pretende contribuir a reflexionar sobre estas cuestiones desde los estudios literarios y culturales, partiendo de una

noción de espacio como concepto relacional, articulador y dinámico, capaz de redefinirse y construirse a partir de determinadas concreciones textuales latinoamericanas, que nos permiten trazar un mapa de lecturas y diseñar posibles cartografías de la literatura latinoamericana

Ensenada, 2016

Carolina Sancholuz

La espacialización de la destrucción en la poesía de José Emilio Pacheco

Rosario Pascual Battista

Tres años después de la primera publicación del libro de poemas de José Emilio Pacheco, *Los elementos de la noche* [1958-1962], sale a la luz el segundo libro, denominado *El reposo del fuego* [1963-1964], el cual reúne textos poéticos escritos entre 1963 y 1964. A diferencia de *Los elementos de la noche* [1958-1962] y de la mayoría de las obras que Pacheco publicará con posterioridad, este trabajo plasma la inminencia de mostrar al público lector la creación artística realizada durante un año.¹ Una de las hipótesis de esta urgencia por dar a conocer lo escrito puede buscarse en el protagonismo indudable que adquiere la destrucción, sin embargo, ya no desde la perspectiva general y universal que sostiene en el primer proyecto poético sino desde la exhortación a los pueblos que han padecido la desaparición, como indica el epígrafe inicial del poemario, extraído del libro de Job, específicamente es el cuarto discurso que Eluhú le dirige a su amigo: “No anheles la noche / en que desaparecen los pueblos de su lugar” (De Reina y De Valera, 1960, p. 36, 20).² El desatinado des-

¹ Con excepción de *Siglo pasado (Desenlace)*, publicado en el 2000, y de *La edad de las tinieblas*, 2009, el resto de los libros abarcan un período de tres a ocho años de producción, previa a la fecha de publicación: *Los elementos de la noche*: 1958-1962; *No me preguntes cómo pasa el tiempo*: 1964-1968; *Irás y no volverás*: 1969-1972; *Islas a la deriva*: 1973-1975; *Desde entonces*: 1975-1978; *Los trabajos del mar*: 1979-1983; *Miro la tierra*: 1983-1986; *Ciudad de la memoria*: 1986-1989; *El silencio de la luna*: 1985-1993; *La arena errante*: 1992-1998 y *Como la lluvia*: 2001-2008.

² El libro de Job es una obra que se destaca en la Biblia por su valor poético. Fue escrito a comienzos del siglo V a. C y la base de su composición corresponde a un antiguo relato palestino que narraba los padecimientos de un hombre y cuya fidelidad a Dios le mereció una

tino se ciñe a los pueblos y, específicamente, al de los mexicanos. Los males y las desgracias se irán profundizando a medida que el proyecto pachequiano avance y se refuerce su sentimiento apocalíptico, hasta el punto en que el poeta finalice expresando: “Todo es nunca por siempre en nuestra vida” (“Los días que no se nombran”, 2010, p. 721). En este sentido, Pacheco comienza a construir una red de figuraciones estéticas que van delimitando una “poética de la destrucción” que se vincula con lo que Gaston Bachelard sostiene en *La poética del espacio*.³ El filósofo examina las imágenes literarias del “espacio feliz”, es decir, aspira a determinar “el valor humano de los espacios de posesión, de los espacios defendidos contra fuerzas adversas, de los espacios amados” (Bachelard, 1975, p. 28). Sin embargo, también alude (aunque no es el propósito principal de su análisis) a los espacios de hostilidad (del odio y del combate) que “pueden estudiarse refiriéndose a materias ardientes, a las imágenes del apocalipsis” (1975, p. 28). Justamente, es en la tensión entre lo poético y la destrucción donde se encuentra la clave para profundizar dichas configuraciones en los textos pachequianos.

El reposo del fuego [1963-1964] está dividido en tres partes numeradas (I, II y III), ninguna está titulada y cada una de ellas contiene quince poemas, lo cual nos lleva a pensar que esta forma de organización podría haber sido ideada y concretada por su autor en las incesantes reescrituras que, según él ha confesado, estaba acostumbrado a realizar sobre sus producciones.⁴ No debemos

buena recompensa. El hecho de ubicar al personaje, Job, en un país lejano permite pensar su drama, recibir padecimientos sin causa alguna, como el de todos los hombres. El propósito de esta historia es mostrar la bondad de Dios; el amor de su servidor es desinteresado, por lo tanto, no se mide por los bienes que recibe de Dios. José Emilio Pacheco resemantiza una parte del cuarto discurso de uno de los amigos de Job, Eluhú, quien, a pesar de no ser mencionado en el prólogo del libro como a los otros tres: Elifaz de Temán, Bildad de Súaj y Sofar de Naamá, se encarga de expresar la sabiduría y la misericordia de la providencia divina.

³ Entendemos el término “poética” al conjunto de elecciones hecha por un autor entre todas las posibilidades literarias: en el orden de lo temático, de la composición y del estilo (Ducrot y Todorov, 1995, p. 98).

⁴ La actividad de revisión y reescritura fue constante durante toda la vida de José Emilio Pacheco. Volver sobre lo escrito, repensar y escribir de nuevo le permitió afianzarse en su oficio como escritor. A propósito de la publicación de una nueva versión del libro de cuentos *El viento distante*, concede una entrevista donde reflexiona sobre esta tarea incansable a la que nunca decidió renunciar porque detrás de ella hay una responsabilidad ética con los lectores; Pacheco

olvidar que la actividad literaria del poeta se combinó de manera simultánea con su tarea de narrador y de periodista cultural. A la fecha de la edición de *El reposo del fuego [1963-1964]*, José Emilio Pacheco ya había dado a conocer dos libros de relatos: *La sangre de la Medusa* (1958) y *El viento distante y otros relatos* (1963) y, pronto, saldría a la luz su novela experimental *Morirás lejos* (1967).⁵ ¿Qué significados entraña para José Emilio Pacheco la figuración literaria de la destrucción?, ¿a través de qué recursos literarios se configura esta imagen poética que refiere a diferentes tradiciones culturales? y ¿cómo se posiciona el poeta frente a un mundo en constante destrucción? son las preguntas que este artículo intentará responder a partir de un corpus de poemas extraído del segundo poemario del escritor mexicano. Además, se complementará este análisis con el abordaje de la primera parte de *Miro la tierra [1984-1986]*, “Las ruinas de México”, debido a que refiere a un hecho concreto y preciso de destrucción: el terremoto que afectó a la ciudad de México el 19 de septiembre de 1985.

Poesía y destrucción

El primer texto de la segunda producción poética se inicia con la descripción de una serie de hechos brutales que la propia voz lírica encuentra como inexplicables.⁶ Rodeadas por el desastre, las imágenes de la catástrofe se materializan en la pesadumbre de la sangre y en el hosco rumor del aire, donde “la incendiaria sed del tiempo” (Pacheco, 2010, p. 37) no conoce otra posibilidad que el desgarramiento del mundo, las ciudades. Los presagios ominosos abren la primera parte de este poemario que se

se responsabiliza de la lectura y, por lo tanto, de la versión que entregará (2000, s.p).

⁵ Para profundizar la trayectoria narrativa de José Emilio Pacheco, se puede consultar los artículos críticos contenidos en Verani (1994) y Cannavacciuolo (2014).

⁶ Si bien el yo lírico, sostiene Käte Hamburger, no es una correlación de la figura del autor sí se define como un sujeto real debido a que la experiencia que transmite a través de la poesía se presenta como experiencia vivida, nunca ficticia (1985, p. 157-195). Walter Mignolo agrega que se puede pensar la relación entre el hablante lírico y su autor a partir del estudio de su metatexto ya que provee el pensamiento del poeta sobre el acto de creación poética. El paradigma conceptual, como él denomina al metatexto, justifica el uso de determinados procedimientos por el creador (paradigma estructural) (1982, p. 148).

combinan con una serie de imágenes que auguran un tiempo adverso:

Nada altera el desastre: llena el mundo
la caudal pesadumbre de la sangre.
Con un hosco rumor
desciende el aire
a la más pétreo hoguera
y se consume. (37).

El uso de los dos puntos en el primer verso ya insiste en la definición de lo que permanecerá: la inmutabilidad del desastre, el reposo, como expresa el título, del fuego. Fuego: figuración de una permanencia, de un presente en llamas, y, a la vez, de una continuación que se proyectará hacia el futuro. La adjetivación que sostienen los primeros versos recupera el fastidio que intenta transmitir la voz poética quien se presentará de manera expresa en el segundo poema. El aire es símbolo de lo que se consume y no volverá, debido a que la hoguera, otra manera de nombrar al fuego, todo lo devasta. El poeta, desde su lugar marginal, rompe las ataduras; grita su dolor frente a un infausto destino que no puede evitar; “la realidad carnívora e intacta” (2010, p. 37) lo asedia, lo encierra. El lenguaje alude a una realidad tremenda y el poeta se presenta, esta vez, desde el sufrimiento no solo propio sino también de su pueblo que, como él, es víctima de “la cortante / voracidad que extiende el deterioro” (2010, p. 38) y aún no comprende lo que contempla. La mirada de lo incomprensible es atravesada por el cromatismo y la sonoridad que imprimen la tormenta y los relámpagos que, al gestar una atmósfera que enfatiza las heridas provocadas por el desastre, plasma un yo poético quebrado, herido:

No hay nada que soporte sin hendirse
la tempestad del siglo, la cortante
voracidad que extiende el deterioro.
Se hunde el cielo, redobla la tormenta.
Dondequiera relámpagos se prenden,
cicatrizan el aire, se desploman
en la boca sin fin de las tinieblas.

4

Miro sin comprender, busco el sentido
de estos hechos brutales. (38).

Si bien parte de la crítica, de Villena (1986) y Doudoroff (1987), afirma que el conjunto de poemas que compone este libro responde a expresiones que exploran el hermetismo, la abstracción y la reflexión, varias son los recursos retóricos que van conformando una representación más explícita y acabada de una ciudad que experimenta su ocaso. El uso particular del lenguaje nos conduce a un suceso que, si bien no es exclusivo del pueblo mexicano, sí refiere a una circunstancia que determinó para siempre el relato de su historia: el desembarco de los españoles en las tierras americanas. La referencia no es directa, como en otros poemarios, pero sí insinúa un ejercicio severo y riguroso del poder y de la autoridad.

El poema 5 de la primera parte se inicia con el adjetivo “irrespirable” que, junto con la palabra “vaho” que cierra el verso, describe una situación de ahogo. La “procesión”, también enunciada en el primer verso, de lo asfixiante se halla rodeada de términos que connotan una confrontación, que, en pares antitéticos, sugieren significados opuestos. La presentación de una serie de expresiones que se ligan con el desenlace y la consumación de un hecho o proceso, “coloniza el cristal cuando se abate, / para encender el campo en la semilla (38)”, implica, no obstante, como el cierre del poema anuncia, un nuevo renacer: “la lluvia intemporal, forma del aire, / el agua que renace de sí misma” (2010, p. 39). Las sucesivas interpelaciones del poema siguiente, acompañadas de repeticiones que ponderan la súplica, regresan sobre ese vaho irrespirable pero ya figurado en un “otro” que sufre y, a gritos, clama la atención que le permita la calma de su sufrimiento:

¿Quién a mi lado llama? ¿Quién susurra
o gime en la pared?
Si pudiera saberlo, si pudiera
alguien pensar que el otro lleva a solas
todo el dolor del mundo y todo el miedo (2010, p. 39).

El dictador, el todopoderoso que surge en la composición posterior parece señalar al gestor de los padecimientos de ese “otro”, indeterminado e inde-

finido. El cuerpo encarna la degradación, la ruina lo degenera. Las imágenes olfativas y visuales confluyen en el organismo ultrajado de una víctima que, al parecer, solo será esqueleto:

El dictador, el todopoderoso,
el que construye los desiertos mira
cómo nacen del cuerpo los bestiales
ácidos de la muerte y es roído
por el encono mártir con que tratan
los años de hormiguarlo al precipicio,
a la fosa insaciable en donde humea
anticipada lucha su esqueleto (2010, p. 39).

La presencia de las ratas y de los gusanos precipitan la degradación del cuerpo (y del mundo que ya se hará presencia en el poema 8) concentrada en los vocablos “aprestar”, “desbordar”, “deshacer” que, al mismo tiempo que precisan las particularidades de estos animales, aceleran el avance de la destrucción en general:

Oye a veces correr bajo el palacio
las punitivas ratas que se aprestan
a desbordar el suelo y fieramente
deshacer la soberbia.
Y los gusanos,
envidiosos del topo, urden la seda,
la voraz certidumbre del sudario (2010, p. 39).

Frente al mundo, “en vilo”, que “azota sus cadenas” (2010, p. 40) aparece un yo que usa las posibilidades que le da la lengua: la denuncia de la tempestad y de que el polvo es la materia de todas las cosas, el testimonio de los objetos vejados.⁷ La imprecisión afecta también a ese yo que habla porque no tiene nombre;

⁷ El poema III de Octavio Paz de *Bajo tu clara sombra [1935 - 1938]* propone mostrar a un “tú”, la amada, el mundo que se le presenta frente a sus ojos y los primeros versos mencionan el polvo como parte de sus elementos constitutivos: “Mira el poder del mundo, / mira el poder del polvo, mira el agua” (1960, p. 19). A diferencia de la mirada negativa que sostiene Pacheco sobre el polvo debido a que es estampa de las destrucciones pasadas y, también, presagio de lo que vendrá, Paz se une a la tierra mediante su canto poético.

sin embargo, pese a ello, emprende una búsqueda que consistiría en, a modo de antítesis, nombrar ese “rastros fugaz” (2010, p. 40) que provoca la destrucción. Nombrar es un modo de recordar; el olvido impide hablar sobre lo destruido, sobre el mundo en ruinas. Sin embargo, el lenguaje es el artefacto más eficaz para recuperar lo olvidado y lo silenciado; el poeta, por medio de su lenguaje estetizado, indaga las huellas de los daños provocados:

Y yo, sin nombre,
busco un rastro fugaz, quiero un vestigio,
algo que me recuerde, si he olvidado,
la secreta eficacia con que el polvo
devora el interior de los objetos (2010, p. 40).

Finalmente, la escritura se hace presencia; la sucesión de los adjetivos y la inserción del sustantivo “acecho” en el primer verso del Poema 9 aceleran su ritmo y, simultáneamente, otorgan a las palabras un impulso que interviene como una metáfora tan arrasante como la destrucción misma: “Y embozado, recóndito, al acecho, / sobreviene el intenso garabato, / el febril desdibujo de la muerte” (2010, p. 40).

La descripción precisa constituye el hilo que enhebra cada uno de los versos del siguiente poema. La afirmación del primer verso abre una serie de imágenes que testifican el poder de la destrucción: montañas, seres y flores vivifican la sangre y el humo que “alimentan las hogueras” (2010, p. 40). La organización irregular y el encabalgamiento tienen como resultado la focalización de ciertos términos que aspiran a exacerbar el ambiente fatal de la destrucción, “nada mella el fulgor” (2010, p. 40). La piedra, símbolo de lo que fallece, funciona como sinónimo del polvo: marca, también, del destino final de los seres, quienes se transfiguran en viento: figuración de la expiración

La tierra es sitio de alabanza, la nombra su lengua y es el recinto ideal para su residencia; hay un sentir de la tierra que implica toda la corporeidad del yo lírico:

Atado a este cuerpo sin retorno
te amo, polvo mío,
ámbito necesario de mi aliento,
ceniza de mis huesos,
ceniza de los huesos de mi stirpe (Poema V, p. 22).

de la vida y de que el mundo, como afirma José Miguel Oviedo, arde en una hoguera que es apocalíptica, el fuego es caracterizado como una danza mortal que propaga el desastre por todas partes y, en efecto, no hay nada que atenúe las proporciones del holocausto (Oviedo, 1994, p. 47). Un holocausto, como dejan entrever los últimos versos, que no cesa por la inquebrantable circularidad del tiempo:

Sólo las flores
con su orgullo de círculo renacen
y pueden esplender, soltar su aroma
y nuevamente en polvo convertirse (2010, p. 41).⁸

La muerte es un tema constante en la poesía de José Emilio Pacheco, y es un tópico que nos traslada a Europa, particularmente a la Edad Media, momento en que la muerte simbolizaba, para el hombre, un temor difícil de disimular. El miedo a la muerte estaba acompañado por otras dos turbaciones: el Juicio Final y el infierno. Las representaciones de la danza macabra, en efecto, proponían disipar semejantes tormentos y fue desde el siglo XIV hasta el XVI el tema más popular de la poesía, el teatro, la pintura, las artes gráficas y los libros de hora (Westheim, 2005, p. 50). La posibilidad de la ruina, la destrucción y la inminente llegada del apocalipsis se plasman en el caos en que, según Paul Westheim, se hundió la Edad Media, particularmente a partir del siglo XVI, época de gran mortandad debido a la Peste Negra, las hambrunas y las guerras. Como asevera Ana Luisa Haindl Ugarte:

⁸ Giorgio Agamben reflexiona sobre el término holocausto y cree que es totalmente erróneo su uso y justifica su pensamiento a partir de la historia de dicha palabra: (“El testigo”, 2000, p. 15). El uso del término holocausto no funciona como expresión adecuada para reflexionar sobre el cruel exterminio de los judíos, ya que en ella se deja asentado, según la tradición histórica del término, la animadversión hacia el pueblo judío. Por último, equiparar las cámaras de gas al sacrificio en un altar es definido por Agamben como “irrisorio” e inaceptable (2000, p. 16).

A pesar de que el holocausto judío no está representado en los poemas que estudiamos en este capítulo, sí está presente en parte de la obra narrativa de José Emilio Pacheco, tal como ocurre en su novela *Morirás lejos*. Sobre esta novela, consultar: Morales Faedo (2006); Broad (2006); Zanetti (2002); Dorra (1994); Glantz (1994); Jiménez de Báez (1994); y Giordano (1985).

Durante el siglo XIII, la actitud ante la vida era más bien optimista, porque se vivía una época de progresos, desarrollo urbano, auge económico, un aumento de la población, etc. Sin embargo, el siglo XIV se nos presenta como época de crisis. Es entendible entonces, desde esta perspectiva, que se genere en la mentalidad de la época un ‘pesimismo’ e incluso un ‘miedo a la vida’. Esto también repercute en la idea de la muerte, no porque este miedo a la vida la haga más deseable, ni prepare mejor a la gente cuando le llegue ese momento, sino que la hará más presente, más ‘cotidiana’ (Haindl Ugarte, 2009, p. 134).

En Pacheco, en efecto, la muerte siempre está presente, amenaza la integridad del cuerpo, por lo tanto, este se constituye en evidencia de la ruina. En él su crudeza se explicita; constituye la “mala vasija” (Poema 11, 2010, p. 41), donde se depositan la “eterna insaciedad y deterioro” (2010, p. 41). Las preguntas retóricas no dejan de insistir en la finitud de la vida, en el aciago final anunciado insistentemente que, a modo de oxímoron, implica el vivir para morir: “¿Sólo perder ganamos existiendo?” (2010, p. 41).⁹ Las imágenes

⁹ La meditación sobre la vida retirada y la antítesis vida/muerte corresponden a tópicos representativos de la poesía de Francisco de Quevedo (1580-1645). Junto con el motivo de la *aurea mediocritas*, la reflexión sobre la vida fuera de las grandes urbes se enlaza con el entusiasmo que generan las ventajas de la vida campestre, la tranquilidad de la vida espiritual y los placeres rústicos. De esta manera, Quevedo se ubica en una tradición literaria ya cultivada por Virgilio, Horacio, Tibulo, Séneca, entre otros. Quevedo vincula su insistente tema de la muerte con el retiro hacia el ámbito campestre. La vivencia del traslado desde la ciudad hacia el campo está atravesada por la meditación sobre el arribo, inevitable, de la muerte (Rey, 1997, p. 191). A modo de ejemplo, el soneto “Miré los muros de la patria mía” tematiza, a través de una serie de anuncios, la llegada inminente de la muerte. La finitud de la vida queda plasmada en los primeros versos que inician cada una de las estrofas del soneto: el desmoronamiento de los muros, el paisaje campestre donde los arroyos se van secando bajo el efecto del sol, la decadencia de la casa y el deterioro de un báculo y una espada. La meditación se cierra con la visión de la muerte, nada ni nadie puede impedir su llegada: “Vencida de la edad sentí mi espada, / y no hallé cosa en qué poner los ojos / que no fuese recuerdo de la muerte” (Quevedo, 1945, p. 38), como tampoco, su perduración después de ella. La obsesión por la llegada de la muerte no implica la desaparición total del poeta; entre el polvo y las cenizas, el poeta se resiste a desaparecer totalmente del mundo, como en el conocido como “Lamentación amorosa y postrero sentimiento del amante” (1945, p. 24):

No me aflige morir, no he rehusado
acabar de vivir, ni he pretendido

del mundo estéril y desolado se conjugan con una serie de elecciones léxicas que comunica la experiencia genuina de la destrucción mediante un tono que sentencia un futuro, próximo, fatal:

Nada regresará cuando la tierra
se aposente en la boca y enmudezca
con su eco atroz la oscura letanía (2010, p. 41).

La voz poética se presenta vacilante, aún no sabe cuáles son los motivos de semejante “castigo” que recae sobre los pueblos y la naturaleza.¹⁰ Sus dudas se canalizan en las reiteradas interrogaciones que se acoplan, sin embargo, con afirmaciones irrevocables. Entre la vacilación y la sentencia se va construyendo la voz poética de este segundo poemario de José Emilio Pacheco:

alargar esta muerte, que ha nacido
a un tiempo con la vida y el cuidado.
Siento haber de dejar deshabitado
cuerpo que amante espíritu ha ceñido,
desierto un corazón siempre encendido
donde todo el amor reinó hospedado

Y en “Amante desesperado del premio y obstinado en amar” (1945, p. 17):

Del vientre a la prisión vine en naciendo,
de la prisión iré al sepulcro amando,
y siempre en el sepulcro estaré ardiendo

Walter Nauman asevera en relación con esta facultad de no olvidar del poeta: “Lo que el alma no olvidará es aquello por lo que en la vida *ardía*; es el ardor, el fuego, la *llama* [...] de ese amor suyo que no obedece a ley alguna y sabe *nadar* aun el agua fría de la muerte y del olvido” (1978, p. 334).

¹⁰ En la naturaleza también se plasma el poder destructivo de la muerte y, así, comparte este destino trágico con el hombre. Si por momentos parece estar exenta de la degradación, tarde o temprano, su destino es el polvo. Este tratamiento de la naturaleza, planteado en una cita ya consignada, “Sólo las flores / con su orgullo renacen / y pueden esplender, soltar su aroma / y nuevamente en polvo convertirse” (2010, p. 41), se vincula con lo que sostiene Ernst Curtius sobre la invocación de los elementos y las fuerzas de la naturaleza. En el teatro de Sófocles, siguiendo el estudio de investigador alemán, los héroes no aluden a los componentes de la vida natural como divinidades, sino como seres humanizados que participan en los sentimientos humanos, en el padecer del poeta (1955, p. 139). En el caso de la cita de José Emilio Pacheco, las flores, como los hombres y el poeta, son atravesados por la finitud de la vida.

¿qué codicia a la vida está cercando,
con qué cara morir, cuál sacrificio
reclama la ceniza y, por ahora,
qué humillaciones, muerte, has aplazado? (2010, p. 41).¹¹

La sentencia se ancla en la rebeldía, en la posibilidad de doblegar el destino ya marcado para el mundo y sus hombres.¹² Hacia el final de la primera parte de este poemario ya se vislumbran las primeras señales de una historiación de la poesía pachequiana; el sometimiento, el autoritarismo, la humillación y el desastre aparecen en claves poéticas que se aproximan a la tematización del pasado mexicano:

¿Cuántos buitres carcomen nuestra vida?
¿Qué oscura esclavitud nos aprisiona?
Cómo duelen la marca y el chasquido
que hace el ávido hierro al someternos (2010, p. 42).

Las preguntas que inician el poema introducen la situación de violencia que asedia al hablante lírico, pero, además, dicho padecimiento se extiende hacia un “nosotros”; el uso del tiempo presente y el empleo de los verbos “carcomer” y “apririonar” intensifican el cerco que arresta que, junto con los “buitres” y la “oscura esclavitud”, coartan la posibilidad de cambio. Los primeros cuatro versos manifiestan un tono grave, hasta trágico, que subsume la libertad al “ávido hierro” (2010, p. 42) que somete; provoca un sentido de desgaste de los elementos; induce, como asevera Alicia Genovese (2011, p. 57) “un movimiento de descenso, de desplome, de

¹¹ La ceniza como imagen es recurrente en el proyecto poético pachequiano. Pacheco se enfrenta a una historia que necesita ser contada; una historia, en palabras de Jacques Derrida, sobre “esa vieja palabra gris, ese tema polvoriento de la humanidad, la imagen inmemorial” (2009, p. 17). La ceniza, reservorio del ser y de la memoria, se presenta aquí, en el presente, por lo tanto, exige ser relatada y no ser “memoria perdida para lo que ya no es de aquí” (2009, p. 17).

¹² La posibilidad de dominar el destino para priorizar la libertad de los hombres constituye uno de los temas centrales del clásico español *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca. Así, esta obra, escrita probablemente hacia 1630, reúne en el personaje de Segismundo la ocasión de vencer lo escrito por el destino. Los designios de las estrellas expresaban que Segismundo sería un rey tirano y malvado, en efecto, la decisión de su padre, Basilio, fue encerrarlo en una torre donde “vive, / mísero, pobre y cautivo” (2001, p. 56). Sin embargo, Segismundo logra enfrentar y vencer su sino al consagrarse, finalmente, rey de Polonia.

cavado de los contenidos hacia su fondo oscuro, de corrosión de los referentes que son colocados bajo una luz subterránea, de interiores”.¹³ Sin embargo, luego de esta presentación infausta, surge una voz poética renovada que arenga a sus interlocutores: “Hay que lavar la herida, deshacerse / de la letra tatuada en nuestra sangre” (Pacheco, 2010, p. 42). La referencia a la “letra tatuada” puede leerse como una alusión al conquistador español quien empleó la escritura alfabética para establecer su poder en las tierras americanas y destruir los sistemas de notación autóctonos, definidos, por los españoles, como invenciones del demonio, fundador, según ellos, de las idolatrías indígenas (Lienhard, 1990, p. 54).¹⁴

El poema número 15 pondera la presencia de un hablante lírico enérgico y puede interpretarse como una secuencia del anterior ya que, si el precedente se caracteriza por un tono desgraciado, el siguiente compensa la presencia de un mundo destruido por un reposicionamiento del yo lírico que invita a la sublevación frente al pasado adverso: “No humillación ni llanto: rebeldía, / insumiso clamor. Toma la antorcha. / Prende fuego al desastre (2010, p. 43). El poema 7 de la segunda parte recupera la presencia de los españoles a través del uso de la segunda persona del plural. El uso de anáforas y la selección de los verbos connotan el avance enemigo y la inexcusable situación que, de a poco, se asienta sobre las “nuevas” tierras:

¹³ En su libro *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco* Alicia Genovese resalta la identificación del tono en la lectura de un poema como parte del proceso de significación que llevan a cabo los lectores cuando se enfrentan a este tipo de acto verbal: “El tono elige un registro de lengua, más o menos coloquial, más o menos formal; admite o no determinado léxico, determinado tratamiento; convoca con su lógica. Carga o descarga de su significado primero a las palabras, desplaza sus denotaciones y sus connotaciones, abre los contenidos, crea significado, induce un sentido” (2011, p. 57).

¹⁴ La “letra tatuada” también puede aludir a una de las prácticas más crueles que ejercieron los españoles en el territorio americano. Martín Lienhard expresa que, impacientes por dejar huellas del mundo conquistado y legitimar, de este modo, el “poder” de la escritura, los europeos inscribían su autoridad en los rostros de los autóctonos (1990, p. 52). Otra posible interpretación se ancla en la colonización desarrollada por los españoles sobre los patrimonios orales y pintados de los indígenas. Serge Gruzinski explica que, a pesar de ser culturas de lo oral, los pueblos del centro de México desarrollaron un modo de expresión gráfica mediante glifos (esta práctica articulaba tres tipos de signos: pictograma, ideograma y signos fonéticos). La Conquista española provocó la destrucción de estas manifestaciones vernáculas, además de la demolición sistemática de los templos, de las instituciones educativas y la persecución de los sacerdotes indígenas (1995, p. 18-23).

Algo crece y se pierde a cada instante.
Algo intenta durar mientras observo
la forma indescifrable en que la arena
dibuja la inscripción de su agonía (2010, p. 47).

La inscripción de la agonía sobre la tierra, en este caso, metaforiza y anticipa la masacre venidera, descrita y narrada en poemarios posteriores. La llegada se aproxima en la figura de la “permanencia del oleaje” y en la representación del límite del mar, aludido “cuando el mar en desierto ha terminado” (2010, p.47). Ya el poema contiguo pone en primer plano la presencia de “ellos”. El yo lírico se ubica en un “aquí” que se entiende como el sitio a donde “ellos” arribaron. La naturaleza no se presenta como una amenaza; nada detiene el apetito de lo que aún el poeta no se anima a mencionar:

Aquí desembarcaron, donde el río
al encontrarse con el mar lo lleva
tierra adentro, de nuevo hacia la fuente,
el estuario secreto en las montañas (p. 47).

Solamente se mencionan el terror, la miseria y la sangre derramada. Las consecuencias para los nuevos habitantes se traducen mediante imágenes crudas que exaltan la crueldad de los colonialistas: “Mira a tu derredor: el mundo, ruina / Sangre y odio la historia. Hambre y destierro” (2010, p. 47).¹⁵ En esta

¹⁵ El término hambre cobra relevancia si consideramos la peste (la viruela) que azota a los mexicas luego de que los españoles huyen de Tenochtitlan (la llamada “Noche Triste”, ocurrida el 30 de junio de 1520). Víctimas de la mortal enfermedad, muchos sucumbieron por hambre: “Cuando se fueron los españoles de México y aun no se preparaban los españoles contra nosotros primero se difundió entre nosotros una gran peste, una enfermedad general. [...] Era muy destructora enfermedad. Muchas gentes murieron de ella. Ya nadie podía andar, no más estaban acostados, tendidos en su cama. No podía nadie moverse, no podía volver el cuello, no podía hacer movimientos de cuerpo; no podía acostarse cara abajo, ni acostarse sobre la espalda, ni moverse de un lado a otro. Y cuando se movían algo, daban gritos. [...] Muchos murieron de ella, pero muchos solamente de hambre murieron: hubo muertos por el hambre: ya nadie tenía cuidado de nadie, nadie de otros se preocupaba” (León Portilla, 1972, p. 101). La palabra destierro, por otra parte, puede ser interpretada con lo que sucederá posteriormente, el momento en que los españoles reaparezcan en la escena mexicana para asediar nuevamente a sus habitantes y, así, “desterrar” a los mexicas de sus hogares. En relación con este último aspecto, el siguiente *icnocuicatl* (“cantar triste”) expresa el desconsuelo de sus habitantes

segunda persona del singular del último verso se reconoce un testigo del poeta; es su interlocutor, su confesor a quien le revela la verdad y a quien exhorta la pregunta que cierra el poema: “¿nos iremos también sin hacer nada?” (2010, p. 47).

La segunda parte profundiza el sentimiento doloroso. La enumeración de los términos del primer verso del Poema 1 opera como parte de ese polvo que refluye sobre cada una de las cosas. Podríamos decir que “moho, salitre, pátina” (2010, p. 44) guardan una relación unívoca porque, aquí, son sinónimos que buscan responder (aunque sin éxito) la pregunta siguiente. El lenguaje parece no abastecer las sucesivas perplejidades del yo lírico quien, frente al desastre, recurre una vez más a la interpelación hacia un “tú” como interlocutor de la oración interrogativa: “¿Qué obstinado roer devora el mundo, / arde en el transcurrir, empaña el día / y en la noche malsana recomienza?” (2010, p. 44). “Devorar”, “roer” y “arder” confluyen en un campo semántico que se acopla a los primeros términos expresados; estos últimos originan los anteriores luego del desastre, luego de que el fuego “esculpe en fuego nuestro tiempo” (2010, p. 44).

La mirada del poeta frente a la destrucción

La acumulación de imágenes sobre la destrucción es lo que predomina en este segundo poemario. Si bien las alusiones a México son vagas (no ocurrirá lo mismo en la tercera parte), las referencias, a pesar de ser indirectas, se restringen al “nosotros inclusivo”, habitante de uno de los pueblos que desaparecen, anunciado en el epígrafe de Job. Así como Francine Masiello asevera que los susurros y los ritmos corresponden al hilo conductor del poema (2013, p. 173), en Pacheco identificamos la cromatización como

frente a la contemplación de Tenochtitlan arrasada y la incertidumbre de cuál será su destino a partir de tan irremediable fatalidad:

El llanto se extiende, las lágrimas gotean allí en Tlatelolco.
Por agua se fueron ya los mexicanos;
semejan mujeres; la huída es general.

¿Adónde vamos?, ¡oh amigos! Luego ¿fue verdad?
Ya abandonan la ciudad de México:
el humo se está levantando; la niebla se está
extendiendo... (p. 165).

La metáfora aposicional que cierra el poema también concentra la angustia y la zozobra del poeta; la acumulación mediante la enumeración muestra los rasgos más sobresalientes de ominosa realidad: “Todo lo empañan. / Todo es olvido, sombra, desenlace” (2010, p. 48). La imagen, en términos de George Didi-Huberman, arde en su contacto con la realidad (2007, s.p). En el mirar del poeta existe la posibilidad de una realización, la emergencia de reconocer entre los rescoldos de la imagen una situación de opresión, en efecto, el poema comunica una experiencia de lo real que se vivifica en la enumeración de sustantivos que cierra el poema; dicha sucesión comunica el sentimiento pesimista del poeta: la banalidad de la existencia humana se resume en el encadenamiento de los términos, donde el “desenlace” es el último eslabón de una secuencia marcada por el “olvido” y la “sombra”. Continuando con esta reflexión, Pacheco hace uso de las posibilidades de la lengua para registrar sus temores en relación con el inevitable transcurrir de la destrucción y su deseo de expresar e interrogar mediante las imágenes ese mundo que se demuele frente a sus ojos.

Junto con la cromatización que atraviesa las creaciones líricas, la ceniza y la sombra también deslucen el ambiente aludido. La imagen de la “hoja quemada” del poema 6 se ajusta a la “ácida incertidumbre” que todo lo devora. La memoria no está límpida; está ensombrecida por los resabios de la ceniza, tal como el árbol cuya sombra es humo y es polvo:

Y es noviembre en el aire hoja quemada
de un árbol que no está
y aún se dibuja
en la sombra que en humo se deshace (2010, p. 46).

En los últimos poemas que cierran la segunda parte del poemario, predominan las preguntas sobre el por qué y el para qué de semejante sufrimiento. El poeta se ve enclaustrado por sus propias elucubraciones, sin embargo, no obtiene respuestas. Sus pensamientos no son refutados; acude a la sinonimia para nombrar el calvario en el que vive:

¿Para qué estoy aquí, cuál culpa expío,
es un crimen vivir, el mundo es sólo
calabozo, hospital y matadero,
ciega irrisión y afrenta al paraíso? (2010, p. 49).

El poema siguiente continúa con las cavilaciones, sin embargo, la poesía se le vuelve huidiza: “Y no es esto / lo que intento decir. Es otra cosa” (2010, p. 49). Sin embargo, el último trazo incluye un último reclamo. Frente a la imposibilidad de salvar el mundo del desastre, se invoca a la Tierra mediante un lenguaje abierto y libre de rodeos retóricos. La enunciación en tiempo presente junto con las distintas conjugaciones del verbo “consolar” vuelven sobre la manifestación de ese “nosotros inclusivo” que desde el ahora se lamenta por el pasado pero se proyecta en el mañana. Sus palabras, frente a los rostros de la destrucción, claman desesperadamente:

Haz que nadie mañana –algún mañana–
tenga ocasión de repetir conmigo
mis palabras de hoy y mi vergüenza (2010, p. 50).

Hacia el cierre del poema, aparece nuevamente la Biblia funcionando como intertexto, en este caso, se parafrasea el versículo veintiséis del capítulo siete del Libro de Ezequiel¹⁶ que corresponde a la caída de Israel; la ruina de esta ciudad se equipara a la caída de la ciudad a que alude Pacheco. La Biblia expresa: “Quebrantamiento vendrá sobre quebrantamiento, y habrá rumor

¹⁶ Ezequiel corresponde a una de las víctimas de la deportación que ocasionó en el año 597 a. C el rey de Babilonia, Nabucodonosor. El lugar de su destierro fue una colonia de exiliados ubicada en Tel Aviv, una población situada junto al río Quebar, en las cercanías de Babilonia. En este lugar vivió junto con su esposa y allí tuvo la visión que lo convirtió en profeta y, de este modo, a lo largo de más de veinte años, entre el 593 y el 571 a. C, ejerció su actividad profética. Él es quien se empeña en destituir las falsas expectativas de sus compatriotas en el exilio, quienes creen que Jerusalén (la “Ciudad de Dios”) nunca sucumbirá ante al ataque de los enemigos. Debido a los pecados que se han cometido en ella, su ruina está decidida. En ella reinan la idolatría, la injusticia y la violencia: “Así ha dicho Jehová el Señor: Esta es Jerusalén; la puse en medio de las naciones y de las tierras alrededor de ella. / Y ella cambió mis decretos y mis ordenanzas en impiedad más que las naciones, y más que las tierras que están alrededor de ella; porque desecharon mis decretos y mis mandamientos, y no anduvieron en ellos. / Por tanto, así ha dicho Jehová: ¿Por haberos multiplicado más que las naciones que están alrededor de vosotros, no habéis andado en mis mandamientos, ni habéis guardado mis leyes? Ni aun según las leyes de las naciones que están alrededor de vosotros habéis andado. / Así, pues, ha dicho Jehová el Señor: He aquí yo estoy contra ti; sí, yo, y haré juicios en medio de ti ante los ojos de las naciones. / Y haré en ti lo que nunca hice, ni jamás haré cosa semejante, a causa de todas tus abominaciones. / Por eso los padres comerán a los hijos en medio de ti, y los hijos comerán a sus padres; y haré en ti juicios, y esparciré a todos los vientos todo lo que quedare de ti” ([Ezequiel]: 5:5 a 5:10).

sobre rumor...” ([Ezequiel] 7:26) y el poema: “*Rumor sobre rumor. Quebrantamiento / de épocas, imperios*” (2010, p. 50).

Si la segunda parte cierra con la caída de una ciudad, la tercera abre con su nominación. Ya no se alude a ella por medio de inferencias, la ciudad es, de manera explícita, México: “Bajo el suelo de México se pudren / todavía las aguas del diluvio” (2010, p. 51). Como se puede apreciar, el léxico empleado connota una situación de encierro, de cercamiento que, si nos retrotraemos a la historia mexicana, puede aludir a la situación de asedio y sitio que sufrió Tenochtitlan. Desde esta lectura, en la primera parte del poema se puede dilucidar una metáfora de lo ocurrido la noche en que los mexicas (referidos en la primera persona del plural) fueron masacrados por los españoles, donde no estuvieron ausentes de ella los asedios que derivaron en una espectacular batalla naval, en la cual se segaron calles y canales para evitar el escape de los indígenas: “Nos empantana el lago, sus arenas / movedizas atrapan y clausuran / la posible salida” (2010, p. 51).

La destrucción es vivida desde de las sensaciones que esta provoca sobre el cuerpo y los sentidos del sujeto; de ahí que se subraye el sentido del olfato y la vista en el poema a través del “brusco olor del azufre”, el “repentino color verde del agua bajo el suelo” (2010, p. 51) y la pudrición del agua del lago. Se trata de poetizar un final; la muerte de una ciudad que, aún en el presente, apesta por el olor nauseabundo de sus pútridas aguas, manchadas con la sangre conquistada que derivó en una identidad contradictoria (representada por el “agua y el “aceite”) que zanja “todas las cosas: / lo que deseamos ser y lo que somos” (2010, p. 52). Es interesante señalar el uso que realiza el poeta de los paréntesis; mediante ellos se repone parte de la historia y la geografía de la cultura precolombina. Por un lado, se presenta el lago de Texcoco figurado en la imagen “sol de contradicción” en referencia al carácter distintivo de sus aguas. Por naturaleza, las aguas de Texcoco eran salobres, sin embargo, los pobladores de México-Tenochtitlan introdujeron una serie de sistemas hidráulicos para abastecerse del agua dulce y, por lo tanto, potable del lago Xochimilco.¹⁷ También se hace referencia al mito que marca el origen del pueblo azteca, el recorrido de los mexicas para asentarse en Tenochtitlan. El poeta

¹⁷ El valle de México estaba construido por un sistema de lagos, cuya particularidad era el carácter distintivo de sus respectivas aguas. Los lagos de Xochimilco y Chalco contenían aguas duces, mientras que las de Texcoco, Zumpango y Xaltocan eran salobres.

rememora el recorrido de los mexicas para asentarse en las tierras elegidas para ellos: un islote con una piedra, sobre la piedra un nopal y en él un águila. Romero Galván (1999) señala los años 1325 y 1521 como fechas claves debido a que aluden a dos realidades, a dos concepciones de mundo, una relacionada con el establecimiento de los mexicas tenochas en México - Tenochtitlan y la otra con la rendición del pueblo nativo frente a las huestes de los conquistadores. José Emilio Pacheco recupera el origen mítico de la capital del gran imperio y, de esta manera, afirma el sustento de una ciudad que ya había comenzado a existir antes de su conocimiento en la tierra:¹⁸

Sol de contradicción.
(Hubo dos aguas
y a la mitad una isla.
Enfrente un muro
a fin de que la sal no envenenara
nuestra laguna dulce en la que el mito
abre las alas todavía, devora

¹⁸ Recordemos que las fuentes indígenas coinciden en señalar a Aztlán como el lugar de origen de los mexicas, quienes hacia mediados del siglo XIII hicieron su aparición en el Valle de México (León Portilla, 2010, p. 42). Aztlán se encontraba en una isla sobre la cual se presentaban unas construcciones y en el centro se destacaba un templo sobre el cual había un personaje, posiblemente una divinidad, que llevaba una flor en la mano. Recordemos que Aztlán estaba presidido por un *tlahtoani*, figura pública con poder legítimo. En esta ciudad se presentaba un dios tutelar, Huitzilopochtli, quien, por la situación de pobreza y explotación que vivía la población, ordenó que sus habitantes abandonaran la ciudad. Este dios los guiaría hacia una nueva ciudad, la futura Tenochtitlan. Este lugar, según las indicaciones del dios mencionado, debía fundarse sobre una isla en la cual debía erguirse un nopal, un *tenochtli*, y sobre él un águila devorando una serpiente (Romero Galván, 1999). Cabe destacar que tanto el nopal, como el águila y la serpiente corresponden a emblemas de la actual bandera de México. A continuación, transcribimos una de las versiones que dan cuenta del hallazgo del águila devorando la serpiente:

Llegaron entonces
allá donde se yergue el nopal.
Cerca de las piedras vieron con alegría
cómo se erguía un águila sobre aquel nopal.
Allí estaba comiendo algo.
lo desgarraba al comer (León Portilla, 2010, p. 46).

la serpiente metálica, nacida
en las ruinas del águila. Su cuerpo
vibra en el aire y recomienza siempre) (2010, p. 51).

Por otro lado, se apela a los restos “de la pétreo / ciudad de Moctezuma” (2010, p. 52). En el par conformado por los términos “lago y lodo” se asienta la metáfora del pasado y del presente; funciona como epítome de la historia mexicana. El lago nos envía a un pasado glorioso, sin embargo, el lodo representa la violencia, el arrebato que fue avanzando sobre el lago y el hombre; el lenguaje advierte la “furia” del lodo mediante vocablos que sugieren la erosión causada por la empresa conquistadora:

Tienen sed las montañas, el salitre
va royendo los años.

Queda el lodo
en que yace el cadáver de la pétreo
ciudad de Moctezuma.

Y comerá también estos siniestros
palacios de reflejos, muy lealmente,
fiel a la destrucción que lo preserva) (2010, p. 52).¹⁹

¹⁹ Si el lodo se identifica con la muerte, con ese desenlace inevitable, no es incorrecto pensar esta imagen en diálogo con uno de los poemas a los que Pacheco más destacó en sus columnas y textos ensayísticos: *Muerte sin fin* (1939), “uno de los grandes poemas en nuestro idioma” (Pacheco, 1965, p. 33), “el gran poema de esa generación [*Contemporáneos*]” (Pacheco, 1966, p. 50) y que “...ha sido comparado a *Le cimetière marin* (Paul Valéry) y a *Four Quartets* (T. S. Eliot) (Pacheco, 1988, p. 7). En el poema de Gorostiza es también el hombre quien está inmerso en el lodo que avanza sobre su existencia; una existencia que, endeble, persigue la búsqueda de una forma que justifique su vivencia:

Lleno de mí, sitiado en mi epidermis
por un dios inasible que me ahoga,
mentido acaso
por su radiante atmósfera de luces
que oculta mi conciencia derramada,
mis alas rotas en esquivas de aire,
mi torpe andar a tientas por el lodo;
lleno de mí-ahíto- me descubro
en la imagen atónita del agua (Gorostiza, 2000, p. 111).

La reflexión también incluye el recuerdo de Cuauhtémoc, último jefe azteca que Cortés asesina por temor a una conspiración que acabe con todos los españoles. Sin embargo, previo a este crimen, Cortés mantiene en cautiverio a Cuauhtémoc (junto con otros jefes de Texcoco, Tacuba y Tlatelolco) para interrogarlo, mediante la quema de los pies con aceite, sobre dónde se encuentra el oro de Moctezuma, el ansiado material que nutre la codicia española.²⁰ La agonía de la ciudad, concentrada en oraciones lacónicas y repeticiones de vocablos, se ajusta a la mirada del poeta que, con melancolía, se frustra ante la que habita en el presente:

La ciudad en estos años cambió tanto
que ya no es mi ciudad, su resonancia
de bóvedas en ecos. Y sus pasos
ya nunca volverán (2010, p. 53).

El poeta se lamenta ante la ciudad devastada, hecha de ruinas y lugares yermos; nada del pasado quedó en pie y el presente, depara, además, la desolación producto de un amor que ha fracasado:

Todo se aleja ya. Presencia tuya,
hueca memoria resonando en vano,
lugares devastados, yermos, ruinas,
donde te vi por último, en la noche
de un ayer que me espera en los mañanas,
de otro futuro que pasó a la historia,
del hoy continuo en que te estoy perdiendo (p. 53).

La desolación también impregna al poeta frente al paisaje del cual es testigo; desolación, aislamiento e incomunicación predominan en la noche mexicana,

²⁰ El cautiverio de Cuauhtémoc y su posterior asesinato desmantelan las operaciones ficticias que sostuvieron los españoles una vez organizados en las tierras americanas. Los europeos reconocieron las ventajas de aliarse a los grupos dirigentes locales para usurpar y destruir su poder y, para llevar a cabo este objetivo, dejaron subsistir, por un tiempo, los señoríos autóctonos tradicionales. Bajo la condición de respetar la autoridad suprema del emperador o rey europeo y del papa se garantizaba el respeto de sucesión en el poder, aunque no su ejercicio. Cuando algún *tlatoani* desobedecía las órdenes españolas, la solución era asesinarlo, como el caso de Cuauhtémoc, o reemplazarlo por otro más dócil (Lienhard, 1990, p. 91).

cuya temeridad parece acrecentarse “en las lúgubres / montañas del poniente...” (2010, p. 53). Desde un lenguaje llano y directo, el yo lírico expresa todo su sentir frente a “los latidos secretos del desastre” (2010, p. 54) que “arden en la extensión de mansedumbre / que es la noche de México” (2010, p. 55).

Entre el pasado y el presente se va construyendo la trama poética de los últimos poemas de *El reposo del fuego*. La poetización de la noche²¹ se fusiona con el salvajismo de los conquistadores que continuamente miran desde “la furia / animal, devorante de la hoguera” (2010, p. 55) cuyos ojos, a modo de sinécdoque, representan la totalidad de su avaricia:

Y al día siguiente
sólo vestigios ya.
Ni amor ni nada:
tan sólo ojos de cólera mirándonos (p. 55).

Aquí, observamos, cómo el imaginario poético sobre la noche es recuperado por nuestro poeta. Las imágenes sobre la nocturnidad también tienen su anclaje en la tradición mexicana, particularmente en las crónicas que relataron y describieron el avance y la conquista de los españoles. A modo de ejemplo podemos citar el momento en que Cortés avanza sobre Pánfilo de Narváez, quien, bajo las órdenes de Diego Velázquez, tiene la intención de apresarlos:

Y como yo deseaba evitar todo el escándalo, parecióme que sería el menos yo ir de noche sin ser sentido, si fuese posible, e ir derecho al aposento del dicho Narváez, que yo todos los de mi compañía sabíamos muy bien, y prenderlo. [...] Y así fue que el día de Pascua de Espíritu Santo, poco más de medianoche, yo di en el dicho aposento. (Añón, 2010, p. 217).

Otro momento en el cual se presenta la poetización de la noche es cuando los españoles tienen la oportunidad de salir de Tenochtitlan (la ya referida “Noche Triste”, luego de siete días de enfrentamientos), sin embargo, los guerreros mexicanos los enfrentaron cuando huían por la Calzada de Tacuba.

²¹ La tematización de la noche reaparecerá en el poemario *Miro la tierra [1984-1986]* ya de manera explícita mediante la voz del sujeto lírico, quien la representa mediante las siguientes imágenes: “En sí misma la noche parece trágica. / (Las tinieblas, velos del mal; / la oscuridad, sinónimo de luto)” [1986] (2010, p. 329)..

Algunos lograron escapar y se refugiaron en Villa Segura, ciudad donde planificarían, ayudados por los tlaxcaltecas, el sitio a Tenochtitlan:

Cuando hubo anochecido, cuando llegó la medianoche, salieron los españoles en compacta formación y también los tlaxcaltecas todos. Los españoles iban delante y los tlaxcaltecas los iban siguiendo, iban pegados a sus espaldas. Cual si fueran un muro se estrechaban en aquéllos. (León Portilla, 1972, p. 91).

La desolación y la orfandad que siente el sujeto poético pachequiano emparenta, además, esta poesía con la tradición del Romanticismo. La preferencia por paisajes solitarios y por ciertos momentos del día, como la noche, se vincula con el interés del espíritu romántico por lo misterioso y lo desconocido. Efrén Ortiz Domínguez estudia imágenes y motivos de la poesía romántica mexicana, entre ellos, las montañas. El acenso a ellas se vincula con la experiencia de lo sublime contemplativo, donde el sujeto, en su soledad, experimenta la comunión con la naturaleza; sin embargo, como en nuestro poeta, el paisaje está impregnado por el sentimiento melancólico (Ortiz D., 2008, p. 112).

Las estrofas del poema siguiente presentan los efectos de la destrucción; el poeta contempla una ciudad hecha añicos, junto con un lago transformado en lodo. Estructurados a partir de preguntas que intentan dar respuestas a tantas muertes, a la fugacidad con la que desapareció la belleza natural y urbana, el yo lírico apela al tópico literario *ubi sunt* para responder y denunciar semejante masacre:

¿Qué se hicieron
tantos jardines, las embarcaciones
y los bosques, las flores y los prados?
Los mataron
para alzar su palacio los ladrones.
¿Qué se hicieron los lagos, los canales
de la ciudad, sus ondas y rumores?
Los llenaron de mierda, los cubrieron
para abrir paso a todos los carruajes
de los eternos amos de esta tierra,
de este cráter lunar donde se asienta
la ciudad movediza, la fluctuante
capital de la noche. (2010, p. 55).

México en ruinas: terremoto y destrucción

El 19 de septiembre de 1985 las ruinas ya no se ocultan; el observador, desde la perspectiva de Walter Benjamin, no ve “una cadena de datos” sino “una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies” (2011, p. 10). Desde el título del poemario, *Miro la tierra [1984-1986]*, Pacheco señala su facultad de mirar.²² Mirar la devastación provocada por el terremoto: los restos de los objetos y los cuerpos que yacen sin vida son los vestigios de lo terrible, de lo que duele nombrar, contar y describir mediante la poesía. Mirar el vacío, dice Georges Didi-Huberman; un vacío que concierne y constituye al poeta (1997, p. 15). Entre el lamento y la culpa, José Emilio Pacheco crea sus textos poéticos para intentar remediar su ausencia en el momento de la catástrofe. En términos de Jorge Monteleone (2004, p. 31), el poeta apela a la poesía para evocar el mundo, memorizarlo, retener lo vivido. Sin embargo, también, se propone mirar su objeto (en este caso la destrucción), con su opacidad elusiva, su contorno y su materialidad. A diferencia de lo que propone Giorgio Agamben (2007, p. 7) a partir de Walter Benjamin, el yo poético en Pacheco no se encuentra expropiado de su experiencia, es decir, él es capaz de hacer y transmitir, a pesar del horror, su vivencia frente a la catástrofe. Su relato, su palabra es la autoridad de su experiencia (Agamben, 2007, p. 9).

José Emilio Pacheco en *Miro la tierra [1984-1986]* se propone fijar la mirada, detener su atención en la cadena de hechos infaustos que provocó el terrible (y temible) sismo; con calma y sin prisa el yo poético contempla los restos, lo que sobrevivió, detiene su atención en la tierra que “gira sostenida en el fuego” (2010, p. 308).²³ Pacheco recupera un momento terrible; desea hacerlo visible mediante

²² El epígrafe de Rafael Alberti que abre el poemario también incluye el sentido de la mirada como primordial para intentar describir el escenario del terror; el poeta, mediante la apropiación textual y la incorporación en otro contexto de escritura, le confiere a la cita otro sentido. Los versos transmiten el sentir dramático del poeta que, a pesar de su tristeza y angustia, intenta registrar lo que sucedió:

Miro la tierra, aíslo
en mis ojos, atento, una pulgada.
¡Qué desconsolador, feroz y amargo
lo que acontece en ella! (Pacheco, 2010, p. 306).

²³ Para la quinta acepción de la edición 2014 del DRAE, mirar significa “pensar, juzgar”. Pacheco, frente a las fatales consecuencias del terremoto, se dispone a mirar sin apuros; “reposa” sobre lo destruido para tratar de entender qué, cómo y por qué sucedió la tragedia;

una serie de imágenes que el ojo crea al mirar. La realidad se hace visible al ser percibida (Berger, 2013a, p. 7). La poesía como intento de verbalizar lo visto; un intento de explicar lo casi inentendible. En tanto que la imagen es una “visión que ha sido recreada o reproducida” (2013a, p. 15), José Emilio Pacheco plasma en el poemario que nos ocupa su modo de ver la destrucción, su modo de entenderla y de comunicarla. Él, mediante la poesía, sostiene una visión por medio de imágenes poéticas que muestran el aspecto de México luego de la presencia del terremoto: “Las imágenes se hicieron al principio para evocar la apariencia de algo ausente. Gradualmente se fue comprendiendo que una imagen podía sobrevivir al objeto representado; por tanto podría mostrar el aspecto que había tenido algo o alguien” (Berger, 2013a, p.16). La recreación de lo visto, agrega Berger, mediado por la imaginación, permite con más profundidad compartir la experiencia que tuvo el artista de lo visible (2013a, p.17)²⁴ y, así, “captar” el momento aciago que vivió el país. Las imágenes poéticas, en tanto fijan la memoria de semejantes hechos infaustos, entrañan, en la circunstancia de evocación, cierto acto de redención (Berger, 2013b, 73). Como las fotografías, los poemas de *Miro la tierra [1984-1986]* “son reliquias del pasado, huellas de lo que ha sucedido” (Berger, 2013b, 78). Tanto el título de la sección dedicada al terremoto como el segundo epígrafe de esta (perteneciente a *Elegía del retorno* de Luis G. Urbina) sostienen la intención de retener lo sucedido; de que la experiencia personal del poeta sea, de manera simultánea, una experiencia social y colectiva.²⁵ El poeta comunica su sentimiento de extranjero en una tierra querida (la más querida); vuelve a su lugar de origen que no está igual a cuando se marchó. Los sentimientos se entrecruzan; la culpa y la tristeza entretejen una voz poética que enuncia desde un espacio que es su lugar físico predilecto pero, simultáneamente, ya no es lo que era; lo desconoce y, de ahí, su sentimiento

la suya es una mirada compleja. En términos de Georges Didi Huberman, ver el desastre por parte del poeta se convierte en una experiencia táctil, tangible que, mediante la poesía, agregamos, se comunica (1997, p. 14-15).

²⁴ Si bien John Berger centra sus estudios y reflexiones en obras de artes provenientes de la pintura, consideramos que sus conclusiones son pertinentes para desarrollar un análisis crítico de los textos poéticos pachequianos contenidos en *Miro la tierra [1984-1986]*.

²⁵ Para Käte Hamburger, a diferencia de lo que ocurre en el drama y en la narrativa, el título en la lírica cumple una función primordial debido a que estructura la enunciación del poema, puede aclarar su sentido al nombrar el objeto (1995, p. 179-180).

de extranjería: “Volveré a la ciudad que yo más quiero / después de tanta desventura, pero / ya seré en mi ciudad un extranjero” (2010, p. 307). Como en el caso de *Sobre la historia natural de la destrucción* (2003) de W.G. Sebald, Pacheco coloca su mirada (y su poesía) sobre un hecho del pasado para hacerle frente al silencio; indaga sobre la historia y, en esa operación, desmonta ciertas interpretaciones sobre un hecho específico²⁶ del cual, si bien corresponde a un desastre natural, los hombres también son responsables.

Las dos primeras estrofas que inician la sección se caracterizan por un “tono” reflexivo; no se inscriben directamente en la descripción detallada de los efectos de la destrucción sino en su evocación mediante particularidades que se plasman en el segundo verso de la primera estrofa: “Absurda es la materia que se desploma, / la penetrada de vacío, la hueca” (2010, p. 307). Como observamos, el primer verso, “absurda es la materia que se desploma”, ya reconoce la presencia de una realidad inadmisibile, forjada en el adjetivo “absurda” que inicia la primera parte del libro: el avance de la materia que surge desde el centro de la tierra, la cual “gira sostenida en el fuego. / Duerme en un polvorín” (2010, p. 308), es tan ineludible como fatal. Nada puede evitar su marcha y el adverbio “no” así lo establece en el instante que “nuestras obras se hacen añicos” (2010, p. 307), expresión que impregna el poema de la lamentación que caracteriza la elegía clásica.²⁷ La sucesión de verbos que connotan movilidad

²⁶ Recordemos que Sebald escribe su ensayo en el contexto de recuperar la memoria de los caídos en Alemania durante la Segunda Guerra Mundial. Si la historia se ha empeñado en omitir los escalofriantes crímenes, la pluma de Sebald desanda los alcances de la devastación para repensar la identidad cultural de Alemania. Como en Pacheco, la enunciación es desde el desgarramiento y la incomprensión que produce el dolor frente a hechos inentendibles: “Es difícil hacerse hoy una idea medianamente adecuada de las dimensiones que alcanzó la destrucción de las ciudades alemanas en los últimos años de la Segunda Guerra Mundial, y más difícil aún reflexionar sobre los horrores que acompañaron a esa devastación” (Sebald, 2003, p. 13). Dado que una aproximación más amplia a esa vinculación que advierto entre las visiones de la destrucción de Sebald y Pacheco implicaría la escritura de un ensayo dedicado al tema, solo me remito a aproximar ambas perspectivas de manera somera, sin intención de profundizar sus alcances en este artículo.

²⁷ Eduardo Camacho Guizado afirma que la elegía corresponde a una composición poética que lamenta la muerte de una persona o, como en el presente caso, cualquier tipo de acontecimiento público que es digno de ser llorado (1969, p. 9). Desde este punto de vista, no es casual que el escritor mexicano haya incluido en el título, entre paréntesis, la frase “Elegía del retorno”. La elegía, en tanto género literario, es el más apropiado para expresar un sentir

(“gira” y “trae”) presagia el arribo de la muerte cuyas metáforas, “una hoguera / un infierno sólido” (2010, p. 307), anuncian el abismo. Dicha “agitación”, la de la piedra a punto de estallar, continúa en la siguiente estrofa donde la palabra “muerte” aparece enunciada por primera vez y cierra el grupo estrófico, lo que refuerza el lamento del yo poético frente al desastre pronto a llegar:

La piedra de lo profundo late en su sima.
Al despetrificarse rompe su pacto
con la inmovilidad y se transforma
en el ariete de la muerte (2010, p. 307).

La sucesión de comas interrumpe el ritmo fluido del poema 4; sus pausas desean contrarrestar la fuerza de la materia temida, sin embargo, la enumeración continuada y en orden ascendente de sustantivos presenta el ineluctable arribo del terremoto impregnado de la sonoridad que dichos términos comunican:

De adentro viene el golpe,
la cabalgata sombría,
la estampida de lo invisible, explosión
de lo que suponemos inmóvil
y bulle siempre (2010, p. 307).

Las comparaciones no están excluidas y refuerzan la poetización del yo lírico que no encuentra a su alrededor otra cosa que no sean ruinas.²⁸ Las

doloroso, pero, además, para revelar sus sentimientos hacia un otro, en este caso, hacia sus coterráneos en su regreso a México. “Elegía del retorno”, de este modo, es un poema donde la muerte no es independiente del yo; él no se distancia de ella, o la “vive” desde afuera, al contrario, sufre y transforma esa experiencia infeliz en materia poética.

²⁸ Otra vez el campo de lo elegíaco se torna tangible. Las comparaciones, cada vez más violentas, son un enfrentarse continuo a la muerte, a la nada, a la destrucción. Son tan sensibles estas observaciones como la percepción del mismo Sebald cuando se opone a la mudez de sus colegas, quienes ocultaron las dimensiones del desastre y negaron las cifras de la devastación durante los últimos años del enfrentamiento: “si los que nacieron después tuvieran que confiar sólo en el testimonio de los escritores, difícilmente podrían hacerse una idea de las proporciones, la naturaleza y las consecuencias de la catástrofe provocada en Alemania por los bombardeos. Sin duda hay algunos textos pertinentes, pero lo poco que nos ha transmitido la literatura, tanto cuantitativa como cualitativamente, no guarda proporción con las experiencias colectivas

semejanzas se entienden desde una continuidad; la continuidad de una tradición impregnada por las punzantes cenizas de un destino inevitable. En el infierno de México que se alza “para hundir la tierra” se reconocen otras ciudades que con anterioridad fueron sepultadas. Ahora México y el terremoto, antes Nápoles y el volcán Vesubio, situado en la bahía de Nápoles, que el 24 de agosto del año 79 d. C hizo cenizas las ciudades de Pompeya y Herculano.

La aliteración de la palabra “muerte” en el poema siguiente despliega todas las facetas que en ella se conjugan; el término, que enfatiza la *lamentatio* del yo, se expande para transmitir sus significaciones. La muerte aflora desde el interior de la tierra y se presenta rodeada por expresiones que enlazan el abismo de la misma muerte con la oscuridad que provocará la pronta llegada del terremoto. La estrofa final cierra con términos duales, “El día se vuelve noche, / polvo es el sol” (2010, p. 309), para enfatizar el estallido final, “el estruendo lo llena todo” (2010, p. 309), en una atmósfera aciaga y letal. El uso de un conector temporal, “de pronto”, además de funcionar como enlace entre una y otra poesía, revela la presencia del temblor mediante la descripción de sus efectos y la inclusión de un hipébaton que pone de relieve el frenesí del desastre para sentenciar, en el último verso, la victoria de la naturaleza:

Así de pronto lo más firme se quiebra,
se tornan movedizos concreto y hierro,
el asfalto se rasga, se desploman
la vida y la ciudad. Triunfa el planeta
contra el designio de sus invasores (2010, p. 309).

La casa como intimidad protegida, como primer universo, como rincón de mundo, como cosmos (Bachelard, 1965, p. 33- 34) se ve amenazada; ya no es “defensa contra la noche y el frío” (Poema 9, p. 309). Ya no alberga el ensueño, ya no protege al soñador para que pueda soñar en paz (Bachelard, 1965, p. 36) sino que se corresponde con la sucesión de enumeraciones, “la violencia de la intemperie, /el desamor, el hambre y la sed” (Pacheco, 2010, p. 309), que finalizan en “cadalso y tumba” (2010, p. 309) y, de este modo, la morada del pasado no es, continuando

extremas de aquella época” (Sebald, 2003, p. 77-78). Al contrario de lo que afirma Sebald respecto a Alemania, Pacheco sí describe la ciudad de México en llamas.

con el fenomenólogo francés, imperecedera (Bachelard, 1965, p. 36).²⁹

Las comparaciones, como dijimos, avanzan junto con el tono que se le impone a cada una de las textualidades. El poema 10 mantiene la lamentación, sin embargo, en este caso, la naturaleza (mediante la imagen del pez) es el término que comunica la angustia y enfatiza la carencia: “Sólo cuando nos falta se aprecia el aire / cuando quedamos como el pez atrapados / en la red de la asfixia” (2010, p. 310). Los términos “horror” y “terror” retumban en el cuerpo del poeta y, mediante la yuxtaposición, se presenta con el otro vocablo que cierra el verso anterior: “libres”. Como se lee, se configura una constelación de conceptos que, de forma ascendente, ubica al sujeto en la dimensión plena y deseada de la emancipación (“aire”, “agujeros”, “oxígeno”, “libres” y “vida”), no obstante, la ilusión es efímera al presentarse la opresión que todo lo acaba.³⁰ Si la antítesis es la estrategia poética elegida, el Poema 11 la circunscribe para oponer dos temporalidades, pasado y presente, mediante usos adverbiales (“ahora”, “hoy”) y tiempos verbales que testifican momentos disímiles. Además, dichas dualidades datan una ruptura: el pasado feliz del presente desgraciado:

Hubo un tiempo
feliz en que podíamos movernos,
salir, entrar y ponernos de pie o sentarnos.
Ahora todo cayó. Ha cerrado
el mundo sus accesos y ventanas,
Hoy entendemos lo que significa
una expresión terrible:
sepultados en vida (2010, p. 310).

²⁹ La casa no es sinónimo de refugio en esta parte de la obra poética de Pacheco; se destruyeron los espacios de la intimidad. Solamente la memoria, resguardada por la práctica poética, se transforma en el amparo de las situaciones pasadas, vividas y no derrumbadas por la naturaleza hostil; es el medio para alcanzar la primitividad del refugio. Como propone Bachelard, la poesía, en esta instancia, resiste al “abrir de nuevo el campo de las imágenes primitivas que han sido tal vez los centros de fijación de los recuerdos que se quedaron en la memoria” (1965, p. 60-61).

³⁰ Aquí reconocemos otra particularidad de la elegía, particularmente referida a su estructura (Camacho Guizado, 1969, p. 177). En este caso, el ritmo pendular y el enfrentamiento de contrarios no está dado, como explica este crítico, por medio de interrogaciones, exclamaciones o uso de partículas adversativas, sin embargo, la oposición se sostiene en los vocablos seleccionados por el poeta.

La presentación de un estado feliz anterior a la muerte (o a un presente que es vivido, como dice el último verso, como sepultura) es una imagen que rara vez está ausente en los poemas funerales y, en palabras de Camacho Guizado, “podría decirse que es el elemento elegíaco por excelencia” (1969, p.178). La angustia temporal, tan afín a un poeta como Quevedo, se entrevé en Pacheco al enfrentarse, sin intermediarios, a la figura del sismo.

Llega el sismo y ante él no valen
las oraciones ni las súplicas.
Nace de adentro para destruir
todo lo que pusimos a su alcance.
Sube, se hace visible en su obra atroz.
El estrago es su única lengua.
Quiere ser venerado entre las ruinas (2010, p. 310)

El tiempo elegíaco se torna concreto; es la acción de la muerte sobre la ciudad, sobre su gente y sobre el cuerpo del poeta. Así finaliza la primera parte de la sección “Las ruinas de México”: el poeta frente a las ruinas, frente a lo que es (“polvo en el aire”); en los últimos trazos se reconocen preguntas que, continuando con el modelo clásico, intentan consolar el alma lastimada del poeta, o bien, ansían explicar el misterio de la destrucción, de las ruinas, testimonio de una pérdida, que asedian al poeta (Didi-Huberman, 1997, p. 16):

¿El planeta al girar descende
en abismos de fuego helado?
¿Gira la tierra o cae? ¿Es la caída
infinita el destino de la materia? (2010, p. 311)³¹

La destrucción y sus restos se constituyen en la materia poética de los poemas seleccionados para este trabajo. Entre la ceniza y el polvo surgen

³¹ La inclusión del oxímoron “fuego helado” es una clara referencia al poema de Francisco de Quevedo, donde el poeta presenta su definición del amor. Estructurado en paralelismos que resaltan las contradicciones de este sentimiento, identifica a este con la figura del abismo para subrayar, en la incomprensión, su “peligrosidad”. Pacheco también inscribe el caos de la destrucción en la misma imagen; como el amor, el polvo es materia que “desciende siempre” (2010, p. 311) y elemento constituyente de los hombres..

las partes de una ciudad desaparecida que, paulatinamente, va recuperando sus rasgos. México se asoma y se reconoce entre los escombros, entre el polvo y las ruinas del pasado de la conquista española y el presente de una ciudad que sigue sufriendo embates, como el terremoto de 1985. Sin embargo, José Emilio Pacheco reconoce en la tradición literaria un espacio para enlazar sus creaciones poéticas. La imagen poética de la destrucción se ancla en las relecturas que el mismo Pacheco realiza sobre otros escritores, ya sea de la tradición literaria local, como Octavio Paz, o de otra, como Francisco de Quevedo. Las glosas bíblicas también se constituyen en posibles relatos donde nuestro escritor encuentra la oportunidad de resemantizar la imagen de la destrucción. La preocupación y la reflexión de José Emilio Pacheco sobre la destrucción, así, se sostienen en un ejercicio estético serio y riguroso que pone en escena el reordenamiento de linajes culturales y literarios disímiles, donde el lector se reconoce en esa tarea porque reconstruye, mediante la lectura atenta, el nuevo recorrido propuesto por nuestro escritor.

Bibliografía

- Agamben, G. (2007) [1978]. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, (S. Mattoni trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Agamben, G. (2000) [1998]. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, (A. Gimeno Cuspineria trad.). España: Pre-textos.
- Añón, V. (Ed.). (2010). *Segunda Carta de Relación y otros textos*. Buenos Aires: Corregidor.
- Bachelard, G. (1975) [1957]. *La poética del espacio*, (E. Champourcin trad.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (2011). *Conceptos de filosofía de la historia*. Buenos Aires: Agebe.
- Berger, J. (2013a). *Modos de ver*, (J. G. Beramendi trad.). España: Gustavo Gili.
- Berger, J. (2013b). *Mirar*, (P. Vásquez Álvarez trad.). Buenos Aires: Ediciones de La Flor.
- Broad, P. (2006). ¿Con quién hablo?: autoridad narrativa en *Morirás lejos*. En P. Popovic Karic y F. Chávez Pérez (coords.), *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas* (pp. 242-256). México: Siglo Veintiuno.
- Calderón de la Barca, P. (2001) *La vida es sueño*. Buenos Aires: Cántaro.
- Camacho Guizado, E. (1969). *La elegía funeral en la poesía española*. Madrid: Gredos.

- Cannavacciuolo, M. (2014). *Miradas en vilo. La narrativa de José Emilio Pacheco*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Curtius, E. (1955) [1948]. *Literatura europea y Edad Media Latina*. Tomo 1. (M. Frenk Alatorre y A. Alatorre trads.). México: Fondo de Cultura Económica.
- de Reina, C. y de Valera, C. (1960). *Biblia*. Recuperado de <http://www.amen-amen.net/RV1960/>
- de Villena, L. (1986). *José Emilio Pacheco*. Madrid: Júcar.
- Derrida, J. (2009) [1987]. *La difunta ceniza*, (D. Alvaro y C. Peretti trads.). Buenos Aires: La Cebra.
- Didi-Huberman, G. (2007). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Barcelona: MACBA.
- Didi-Huberman, G. (1997) [1992]. *Lo que vemos, lo que nos mira*, (H. Pons trad.). Argentina: Manantial.
- Dorra, R. (1994). *Morirás lejos: la ética de la escritura*. En H. Verani (Ed.). *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica* (pp. 238-248). México: Ediciones Era.
- Doudoroff, M. (1994). José Emilio Pacheco: recuento de la poesía, 1963-86. En H. Verani (Ed.). *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica* (pp. 145-169). México: Ediciones Era.
- Ducrot, O. y Todorov, T. (1995). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Madrid: Siglo XXI.
- Genovese, A. (2011) *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Giordano, J. (1985). Transformaciones narrativas actuales: *Morirás lejos*, de José Emilio Pacheco. *Cuadernos americanos*, 258(1), 133-140.
- Glantz, M. (1994). *Morirás lejos: literatura de incisión*. En H. Verani (Ed.). *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica* (pp. 229-237). México: Ediciones Era.
- Gorostiza, J. (1988). *Cauces de la poesía mexicana y otros textos*, (J.E. Pacheco Ed. y prol.). México: Universidad Autónoma de México y Universidad de Colima.
- Gorostiza, J. (2000) [1939]. *Poesía completa*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gruzinski, S. (1995) [1988]. *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*, (J. Ferreiro trad.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Güemes, C. (28 de agosto de 2000). Entrevista a José Emilio Pacheco: “Respeto mis textos, no a mí mismo”. La Jornada, Recuperado de: <http://www.jor->

nada.unam.mx/2000/08/28/03an1clt.html

- Haindl Ugarte, A. (2009). La Muerte en la Edad Media. *Historias del Orbis Terrarum, 1*, 106-206. Recuperado de <https://historiasdelorbisterrarum.wordpress.com/articulos-e-investigaciones/num-01/>
- Hamburger, K. (1985). El género lírico. En *La lógica de la literatura* (pp. 157-195). Madrid: Visor.
- Jiménez de Báez, Y. (1994). *Morirás lejos: límite de la ficción y Babel de la Historia*. En H. Verani (Ed.). *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica* (pp. 249-262). México: Ediciones Era.
- León Portilla, M. (1972) [1959]. *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*. México: Universidad Autónoma de México.
- León Portilla, M. (2010) [1961]. *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lienhard, M. (1990). *La voz y su huella*. La Habana: Casa de las Américas.
- Masiello, F. (2013). *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Mignolo, W. (1982). La figura del poeta en la lírica de vanguardia. *Revista Iberoamericana*, (118-119), 131-148.
- Monteleone, J. (2004). Mirada e imaginario poético. En Y. Sánchez y R. Spiller, (Eds.), *La poética de la mirada* (pp. 29-43). Madrid: Visor Libros.
- Morales Faedo, M. (2006). *Morirás lejos: de la escritura a la reescritura (1967-1977)*. En P. Popovic Karic y F. Chávez Pérez (coord.), *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas* (pp. 221-241). México: Siglo Veintiuno.
- Naumann, Walter. (1978). Polvo enamorado. Muerte y amor en Propertio, Quevedo y Goethe. En G. Sobejano (comp.), *Francisco de Quevedo* (pp. 326-342). Madrid: Taurus.
- Ortiz Domínguez, E. (2008). *Las paradojas del Romanticismo. Poesía romántica mexicana: imágenes y motivos*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Oviedo, J. (1994) [1987]. José Emilio Pacheco: la poesía como *Ready-Made*. En H. Verani (Ed.), *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica* (pp. 43-61). México: Ediciones Era.
- Pacheco, JE. (2010). *Tarde o Temprano [Poemas 1958-2009]*. Barcelona: Tusquets.
- Pacheco, JE. (1965). Gorostiza y la paradoja de *Muerte sin fin*. *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas*, 1(2), 33-35.

- Pacheco, JE. (1966). Análisis académico de un gran poema [Revisión del libro *Una poética moderna: Muerte sin fin de José Gorostiza*, por Mordecai S. Rubin]. *Revista de la Universidad de México*, 20 (12), 50-51.
- Paz, O. (1960). *Libertad bajo palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Quevedo, F. (1945). *Antología poética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Rey, A. (1997). Vida retirada y reflexión sobre la muerte en ocho sonetos de Quevedo. *La Perinola: revista de investigación quevediana*, (1), 189-214.
- Romero Galván, J. (1999). La ciudad de México, los paradigmas de dos fundaciones. *Estudios de Historia Novohispana*, 20 (20), 13-32.
- Sebald, W.G. (2003) [1999]. *Sobre la historia natural de la destrucción*. Barcelona: Anagrama.
- Westheim, P. (2005) [1953]. *La calavera*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Zanetti, S. (2002). Lectura y reescritura en *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco. En *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina* (pp. 393-415). Rosario: Beatriz Viterbo.

Autores

Carolina Sancholuz

Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, donde se desempeña en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación como Profesora Titular de Literatura Latinoamericana I, para las carreras de Profesorado y Licenciatura en Letras. Coordina la carrera de Doctorado en Letras en la misma institución. Es Investigadora Independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), con sede en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IDIHCS) de la Universidad Nacional de La Plata y es miembro del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires. Dirige proyectos de investigación, entre ellos “Cartografías de la literatura latinoamericana: tropos y tópicos del espacio y su representación”, con especial énfasis en la producción literaria caribeña. Ha publicado el libro *Mapa de una pasión caribeña. Lecturas sobre Edgardo Rodríguez Juliá* (Buenos Aires, Dunken, 2010). Prologó la novela *La piscina* de Edgardo Rodríguez Juliá para el sello Corregidor; ha participado con colaboraciones en numerosos volúmenes colectivos y revistas académicas de la especialidad. Coordina la sección Libros dedicada a reseñas bibliográficas de la revista *Orbis Tertius*. Dirige tesis de grado, postgrado y becarios CONICET, UNLP y UBA en el campo de los estudios literarios y culturales latinoamericanos.

Valeria Añón

Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, Magíster en Literaturas Española y Latinoamericana por la misma institución e Investigadora Adjunta del Conicet con sede en el Idihcs UNLP. Es Profesora Adjunta de Literatura Latinoamericana I en las universidades de La Plata y Buenos Aires (Departamento

de Letras). Es autora de numerosos capítulos de libros y artículos en revistas con referato, vinculados en especial con el análisis de crónicas novohispanas (siglos XVI y XVII) y andinas, y con estudios culturales latinoamericanos en general. Entre sus libros figuran la edición anotada de la *Segunda Carta de relación de Hernán Cortés* (2010), *La palabra despierta. Tramas de la representación y usos del pasado en crónicas de la conquista de México* (2012) e *Interpretar silencios. La extraducción en la Argentina* (2013). Dictó cursos de posgrado en las universidades de Buenos Aires, La Plata (Argentina) y la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Dirige un proyecto PICT 2014 con sede en el Idihcs; dirige el proyecto UBACyT 2014-2016: “Imágenes, circuitos y sujetos de la lectura y la escritura en la literatura colonial latinoamericana” y el proyecto PRI-UBA (2012-2014) “Figuras de la lectura y la escritura en la literatura colonial latinoamericana”. En la Universidad Nacional de La Plata codirige el Proyecto de Incentivos “Cartografías de la literatura latinoamericana. Tropos y tópicos del espacio y su representación”, código H688, dirigido por la Dra. Carolina Sancholuz.

Susana E. Zanetti:

Fue Profesora Emérita de la Universidad Nacional de La Plata, donde se desempeñó como Profesora Titular de la cátedras Literatura Hispanoamericana y luego Literatura Latinoamericana I. En la facultad de Humanidades de la UNLP Susana fue investigadora de enorme y reconocida trayectoria en los estudios de literatura latinoamericana; fue responsable de numerosos proyectos de investigación en el área y sobresalió en su labor de formadora de especialistas en literatura latinoamericana. Dirigió el Departamento de Letras, la carrera de Doctorado en Letras y la revista *Orbis Tertius*. Paralelamente se destacó en sus actividades docentes y de investigación como Titular de las cátedra de Literatura Latinoamericana I de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, institución en la cual coordinó la Maestría en Literaturas Española y Latinoamericana, fue Directora del Instituto de Literatura Hispanoamericana, del Departamento de Letras y miembro integrante y fundadora del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género. Su actividad en el campo editorial argentino, en EUDEBA y CEAL fue de singular importancia, contribuyendo a la formación de un público lector a través de, por ejemplo, la segunda edición de *Capítulo* y la *Historia de la literatura argentina*. Lectora infatigable y crítica, sus profusos ensayos dedicados a un arco muy amplio de aspectos de la literatura latinoamericana se han

publicado en revistas especializadas e importantes volúmenes colectivos. Entre sus trabajos extensos, los más recientes dedicados a últimas preocupaciones sobre lectores, lectoras y ficcionalización de escenas de lectura en la literatura latinoamericana son: *La dorada garra de la lectura* (Beatriz Viterbo, Argentina) y *Leer en América Latina* (Ediciones El otro, el mismo, Venezuela).

Simón Henao-Jaramillo

Doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, Magíster en Literatura española y latinoamericana por la Universidad de Buenos Aires y profesional en estudios literarios por la Universidad Javeriana de Bogotá. Profesor en la cátedra de Literatura Latinoamericana I en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP). Becario posdoctoral de CONICET para una investigación sobre las proyecciones imaginarias de lo común en el arte, el cine y la literatura colombiana de fin de siglo XX. Sus últimas publicaciones son “Imágenes de lo íntimo en *Falleba* de Fernando Cruz Kronfly” en *Revista Perífrasis* N° 13 (2016) y “Fernando Cruz Kronfly y el tiempo fracturado de *Destierro*” en *Revista Estudios de Teoría Literaria* N° 8 (2015). Es miembro integrante del proyecto “Cartografías de la literatura latinoamericana: tropos y tópicos del espacio y su representación” radicado en el IDIHCS.

Facundo Ruiz

Doctor en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina, donde se desempeña como profesor de Literatura Latinoamericana. Es Investigador del CONICET y del Instituto de Literatura Hispanoamericana, en el marco del cual dirige el grupo Estudios Barrocos Americanos. Ha editado y anotado la poesía y las cartas de sor Juana Inés de la Cruz (*Nocturna mas no funesta*, 2014) y coordinado, junto a Pablo Martínez Gramuglia, el volumen *Figuras y figuraciones críticas en América Latina* (2012). Ha publicado artículos en volúmenes colectivos, revistas nacionales e internacionales. Preparó, junto a Luciana del Gizzo, la *Antología temática de la poesía argentina*, de próxima aparición.

Rodrigo Javier Caresani

Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires y profesor de literatura latinoamericana en dicha Universidad. Becario de CONICET, cursa su

doctorado en Literatura con el tema “Poesía y traducción en el modernismo latinoamericano: de Rubén Darío a Julio Herrera y Reissig”. Ha publicado el tomo *Rubén Darío. Crónicas viajeras. Derroteros de una poética* (2013) y coeditado *Traducir poesía. Mapa rítmico, partitura y plataforma flotante* (2014). Es asesor del proyecto *Obras Completas de José Martí* (Centro de Estudios Marianos) y miembro de los consejos editores de *Repertorio dariano* (Academia Nicaragüense de la Lengua) y *Exlibris* (FFyL, UBA). Dirige el grupo “Relaciones interartísticas en el modernismo latinoamericano (1880-1930): viajes, traducciones, lenguajes” (PRIG-UBA) y participa en varios proyectos dedicados al “fin de siglo”. Sus investigaciones sobre el fenómeno de la traducción se han difundido en libros y revistas académicas argentinas e internacionales.

Javier Planas

Licenciado en Bibliotecología y Ciencia de la Información; Doctor y Magister en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de La Plata. Se ocupa de temas vinculados con la historia de la lectura, el libro y las bibliotecas en Argentina, con particular interés en las bibliotecas populares. Integra equipos de investigación que abordan problemas relacionados con las tecnologías de la información y la comunicación. Becario posdoctoral de Conicet. Profesor en la carrera de Bibliotecología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP). Dirige la revista *Palabra Clave (La Plata)*.

Julieta Novau

Profesora y Licenciada en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Se desempeña como docente Ayudante Diplomada de la Cátedra “Literatura Latinoamericana I” (FaHCE-UNLP). Becaria de la UNLP, para realizar el Doctorado en Letras cuyo tema de investigación se centra en las “Figuraciones de la narrativa antiesclavista en Cuba y Brasil, 1840-1880”. Ha colaborado en distintas publicaciones académicas. Es miembro integrante del proyecto “Cartografías de la literatura latinoamericana: tropos y tópicos del espacio y su representación” radicado en el IDIHCS.

Rosario Pascual Battista

Profesora en Letras por la Universidad Nacional de La Pampa (Argentina). Doctoranda en la Universidad Nacional de La Plata sobre “Poética y tradición

cultural en la obra lírica y crítica de José Emilio Pacheco”, con la dirección de la Dra. Carolina Sancholuz y la codirección de la Dra. Graciela Salto. Publicación reciente: “La imagen de la ruina en *Los elementos de la noche [1958-1962]* de José Emilio Pacheco”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. 44 (2015). Docente auxiliar en “Introducción a la Literatura” y “Práctica II” de la Universidad Nacional de La Pampa. Integra, además, dos proyectos de investigación sobre literatura latinoamericana, uno de ellos “Cartografías de la literatura latinoamericana: tropos y tópicos del espacio y su representación” radicado en el IDIHCS. Participa en el equipo editorial de la revista *Anclajes*.

Azucena Galettini

Doctoranda en Letras (CONICET-Universidad de Buenos Aires), investigadora tesista en el Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA). Proyecto de tesis doctoral: “Escrituras topográficas de la dislocación: la construcción de una mirada paisajística en la obra de dos poetas del Caribe anglófono, Grace Nichols (Guyana-Reino Unido) y Dionne Brand (Trinidad y Tobago-Canadá)”. Licenciada en Letras (Universidad de Buenos Aires) y traductora inglés-español egresada del Instituto en Educación Superior en Lenguas Vivas, “Juan Ramón Fernández”, entre sus publicaciones recientes se encuentran: “Más allá de la paradoja espacial: otra manera de pensar la diáspora: Análisis de *The Fat Black Woman’s Poems*, de Grace Nichols.” en *El Gran Caribe en femenino*, Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica, número 17, enero-junio 2013, y “La precariedad de lo humano y la imposibilidad de construir territorios en *El país de la canela*, de William Ospina” en Andrea Ostrov (coord.) *Biopolítica, cuerpo y territorio*, NJ editor, 2015 (en prensa). Es miembro integrante del proyecto “Cartografías de la literatura latinoamericana: tropos y tópicos del espacio y su representación” radicado en el IDIHCS.

Espacio y representación se articulan en este volumen para dar cuenta de la heterogénea Literatura Latinoamericana a través de categorías tales como lugar, territorio, viaje, desplazamiento, exilio, frontera, ciudad, paisajes, naturaleza, topografía, mapas, cartografías, itinerarios y redes. El libro conforma un sistema de lugares: territorialización del Nuevo Mundo en la crónicas hispanoamericanas de los siglos XVI y XVII; el desplazamiento forzado, la trata esclavista y la huida cimarrona en novelas y ensayos del siglo XIX en Cuba y Brasil; los espacios letrados y de sociabilidad literaria en la literatura del siglo XIX; el espacio antillano en el mapa latinoamericano: imágenes de la insularidad y del archipiélago, cruces de fronteras entre la poesía del Caribe anglófono e hispánico; exilio y redes intelectuales en autores del Caribe hispánico del siglo XX; la problematización del concepto de nación y territorio en la narrativa colombiana contemporánea; espacio y tradición poética en la lírica mexicana contemporánea. La puesta en evidencia de dichos trayectos permite iluminar vínculos entre textos del pasado colonial y experiencias culturales recientes, como así también reflexionar acerca de la conformación de un sistema literario y cultural a contrapelo de ciertos lugares comunes del campo historiográfico literario latinoamericano que apuntan a una temporalidad cristalizada en periodizaciones, privilegiando este volumen la noción de espacio.



COLECTIVO
CRÍTICO

ISBN 978-950-34-1504-7

