

Pascual Battista, Rosario

Poética y tradición cultural en la obra lírica y crítica de José Emilio Pacheco

Tesis presentada para la obtención del grado de Doctora en Letras

Directora: Sancholuz, Carolina. Codirectora: Salto, Graciela Nélida

Pascual Battista, R. (2017). Poética y tradición cultural en la obra lírica y crítica de José Emilio Pacheco. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1543/te.1543.pdf>

Información adicional en www.memoria.fahce.unlp.edu.ar



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial 4.0 Internacional
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

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

**Poética y tradición cultural en la obra lírica y crítica de
José Emilio Pacheco**

Profesora Rosario Pascual Battista

Tesis presentada para optar por el grado de Doctora en Letras

Directora: Dra. Carolina Sancholuz

Codirectora: Dra. Graciela Nélica Salto

Ensenada, diciembre de 2017

Índice

Agradecimientos.....	4
Introducción	
Presentación general.....	7
1. Algunas precisiones teóricas.....	13
2. Sobre algunos aspectos del estado de la cuestión.....	17
3. Sobre el contexto mexicano de producción de la obra lírica y crítica de José Emilio Pacheco.....	22
 Primera parte: José Emilio Pacheco y la tradición literaria. El poeta como lector, crítico y ensayista	
1. José Emilio Pacheco: lector y antólogo del modernismo.....	28
1.1. El modernismo: vicisitudes de una definición.....	32
1.2. José Emilio Pacheco: antólogo y crítico literario.....	44
2. José Emilio Pacheco y Octavio Paz: dos miradas sobre el modernismo hispanoamericano.....	73
3. José Emilio Pacheco y la vanguardia.....	81
3.1. Tradición cultural y religaciones en la lectura de José Emilio Pacheco sobre Contemporáneos.....	89
3.2. Tradición cultural y religaciones: el caso de la generación española de 1927 y el Barroco.....	107

Segunda parte: Los derroteros poéticos de José Emilio Pacheco

1. Poetizar desde la ruina.....	119
1.1. “Mundo que se deshace ante mis ojos”: sobre los lugares yermos y ruines...	121
1.2. Historia y ruina: pensar en y desde la ruina.....	152
1.3. La ciudad de México: la espacialización de la ruina.....	175
1.4. Poesía y ruina: la figuración del poeta frente al desastre.....	183
2. La figuración de la ruina en la última poesía de José Emilio Pacheco.....	191
2.1. Sobre la figuración de la muerte.....	194
2.2. Entre la muerte y la destrucción: el lugar de la poesía.....	210
Palabras finales a modo de conclusiones.....	217
Anexo.....	222
Bibliografía.....	267

Agradecimientos

Desde que comencé este trabajo de investigación fueron varias las personas e instituciones que me acompañaron. En primer lugar, quiero agradecer a dos personas que me guiaron y me enseñaron mucho en este recorrido: Graciela Salto y Carolina Sancholuz. Muchas gracias por todo: por la generosidad, por la lectura atenta, las correcciones exigentes, por escucharme y por cuidarme siempre. Quiero destacar la confianza de Graciela Salto cuando, ya hace muchos años, me invitó a integrar la cátedra de Literatura Americana I como estudiante adscripta. Allí empezó todo y esta tesis resume el camino recorrido juntas. Quiero destacar el acompañamiento intelectual y, particularmente, emocional de Carolina Sancholuz en los años que estuve viviendo en La Plata. Allí conocí a su familia y, en especial, a su dulce Anita. A través de Carolina, también, tuve la posibilidad de vincularme con Susana Zanetti. Ella estuvo en el comienzo de este trabajo, en especial, cuando, junto con Carolina, fuimos a su casa y me brindó todo su material sobre José Emilio Pacheco.

Quiero reconocer también los aportes de las compañeras y los compañeros del grupo de estudio del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Universidad Nacional de La Plata, dirigido por Alejandra Mailhe y Carolina Sancholuz: Roxana Calvo, María Virginia González, Julieta Novau, Martín Castilla, Simón Henao-Jaramillo y Javier Planas. Gracias por el compromiso y la seriedad en la lectura que hicieron de cada uno de mis trabajos y por socializar, también, los de ustedes que fueron instancias de aprendizaje para mí. Asimismo, a los integrantes del proyecto de investigación “Cartografías de la literatura latinoamericana: tropos y tópicos del espacio y su representación”, en particular, a Valeria Añón, quien me brindó sus saberes para ahondar la relación de la poética de José Emilio Pacheco con el pasado mexicano.

Además, agradezco a mis compañeras y compañeros de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa por haber sido parte de este recorrido y, en particular, a las y los estudiantes porque, año tras año, me permiten repensar la tarea docente a partir de los desafíos y los interrogantes que surgen en el aula de la Universidad y de la escuela secundaria.

En el ámbito institucional, quiero expresar mi gratitud al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y a la Universidad Nacional de La Pampa porque este doctorado fue posible gracias a las becas que me brindaron y me dieron el tiempo suficiente para leer, pensar y escribir.

En el ámbito personal y afectivo, tan fundamental en esta etapa, agradezco a las personas que me acompañan día a día, desde cerca y desde lejos. A Claudia y Abel, mis padres, por la presencia constante y el amor infinito. A mi mamá, le agradezco las lecturas nocturnas cuando todavía yo no sabía leer y, a mi papá, la escucha atenta de sus canciones preferidas para entender la poesía. A Belén, Alejandro y Andrés, mis hermanos: gracias por el amor que me brindan cada vez que vienen a visitarme a Santa Rosa y por enseñarme a confiar más en mí. A Patricia, mi tía: gracias por guiarme en el camino de la docencia.

No quiero dejar de subrayar la importancia de la amistad durante todo este tiempo. Por eso, agradezco a mis amigas y amigos que, sin entender mucho sobre qué estaba investigando, me acompañaron a través de un abrazo, una llamada o un mensaje.

Y a Emiliano, mi compañero de todos estos años, que fue el testigo diario de mis lecturas y análisis, como así también de la angustia que me provocaba, por momentos, la exigencia de escribir una tesis de doctorado. Muchas gracias por el amor, por la confianza, por entender mis demandas, a veces, excesivas, y por creer en este vínculo que, como esta tesis, tuvo sus instancias de reescritura. Y a Amelia, nuestra amada hija,

quien llena nuestros días de abrazos, risas, música y colores. Para ella, las lecturas que vendrán.

Introducción

Presentación general

La producción literaria de José Emilio Pacheco (México, 1939-2014) ocupa un lugar central en la literatura latinoamericana de la segunda mitad del siglo veinte y, apenas iniciado el nuevo milenio, ha alcanzado una creciente visibilidad a partir del reconocimiento de la singularidad de su proyecto creativo y de su peculiar función articuladora de la tradición cultural. Pacheco supo alternar su práctica poética con la escritura de narrativa, ensayística y con la frecuente traducción de poetas y dramaturgos, además de la preparación de numerosas antologías y ediciones. En este vasto y multifacético corpus “renacentista”, como lo calificó Sergio Pitol (2002: 34), diseñó una trama de citas, alusiones e intertextos donde se despliega una aguda reflexión crítica y metacrítica sobre la construcción cultural del continente latinoamericano y, en particular, sobre la configuración de una tradición cultural y poética específica. En efecto, esta tesis doctoral, titulada “Poética y tradición cultural en la obra lírica y crítica de José Emilio Pacheco”, tiene el propósito de analizar, a través de un corpus específico de textos poéticos y ensayísticos, uno de los aspectos claves de su proyecto estético mediante la reconstrucción de determinadas discusiones que tienen su impacto en la selección de ciertas tradiciones poéticas y culturales. Asimismo, este trabajo pretende establecer ciertas relaciones entre los textos líricos y ensayísticos, sostenidas en la apropiación de imágenes o figuraciones que justifican tanto la indagación y el trazado de genealogías y linajes literarios como la labor de Pacheco como poeta. Cabe señalar que un repertorio de gestos y de prácticas rodea su producción sobre las funciones y disfunciones de la práctica poética en el mundo contemporáneo y, en consecuencia, sobre la mutabilidad o persistencia de sus elementos constitutivos. De ahí, como veremos, la figuración del autor en tanto poeta, ensayista y crítico rodea y gravita los

procesos de lectura y escritura que, si bien se encuentra atravesada por los embates de la historia y de una realidad en constante cambio, reconoce, mediante el proceso de selección y legitimación de ciertas tradiciones poéticas y culturales, un modo de justificar su lugar y su permanencia en el campo intelectual mexicano y latinoamericano.

La articulación del pasado literario con las prácticas culturales del presente ha originado en las últimas décadas una extensa y valiosa bibliografía (Bloom [1973] 2009; Williams [1977] 1980; Said [1975] 1978 y Genette [1962] 1989). A partir de algunos de estos aportes metodológicos y conceptuales, podrán analizarse determinados núcleos epistémicos del amplio repertorio poético y ensayístico de Pacheco y también su original contribución al delineamiento del espacio poético mexicano y latinoamericano. Este escritor ha realizado un acendrado trabajo literario con algunos de los movimientos y figuras de mayor significación del siglo pasado, como el modernismo y el legado literario de Alfonso Reyes. Desde la “Aproximación a la poesía mexicana del siglo XX” (1965), el prefacio a la *Antología del modernismo [1884-1921]* (1970) o el prólogo a *Poesía modernista: una antología general* (1982), para citar algunos puntos clave de su trayectoria crítica que recorreremos en esta investigación, los estudios de Pacheco, en paralelo, y, a la vez, en estrecha imbricación con su producción lírica, han ido delineando un modelo de poesía de enorme proyección para el anclaje de la experiencia literaria contemporánea. Como señala Mario J. Valdés San Martín (2006: 84), si bien José Emilio Pacheco no sistematizó su escritura crítica y teórica, ha construido, sin embargo, un *ars* poética tanto o más potente a través de su poesía.

El recorrido crítico de esta tesis, por lo tanto, y como plantea su título, se sostiene en dos ejes: poética y tradición cultural. Estos ejes atraviesan las dos partes que

componen esta investigación y persiguen, como hemos dicho, el objetivo de analizar las intervenciones, las reflexiones y las discusiones críticas que José Emilio Pacheco entabla respecto a la construcción de una tradición cultural y literaria particular, donde la constante reflexión metapoética sobre el lugar de la poesía y el poeta constituyen núcleos temáticos centrales que articulan un discurso integrador, a pesar de las diferencias, las tensiones y la heterogeneidad cultural de México y América Latina.

La tesis se divide en dos partes. La primera de ellas, denominada “Pacheco y la tradición literaria. El poeta como lector, crítico y ensayista”, se circunscribe a un corpus de textos ensayísticos donde el centro de abordaje es la tradición literaria mexicana. El objetivo principal de esta parte de la tesis es reconstruir, tal como se hará también con los poemas, el recorrido que plantea José Emilio Pacheco sobre el pasado de las letras de su país y, particularmente, sobre uno de los movimientos que más le interesó: el modernismo. El corpus está conformado por dos textos antológicos, *Antología del modernismo [1884-1921]* (1970) y *Poesía modernista. Una antología general* (1982), y una selección de notas periodísticas que José Emilio Pacheco publicó en *Proceso*, revista mexicana. En las notas introductorias, el autor define una tradición literaria que puede entenderse como una renovación total en el lenguaje. Aspira a ampliar el espectro de las figuras modernistas y, así, evitar ceñirse a una única figura, como podría llegar a ser la de Rubén Darío. El propósito es definir continuidades, posibles diálogos y reciprocidades y es allí donde aparecen las correspondencias y religaciones entre poetas del mismo país, como Manuel Gutiérrez Nájera, y de otros, como José Martí. Esta intención se complementa con el rescate de poetas poco reconocidos; además la crítica ha tenido reservas que, para la mirada de Pacheco, son injustificadas. Aquí reconocemos cómo los vínculos efectuados por Pacheco no se circunscriben al ámbito mexicano/latinoamericano; su labor como prosista incluye el reconocimiento de las

lecturas que los poetas modernistas han realizado sobre tradiciones extranjeras, como la estadounidense y la francesa, donde sobresale asimismo su labor como traductor¹. Por último, nuestro interés también se centra en cómo la figura de Pacheco se enlaza con otras que le son contemporáneas. De ahí que el diálogo entre José Emilio Pacheco y Octavio Paz y sus respectivas posturas sobre el modernismo sean clave para comprender cómo su figura se posiciona, a partir de mediados del siglo veinte, en el campo intelectual mexicano. Esta sección de la investigación también se ocupa de la recuperación del grupo vanguardista Contemporáneos que el autor mexicano apreció y ubicó en un lugar de relevancia en la tradición crítica de México. Particularmente, nos centramos en las representaciones que José Emilio Pacheco rescata del poeta y la poesía y que están vinculadas con su propia poética y sus figuraciones sobre la literatura, presentes también en la segunda parte de este trabajo. La categoría de *tradición selectiva* de Raymond Williams nos permite abordar la operación crítica de Pacheco sobre el pasado con la finalidad de desentrañar cómo los discursos literario y ensayístico se reconocen como soportes de la tradición cultural y literaria defendida por el escritor mexicano. Una de las hipótesis principales de esta parte de la tesis es que Pacheco relea y recupera al grupo vanguardista Contemporáneos por la obstinación que demostró en la definición de una literatura moderna, aferrada a las traducciones de autores europeos y a la reivindicación de escritores nacionales, como Alfonso Reyes. Debido a la preponderancia que tiene la imagen de Reyes en la obra de Pacheco, esta parte contiene el análisis de una serie de textos ensayísticos donde presenta a su coterráneo como parte axial de la historia literaria y cultural de su país. Tal como también veremos en sus poesías, la obra de José Emilio Pacheco se funda en una serie de elecciones dentro de determinadas formaciones culturales y estéticas que justifica una versión intencional de

¹ Vamos a hacer referencia a largo de esta tesis a algunas de sus traducciones, aunque no se estudiará este aspecto en esta tesis por su especificidad.

un pasado configurativo y de un presente preconfigurado que resulta, además, definitorio para entender su representación como escritor, pero, también, como lector de una tradición que, a través de su trabajo, pretende revivir y resignificar.

La segunda parte de esta tesis, titulada “Los derroteros poéticos de José Emilio Pacheco”, se centra en el estudio y análisis crítico de una categoría primordial para abordar parte de la producción poética del escritor mexicano. Esta categoría es la imagen literaria y poética de la *ruina*. Desde el inicio de su labor como poeta, Pacheco plasma su preocupación por hilvanar vínculos entre esta imagen, lo perdido (el pasado), la memoria y el papel del poeta, donde encuentra el espacio distintivo de la memoria poética. A lo largo de sus diferentes libros, este tópico adquiere matices distintivos o particulares que van desde ceñir lo ruin en un contexto más bien universal, sin delimitaciones específicas, hasta, como ocurre en parte del segundo poemario, *El reposo del fuego [1963-1964]*, y con claridad en *Miro la tierra [1983-1986]*, presentar lo destructivo a partir de hechos precisos de la historia mexicana, marcados por la violencia, como la Conquista española, y episodios trágicos, como el terremoto ocurrido en la ciudad de México en el año 1985. La configuración de un espacio poético a partir de la destrucción conlleva, además del análisis intrínseco de las diferentes significaciones que alcanza dicho tópico en la poética pachequiana, a la reflexión y al análisis de otras de las categorías fundamentales presentes en la tesis: la de *tradición*. Mediante una voz poética que, en un primer momento, pareciera definirse únicamente desde la soledad que implica habitar entre las cenizas y los restos de la destrucción, se alza un yo poético que aúna múltiples voces, provenientes de las nuevas lecturas e interpretaciones que el propio José Emilio Pacheco ejerce sobre el amplio reservorio cultural que lo antecede. Así, entre la tierra baldía y desolada que, de forma reiterada, aparece en sus creaciones líricas es posible leer la recuperación de glosas bíblicas y de

autores de tradiciones literarias disímiles, como Virgilio, T. S. Eliot, José Gorostiza y Juan Ramón Jiménez. Sus relecturas se extienden y alcanzan los testimonios precolombinos a través de la poetización de, por ejemplo, México-Tenochtitlan, la mítica ciudad de los mexicas, cuya brutal desaparición Pacheco no soslaya. Esta parte se cierra con el estudio y el análisis crítico de sus últimos poemarios, *Como en la lluvia. Poemas / 2001-2008* y *La edad de las tinieblas. Cincuenta poemas en prosa*, publicados en 2009. El objetivo de esta parte es, por un lado, rescatar la imagen poética de la ruina y ver cómo se resemantiza en un contexto de producción diferente al de sus primeros poemarios. Por otro lado, se recupera una serie de intervenciones de críticos literarios que coinciden en el cambio de “tono” que adquiere la poesía de José Emilio Pacheco a partir de su tercer libro, *No me preguntes cómo pasa el tiempo [1964-1968]* (1969). Algunos especialistas sostienen que esta nueva postura se debe, fundamentalmente, al tratamiento que Pacheco comienza a darle a la experiencia cotidiana y al lugar que ocupa la poesía. Los cambios, además, están acompañados por el empleo de un lenguaje más llano y coloquial, mediante el cual el poeta tiende un puente de familiaridad con el lector, que busca desdibujar los límites genéricos entre lo que se considera tradicionalmente “lenguaje poético” y “lenguaje prosaico”.

Por último, esta tesis incorpora un anexo documental que incluye solamente los textos ensayísticos de José Emilio Pacheco publicados en la revista *Proceso*, que fueron el puntapié inicial de este trabajo para rearmar posibles recorridos críticos, necesarios para abordar el estudio de ciertas tradiciones poéticas y literarias recuperadas por el escritor mexicano. Cabe señalar que, en el momento de la escritura de esta tesis, el acceso a estos artículos únicamente fue posible gracias a una suscripción paga por un período de seis meses. Los textos se presentan tal como están en el sitio web de esta publicación: <http://hemeroteca.proceso.com.mx/>.

Diferente, por ejemplo, es la situación de los textos de Pacheco publicados en la *Revista de la Universidad de México* o en *Letras Libres* que son de acceso libre y gratuito.

1. Algunas precisiones teóricas

La relevancia de los gestos interdiscursivos e intertextuales en la producción poética y ensayística de José Emilio Pacheco exige un análisis de las instancias de selección, legitimación y difusión de los repertorios literarios que contribuyen a la organización de tradiciones de escritura y de lecturas específicas y a la obturación o, al menos, al solapamiento de otras contra las que se recortan las propuestas de innovación. Por eso, para avanzar en este proceso de identificaciones de las matrices organizativas de itinerarios de lectura y antes de ingresar al estudio del corpus poético y ensayístico, consideramos apelar a diferentes campos teóricos que ofrecen herramientas conceptuales pertinentes para esta investigación.

Por un lado, para abordar el análisis específico del delineamiento de genealogías, tanto en los ensayos como en los poemas de Pacheco, recurriremos a la noción de *tradición selectiva* de Raymond Williams que permitirá ver la literatura de Pacheco como un espacio en el que se configura, a partir de la elección de determinadas prácticas estéticas y culturales, una versión de la identidad mexicana, en particular, y latinoamericana, en general. Recordemos que para Williams la categoría de tradición corresponde a una versión intencionada de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado que resulta definitorio para la definición e identificación cultural y social ([1977] 1980: 137), por eso, la utilidad de esta categoría para esta investigación porque nos permite pensar cómo determinadas decisiones e intervenciones, en este caso las de Pacheco, señalan qué significados (estéticas, obras y autores) sean seleccionados

y acentuados y cuáles excluidos o rechazados al momento de organizar “una versión del pasado que se pretende conectar con el presente y ratificar” (138). Esta versión no abarca todas las producciones, sino que ciertos significados y prácticas son rescatados y aceptados y otros rechazados o excluidos. Esta lucha por y contra las tradiciones selectivas forma comprensiblemente una parte fundamental de la actividad cultural (139). Arcadio Díaz Quiñones, en relación con el contexto caribeño, explica que la tradición implica una construcción que no está libre de “tensiones subterráneas” (2006: 23). En la elaboración de una tradición cumple un rol fundamental la crítica que, desde la perspectiva de Raymond Williams, es un medio de validar la categoría, selectiva y especializada, de *literatura*. La tarea de la crítica, entonces, radica “en una *discriminación* de las obras auténticamente ‘grandes’ o ‘principales’, con la consecuente categorización de obras ‘menores’ y una exclusión efectiva de las obras ‘malas’ o ‘insignificantes’, a la vez que una comunicación y una realización prácticas de los ‘principales’ valores” (66, la cursiva está presente en el original).

Por otro lado, acudiremos a los desarrollos emblemáticos de Edward Said sobre los modos de apropiación y diferenciación respecto de las tradiciones literarias establecidas. En este sentido, recuperamos la distinción que plantea este autor respecto a las dos maneras de vinculación entre el crítico y la cultura: la filiación y la afiliación. La primera es natural, biológica, refiere a la transmisión vía filial de un patrón de valores y concepciones ideológicas, en cambio, la segunda son los vínculos sociales que plantean una nueva relación, tales como, un partido político, una institución, una cultura, un conjunto de creencias. Mientras que el esquema filiativo, subraya Said, pertenece a los dominios de la naturaleza y de la “vida”, la afiliación se circunscribe exclusivamente a la cultura y la sociedad ([1983] 2004: 34). Tampoco debemos soslayar la noción de *comienzo*, desarrollada en *Beginnings: Intention and Method* ([1975] 1978), en

referencia a la escritura inicial que reconoce una producción intencional de sentido en toda o parte de la obra de un autor. Esta toma de posición que implican los *beginnings* presupone la pertenencia a una tradición en la que un sujeto, en este caso José Emilio Pacheco, se inscribe “con el fin de asumir su propio lugar” (Díaz Quiñones 2006: 46). La intención, según Said, supone el deseo de realizar algo de un modo específico, consciente o inconscientemente, mediante un lenguaje que muestre la intención de un comienzo, la producción de un significado. La intención de un comienzo, entonces, hace referencia a las “inclusividades” en las que el trabajo del escritor, su obra, se desarrolla². En efecto, la noción de *comienzo* es pertinente para estudiar los vínculos afiliativos que propone la obra pachequiana.

Esta investigación, asimismo, piensa las posiciones que ocupa José Emilio Pacheco como autor y crítico en el espacio mexicano a partir de la categoría *campo intelectual*, desarrollada por Pierre Bourdieu. Este crítico asevera que el campo intelectual constituye un sistema de líneas de fuerzas en el que los agentes o sistemas de agentes se oponen y se agregan, por lo tanto, la posición del intelectual en dicho campo depende no solo de su pertenencia en el grupo sino del lugar que ocupa en este ([1966] 1971: 135). En relación con dicha conceptualización, Carlos Altamirano en *Términos críticos de sociología de la cultura* recupera al pensador francés y subraya la posibilidad de considerar el campo intelectual como esfera autónoma, aunque siempre relativa, cuyo resultado es histórico y ligado a sociedades determinadas (2002: 9). El campo intelectual corresponde a un sistema de relaciones entre posiciones e incluye obras, instituciones y un conjunto de agentes intelectuales (desde el escritor al editor, desde el

² El original se presenta del siguiente modo: “By intention I mean an appetite at the beginning intellectually to do something in a characteristic way -either consciously or unconsciously, but at any rate in a language that always (or nearly always) shows signs of the beginning intention in some form and is always engaged purposefully in the production of meaning. With regard to a given work or body work, a beginning intention is really nothing more than created inclusiveness which the work develops” (Said [1975] 1978: 12).

artista al crítico, etc.). Cada uno de estos agentes, dice Bourdieu, está determinado por su pertenencia a este campo, por lo tanto, “debe a la posición particular que ocupa en él *propiedades de posición* irreductibles a las propiedades intrínsecas” ([1966] 1971: 135). Afirma que el surgimiento del campo intelectual corresponde a un momento histórico determinado, el siglo diecinueve, etapa en que la diferenciación de la actividad humana permitió que el orden intelectual se diferenciara del poder político, religioso, económico, etc. No obstante, la emergencia de un campo intelectual diferenciado en el ámbito latinoamericano formó parte de un proceso vasto de modernización que comenzó en Buenos Aires a partir de la década de 1880 y se extiende hacia los primeros años del siglo veinte (Altamirano y Sarlo [1983] 1997).

Por último, para pensar la noción de *poética*, retomaremos la distinción que sobre este término realizaron Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov en el *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*:

El término “poética”, tal como nos ha sido transmitido por la tradición, designa: 1) *toda teoría interna de la literatura*; 2) la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades (en el orden de la temática, de la composición, del estilo, etc.) literarias: “la poética de Hugo”; 3) los códigos normativos construidos por una escuela literaria, conjunto de reglas prácticas cuyo empleo se hace obligatorio (1974: 98, la cursiva está presente en el original).

El presente trabajo se focalizará en la definición que se centra en el autor en tanto persona empírica y real cuyas elecciones se pueden abordar, en nuestro caso, a partir del análisis de un conjunto concreto de textos poéticos y ensayísticos, en los cuales se plasma, por un lado, un modo de trabajar la lengua y, por otro lado, una manera de pensar los vínculos literarios para la elaboración de una tradición literaria específica.

2. Sobre algunos aspectos del estado de la cuestión

Los estudios críticos sobre la obra poética y ensayística de José Emilio Pacheco se han centrado en aspectos medulares de su escritura que, en relación con esta tesis, constituyen aportes insoslayables porque permiten identificar las zonas menos exploradas de la poesía pachequiana. En este sentido, se destacan las contribuciones de Hugo Verani, Elena Poniatowska, Mario Vargas Llosa, Andrew Debicki, Thomas Hoeksema, Julio Ortega, Raúl Dorra, Lilvia Soto, Agnes M. Guillón, Mario Benedetti, entre otros, reunidos en el libro *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica* (1987) y en *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas* (2006). Estos autores han trabajado sobre diferentes aspectos de la obra poética de Pacheco, sin embargo, no han profundizado sobre la reflexión metapoética que implica una disquisición sobre la tradición latinoamericana y universal plasmada por Pacheco, como expresa acertadamente la crítica, a través de textos poéticos, pero también, agregamos, en múltiples artículos ensayísticos. Como el resto de su producción, estos textos aluden a núcleos centrales de su proyecto creador, entre ellos, la sostenida referencia a escritores nacionales y extranjeros que alimenta la red intertextual que atraviesa sus textos y, en consecuencia, permite ubicar la práctica de la traducción en un lugar central de sus reflexiones.

Los estudios que abordan la dimensión intertextual de su producción enfatizan, de modo especial, su capacidad para esbozar genealogías y trazar itinerarios de lectura diferenciados que consolidan nuevos y expectantes giros en la tradición literaria. Susana Zanetti sostiene que la intertextualidad es uno de los aspectos que singulariza la poesía de José Emilio Pacheco: las referencias intertextuales esbozan un itinerario de los legados de una tradición y funcionan como una suerte de don que irán “templando su escritura” (2010: 2). De este modo, la producción literaria de Pacheco se constituye en

un espacio de reflexión sobre la poesía que, al concebir al propio texto como un acto poético que selecciona o rescata otro, anterior, favorece el diálogo intertextual entre distintos momentos literarios (Gordon 1990: 262). Según Ana Chouciño Fernández, este procedimiento implica inversiones y subversiones del canon tradicional que se sostienen en el cuestionamiento (1997: 37). Varios son los trabajos que se han ocupado de estudiar las afiliaciones que el escritor mexicano establece con la tradición literaria nacional y universal para lograr, según Lilvia Soto, una nueva articulación poética que conlleva, por ende, un significado inédito ([1987] 1994: 110). Mientras que *Los elementos de la noche [1958-1962]*, según Michael J. Doudoroff, expresa la intertextualidad con Enrique González y Octavio Paz, *El reposo del fuego [1963-1964]* se destaca por la reminiscencia de los poetas presocráticos, como Empédocles, Parménides y Heráclito (1994: 148-149). José Miguel Oviedo añade los nombres de Luis Cernuda, Pedro Salinas, Nicolás Guillén y Xavier Villaurrutia a la nómina de autores que delimitan la tradición pachequiana en estos primeros libros ([1987] 1994: 43).

Uno de los temas que, según Carmen Alemany Bay, le permitió a Pacheco configurar la complejidad del mundo mexicano y ensayar la importancia de la intertextualidad fue el pasado precolombino (2004; 2015). Las primeras muestras del México antiguo se proyectan con mayor frecuencia a partir del segundo libro de poemas, específicamente en la tercera parte, y su tratamiento se extiende hasta *Islas a la deriva [1973-1975]*, publicado en 1976, en la serie “Antigüedades Mexicanas”. Según Valeria Añón, esta sección escenifica preocupaciones habituales de la obra poética de Pacheco, como el carácter destructivo del tiempo y la naturaleza enrarecida y ardiente de lo fugaz (2008: 2). Añón subraya como uno de los puntos centrales de la obra pachequiana el trabajo con la tradición literaria; la suya, expresa, “es una poesía

caracterizada por la presencia de otros poetas, en dedicatorias, alusiones, versiones y traducciones” (7). De este modo, la lectura se presenta como un palimpsesto y como huella donde el protagonista central es el lector ya que es quien completa y recrea el sentido de un poema: “toda escritura sería, en realidad, una cita: la literatura se produce desde la lectura (no desde la experiencia) y la escritura sería sólo un borrador [...] lo ‘real’ y lo original distan de ser valores estéticos” (8).

En una línea de análisis paralela, otros estudios dilucidaron su relación con la poesía coloquial o antipoesía. En este sentido, es insoslayable la postura de Roberto Fernández Retamar quien, en el texto “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica”, expresa que la poesía conversacional y la coloquial son dos vertientes parecidas, pero no iguales y constituyen una de las novedades más importantes de la literatura hispanoamericana ([1969] 1995: 159). Si bien ambas manifestaciones estéticas fundan un “nuevo realismo”, Fernández Retamar insiste en diferenciarlas al señalar a Nicanor Parra como la figura central de la antipoesía y a Ernesto Cardenal como la de la poesía coloquial. El crítico cubano sostiene taxativas discrepancias entre la propuesta antipoética y la coloquial que, según Carmen Alemany Bay, derivan de un desacuerdo político entre Fernández Retamar y Parra (1997: s.p)³. La antipoesía se definiría por lo negativo, mientras que la poesía conversacional por sus rasgos positivos; la antipoesía tendería a la burla, al sarcasmo, en cambio, la conversacional gustaría de lo breve, aunque no de lo solemne, sin excluir el humor; la antipoesía se nutriría del descreimiento y la conversacional se afirmaría en sus creencias políticas y/o religiosas. En consecuencia, el descreimiento de la antipoesía plantearía un sentido demoledor y remitiría con frecuencia al pasado, mientras que en la poesía conversacional habría evocaciones con cierta ternura al pasado, pero, fundamentalmente, miraría hacia el

³ Carmen Alemany Bay recuerda que Nicanor Parra pasó a ser persona no grata en Cuba por tomar el té con la señora de Richard Nixon en 1970 (1997: s.p).

presente y el porvenir; si la antipoesía suele señalar la incongruencia con lo cotidiano, la conversacional incidiría en la sorpresa o el misterio de lo cotidiano; por último, la antipoesía tendería a engendrar una retórica cerrada sobre sí y fácilmente transmisible, mientras que la conversacional se encerraría en fórmulas y siempre se movería hacia nuevas perspectivas (Fernández Retamar 1995: 174).

Carmen Alemany Bay (1997: s.p) reconoce, como Fernández Retamar, que esta propuesta de los escritores a partir de los años cincuenta erige uno de los mejores logros de la literatura latinoamericana del siglo veinte. La poética de la poesía coloquial, de la que participan Jaime Sabines, Mario Benedetti y el mencionado Roberto Fernández Retamar, junto con la apuesta individual de Nicanor Parra y el exteriorismo, encabezado por Ernesto Cardenal, origina, en términos de José Emilio Pacheco, la “otra vanguardia” que tiene sus orígenes en la *New Poetry* a partir de la influencia de autores como Ezra Pound, T. S. Eliot y William Carlos Williams. Cabe agregar que Fernández Retamar, al trazar la trayectoria de la poesía conversacional en lengua castellana, la articula con la tradición anglosajona a partir de los estudios de Luis Cernuda sobre el español Ramón de Campoamor (1995: 169).

Samuel Gordon asevera en el texto “Los poetas ya no hablan ahora cantan (Aproximaciones a la poesía de José Emilio Pacheco)” la relevancia de un grupo de poetas latinoamericanos que en la década de los sesenta, fecha a partir de la cual José Emilio Pacheco comienza a publicar, sorprende al público lector por la introducción en sus proyectos poéticos de un discurso que se alejaba de lo grandilocuente para optar por el tono coloquial de lo cotidiano. Gordon señala que autores como Enrique Lihn, Antonio Cisneros, José Emilio Pacheco, Mario Benedetti, Roberto Fernández Retamar y Nicanor Parra, entre otros, dejaron de lado la experimentación y el hermetismo que

había caracterizado a la vanguardia de los años veinte para circunscribirse a una poesía narrativa que contaba historias fútiles y detalles banales (1990: 255).

Un conjunto no menor de estudios críticos aborda también su productiva relación con la tarea de traducción que, en palabras de María Luisa Fischer, atañe a una de las maneras de llevar a cabo el proceso de intertextualidad debido a que la traducción implica referirse a determinadas tradiciones culturales (1998: 14). La traducción revela la apropiación de la voz del otro, usarla, esconderse a partir de ella o, como también afirma Lilvia Soto, enmascararse en ella ([1987] 1994: 115). En consecuencia, expresa Luis Antonio de Villena, las traducciones de Pacheco se enlazan con una peculiaridad de su obra: el ocultamiento del yo creador. De acuerdo con este crítico, este rasgo se liga con la tradición surrealista en la que la escritura corresponde a un acto colectivo, que desmitifica la imagen de autor único de su obra, y la literatura es considerada como un producto social que no pertenece a nadie en particular (1986: 88-89).

De hecho, José Emilio Pacheco incorpora las “aproximaciones” a textos ajenos a partir de su primer libro de poemas, sin embargo, en la tercera edición del año 2000 de *Tarde o Temprano* las suprime. Marco Antonio Campos explica que las causas que motivaron a Pacheco a escribirlas se extienden desde la disciplina y el encargo hasta el puro placer (1985: 43). César Antonio Sotelo (1991: 202) subraya que la traducción en la obra del autor mexicano exhibe la “permutación de los textos”; un entrecruzamiento textual que es producto de una tradición latente en el espíritu del artista en el cual, según José Miguel Oviedo, el escritor se presenta como un restaurador verbal, un mediador, un intérprete que actualiza una herencia poética con la intención de incorporarla al lenguaje contemporáneo ([1987] 1994: 58).

Susana Zanetti expresa que José Emilio Pacheco se ubica en la tradición de poetas mexicanos que han pretendido la modernización de la literatura valiéndose para

ello de la traducción de textos de muy diversos orígenes y, como los estudiosos anteriores, asevera que las versiones de Pacheco funcionan como una manera de rendir homenaje a poetas clásicos o contemporáneos (2010: 2-6). Lejos de considerarse esta práctica como una simple reproducción de textos ajenos, Frank Dauster (1989: 1168), Manuel Durán (1993: 135), Carmen Dolores Carrillo Juárez (2006: 45-46) y Carmen Alemany Bay (2015: 84) coinciden en señalar la originalidad de esta parte de la producción poética pachequiana que, además de dar cuenta del acervo cultural de José Emilio Pacheco, permite el enriquecimiento de la lengua española con propuestas y recursos poéticos de otras literaturas.

3. Sobre el contexto mexicano de producción de la obra lírica y crítica de José Emilio Pacheco

La década del sesenta supuso para México una serie de cambios en el ámbito cultural que se manifestaron, por ejemplo, en la cantidad de publicaciones y de suplementos destinados a la promoción de la nueva poesía. Entre las revistas literarias especializadas que comienzan a publicarse en esa época se destacan: *La Palabra y el Hombre*, *Pájaro Cascabel* y *Revista Mexicana de Literatura* (Chouciño Fernández 1994: 207). Así, autores consagrados como Octavio Paz, Rosario Castellanos o Jaime Sabines ejercen su actividad en un campo literario de gran movilidad que comenzaba a recibir los aportes de escritores jóvenes, entre ellos, José Emilio Pacheco, interesados en continuar y rearticular las discusiones y los debates sobre poesía.

Los debates sobre la importancia de la poesía se perfilaron en dos tendencias, puntualizadas por Chouciño Fernández. Por un lado, se presentó la poesía que cuidó el aspecto formal, empleó el verso clásico y que en lo temático manifestó sus preferencias por tópicos trascendentales como el amor, el tiempo y su efecto destructor, la muerte y la desolación humana. En esta línea se ubicaron Octavio Paz, Alí Chumacero, Rubén

Bonifaz Nuño y Jaime García Terrés. Por otro lado, Rosario Castellanos y Jaime Sabines escribieron poesía menos formal, con un lenguaje exento de elaboración retórica. Sin embargo, como aseveran Anthony Stanton en “Lo culto y lo coloquial en la poesía contemporánea” (1992: 109) y Ana Chouciño Fernández en *Radicalizar e interrogar los límites: poesía mexicana 1970-1990* (1997: 15), no sería acertado establecer una oposición tajante entre poesía culta y poesía coloquial ya que estas manifestaciones estéticas nunca se dan en forma pura, por lo tanto, como ocurre en la literatura de José Emilio Pacheco, la estilización retórica y la perfección formal de sus dos primeros libros poéticos comienzan, a partir de su tercer libro, *No me preguntes cómo pasa el tiempo [1964-1968]* (1969), a fusionarse con elementos que provienen del registro conversacional.

El principio de la década estuvo marcado, además, por la aparición del libro colectivo *La espiga amotinada*, cuyos autores, Juan Bañuelos, Eraclio Zepeda, Jaime Labastida, entre otros, a través de un lenguaje sencillo, manifestaron la cólera por ciertas situaciones sociales, provocadas por la angustia que originó la vida moderna; los mismos autores publicaron, además, el libro *Ocupación de la palabra* (1965)⁴.

Juan Antonio Rosado sostiene que 1965 es el año en el que se plasma una gran diversidad de expresiones y modos de entender la literatura mexicana (2008: 313). *El Corno Emplumado* (1962-1969), revista cosmopolita y bilingüe (en inglés y español) de Sergio Mondragón, Margaret Randall y Harvey Wolin, publicaba las últimas novedades de las vanguardias, por ejemplo, la poesía norteamericana *beat*, y la Casa del Lago, uno de los centros más destacados de la vanguardia artística mexicana, reunía a los

⁴ *La espiga amotinada* reúne los siguientes libros: *Puertas del mundo* de Juan Bañuelos, *La voz desbocada* de Óscar Oliva, *La rueda y el eco* de Jaime Augusto Shelley, *Los soles de la noche* de Eraclio Zepeda y *El descenso* de Jaime Labastida. A su vez, *Ocupación de la palabra* contiene estos títulos: *Escribo en las paredes* de Juan Bañuelos, *Áspera cicatriz* de Óscar Oliva, *Hierro Nocturno* de Jaime Augusto Shelley, *Relación de travesía* de Eraclio Zepeda y *La feroz alegría* de Jaime Labastida.

escritores e intelectuales de la llamada Generación de Medio Siglo. También es importante destacar que, durante este tiempo, la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) siguió desempeñando un rol fundamental en la publicación de la literatura y en la difusión cultural general. Además de la Casa del Lago, en 1959 se fundó la colección de discos Voz Viva de México, proyecto que se complementa en 1965 cuando la Unión de Universidades de América Latina pidió a la UNAM que grabara a escritores latinoamericanos. José Emilio Pacheco fue el protagonista de uno de estos discos en el año 1976 con un prólogo de Eduardo Lizalde (Verani [1987] 1994: 297); luego, en 2010, es el responsable de presentar a José Luis Martínez y, en 2014, junto con su mujer, Laura Pacheco, a Efraín Huerta.

No debemos soslayar la relevancia de las casas editoriales durante la década del sesenta, debido a que es el momento de la creación de la Editorial Era (1960), la Editorial Joaquín Mortiz (1962), Siglo XXI Editores (1965) y Editorial Diógenes (1966). La primera, fundada por Neus Espresate, Vicente Rojo, José Azorín, Carlos Fernández del Real, Pilar Alonso y Tomás Espresate, se destaca porque se preocupó por publicar a los escritores más jóvenes, como José Emilio Pacheco.

Más tarde, en 1966, surge la antología poética *Poesía en movimiento* con la edición de Octavio Paz y la participación de Marcos Antonio Montes de Oca, Homero Aridjis, Gabriel Zaid y José Emilio Pacheco. Estos poetas decantan hacia temas universales y se destacan por su obra individual más que por su adhesión a un grupo⁵. Pacheco es un claro ejemplo ya que la fecha de la antología coincide con la publicación de su segundo libro de poesía, *El reposo del fuego [1963-1964]*. No debemos olvidar,

⁵ El criterio de este volumen no es cronológico ni temático. Tal como dice el prólogo, escrito por Octavio Paz, existe un fundamento circular: “la búsqueda de un futuro termina siempre con la reconquista de un pasado” (1966: 5). La antología se circunscribe en la “tradición de la ruptura” que se plasma ya en el modo de su organización porque no pretende buscar las continuidades de la literatura mexicana a partir de los autores ya consagrados ni observar el pasado como el comienzo de esa continuidad, sino “ver en el presente un comienzo, en el pasado un fin” (7).

además, que durante la década del sesenta aparece la revista *Cuadernos del Viento*, fundada por Huberto Batis y Carlos Valdés, en la que participaron Carlos Monsiváis, Carlos Fuentes y el mismo José Emilio Pacheco, entre otros⁶. Por último, la aparición, en 1967, de la antología *Poesía Joven de México* que reunía a José Carlos Becerra, Alejandro Aura, Raúl Garduño y Leopoldo Ayala se interesó, como el grupo de *La espiga amotinada*, por las inquietudes políticas. Adoptaron un tono antiolemne frente a la alta cultura e incorporaron en su poesía elementos de la cultura *pop*, la poesía política cubana y la canción de protesta (Chouciño Fernández 1994: 210).

En este contexto de diferentes propuestas estéticas durante la década del sesenta, José Emilio Pacheco publica sus tres primeros libros: *Los elementos de la noche [1958-1962]* (1963), *El reposo del fuego [1963-1964]* (1966) y *No me preguntes cómo pasa el tiempo [1964-1968]* (1969). Varios son los críticos que coinciden en el cambio de “tono” que se produce a partir de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, libro que recopila las poesías desde 1964 a 1968. Ana Chouciño Fernández (1994), Samuel Gordon (1990), Jorge Fernández Granados (2003) y Teodosio Fernández (1999) sostienen que esta nueva postura se debe, fundamentalmente, al tratamiento que comienza a darle a la experiencia cotidiana, al lugar que ocupa la poesía en la sociedad latinoamericana y a la historia mexicana. Por último, estas singularidades están acompañadas por un lenguaje que se disgrega y que se inclina a la narratividad y a la llaneza (Alemany Bay 2006: 216 y Doudoroff [1987] 1994: 151) y donde el poeta tiende un puente de familiaridad con el lector que busca desdibujar los límites genéricos entre lo que se considera tradicionalmente “lenguaje poético” y “lenguaje prosaico” (Fischer 1998: 15) que, como veremos, se profundizará en sus dos últimos poemarios,

⁶ *Cuadernos del Viento* llegó también a funcionar como editorial y, como explica Juan Antonio Rosado, su formato fue una imitación de *El Renacimiento* (1869), revista del siglo diecinueve fundada por Ignacio Manuel Altamirano (2008: 349).

Como la lluvia. Poemas / 2001-2008 y *La edad de las tinieblas. Cincuenta poemas en prosa*, publicados en el año 2009.

No debemos olvidar que en la década del cincuenta José Emilio Pacheco se inicia en el periodismo cultural a partir de su participación en la revista *Medio Siglo* y en el suplemento *Ramas Nuevas* de la revista *Estaciones* del poeta Elías Nandino. En 1959 comienza a participar en la *Revista de la Universidad de México*, de la que sería jefe de redacción hasta 1969. Además, fue director de la colección Biblioteca del Estudiante Universitario, de la UNAM, y de *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades* (1961) y jefe de redacción de *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!* (1962-1971) y de *Diálogos* (1964-1965)⁷. Su columna “Inventario” la inició el 5 agosto de 1973 en el suplemento *Diorama de la Cultura* del periódico *Excélsior*, dirigido por Julio Scherer García, y continuó en la revista semanal *Proceso*, también dirigida por Scherer, desde noviembre de 1976 hasta enero de 2014, fecha en que Pacheco le dedica su último artículo al poeta argentino Juan Gelman, fallecido el 14 de enero de ese año (Villoro 2017: s.p).

Hechas estas consideraciones generales, nos proponemos desarrollar en las dos próximas partes, los modos de conformación de una poética y tradición cultural en la obra de José Emilio Pacheco.

⁷ La revista *Diálogos* fue fundada por Ramón Xirau y auspiciada, luego, por el Colegio de México y participaron escritores como Homero Aridjis, Vicente Leñero y Antonio Alatorre, así como pintores como Francisco Toledo y Vicente Rojo (Rosado 2008: 351).

Primera parte

José Emilio Pacheco y la tradición literaria. El poeta como lector, crítico y ensayista

1. José Emilio Pacheco: lector y antólogo del modernismo

[...] los modernistas liberaron la literatura hispanoamericana, nacionalizaron (o más bien continentalizaron) los bienes culturales extranjeros y formaron la base irrenunciable e indestructible de cuanto se ha escrito después en nuestra lengua.

José Emilio Pacheco

Tarea ardua y exigente es la preparación de una antología y más si su eje pretende centrarse en uno de los movimientos más controvertidos y discutidos de la literatura latinoamericana: el modernismo. José Emilio Pacheco no teme los riegos que esta aventura puede presentar y en el año 1970 publica dos tomos dedicados al modernismo de su país bajo el título *Antología del modernismo [1884-1921]*.

La idea de Claudio Guillén sobre el complejo proceso de organización de una antología nos orienta a pensar en la función privilegiada que ocupa Pacheco al proponer la reescritura y la reelaboración de textos ya existentes mediante su inserción en un conjunto nuevo (1985: 413). Pacheco, como lector de primerísimo rango, sostiene la operación, propia de la antología según Alfonso García Morales; esto es, la escisión y reinserción de textos de diferentes autores, quienes “se eligen y se separan de conjuntos textuales previos para ser reunidos, enmarcados y ordenados en un conjunto único, del que reciben y al que confieren sentido, en el que adquieren nuevas relaciones, significaciones y valores” (2007: 26). Al advertir la ausencia de una compilación de textos sobre el modernismo mexicano, Pacheco opera sobre un repertorio textual que deja traslucir sus elecciones y preferencias literarias, un corpus que, hasta el momento, aparentemente, no había sido estudiado con la seriedad crítica que él pretende: “Sus problemas [los de los modernistas] tienen gran semejanza con los actuales. Sin embargo, nadie ha querido darnos la historia ni la antología del modernismo mexicano”

(7)⁸. Frente al supuesto vacío, Pacheco despliega este proyecto y, así, trata de saldar la deuda con parte de las letras mexicanas que no poseen lo que él reclama; plantea diferentes lecturas, otros recorridos críticos que apelan a intervenir, como afirma Claudio Guillén (1985: 413), en una nueva recepción de poetas, en este caso, los modernistas mexicanos. Debemos aclarar que la enunciación que elige Pacheco para reflexionar y proponer su versión sobre la tradición modernista se enmarca en un campo intelectual que hacia los años setenta ya reconoce su preeminencia en las letras mexicanas. Es un escritor destacado, como bien asevera Isabel Quiñónez (2008: 358), que, además de preparar tres libros de poesía, *Irás y no volverás (1969-1972)* (1973), *Islas a la deriva (1973-1975)* (1976) y *Desde entonces (1975-1974)* (1980) y publicar *El principio del placer* (1972), el tercer libro de cuentos, lleva adelante el trabajo de difusor cultural. Esta labor se vincula con la del antólogo realizada por otros escritores e intelectuales, como el caso de *Versiones y diversiones* (1974) de Octavio Paz, *Ómnibus de la poesía* (1971) y *Asamblea de poetas jóvenes de México* (1980) de Gabriel Zaid,

⁸ Debemos entender la intervención de José Emilio Pacheco sobre una carencia de un trabajo antológico sobre el modernismo como una estrategia discursiva que le sirve para justificar su propia edición crítica. En México, hacia 1970, ya existe una tradición antológica cuyo inicio en el siglo veinte puede ser señalado en 1910, año en que se publica la *Antología del Centenario*, obra representativa de la cultura porfiriana, patrocinada por el Secretario de Instrucción Justo Sierra y llevada a cabo por el poeta Luis Urbina, el crítico Pedro Henríquez Ureña y el historiador Nicolás Rangel. Incluso, hacia 1892, la Real Academia Española, antes de encomendar a Marcelino Menéndez Pelayo una antología sobre la poesía hispanoamericana para celebrar el IV Centenario del Descubrimiento de América, solicita un compendio de textos y una reseña histórica de la poesía de México, desde la Colonia hasta la actualidad, donde ya se destacan los nombres de los modernistas Manuel Gutiérrez Nájera, Salvador Díaz Mirón, Manuel José Othón y Luis Urbina. En el año 1914 salió a la luz *Las cien mejores poesías (líricas) mexicanas* de Antonio Castro Leal, Manuel Toussaint y Alberto Vázquez del Mercado, discípulos de Pedro Henríquez Ureña, y donde el modernismo se destaca con Gutiérrez Nájera como su mayor representante. En 1916, año de la muerte de Rubén Darío, se publicó *Poetas nuevos de México* de Genaro Estrada: “la primera antología poética nacional del modernismo en el mundo hispánico de carácter crítico” (García Gutiérrez y García Morales 2007: 489). Correspondiente al grupo vanguardista de los Contemporáneos, no podemos dejar de soslayar tres antologías, *Antología de poetas modernos de México* (1920), *Ocho poetas* (1923) y *Antología de jóvenes poetas mexicanos* (1922), que marcan, además, el camino hacia la publicada por Jorge Cuesta en 1928, *Antología de la poesía mexicana moderna*, y esta, a su vez, engendra la respuesta estridentista con otra antología en el mismo año: *Antología de la poesía moderna*. Avanzado el siglo veinte, la autoridad intelectual de Octavio Paz se afirma en la edición de varias antologías: *Laurel* (1941) y *Poesía en movimiento* (1966), ambas con la participación de José Emilio Pacheco. Para profundizar sobre los aspectos de estos últimos compendios poéticos, consultar: “Tres antologías: la formulación del canon” de Anthony Stanton (1998) y sobre las antologías mexicanas entre 1910 y 1940: “Una historia de las antologías poéticas mexicanas modernas (1910-1940)” de Rosa García Gutiérrez y Alfonso García Morales (2007).

Museo poético (1974) de Salvador Elizondo, *Poesía mejicana. Antología* de Frank Dauster (1970)⁹, *Poetisas mexicanas. Siglo XX* de Héctor Valdés (1976), *Palabra Nueva. Dos décadas de poesía en México* (1981) de Sandro Cohen y *Poetas de una generación* (1940-1949) (1981) de Jorge González de León (González Aktories 1995: 240-243; Quiñónez 2008: 358-359). Las antologías mencionadas se complementan con aquellas cuyo centro de atención, tampoco ajeno a Pacheco, es la tragedia del 2 de octubre de 1968¹⁰. Además, Pacheco se perfila como uno de los mejores ensayistas de esta y las próximas décadas con sus “Inventarios” en *Proceso*, en cuyo primer número (6 de noviembre de 1976) participa¹¹.

Las preguntas que nos planteamos sobre el nuevo recorrido que plantea Pacheco sobre los antepasados del modernismo son: ¿qué figuras literarias mexicanas privilegia para elaborar su red de afiliaciones modernistas?, ¿qué criterios sustentan su selección? Mediante esta producción crítica, ¿José Emilio Pacheco logra el cometido que se propuso, esto es, ofrecer, finalmente, un conjunto de textos característicos del modernismo mexicano? Responder estos interrogantes es nuestra propuesta y, para ello, además, abordaremos sus reflexiones desplegadas en otros textos, sin embargo, próximos a la *Antología del modernismo [1884-1921]* en tanto la complementan en varios aspectos. Entre las textualidades subsidiarias más destacadas se presenta otra antología, *Poesía modernista. Una antología general*, preparada por el mexicano que, si

⁹ Esta antología de Frank Dauster se publica en Zaragoza y significa el pasaporte de la lírica mexicana moderna a España y en otros países europeos (González Aktories 1995: 240).

¹⁰ Entre estas últimas antologías se encuentran *El aire del hombre: poesía, México 1968* (1970) de Jaime Galarza Zavalay y *53 poemas del 68 mexicano* (1972) de Miguel Aroche Parra. Ya en los años subsiguientes se presenta *Poesía sobre el movimiento estudiantil de 1968* (1980), *Poemas y narraciones sobre el movimiento estudiantil de 1968* (1998), ambas de Marco Antonio Campo, *El libro rojo del 68* (2008), compendio de Leopoldo Ayala, José Tlatelpas y Mario Ramírez y *Epopeya del 68. Antología poética* (2008) de Alejandro Zenteno (Sanchis Amat 2015: 152).

¹¹ *Proceso* se inició el mismo año en que Octavio Paz fundó *Vuelta* (1976) y luego de que *Excélsior*, espacio donde apareció *Plural*, revista también creada por Paz en 1971, finalizara abruptamente por el Golpe de Estado de julio de 1976 (Flores 2011: 30-31).

bien abarca el modernismo, no se centra únicamente en las letras de su país, sino en otras que se desplegaron en centros como Nicaragua, Argentina, Cuba, Colombia, Bolivia, Perú y Uruguay. Tanto el repertorio de textos como el prólogo y las notas introductorias a cada uno de los escritores antologados son más concisos y retoman muchas de las ideas desarrolladas en el compendio de 1970, razón por la que sea esta, y no la posterior, la antología que funcione como eje rector de esta tesis¹². Este corpus secundario se complementa con una serie de notas periodísticas que José Emilio Pacheco publicó en la mencionada revista *Proceso* mediante sus columnas semanales. Recordemos que en su último “Inventario” se refirió al escritor argentino Juan Gelman, fallecido el 14 de enero de 2014¹³.

¹² La publicación de *Poesía modernista. Una antología general* se enmarcó en un proyecto denominado “Clásicos Americanos”, impulsado por la Secretaría de Educación Pública y la Universidad Nacional Autónoma de México, para acercar ciertos libros a un público amplio. José Emilio Pacheco fue el elegido para diagramar y organizar la selección referida a la poesía modernista: “En sus propósitos de difusión y mejoramiento de la cultura, la Secretaría de Educación Pública y la Universidad Nacional Autónoma de México, han seleccionado un número importante de pensadores, poetas, narradores, dramaturgos y ensayistas. Reconocidos especialistas y escritores se han encargado, según el caso, de traducir, presentar y anotar la obra de aquéllos, facilitando así el acceso a los textos que forman la colección” (1982: s.p). “Aquéllos”, según el criterio de esta propuesta, alude a “hombres y mujeres ilustres, algunos tomaron parte activa en la historia y fueron creadores del destino de sus pueblos; otros han hecho de su labor como escritores un valioso ejercicio que marca un punto culminante en la cultura americana y da una formación humanista a cada nueva generación. Hay casos en que ambas tareas se unen en un solo individuo” (ídem). Los poetas antologados son: José Martí, Salvador Díaz Mirón, Manuel José Othón, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, José Asunción Silva, Rubén Darío, Ricardo Jaimes Freyre, Amado Nervo, Enrique González Martínez, José Juan Tablada, Guillermo Valencia, Leopoldo Lugones, José María Eguren, José Santos Chocano, Julio Herrera y Reissig, Porfirio Barba Jacob y Delmira Agustini.

¹³ La trayectoria de José Emilio Pacheco como periodista cultural se inicia en la década de los cincuenta. Su columna “Inventario” la inició en el suplemento *Diorama de la Cultura* del periódico *Excélsior*, dirigido por Julio Scherer (Ruiz Abreu 2013 y Karam Cárdenas 2013): “Durante el primer año de la columna –ubicada siempre en la última página del Diorama, lo que llevaba a leer ese suplemento de atrás para adelante–, Pacheco registraba cada semana novedades editoriales y artículos aparecidos en periódicos y revistas extranjeros que le daban pie para referirse lo mismo a la historia de la comida que a la manera en que se trató a los chinos en Estados Unidos a finales del siglo XIX, a la explosión mundial del turismo, a James Dean, a la antipsiquiatría, a la guerra de Vietnam o a la canción popular mexicana” (Vargas 2006: s.p).

1.1. El modernismo: vicisitudes de una definición

Antología del modernismo [1884-1921] se abre con un Prefacio que se diferencia de la Introducción. El primero presenta de forma general qué es el modernismo para quien se define como autor y antologador del compendio textual. Junto con esta preocupación, aparecen otros interrogantes que se responderán a medida que avance la Introducción: ¿por qué no hay una antología sobre el modernismo mexicano?, ¿cuáles son las causas de esta “ausencia”?, ¿qué período de tiempo abarca dicha expresión literaria? y ¿qué autores y obras se incluyen en este movimiento? Mediante el uso de una tercera persona en singular que figura la antología propiamente dicha, el autor (como se autodefine Pacheco) finaliza el Prefacio con el expreso deseo de “dejar testimonio de su gratitud hacia todos aquellos que le ayudaron a hacer la presente antología” (VIII-IX).

La “ausencia” de una antología sobre el modernismo se debe a dificultades de doble índole, una literaria y otra política (VII). En la primera reside uno de los objetivos del volumen: definir qué es el modernismo, mientras que la segunda se centra en dilucidar si el Porfiriato influyó o no en el surgimiento de esta estética. Así, la hipótesis es que, si bien el sistema político instaurado por Porfirio Díaz¹⁴ no produjo el modernismo, como podría sostener un determinista, sí condicionó a muchos de sus escritores quienes, en su mayoría, respaldaron al militar Victoriano Huerta¹⁵. Planteadas estas posturas, mediante la reunión de textos poéticos modernistas, la idea es superar los

¹⁴ Porfirio Díaz (1830-1915) instauró una dictadura que duró más de treinta años. La fe en el progreso y en el orden constituyeron los eslabones sobre los cuales se asentó su “dominio avasallador” (Monsiváis 1976: 310). Junto con una elite política e intelectual, los Científicos, desarrolló un gobierno que, amparado en la filosofía positivista, invirtió capital extranjero en la explotación de los recursos mineros del país, en la construcción de vías férreas y telegráficas y en la explotación de tierras cuyas principales consecuencias fueron la concentración terrateniente y la explotación del campesinado y la población indígena. Acerca de este período de la historia mexicana, consultar: “El liberalismo triunfante” (2001) de Luis González y “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX” (1976) de Carlos Monsiváis.

¹⁵ Victoriano Huerta (1845-1916) fue presidente de México entre 1913 y 1914 a partir de la organización de un Golpe de Estado contra el gobierno de Francisco Madero, quien fue detenido y, finalmente, asesinado. La presidencia de Huerta se caracterizó por sus tintes dictatoriales y recibió el apoyo del clero y los grandes hacendados. Venustiano Carranza, cabe señalar, encabezó la resistencia de este gobierno antidemocrático (Leslie Bethell ed. [1986] 1992: 90-97).

problemas planteados para, de este modo, presentar una colección donde prime “el criterio histórico, objetivo” (Reyes [1952] 1969: 131)¹⁶. Como en sus poesías, Pacheco vuelve al pasado, sin embargo, en este caso, para encauzar, según Susana González Aktories (1995: 239), una lectura crítica sobre cómo debe leerse y estudiarse la poesía en esa etapa particular de la literatura de su país y, así, ofrecer una visión coherente y rigurosa sobre el modernismo. La aparente carencia explicitada no la leemos como una falta de saberes sobre el modernismo, sino como una perspectiva sesgada desde la cual se ha abordado este objeto de estudio tan importante en la configuración cultural de América Latina. Entre discusiones innecesarias sobre precursores, iniciadores y epígonos se ha solapado el aspecto medular para abordar las obras modernistas. Dice Pacheco, desde su rol de antologador: “La polémica en torno a la definición, la pugna nacionalista sobre quiénes fueron precursores, iniciadores y epígonos hace olvidar que lo importante son las obras y no los ardides que emplean los historiadores para clasificarlas” (1970: XIII). La obra de arte como centro, el texto literario como el protagonista de las reflexiones y cavilaciones es el punto de arranque de la *Antología del modernismo [1884-1921]*, una antología que “no es una obra erudita sino un libro de divulgación que trata de ser a la vez riguroso e informativo” (VIII). El objetivo es claro y se anuncia sin rodeos: representar, mediante el trabajo antológico, “la aportación mexicana al modernismo de lengua española” (ídem). La propuesta es la construcción de un linaje de poetas representativos del modernismo y cuyo portavoz es, sin duda, Rubén Darío¹⁷. En la nota periodística “Para volver a Darío”, aparecida en *Proceso* en el

¹⁶ Si bien Alfonso Reyes distingue las antologías históricas y objetivas de aquellas donde domina el gusto personal del coleccionista, no deja de resaltar que en las primeras también prima un criterio creativo que, entendemos, deja entrever la antología como una construcción donde las preferencias individuales/subjetivas sobre, en este caso, qué se entiende por modernismo y qué autores y textos lo definen, son difíciles de soslayar y, en efecto, atraviesan la antología que nos ocupa en esta investigación.

¹⁷ Cabe señalar que, a partir de este prefacio a la poesía modernista mexicana, José Emilio Pacheco se suma a las reflexiones sobre la obra dariana señaladas por Luis Sáinz de Medrano en su artículo “Acerca

mes de noviembre del año 1978, Pacheco, a raíz de la edición de *Poesía de Rubén Darío* de Ernesto Mejía Sánchez, insiste sobre este aspecto: “Darío sigue siendo la figura central del movimiento que se encuentra en la base de cuanto se ha escrito en español durante el siglo veinte...” (s.p).

La relectura y la revisión le permiten a Pacheco desandar el recorrido crítico operado sobre el modernismo para introducir sus apreciaciones. De sus diferencias con los análisis sociológicos porque alejaron las discusiones del aprendizaje del nuevo lenguaje poético que se estaba gestando, pasa a las consideraciones erróneas sobre definir el modernismo como obra única y excepcional de Rubén Darío. El autor nicaragüense es importante, claro está, pero no es el único; Pacheco, más bien, es un convencido de que el modernismo es un movimiento grupal, donde son varias las figuras que sobresalen¹⁸: “La transformación y avance hacia una poesía nueva fue obra de poetas americanos que, cada uno por su parte, renovaron la poesía en tal forma que, cuando el genio sintético de Darío llevó a España los frutos últimos de aquella

de la crítica sobre Darío”. Hacia mediados del siglo veinte, la obra del poeta nicaragüense estuvo atravesada por una revisión crítica que no solo se caracterizó por una recuperación laudatoria mediante las voces de Juan Varela, los hermanos Machado, Federico García Lorca, Pablo Neruda sino también por subrayar los aspectos negativos de la poética del autor de *Prosas Profanas* a través de figuras como José Asunción Silva, Maurice Bowra, Luis Cernuda y Gastón Baquero (2006: 107-121). José Emilio Pacheco se incluye en el primer grupo señalado, ya que se propone ampliar los límites de análisis de su obra que, según él, se confinan a su trabajo poético y no a la valiosísima prosa dariana. Pacheco, con indignación, expresa en una de sus columnas de *Proceso*: “Ahora bien, ni siquiera en el post-centenario se ha hecho justicia a la prosa de Darío. Son ya inconseguibles los cuatro tomos publicados en Madrid por ese benemérito editor cuyo nombre parece una broma del Instituto de Investigaciones Sexuales —Afrodisio Aguado— y para la nueva generación la única prosa de Darío al alcance es la juvenil y presuntuosa de *Azul* y de *Los raros*. Quizá esto se deba a dos supersticiones: la primera, que el poeta no puede o no debe ser nada más que poeta; la segunda, que por necesidad o definición el periodismo es efímero y deleznable. El menosprecio se apoya en el propio Darío quien siempre vio su prosa como fruto de la necesidad y obstáculo para su trabajo (“Lavemos bien de nuestra veste / la amarga prosa”)" (1978: s.p). Por último, ansía, como hicieron Ángel Rama y Ernesto Mejía Sánchez, la realización de una pronta edición de la prosa completa de Darío: “Hasta sus cuentos, lo menos afortunado que escribió, implantaron una voluntad de estilo que ninguno de los que vinieron después ha podido dejar de tener presente. Es de esperarse que pronto la Biblioteca Ayacucho pueda ofrecernos un tomo de la prosa de Rubén Darío comparable a este que Mejía Sánchez y Rama nos han dado con su obra poética” (ídem).

¹⁸ Estas confusiones serían producto de las lecturas erróneas y omisiones que se han hecho de las mismas obras literarias modernistas. José Emilio Pacheco denuncia el poco interés que se le ha otorgado al análisis de los textos; más bien, sostiene una defensa de la lectura directa de las fuentes en lugar de acceder a ellas mediante su bibliografía indirecta, es decir, lo que otros escribieron sobre ellas.

evolución, ejerció en la metrópoli un influjo definitivo” (XV)¹⁹. En el mencionado “Inventario” del mes de noviembre de 1978 vuelve a defender esta premisa:

Mientras tanto, como hipótesis de trabajo puede proponerse la muy escolar de que el modernismo es el movimiento literario que resulta en Hispanoamérica, y más tarde en España, de la imitación de los parnasianos y simbolistas franceses—dos escuelas que en Europa fueron sucesivas y sintéticas. El trasplante produjo obras distintas a sus modelos originales y engendró así la ‘originalidad involuntaria’ de que hablaba Alfonso Reyes (s.p).

Como podemos apreciar, el poeta nicaragüense merece en la lectura pachequiana un lugar excepcional; sin embargo, esto no implica el solapamiento de otros referentes que también contribuyeron a la riqueza del modernismo:

El rubendarismo, la manera de Darío anterior a 1900, no es todo el modernismo—aunque, como afirma Ángel Rama, *Azul y Prosas profanas*, determinan su tónica, apartan definitivamente el verso y la prosa hispanoamericanos de la dicción española de la época. El Modernismo, y así lo ha visto Manuel Pedro González, es una empresa generacional, no la tarea de un solo individuo (XVI).

En la edición de las *Obras completas I* de Rubén Darío, preparada por Julio Ortega, José Emilio Pacheco es el encargado de redactar el prólogo, el cual se abre con la afiliación del nicaragüense con las renovaciones poéticas que gestaron otros poetas (Boscán y Garcilaso de la Vega). Una escena aparentemente trivial, la lectura del joven Darío de los poetas franceses en el Palacio de la Moneda en Chile, es el punto de partida de su renovación poética “sin la que no se explican la poesía ni la prosa escritas en las dos orillas hispánicas durante el siglo XX” (Pacheco 2007: 27). Sin embargo, regresa a

¹⁹ José Emilio Pacheco publica en *Letras Libres* en junio de 1999 un artículo sobre la importancia de la estadía de Rubén Darío en España, donde destaca la presencia decisiva que tuvo el autor de *Azul* para la generación del 98; su figura fue un “elemento aglutinador para la gran renovación literaria” (1999: 61). De ahí que Pacheco entienda las influencias de Darío más allá de los límites latinoamericanos (y nacionales, por supuesto) porque lo ubica como el gran innovador de toda la lengua española. Más allá de que la tradición del modernismo es pensada desde lo grupal, Darío se emplaza como el gran renovador de la poesía en español: “Era la lengua española la que resucitaba con Darío. Cuanto se escribió en el siglo que terminara hubiera sido imposible o inexplicable sin él” (ídem).

lo ya señalado décadas anteriores: “Rubén Darío no actuó solo. En España y en Hispanoamérica hubo muchos poetas que al antecederlo le abrieron el camino. Darío no es todo el Modernismo, pero sí la figura central” (ídem).

Esta premisa es la que abre la Introducción a la antología al marcar la existencia de *modernismos* y no de *modernismo*; este último término, afirma Pacheco en la mencionada edición de las *Obras completas I* de Rubén Darío, es “vago y, para mayor imprecisión, designa en inglés y en portugués a lo que llamamos vanguardia” (2007: 28). Además, Pacheco resalta la diversidad frente a la unidad; las múltiples posibilidades de la lengua a partir de los usos disímiles que se pueden realizar sobre ella: “Como los románticos, parnasianos y simbolistas franceses, los poetas modernistas son distintos entre sí y adaptan a su propia circunstancia lecciones aprendidas en otras literaturas” (XI). De esta manera, Pacheco se aleja de ceñir este estilo literario a un único centro, su apuesta está en afirmar variadas manifestaciones, traducidas en múltiples usos de la lengua poética: “Al ser la negación de toda escuela, al exigir a cada poeta el hallazgo de su individualidad, el modernismo es un círculo cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna” (ídem). A propósito de la nueva antología que prepara en 1982, Pacheco insiste sobre este aspecto al resaltar las diferencias existentes entre los países latinoamericanos hacia fines del siglo diecinueve:

En los últimos quince años, a partir del centenario de Rubén Darío (1967), se multiplicaron los estudios generales y monográficos. Pero no tenemos, y quizá no habrá nunca, una definición satisfactoria del modernismo. Un solo término difícilmente podrá englobar cosas tan distintas como los *Versos sencillos* y *Los crepúsculos del jardín*, *Castalia bárbara* y *Los senderos oscuros*. Tampoco es posible ignorar las diferencias entre los países hispanoamericanos, tan grandes como sus semejanzas: en el fin de siglo, para sólo citar algunos ejemplos, mientras Cuba lucha por liberarse del dominio español, Argentina surte de carne y trigo a Europa y el capital británico la preserva hasta cierto punto de los avances norteamericanos que desestabilizan a Nicaragua; en México la influencia de los emigrantes es mucho menor que en el Cono Sur pero es el

único de nuestros países que ha sufrido la ocupación del ejército francés (1982: 1-2)²⁰.

Primera premisa: el modernismo surgió en la periferia, es un fenómeno del margen, no del centro. Las letras españolas de América recuperaron su lugar, luego de, según Pacheco, el último fenómeno literario de estas tierras: Sor Juana Inés de la Cruz²¹. A esta le sigue la segunda premisa: la innovación lingüística está acompañada por una búsqueda que no desdeña la tradición literaria anterior, al contrario, pretende enriquecerla. Es en la búsqueda de la unidad latinoamericana que se preocupa por releer el pasado, pero, sin embargo, también se proyecta hacia el futuro. Es el interés por encontrar una expresión auténtica que se aleje de las pretensiones y las exigencias peninsulares. Si hubo relecturas sobre la tradición española, particularmente del Barroco, y de otras estéticas europeas, especialmente francesas, fueron siempre ancladas en la innovación y en la originalidad, no en la emulación de estilos anteriores; en el surgimiento del nuevo decir poético se forja, además de una nueva estética, una nueva experiencia social/política, que, siguiendo a Raymond Williams, corresponde a una experiencia social en proceso, aún no totalmente formalizada, que refiere al propósito de diferenciarse desde el punto de vista cultural y político de los países dominantes. En el prólogo de la antología de 1982 regresa sobre este aspecto ya en el primer párrafo. La

²⁰ Con mínimas modificaciones, en la obra dirigida por Julio Ortega, Pacheco se refiere en los mismos términos al modernismo: “Jamás habrá una definición satisfactoria de *modernismo*. Un solo término no puede abarcar cosas tan distintas como *Versos sencillos* (José Martí), *Castalia bárbara* (Ricardo Jaime Freyre), *Lunario sentimental* (Leopoldo Lugones) o *Zozobra* (Ramón López Velarde). Tampoco es posible ignorar las diferencias entre los países hispanoamericanos, tan grandes como sus semejanzas. En el fin del siglo XIX, para sólo citar unos cuantos ejemplos, mientras Cuba lucha por liberarse del dominio español, Argentina surge de carne y trigo a Europa y el capital británico la preserva de los avances angloamericanos que desestabilizan Nicaragua y a toda Centroamérica. En México la influencia de los inmigrantes no puede compararse con lo que significan en el Cono Sur. Sin embargo, es el único país continental que ha sufrido la ocupación del ejército francés entre 1863 y 1866” (2007: 28-29).

²¹ Esta hipótesis coincide con la genealogía planteada por Octavio Paz en su célebre estudio sobre la monja mexicana: *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982).

perspectiva crítica de Pacheco se desplaza explícitamente de los postulados que ven en el modernismo solamente una copia, sin ningún tipo de intervención estética:

Durante mucho tiempo aceptamos la inferioridad asignada por los dominadores y dijimos que los modernistas “recibieron la influencia” de la literatura europea. Hoy vemos que se *apropiaron* de ella y la transformaron en algo diferente. Los materiales pueden llegar de afuera, el producto final es hispanoamericano (1982: 1, la cursiva está presente en el original).

Definir la tradición del modernismo es uno de los propósitos de Pacheco y la literatura española es ineludible; en tanto movimiento que se “origina en Hispanoamérica y se transmite a España” (1982: 3) los estudios deben inscribirse no en el modo lineal y simplista “en que lo hemos considerado hasta ahora” (ídem) porque “se habla razonablemente de la influencia de Darío en España, pero sabemos poco de la influencia de España en Darío, de cómo el poeta de *Prosas profanas* (1896) se transformó en el autor de *Cantos de vida y esperanza* (1905)” (ídem). Una y otra vez subraya la relectura del modernismo sobre las obras de Góngora, Quevedo, Calderón y Cervantes; relectura, sostiene, que no es “simple reflejo” (1970: XVIII), sino trabajo artístico constante, “un proceso de transformaciones y ordenamientos” (ídem): “No es un simple reflejo de la poesía europea: asume características propias y arraiga en la tradición barroca española” (ídem). Pacheco, a través de su lectura de Reyes, dice que el modernismo fue una “independencia involuntaria” (XV) que permitió el redescubrimiento de una nueva visión sobre las realidades hispanoamericanas (ídem). En su pretensión de definir los antecedentes modernistas, recupera a los olvidados; selecciona y acentúa ciertos valores y prácticas para elaborar un pasado literario significativo (Williams [1977] 1980: 138). A diferencia de Miguel Unamuno, quien le dijo a Darío en 1889 “(Usted) quiere decir, en castellano, cosas que ni en castellano se han pensado nunca ni puede, hoy, con él pensarse...” (1970: XXVII), Pacheco contraataca y refuta:

Sin embargo algunos poetas peninsulares representaron un poderoso estímulo de renovación que iba a iniciarse en las antiguas colonias, históricamente mejor situadas que la vieja metrópolis. En otros países los románticos dejaron intacta la métrica tradicional, en cambio, Espronceda y algunos más experimentaron con nuevas combinaciones silábicas. Suele olvidarse la destreza rítmica de José Zorrilla y Gaspar Núñez de Arce, autor de sonoras lamentaciones por el mundo que se deshace en el siglo XIX (XXVIII).

Trabajo estético con el lenguaje, independencia cultural y afirmación de la identidad latinoamericana corresponden a las principales cualidades que José Emilio Pacheco subraya del movimiento modernista que tuvo la capacidad, según sus términos, de sintetizar, asimilándolas, tendencias literarias que en Europa fueron sucesivas e incompatibles y que dotan a las producciones de un tono y estilo propios²². ¿Cómo justifica él la innovación lingüística sostenida por el modernismo? Alude a dos textos fundamentales de Rubén Darío que funcionarían como sus “manifiestos”. Por un lado, un texto de 1888, “Catulle Mendès. Parnasianos y decadentes”, y, por otro lado, “Los colores del estandarte”, artículo publicado en *La Nación* en el año 1896²³. A partir de ambas lecturas, Pacheco justifica lo que reconocemos como su idea axial sobre el modernismo. Propone una definición que, en una primera instancia, caracteriza como “posible”: “De esto se desprende una posible definición del modernismo no como escuela literaria sino como una completa renovación del idioma, una reforma total de la prosodia española, una nueva estética de libertad opuesta a la tiranía didáctica de la Academia que erige en norma del presente la obra maestra del pasado” (XVIII). Sin embargo, el encadenamiento sucesivo de las ideas adquiere una intensidad en la

²² Nuevamente, Pacheco menciona a Sor Juana Inés de la Cruz para dar cuenta de que esta operación de condensar tendencias estéticas diferentes ya había ocurrido en las producciones literarias de esta poeta. Es notable el interés de Pacheco por destacar la figura de la autora de *El divino Narciso*.

²³ Recordemos que la escritura de “Los colores del estandarte” surge como respuesta a la reseña crítica que Paul Groussac realizó de *Los raros* en su revista *La Biblioteca* en el mes de noviembre de 1896. Si bien este debate plantea posturas y sensibilidades estéticas e ideológicas diferentes, plasma una discusión mayor que es el lugar de América Latina en el proceso de modernización, donde la hegemonía global estaba dada por la cultura europea, en particular la francesa. Para profundizar sobre esta controversia entre Rubén Darío y Paul Groussac, consultar: “La modernidad latinoamericana y el debate entre Rubén Darío y Paul Groussac” (2006) de Mariano Siskind.

justificación de la premisa de Pacheco que cancela toda posible refutación. Dicha “revolución” lingüística se enlaza con la idea de lo inesperado que introduce la originalidad como principio rector de los modernistas. El trabajo con el lenguaje es un trabajo creativo que conlleva transformaciones y reordenamientos. Leemos el modernismo desde Pacheco como una apuesta lingüística sin precedentes, “una tentativa de convertir la cultura planetaria (y no sólo europea) en lenguaje americano” (XIX), que lo ubica en pie de igualdad con Europa: “El modernismo significa para las literaturas de lengua española la primera etapa del movimiento moderno que, simultáneamente en la poesía y en la novela, comienza en Europa hacia 1860 y a partir de 1880 establece una nueva sensibilidad” (ídem). En síntesis, el modernismo es “la versión hispanoamericana de la literatura producida en un mundo social muy diferente: las sociedades por las revoluciones de los siglos XVIII y XIX” (1982: 6).

Si en un primer momento Pacheco se interesa en el modernismo como transformación profunda del lenguaje, luego incorpora razonamientos que se sitúan en el plano socio-histórico, porque lo vincula con el proceso de modernización, con “el producto del choque de la era moderna con el mundo antiguo en el que es insertado por la fuerza y el interés de la metrópoli” (*Proceso* 1982: s.p). Las renovaciones producidas en la literatura durante el modernismo están en sintonía con las transformaciones sociales correspondientes al mundo moderno²⁴ y, aquí, Pacheco elige citar a Walter

²⁴ No nos podemos olvidar que Pacheco retoma esta premisa en el año 2004 en ocasión de la escritura de “Al centro de su otra orilla”, prólogo de *Modernismo. Supuestos históricos y culturales* de Rafael Gutiérrez Girardot. Luego de reconocer las cualidades de este estudioso colombiano para entender y explicar nuestra literatura, vuelve sobre la perspectiva continental que sostuvo el modernismo en las letras latinoamericanas: “El modernismo [...] significa la incorporación de América a la literatura planetaria; es la respuesta, la única posible respuesta, de nuestros países a la primera globalización, al imperio del mercado mundial, al azote de lo que Walter Benjamin designó como ‘la tempestad del progreso’ sobre las tierras que Bolívar quiso llamar Colombia, la Gran Colombia multinacional y pluriétnica, y derivan su nombre no de Colón sino de Américo Vespuccio, un navegante y cartógrafo que se llamaba, para colmo de simbolismos y presagios, como un rey bárbaro: Amerigo” (2004: 16). El prólogo a la antología de 1982 también regresa sobre los pasos de los efectos de la modernización en un continente donde las raíces indígenas son ineludibles: “Así, lo que llamamos modernismo es en gran medida la resultante literaria del choque y la tensión entre la era moderna europea y norteamericana y el mundo antiguo hispanoamericano

Benjamin para referirse al escenario del modernismo: el proceso de industrialización de las ciudades²⁵. Frente a los marginados del progreso, el arte se convierte en una “religión”, la poesía modernista es el sitio donde residen búsquedas para remediar el silencio, para comunicar una experiencia desfavorable²⁶. En efecto, sostiene Pacheco, nada en el modernismo es fortuito; la indagación de otras doctrinas, como el budismo, domina la primera etapa del modernismo al intentar compensar la soledad que provoca “el abismo hueco de la nada” (1970: XX). Desde el planteo del modernismo a partir de una perspectiva estético-literaria pasa a una que tiene su anclaje en justificaciones socio-históricas y así lo afirma el segundo apartado que integra su prólogo a la antología. Su estudio incorpora las nociones de mecenazgo, bohemia y público. José Emilio Pacheco explica y justifica cada una de sus intervenciones al sostener una argumentación que persigue comprobar hipótesis, como cuando aborda los cambios literarios hacia fines del siglo diecinueve: “A mediados de los ochenta el romanticismo llega a su fin con la muerte de Hugo y se produce una segunda revolución romántica: el simbolismo (o ‘decadentismo’ como lo llamó Charles Maurras) definido por dos libros: *Les poètes*

en que irrumpió aquélla. Mientras los capitales extranjeros se adueñaban de los metales, el petróleo y las maderas de nuestros territorios, los modernistas se apropiaron de la cultura literaria de fin de siglo” (1982: 2).

²⁵ El interés de José Emilio Pacheco por la obra de Walter Benjamin se plasma también cuando, un año después de la publicación de esta antología, presenta, junto con Miguel González, la traducción de *París, capital del siglo XIX*, impresa en México por la Imprenta Madero para conmemorar el centenario de la Comuna de París. Esta traducción es señalada como la primera recepción explícita de Walter Benjamin en México.

²⁶ Estas ideas expuestas por José Emilio Pacheco se enlazan con las sostenidas por Rafael Gutiérrez Girardot, quien, a partir de su lectura de Hegel, reflexiona sobre el surgimiento de la sociedad burguesa en el capítulo “El arte en la sociedad burguesa”, incluido en *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. A la nueva sociedad le interesan los valores materiales, el dinero, la industria, el comercio y el ascenso social; sus ciudadanos están dominados por el egoísmo, el interés propio y el principio de utilidad. En efecto, el arte “ya no puede expresar el máximo menester del espíritu, esto es, el hombre con su mundo social, político y religioso concebido como una totalidad sustancial” ([1983] 2004: 45). Si bien las sociedades de lengua española no tuvieron hacia fines del siglo diecinueve una clase burguesa amplia y fuerte, como sí sucedió con las europeas, Gutiérrez Girardot sostiene que la presencia en ambas de una ideología utilitaristas permite entender que existe una homología que explica la recepción de la literatura europea (francesa, escandinava, rusa, etc.) por parte de los escritores latinoamericanos. Este interés literario no se reduce solamente a una cuestión estética y formal, sino que corresponde a “un estímulo para percibir, formular y dilucidar los problemas y las situaciones que había planteado y provocado en el mundo de lengua española la nueva sociedad burguesa” (50).

maudits (1883 y 1888) de Paul Verlaine [...] y la novela *À rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans” (XXV).

Pacheco construye una imagen de crítico literario que, a pesar de intentar impregnar sus explicaciones sobre el fenómeno modernista con tintes “objetivos”, propios de todo texto que tiene la intención de dilucidar críticamente determinado objeto de estudio (Reyes [1952] 1969: 131), no abandona las posibilidades de polemizar acerca de ciertas aristas controvertidas de la literatura y el arte en general, como puede ser su funcionalidad en un mundo en constante cambio:

El proceso industrial convierte el arte en mercancía sujeta a las leyes de competencia y al artista en productor. El avance técnico encierra el arte en la torre de marfil. *El arte que comienza a tener dudas acerca de su función y deja de ser inseparable de la utilidad es obligado a hacer de la novedad su mayor valor* (1970: XXIII, la cursiva es nuestra).

Un aspecto para destacar es el importante espacio que Pacheco le dedica al contexto histórico y político del México de principios del siglo veinte a partir de la controvertida figura de Porfirio Díaz. Lejos de atenuar sus ironías, presenta el sistema que, amparado en el positivismo, “justifica la libertad que más interesa a nuestra burguesía: la libertad de enriquecerse ilimitadamente” (XXXIII) y “que para proteger la inversión extranjera permite el saqueo de sus recursos naturales” (XXXIII-XXXIV). El tono de denuncia cala esta parte del discurso pachequiano que, entre la resignación y la impotencia, ve ya un país que “sirve a la producción y no la producción a México” (XXXVII):

El imperialismo financiero nos libera de la anarquía pero trae consigo el vacío espiritual y la ceguera ante la indignidad [...]. La burguesía nacional que se ve a sí misma como el más apto agente del progreso explota los latifundios y el erario público [...]. Indios, campesinos y obreros están al margen de la justicia: los veredictos invariablemente favorecen al empresario (XXXIV).

Ahora son ciertos grupos sociales los silenciados y, fundamentalmente, colocados en situaciones de extrema humillación. Pacheco no se olvida de los campesinos ni de los aborígenes. Frente a este escenario, el arte responde con pesimismo; los escritores “no escribirán para el burgués sino para un grupo que como toda minoría amenazada se cierra ante la hostilidad del medio” (XL). Esta cita señala el derrotero de los artistas para transformar las letras mexicanas. Entre los hitos renovadores está el indiscutido Manuel Gutiérrez Nájera, cuya “agudeza crítica” (XLI) le permitió entender los peligros de la simple imitación, y las publicaciones de la revista *Azul*, cuyo mérito “consistió en superar las formas ya anquilosadas y en sustituirlas por otras abiertas al porvenir...” (ídem) y *Moderna. Arte y Ciencia* que anima una de las épocas literarias más importante de la poesía mexicana (XLVII)²⁷.

Pacheco circunscribe el modernismo mexicano entre años que, además de representar acontecimientos literarios, indican hechos políticos: 1884 y 1921. El primero refiere a la reelección de Porfirio Díaz y a la aparición de “La duquesa de Job” del mencionado Gutiérrez Nájera. El segundo, a la asunción al poder de Álvaro Obregón y a la publicación de “La suave patria” de Ramón López Velarde, “el modernismo más revolucionario, el modernismo pasado por la revolución” (L). Pacheco cierra su Introducción con la idea que la abrió: no hay un modernismo, sino modernismos; es la apropiación de un lenguaje, el español, para explorar sus límites

²⁷ En México, la *Revista Azul* de 1894, que antecedió a la *Revista Moderna* surgida en 1898, se publicó en 128 números y fue la primera revista modernista en México, sin embargo, correspondía al suplemento dominical de *El Partido Liberal*, periódico semioficial del porfiriato. Entre sus colaboradores se destacaron Rubén Darío, Nicanor Bolet Peraza, Arturo Ambroggi, Salvador Rueda, Julián del Casal y José Martí. Entre los mexicanos, además de los fundadores, Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo, y del editor, Luis Gonzaga Urbina, José Juan Tablada, Amado Nervo, Jesús E. Valenzuela, Jesús Urueta, Balbino Dávalos, Rafael Delgado, Alberto Leduc y Francisco M. de Olaguíbel (Pineda Franco 1998). La *Revista Moderna*, que a partir del número 1, del Año II, cambia de subtítulo a *Revista Moderna. Arte y Ciencia* (1898-1903) es considerada heredera de *El renacimiento* (1869) de Ignacio Altamirano y de la mencionada *Revista Azul*. Los fundadores, Bernardo Couto Castillo y Jesús E. Valenzuela, consideraron que la expresión lírica modernista requería de un espacio propio, alejado de posturas políticas y religiosas. Además, le otorgaron igual importancia a escritores mexicanos e hispanoamericanos, aunque mostraron un particular interés por los poetas franceses e ingleses (*Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX* [2000] 2004: 434-435).

expresivos en una sociedad en proceso de cambio. A diferencia de lo que sostiene su colega Octavio Paz en *Los hijos del limo* (1974), el modernismo no corresponde a una tradición de ruptura sino a la “tradición de la imposibilidad del discípulo” (LI). Obras abiertas, inconclusas, obras para todos los idiomas, es decir, únicas, irrepetibles e insustituibles (ídem).

1.2. José Emilio Pacheco: antólogo y crítico literario

En la segunda parte de esta tesis, dedicada a la obra lírica de José Emilio Pacheco, haremos referencia a una figura que, desde nuestro punto de vista, es determinante para entender su actividad como poeta y como crítico literario que acepta el desafío de la organización de una antología, así como también la escritura de múltiples textos que semanalmente publicaba, por ejemplo, en la revista *Proceso*. Dicha imagen es la del cangrejo. En su caminar hacia atrás se reconoce, además de una historia, la de México, tal como analizaremos en las poesías, una particular manera de entender la tradición cultural. La operación física del propio cangrejo es el gesto, en este momento intelectual, que el mismo Pacheco realiza para pensar sus antepasados literarios. “Camina” entre los libros de sus bibliotecas, relee atentamente su contenido, marca y define tradiciones literarias a partir de determinados criterios que trataremos de reconocer en la antología y en los textos críticos que analizaremos en esta parte de la investigación.

Ya cuando nos disponemos a leer las primeras páginas de *Antología del modernismo [1884-1921]* nos topamos con su estructura organizativa que lejos está de presentar esta colección como una yuxtaposición de textos y autores sin referencias. Antes de adentrarnos a una lectura atenta, visualizamos que cada elección está minuciosamente razonada; la inclusión de determinado escritor y de ciertos textos (y no

otros) ha sido parte de un proceso meticuloso, complejo, donde las decisiones fueron amparadas por un aparato crítico que se encuentra citado. Pacheco, en tanto lector crítico, que ordena y dispone lo dado, diseñó para modular cada una de sus decisiones una entrada particular que justifica la inserción de los poetas en este nuevo conjunto, además de las notas enumeradas que esclarecen cierto contenido de los poemas seleccionados y las fuentes de las poesías escogidas²⁸.

Sobre los criterios explícitos, Pacheco afirma que siguió un orden cronológico (excepto con Manuel Gutiérrez Nájera que abre la antología), mantiene la integridad textual y no resume ni recorta. Su estrategia está en serle fiel al texto y a su creador; si modifica (tal es el caso de la ortografía y la puntuación según prácticas vigentes en el momento de su trabajo) es bajo la condición de no alterar ni el sentido ni el tono de los versos. Ahora bien, ¿es posible desandar el camino crítico de esta antología?, ¿podemos reconocer en ese recorrido interrelaciones entre los diferentes poetas antologados que definan a Pacheco como crítico comprometido con el pasado de las letras de su país? y, si así es, ¿reafirmamos, tal como veremos en sus poesías, su interés por el pasado y la memoria mexicana? En síntesis, por qué presenta una antología que, tal como plantea en el prólogo, se separa del postulado oficial sobre el modernismo:

De acuerdo con la teoría ‘oficial’ nuestro modernismo queda limitado a las obras de Efrén Rebolledo y Rafael López y a una parte de lo que escribieron Amado Nervo y José Juan Tablada. Gutiérrez Nájera y Díaz Mirón resultan ‘precursores’, Urbina ‘último romántico’, Othón ‘cima de la poesía neoclásica’, que se opuso a los modernistas en cuanto oportunidad se le presentó; Ramón López Velarde y Francisco González León ‘poetas de la provincia’; Enrique González Martínez viene a ser finalmente el ángel exterminador (VII).

²⁸ En este orden, los poetas antologados son: Tomo I: Manuel Gutiérrez Nájera, Salvador Díaz Mirón, Manuel José Othón, Francisco González León, Francisco A. de Icaza y Luis G. Urbina. Tomo II: Amado Nervo, José Juan Tablada, Enrique González Martínez, María Enriqueta Camarillo de Pereyra, Alfredo R. Placencia, Rafael López, Efrén Rebolledo y Ramón López Velarde.

Pacheco pretende releer la tradición modernista y, en esa relectura, sostiene otro recorrido para entenderla. Como también defiende en el prólogo a las *Obras completas I* de Rubén Darío, el primer paso es trastocar ciertos principios. En esta nueva interpretación no cabe confundir “precursor” con “iniciador”; el primer término no entiende el modernismo como proceso, continuidad, incesante diálogo. Manuel Gutiérrez Nájera, Salvador Díaz Mirón, José Martí, Julián del Casal y José Asunción Silva son leídos como “iniciadores” en lugar de “precursores” porque “abrieron el camino a Darío, que enlazó esa generación con la siguiente: Leopoldo Lugones, Ricardo Jaime Freyre, Amado Nervo, Guillermo Valencia, José Santos Chocano y los que llegaron después” (38). La perspectiva desde la cual Pacheco lee e interpreta se aleja de las parcialidades, los reduccionismos, para dar lugar a una perspectiva global, que pone en diálogo literaturas de diferentes latitudes, donde la española y la francesa irrumpen con un claro protagonismo.

La tarea de Pacheco se encuentra enmarcada en el proyecto religador y sistematizador que para Susana Zanetti (1994) singulariza al modernismo²⁹: reúne figuras destacadas de las letras mexicanas en una antología y escribe reseñas y notas periodísticas en columnas de periódicos para acentuar los lazos efectivos que se gestaron en el primer movimiento literario que articuló concretamente artistas de todo el ámbito hispanoamericano y que logró igual proyección en España mediante encuentros,

²⁹ Susana Zanetti explica que las religaciones que se comienzan a efectuar a partir del modernismo son gracias a las transformaciones ocurridas desde 1880, aproximadamente, momento en que América Latina se incorpora al proceso de modernización: “El desarrollo económico y social, y sus consecuencias – concentración urbana, nuevos medios de comunicación– proporcionaron condiciones favorables a la irradiación de los logros del campo cultural ampliado, diversificado y complejo que surgía en cada uno de los centros hispanoamericanos, sobre todo en los más modernos; iba quedando atrás, siempre en términos relativos, una comunidad letrada de incidencia precaria, restringida en sus alcances continentales por la incomunicación y la distancia. El proceso modernizador no determinó la constelación de artistas e intelectuales del período, pero fue condición imprescindible para que fuera posible un movimiento mancomunado en concepciones estéticas e ideológicas, para que surgiera el intercambio y la discusión entre pares, medianamente generalizada y con cierta simultaneidad. La religación, en sus numerosas variables, supone la quiebra del aislamiento, del compartimento estanco, y para ello hacían falta bases materiales para vehicularlas y una mentalidad moderna” (1994: 500).

revistas, artículos de unos escritores sobre otros, entre demás operaciones (Zanetti 2008: 523). La articulación no es azarosa, es prolijamente pensada y razonada para ligar un legado que, como también dice Zanetti, opera en “ciertas metrópolis, determinados textos y figuras” (1994: 491) y que, indefectiblemente, conduce a reconstruir esa parte del objeto literatura latinoamericana.

Manuel Gutiérrez Nájera es el primer poeta de la compilación y, como dijimos, es la excepción a uno de los criterios que sostiene Pacheco. Una peculiaridad recuperada es que Gutiérrez Nájera “nunca fue enviado a la escuela” (3). Su primera conjetura es que sus padres no querían que su hijo se contaminara con las ideas positivistas (ídem). Más allá de que dicha presunción sea falsa o verdadera, plasma las particularidades de un mundo letrado que, como hemos expresado, está atravesado por transformaciones radicales y donde la formación no necesariamente se ajustaba a ciertas instituciones, como la escuela o la universidad. Esta apreciación sobre Gutiérrez Nájera se complementa, además, con el hecho de que su educación estuvo a cargo de profesores particulares, quienes “le enseñaron idiomas y otras materias” (ídem) y con su sostenido interés por la escritura y la lectura que, según entiende Pacheco, fue inherente en Gutiérrez Nájera desde el momento en que aprendió el castellano literario a partir de los místicos del siglo XVI (ídem). Por lo tanto, sus inicios literarios se enmarcan en una alfabetización que, además de asemejarse a la de otros modernistas cuyas primeras lecturas provenían de bibliotecas provincianas (por ejemplo, Rubén Darío)³⁰, pretendía, desde sus inicios, extender los límites culturales nacionales, situación que adquiere mayor envergadura cuando el modernista mexicano decide fundar, junto con Carlos

³⁰ Dice Zanetti acerca de Darío: “con sólo 15 años inicia en la prensa de Managua (donde ya se han publicado muchos poemas suyos) una carrera caracterizada por la firme decisión de alejarse de las prácticas provincianas, llevada adelante primero en ciudades centroamericanas vecinas y muy rápidamente en las hispanoamericanas más modernas, en busca de espacios propicios para una trascendencia más allá de lo regional” (2008: 525).

Díaz Dufoo, la *Revista Azul* (1894-1896), “primer núcleo del modernismo mexicano en que aparecieron juntos autores de Europa e Hispanoamérica, los viejos maestros y los escritores que comenzaban” (ídem)³¹. El foco de interés de las primeras líneas dedicadas a Gutiérrez Nájera es desplegar las cualidades de un escritor preocupado por la difusión de las letras de su país, así como por la recepción de las lecturas extranjeras, aunque esto le haya valido ciertas rispideces con la naciente burguesía mexicana (4)³².

En Gutiérrez Nájera (y aquí nuestra hipótesis sobre la alteración cronológica efectuada en la antología) se reúnen una serie de cualidades que, como veremos a continuación, señalan su presencia axial en el modernismo mexicano, marcan una nueva manera de entender y hacer literatura; supo reelaborar el legado literario previo (porque continúa la línea trazada por Ignacio Altamirano y Luis G. Ortiz) e influir en los usos estéticos de la lengua posterior. Gutiérrez Nájera ocupa un lugar especial y la pregunta es ¿por qué Pacheco lo eligió a él para inaugurar su antología? Pues porque, además de ser uno de los iniciadores del modernismo desde la publicación de “La duquesa de Job (1884)”, “su mejor poema y el primer augurio firme del Modernismo que se da en México” (6)³³, fragua una tradición literaria que rasga los límites nacionales. Pacheco señala su inserción en una tradición más bien latinoamericana al ligarlo con dos de sus figuras emblemáticas, José Martí y Rubén Darío, quienes encarnan el cambio del intelectual decimonónico: del privilegio de lo político (en el caso de Martí) a la

³¹ Hacia el año 1894 surgen numerosas revistas con tendencias modernistas en Hispanoamérica. Entre ellas, podemos mencionar: *Cosmópolis* y *El Cojo Ilustrado* en Caracas, *El Iris* en Lima, *Revista de América* en Buenos Aires, *El Mundo* en México y la *Revista Gris* en Bogotá (Pineda Franco 1998).

³² Zanetti también reconoce que las transformaciones del campo letrado no estuvieron alejadas de ciertos disensos y pugnas entre los escritores y los sectores dominantes, quienes “critican y reprueban los modos de vida y las preferencias estéticas del escritor” (1994: 13-14).

³³ Los números arábigos y romanos corresponden al propio sistema de Pacheco.

afirmación de la autonomía y el saber del arte (en el caso de Darío) (2008: 253)³⁴. Expresa Pacheco: “Junto con su amigo Martí da principio a un nuevo ciclo en la historia de los estilos castellanos [...] estos dos artistas estrenan una prosa distinta” (4); “El estilo de Gutiérrez Nájera contribuyó a determinar la escritura artística empleada por el joven Darío en *Azul* (1888)” (5). Pacheco retoma esta premisa en un artículo publicado en *Letras Libres* en el año 2000, donde repasa la serie de descubrimientos literarios promovidos por el literato mexicano. Bajo el rasgo sobresaliente de la innovación que, como ya adelantamos, procura distanciar de la cualidad de precursor, José Emilio Pacheco subraya momentos axiales de la poética de este escritor que nos permiten comprender su inserción (y su posición inicial) en la antología³⁵. Previamente al artículo del 2000 y con posterioridad a la antología, Pacheco escribe en *Proceso* una nota cuyo punto de partida es el centenario del modernismo. Al mismo tiempo que reitera su distanciamiento de la definición del modernismo “igual a Darío, *Prosas profanas*, cisnes, joyas, princesas, jardines versallescos, evasión de la realidad hispanoamericana, arte por el arte, versos sonoros, festivales escolares” (1982: s.p)³⁶, alude a la amistad

³⁴ Este perfil político es lo que, según Pacheco, también diferencia a José Martí del resto de los modernistas: “No resulta menor paradoja modernista que Martí sea una figura a la vez central y excéntrica en el movimiento que inició. Martí vive por y para la independencia de su patria todavía perteneciente al imperio español. Lucha por la revolución social en tanto que los demás sólo se preocupan por la renovación literaria” (1982: s.p).

³⁵ Con motivo de una reseña sobre *Exposición documental de Manuel Gutiérrez Nájera* de Ernesto Mejía, publicada en la *Revista de la Universidad de México*, José Emilio Pacheco ya había registrado, diez años antes de la antología sobre el modernismo mexicano, la cualidad innovadora de la labor literaria de Gutiérrez Nájera: “Manuel Gutiérrez Nájera es el reconocido innovador de nuestras expresiones literarias. Su obra poética tiene la misma importancia que sus numerosos trabajos en prosa, la mayoría resueltos con la premura que exige el periodismo, pero otros más serenos, mejor aderezados como los textos que forman *Cuentos frágiles* (1883) el único libro publicado durante la vida del autor” (1960: 38). En el artículo publicado en *Letras Libres* también asume el modernismo como un colectivo, más que como una estética que tiene como referencia, únicamente, una individualidad (como puede ser el caso ya dicho de Rubén Darío): “No se trata de establecer rivalidades nacionales en un movimiento que se pensó como hispanoamericano y fue un raro ejemplo de amistad” (2000: 20).

³⁶ Pacheco también se distancia de las afirmaciones críticas que se sostienen solamente en las obras canónicas de Rubén Darío, como el caso de *Prosas profanas*, o bien, que aseguran que luego de *Cantos de vida y esperanza* (1905) el nicaragüense ingresa a una “decadencia irrefrenable” (1978: s.p). En su afán de rever lo escrito y leído sobre el modernismo, rescata composiciones poéticas soslayadas por la

entre Martí y Gutiérrez Nájera como una bisagra en la conformación estética de los últimos años del siglo diecinueve y los primeros del veinte. Durante la modernización, tal como expresa Ángel Rama, se alcanzó algo que nunca antes había sucedido que es “la intercomunicación interna de la producción literaria de las diversas áreas hispanohablantes, a la que escasamente comenzó a vincularse Brasil” (1983: 8). En este sentido, los lazos entre los escritores-artistas, favorecidos por los medios de comunicación moderna (diarios, agencias noticiosas, redes de cables submarinos, telégrafos, etc.), cumplieron una función religadora de envergadura; los intelectuales se esforzaron para saber lo que realizaban sus colegas en otros puntos del continente (ídem). Las caminatas cotidianas compartidas por Martí y Gutiérrez Nájera, posiblemente, servían para intercambiar lecturas y conocer nuevas propuestas estéticas y se complementan con otros modos de circulación y socialización de los materiales característicos de la época, como los viajes propios o de amigos y las permutas de libros y revistas extranjeras generadas en las redacciones de los diarios o en algún café³⁷. Pacheco en el prólogo del libro *Modernismo. Supuestos históricos y culturales* de Rafael Gutiérrez Girardot también se detiene en estos nuevos espacios de socialización y difusión literaria:

Tampoco parece claro de qué manera libros tan influyentes como *Prosas profanas*, *Cantos de vida y esperanza* o *Lunario sentimental* se publicaron en ediciones de sólo 500 ejemplares y tardaron años en agotarse. Y es que hubo otras formas de difusión de la poesía que ahora ya no existen: las columnas de los diarios, los almanaques, las recitaciones, los tomos de lecturas escolares (2004: 17-18).

crítica literaria del momento. Es el caso del poema “Armonía”, una de las producciones finales, omitido por el propio Darío en *Canto a la Argentina y otros poemas* (1914) y por los editores que lo consideran “apenas una variante o un resumen de su soneto ocasional a Nervo” (ídem). Sin embargo, Pacheco lo define, en su brevedad, “una obra-maestra” (ídem).

³⁷ No debemos olvidar que José Martí estuvo deportado en España desde 1870 hasta fines de 1874, momento en que parte a Francia y, desde allí, a México. En octubre de 1879 es nuevamente deportado a España, donde reside dos meses en Madrid para luego marchar, vía Francia, a Nueva York (Serna Arnáiz 2004: 18-19).

Además, se refiere a las continuas estadías de los escritores en otras ciudades, ya sean latinoamericanas o europeas que también fueron un importante elemento religador (Rama 1983-1985 y Zanetti 1994-2008)³⁸:

[...] el modernismo empezó a gestarse, en la prosa mucho antes que en el verso, en las calles que rodean la antigua Preparatoria Nacional cuando se encontraron un joven exiliado, Martí (1853-95) y un adolescente mexicano, Manuel Gutiérrez Nájera (1859-95). El segundo murió sin haber ido más allá de Veracruz. El primero, llegaba del exilio en España y una breve estadía en París. No sabemos lo que conversaron en sus caminatas del Zócalo a la Alameda: Para su fortuna Martí y Gutiérrez Nájera no tenían la menor conciencia de que estaban a punto de iniciar una revolución literaria. Lo único a nuestro alcance son los artículos publicados en los periódicos mexicanos de 1876 en donde ensayaron una prosa nunca antes escrita (1982: s.p).

En el caso de Martí, su destierro a España en 1870 puede entenderse como un momento clave en su carrera profesional y política, ya que es allí donde estudia las carreras de Letras y Derecho (Colombi 2010: 9) y donde el advenimiento de la Primera República española (1873) reaviva el deseo de libertad de su Cuba querida (Serna Arnáiz 2004: 18). Sus estancias en París despertaron, además de su entusiasmo por la actriz Sarah Bernhardt (Valdés 2008: s.p), el interés por escritores como Gustave Flaubert y Víctor Hugo³⁹, entre otros.

³⁸ Beatriz Colombi estudia en “Camino a la meca: escritores hispanoamericanos en París (1900-1920)” la migración que se gestó entre 1900 y la Primera Guerra Mundial de diferentes sectores de profesionales, diplomáticos, secretarios, corresponsales y cronistas, traductores, educadores, estudiantes y escritores a la capital francesa. Si bien ya existen antecedentes de viajes y traslados, esta movilización hacia fin de siglo constituyó “el primer ingreso masivo de la inteligencia hispanoamericana en un concierto internacional” (Colombi 2008: 544).

³⁹ Recordemos que José Martí realizó la traducción de *Mis hijos* de Víctor Hugo y la publicó en forma de folletín en la *Revista Universal* de México. Para una mayor profundización sobre este tema, consultar el trabajo “*Mis hijos* de Víctor Hugo, en la traducción de José Martí (1875)” de Carmen Suárez de León (2012).

Lector y ágil autor de crónicas, Gutiérrez Nájera es, además del primer escritor “profesional” (1970: 3)⁴⁰, el autor de *Por donde se sube al cielo* (1882), novela que no solo inicia el modernismo hispanoamericano, sino que es anterior a *Amistad funesta* (1885) de Martí y a los cuentos incluidos por Darío en *Azul* (1888) (2000: 20)⁴¹. Pacheco continúa honrando a Gutiérrez Nájera al señalarlo como “el más importante crítico teatral de su tiempo mexicano” (21) y al ubicar la prosa de la novela referida en un lugar excelso: “La prosa de *Por donde se sube al cielo* no admite comparación con nada de lo que se escribía por entonces en México” (ídem). Sus innovaciones estilísticas, además, se sostienen en el contexto mexicano: “llevó a su perfección la crónica de estilo parisino en que lo antecedieron Altamirano y Luis G Ortiz y lo reemplazaron Urbina, Nervo, Tablada, Rafael López y Ramón López Velarde” (1970: 4). En el caso de Urbina, Pacheco retoma este linaje de la crónica mexicana al resaltar al autor de “Elegía del retorno” como uno de los fundadores de la crónica cinematográfica en lengua española a partir de las reseñas que escribió para diferentes periódicos, como *El Imparcial* y *El Mundo Ilustrado* (108). La relación Urbina-Gutiérrez Nájera se reanuda en el momento de destacar sus cualidades críticas que, junto con sus aptitudes literarias, lo salvaron de ser un “simple epígono” (109): “Fue un crítico tan generoso

⁴⁰ Tal como afirman Ángel Rama y Julio Ramos, el campo de profesionalización y autonomía de los escritores es bastante relativo hacia fines del siglo diecinueve y principios del veinte. Todavía necesitan de la prensa no solamente como medio de subsistencia sino como posibilidad de fundar, desde allí, un nuevo lugar de enunciación y legitimidad (Rama 1970: 67-79 y Ramos [1989] 2003: 86). Ramos señala, además, que, a pesar de que la incorporación al mercado de bienes culturales se sistematiza a fin de siglo, la presencia de escritores en el periodismo no es una particularidad exclusiva de los modernistas. Ya en las primeras décadas del siglo diecinueve José Joaquín Fernández de Lizardi o Hilario Ascasubi vivían de lo que escribían en los periódicos (64-65).

⁴¹ En la antología dedicada al modernismo hispanoamericano, Pacheco también indica como fecha de su inicio el año 1882 porque es el año en que Martí comienza sus “Cartas” desde Nueva York, publica *Ismaelillo* y una crónica sobre una conferencia de Oscar Wilde que, según nuestro autor, es un esbozo de manifiesto del modernismo: “Vivimos, los que hablamos lengua castellana, llenos todos de Horacio y de Virgilio, y parece que las fronteras de nuestro espíritu son las de nuestro lenguaje. ¿Por qué nos han de ser fruta casi vedada las literaturas extranjeras, tan sobradas hoy de ese ambiente natural, fuerza sincera y espíritu actual que falta en la literatura española?... Conocer diversas literaturas es el mejor medio de liberarse de la tiranía de algunas de ellas” (Martí 1982: 11).

como Gutiérrez Nájera —siempre es más abierta la crítica del practicante que la del crítico profesional—; aunque le faltó la gran cultura de Sierra e Icaza, tuvo una privilegiada intuición” (ídem).

Pacheco, lector y crítico, diseña una red de relaciones que se complementan con el resto de las entradas dedicadas a los otros escritores antologados. De esta manera, sus afirmaciones sobre Gutiérrez Nájera se integran con las que aparecen respecto a los otros autores, lo cual enaltece aún más la figura de este. Así, Nervo (quien abre el segundo tomo de la colección) es “el punto intermedio entre el afán renovador de Manuel Gutiérrez Nájera y la plenitud de Ramón López Velarde” (3) y Luis G. Urbina “un crítico tan generoso como Gutiérrez Nájera” (109). El gesto discursivo de Pacheco es ponerlos en diálogo, ubicarlos en una red de reciprocidades e intercambios para justificar la tradición que pretende defender. En el caso de Nervo, Pacheco explicita que su admiración hacia Gutiérrez Nájera lo estimula a trasladarse desde Mazatlán a la ciudad de México para integrarse a la *Revista Azul*. De este modo, claramente se plasma la preeminencia que adquieren determinados centros, como México, en la formación intelectual de los modernistas, sostenida, como observamos, por el “espíritu de cofradía” que define al movimiento⁴² (Zanetti 1994: 492). Pacheco resalta las cualidades narrativas de Nervo, quien dueño de “un gran don para contar y una prosa de simplicidad y fluidez” (1970: 1) se destaca entre quienes fueron sus contemporáneos, por ejemplo, el novelista Federico Gamboa. También le concede un lugar sobresaliente al señalarlo como el iniciador de la corriente fantástica en la literatura mexicana a partir

⁴² No podemos dejar de soslayar el lugar preeminente que adquiere el periodismo durante este momento, particularmente porque, como en el caso de Nervo, ingresa a ese medio muy joven para cubrir las necesidades de su familia, conformada por su madre y cuatro hermanos menores (su padre había fallecido cuando Nervo tenía trece años) (Pacheco 1970: 1). Tal como deja entrever Pacheco, trabajar como cronista de sociales en *El Correo de la Tarde*, como redactor de *El Universal*, *El Nacional* y *El Mundo* no solo le permitió acceder a un salario, sino establecer amistades literarias como la que mantendrá con Darío en su viaje a Francia para reseñar la Exposición de París: “Cancelada la corresponsalía de *El Imparcial*, se estableció en Montmartre con Rubén Darío, le escribió muchos artículos cuando Darío estaba enfermo o alcoholizado, e hizo traducciones anónimas para la casa Garnier” (ídem).

de su relato “La última guerra”, incluido en *Almas que pasan* (1906): “al narrar la rebelión de los animales en 5532 se convierte en el primer cuento de *Science fiction* escrito en México, anticipa el tema de *Animal Farm* y *Le planet des singes*” (2, la cursiva está presente en el original)⁴³. Así como Pacheco resalta las cualidades estéticas de este poeta, no deja de mencionar las actividades oficiales y diplomáticas que Nervo desarrolló en el exterior que, en lugar de mantenerlo aislado y relegado del mundo de las letras, lo influyó en la realización de actividades literarias y críticas diversas⁴⁴:

Nombrado secretario de la legación de Madrid (1905), allí pasó trece años en labores oficiales (entre ellas varios tomos de informes sobre la lengua y la literatura) sin desmedro de su poesía ni su incesante producción periodística para *La Nación* (Buenos Aires) y *El Figaro* (La Habana), y aún se dio tiempo para preparar antologías didácticas —*Lecturas mexicanas*, *Lecturas literarias*— y su único trabajo crítico extenso: *Juana de Asbaje* (1910), principio del interés moderno de Sor Juana (2).

La intención de Pacheco es revalorizar a Nervo, reubicarlo entre los escritores modernistas célebres, aspecto que en el momento de publicación de la antología ocurría de manera esporádica⁴⁵. Se distancia de aquellas posturas que hacia 1950 descendieron a Nervo “a su punto más bajo” (3). Ha llegado la hora, expresa con énfasis, de “darle — o devolverle— críticamente el sitio que merece en nuestra lengua” (ídem). Asimismo, distingue los distanciamientos, innecesarios, que la crítica de los primeros años del siglo veinte erigía con aquellos escritores que obtenían un respaldo popular, argumento

⁴³ *Animal Farm (Rebelión en la granja)* (1945) de George Orwell y *Le planet des singes (El planeta de los simios)* (1963) de Pierre Boulle.

⁴⁴ Aquí se afianza la tesis de Susana Zanetti sobre la importancia de España como centro religador, como lugar donde durante el período que nos preocupa “se estrechan relaciones y reconocimientos mutuos de una envergadura inédita luego de la independencia americana” (1994: 25).

⁴⁵ Pacheco indica dos episodios que motivaron el rescate de Amado Nervo, cercanos a la publicación de la antología: el libro *Genio y figura de Amado Nervo* (1968) de Manuel Durán y un homenaje en el cincuentenario de su muerte.

refutado al afiliarlo con escritores de otras tradiciones literarias de envergadura, como la estadounidense y la francesa:

Ningún autor que llega a ser popular puede seguir contando con la aprobación de la crítica: a medida que Nervo penetró en los más amplios núcleos de lectores fue perdiendo el respecto de nuestra *intelligentsia* para quien, durante mucho tiempo, fue motivo de asombro que los extranjeros tomaran en serio a Amado Nervo —como los norteamericanos no se explican el prestigio de Edgar Allan Poe o los franceses la influencia exterior de Guy de Maupassant y de Jules Laforgue (ídem)⁴⁶.

Como ya ha adelantado en su prólogo, Pacheco resalta las cualidades innovadoras que se gestan en el lenguaje del novecientos. Nervo se presenta “decidido a hallar ritmos que se aparten de las normas académicas y expresen la nueva sensibilidad” (ídem). Pondera la posibilidad de convertir todo en poesía, su trabajo estético se condensa en el fluir de las palabras de quien “no escribe con un vocabulario sino con todo el lenguaje” (4).

Mediante un ejercicio crítico que parece responder al postulado de Roland Barthes sobre los usos y los modos propios de la ficción en la crítica literaria, José Emilio Pacheco renuncia a la falsa objetividad del lenguaje para sumergirse en el universo ficcional, pero no como “objeto de análisis sino como actividad de escritura” ([1967] 1987: 17). De este modo, Pacheco honra a la literatura aun cuando su lugar de

⁴⁶ La muerte de la madre de Nervo, en 1906, según Pacheco, indica su alejamiento de la estética modernista, “comienza a afantasmarse. Intenta escribir ‘sin retórica, sin técnica, sin procedimiento, sin literatura’, y no sostener ‘más que una escuela, la de mi honda y perenne sinceridad’” (1970: 4). Es a partir de dicha simplificación que Nervo comienza a tener el reconocimiento popular ya explicitado: “Al simplificarse, su obra se hace más popular, se convierte en obligada recitación, se imprime en el revés de los almanaques” (ídem). Si bien Pacheco se distancia de esta nueva estética que comienza a frecuentar el modernista, “Pero sus palabras caen ahora blandas e invertebradas. La sencillez se vuelve pobreza, la pobreza silencio” (ídem), merece presentarse entre los más ricos y amplios poetas mexicanos: “Nervo es cursi; sin embargo, hasta en sus peores instancias, es también íntimo, persuasivo. Una elegancia espiritual recóndita lo salva de la absoluta ramplonería. [...] Tiene los defectos abismales —hiperfecundidad, sentimentalismo, ausencia de autocritica— sin los que no podrían existir sus cualidades: originalidad, riesgo, gran poder creador” (5).

enunciación es el de crítico; se sumerge en la imaginación, mediante la creación de una conversación entre Nervo y López Velarde ya muertos, y pone a su disposición las cualidades de la literatura⁴⁷. El encuentro muestra a los dos personajes sosteniendo la antología *Asamblea de jóvenes poetas de México*, publicada por Gabriel Zaid en 1980. La creación ficcional se impregna de afirmaciones que sitúan a ambos poetas en la generación modernista que renovó el lenguaje estético. Sobre las calles de un México diferente al que ellos conocieron, López Velarde dice: “No hay una sola de las veinticuatro horas en que Madero no conozca mi pisada. Fue una calle, luego una *rue* y ahora es una *street*” (1980: s.p) mientras reflexiona junto con su compañero sobre el hecho poético y sobre cómo sobrevivir, a través de sus poesías, al irrevocable fluir del tiempo. La colección de Zaid opera como excusa, como pretexto para que Nervo, distanciándose de López Velarde, apueste a una poesía que, como la defendida por Pacheco en el prólogo de su antología, sea colectiva, donde lo que prime sea el texto y no quién la escribió: “una poesía de todos y para todos en que desaparecen los nombres y solo cuentan los poemas. Lo que importa es el texto: saber quién lo escribió es algo enteramente secundario” (1980: s.p). Lo que pareció un simple encuentro entre viejos amigos se constituye en un análisis del México actual, tan distante del que ellos conocieron y vivieron. El ineludible paso del tiempo, tópico reiterado en la poética de José Emilio Pacheco, reaparece en la charla de estos dos poetas, ahora personajes de la ficción pachequiana: “Cada día la piscina de azulejos de nuestros patios se enturbia más

⁴⁷ Roland Barthes considera que la literatura presenta cualidades a las que el crítico debe suscribirse. La literatura, como la ciencia, son discursos, sin embargo, el lenguaje que constituye a una y otra son diferentes. El lenguaje en la ciencia está al servicio de la comunicación de conocimientos científicos, es transparente, no hay ambigüedad porque es un instrumento al servicio del saber. En cambio, el lenguaje literario no es simple instrumento subsidiario de una realidad que necesita ser comunicada. La literatura “pretende el desmoronamiento de los conceptos esenciales de nuestra cultura, a la cabeza de los cuales está el de lo ‘real’” ([1967] 1987: 15). La literatura, en tanto que resulta ser “la única que soporta la responsabilidad total del lenguaje” (idem), está dentro de él, es revolucionaria. Al igual que la crítica, no debe servirse de él, sino que “le basta hablar del lenguaje” ([1966] 1972: 14) para postular que no existe en estado puro ([1967] 1987: 18).

con la filtración yanqui. Es la hora solapada en que se nace, se muere y se ama. México parece una necrópolis” (ídem). ¿Qué es la poesía en un mundo en constante transformación? correspondería al interrogante principal que ambos debaten. Ente la postura conservadora de López Velarde, quien decreta la muerte de la poesía con el libro de Zaid, Nervo mantiene la esperanza de que la poesía sobreviva a los tumultuosos cambios y no se ciña a lo que solamente se escribió en el pasado; la poesía entendida no como el bienpreciado de unos pocos, sino como expresión viva, como patrimonio de todos. El compendio de Zaid, desde la postura de Nervo, confirma su posición sobre la posibilidad de escribir buena poesía, aun cuando las condiciones culturales difieren de las del principio del siglo veinte, cuando tanto Nervo y como López Velarde desconocían el alcance que iba a tener su trabajo con la lengua poética.

Ramón López Velarde, quien cierra el Tomo II de la antología de Pacheco, complementa el escenario de figuras destacadas, donde Nervo “quiso *escribir el mundo*, volver lenguaje toda su experiencia del mundo” (4, la cursiva está presente en el original). Dice López Velarde, “que tanto aprendió de él [Nervo]” (5): “él es nuestro as de ases... el poeta máximo nuestro” (ídem, los puntos suspensivos están presentes en el original). Las interrelaciones entre poetas constituyen la acción discursiva a la que recurre Pacheco para explicitar una tradición modernista mexicana y, aunque no sea enunciada en el prólogo, se reconstruye, como ya expresamos, al reanudar el recorrido de este repertorio poético. Es una operación que marca comparaciones para resaltar las cualidades de uno u otro poeta, tal como es el momento en que compara a López Velarde con Nervo y Gutiérrez Nájera para enaltecer el legado del primero:

López Velarde presenta una pluralidad de alusiones, reticencias, elipsis, sobreentendidos y significados subtextuales que no hay en ninguno de sus antecesores. El conflicto de base no es distinto al de Nájera ni al de Nervo (“nuestra única grandeza moral consiste en la pugna que nos roe las entrañas”), pero sus dones poéticos y su voluntad de estilo son mucho mayores y añade a su

innata sabiduría verbal la de quienes lo antecedieron. Con la pugna entre carne y espíritu aquéllos hicieron casi siempre retórica: López Velarde hizo casi siempre poesía (129).

Como observamos, Pacheco ubica a López Velarde en un lugar superior al de los otros dos poetas y esta posición se consolida en artículos que tienen el propósito de apartar esta figura poética del lugar estanco de “poeta de provincia” que advierte en la teoría modernista “oficial”. En este sentido, resulta indispensable atender al conjunto de crónicas y ensayos reunidos en el libro *Ramón López Velarde: la lumbre inmóvil*, publicado en 2003⁴⁸. Este compendio y la antología de 1970 afirman la admiración de Pacheco al recordado poeta nacional a la vez que abonan el propósito de elaborar y definir una tradición del modernismo mexicano⁴⁹. Pierre Bourdieu, asimismo, ya había argumentado que la mayoría de las obras artísticas contienen indicaciones sobre las representaciones que el autor se hace de su empresa, sobre los conceptos en los cuales imaginó su originalidad y su novedad, es decir, sobre aquello que lo distingue de sus contemporáneos y sus predecesores ([1966] 1971: 148). Pacheco, en efecto, reconoce en la crítica y en la antología los espacios propicios para desmontar ciertas construcciones textuales que se han elaborado alrededor de López Velarde que, en vez de dar cuenta de una auténtica imagen del escritor, lo reducen a explicaciones simplistas. La nota que antecede la selección de textos de López Velarde en la *Antología del modernismo* es la que se reproduce en 2003 bajo el título de “Ramón López Velarde y la posesión por pérdida”. El propósito es revertir la postura de que su estética no pertenece al modernismo para, por el contrario, aseverar que es uno de los mayores poetas que tuvo

⁴⁸ Más allá de que esta compilación data de 2003, su contenido principia en 1970 hasta, aproximadamente, fines de la década del ochenta. Sin embargo, se incluyen textos que, si bien sus primeras versiones pertenecen a las fechas señaladas, el escritor mexicano los ha reescrito posteriormente. Esto da cuenta de la continuidad en nudos de interés por parte de José Emilio Pacheco, que nunca abandona y siempre retoma, como es el caso de la figura de Ramón López Velarde.

⁴⁹ Ramón López Velarde fue laureado como poeta nacional por el presidente Luis Echeverría Álvarez en 1971.

dicha corriente renovadora de los valores estéticos: “La amplitud de su visión y la actualidad de muchas imágenes le dan un sitio único en la galería de las soledades que fue el modernismo” (128). Ya desde el inicio de la presentación, la intención es reconocerlo como par de otros modernistas: “Ramón López Velarde nació el mismo año en que Darío publicó *Azul*. Como Gutiérrez Nájera, murió en sus treinta años y nunca salió del país” (127)⁵⁰. Ahora bien, ¿cuál es el argumento sostenido por Pacheco para mantener dicha afirmación? La respuesta se desprende de la revolución de López Velarde ejercida en el plano lingüístico, específicamente, en la exploración “hasta el delirio de las posibilidades de la rima” (“Sobre López Velarde” 1988: 3). Este elemento, cabe agregar, había sido señalado como central en 1970: “En todo caso se parece más a los escritores, del novecientos que a los vanguardistas de los veinte, quienes en primer término abandonan la rima, elemento esencial en López Velarde” (128). Al mismo tiempo, se amplían las correspondencias que se pueden reconocer entre el poeta mexicano y otros escritores, como Franz Kafka, T. S. Eliot, Jules Laforgue y Charles Baudelaire. En 1987 Pacheco reafirma las afiliaciones entre López Velarde y el poeta Jules Laforgue en un “Inventario” que se abre con el protagonismo del francés en la última fase del modernismo hispánico. La tradición literaria se entiende como un entramado de voces plurales en cuya multiplicidad se reconocen afinidades y afiliaciones estéticas ineludibles: “La poesía es un asunto de familia que sólo pueden

⁵⁰ Ramón López Velarde también es ejemplo de cómo, a pesar de nunca salir de México, pudo mantener relaciones con colegas que sellaron su carrera como escritor. Tras estar un tiempo en el Seminario de Aguascalientes, donde empezó a escribir, decidió abandonarlo para optar por la carrera de Derecho en San Luis de Potosí. En 1906 fundó la revista *Bohemio* junto a sus amigos Enrique Fernández Ledesma, Pedro de Alba, entre otros. Sus persistentes lecturas, enmarcadas en bibliotecas provinciales (Zanetti 1994: 14), le permitieron conocer a Leopoldo Lugones y Francisco González León, quienes “le ayudaron a encontrar su propia voz en las páginas que formarán *La sangre devota*” (Pacheco 1970: 127). Su colaboración en varias revistas, como *Revista de Revistas*, *El Universal Ilustrado*, *Vida Moderna* y *México Moderno*, entre otras, acompañaron su crecimiento literario, como también lo fue la dirección, junto con González Martínez y Rebolledo, del semanario *Pegaso*.

apreciar los hablantes de una misma lengua y paradójicamente es también un océano de correspondencias e intercambios entre culturas y países” (1987: s.p).

La preocupación de Pacheco por incluir a López Velarde en una tradición literaria universal que, en términos de Said, puede indicar la inauguración de una producción de significados *otra* que reclama un *status*, en este caso, el *status* correspondiente a la obra de López Velarde, *junto con* otras obras que, en efecto, proponen una diferencia y una nueva manera de leer y entender la obra del autor de *El son del corazón* ([1975] 1978: 13). La posición cuestionadora de Pacheco sobre lo establecido resurge cuando leemos otro de los textos complementarios, focalizado en “La suave Patria”, oficialmente leído como el poema épico de la revolución mexicana. Frente a esta interpretación, Pacheco propone otra que no está circunscripta solo a la materia política, sino al pasado y a la memoria (tópicos reincidentes en la poética pachequiana): “quiso al mismo tiempo conmemorar el primer siglo de México independiente (1891), lamentar el cuarto centenario de la caída de Tenochtitlan (1521)” (2003: 18). De este modo, Pacheco opta por una interpretación que se aleja notablemente de la lectura nacionalista que, a lo largo de los años, se ha perpetuado sobre esta producción literaria. Su postura como crítico le permite “desestabilizar” la lectura oficial para dar cauce a su propia interpretación, anclada en la trascendencia del poema por su valor artístico más que por las connotaciones políticas que desde el Estado se le otorgó: “‘La suave Patria’ no inicia una tradición de poesía nacionalista: cierra con brillo cegador de un sol poniente la gran aventura del modernismo” (23). Datos de índole histórica le sirven a Pacheco para justificar su postura: en 1921, año de la escritura del poema y de la muerte de su autor, recién se iniciaba la llamada “etapa constructiva” postrevolucionaria y el poeta apenas fue testigo de la guerra civil entre las facciones que se disputaban el poder. Por lo tanto, la decisión estatal de imprimirle un

sentido político al poema queda notablemente develada. Además, el poema se caracteriza por “poetizar sus diarias sensaciones y reflexiones sobre la realidad íntima, no histórica ni política, del país” (18). “La suave Patria” propone un regreso a la tierra, a la infancia como refugio de la modernización e industrialización que, en ese momento, estaba comenzando a sufrir México. La Patria, entonces, se identifica con la protección, con el viaje de regreso a la vida anterior, pueblerina, que niega el progreso y el nuevo estilo de la ciudad. Esta lectura “perturbadora” se extiende a otro aspecto que es los modos de leer la obra velardiana que, a su vez, deja vislumbrar una posible teoría sobre la lectura defendida por Pacheco en varios momentos de su producción crítica, no solo en sus ensayos sino en su literatura. En la crónica “Las alusiones perdidas (para un glosario de López Velarde)”, fechada el 27 de junio de 1988, se resiste a la “lectura ortopédica” que consiste en restituir meticulosamente cada uno de los significados que presenta una producción literaria. Así, expresa Pacheco, apelar a este tipo de interpretaciones inhabilita la posibilidad de encontrar otros sentidos al texto poético y, de este modo, menosprecia la reinención que el lector puede realizar en su encuentro con el texto literario: “La lectura ortopédica milita contra el placer del texto y muestra que los libros son tan perecederos como sus autores, y quienes los leen muchos años después en verdad los reinventan” (97). “La prisionera del Valle de México”, otro de los ensayos incluidos en *Ramón López Velarde: la lumbre inmóvil*, corresponde a una crónica que se estructura a partir de un yo, que identificamos como el propio José Emilio Pacheco, y un tú, Ramón López Velarde. En efecto, esta operación narrativa que imagina un posible diálogo entre el crítico y uno de sus poetas predilectos muestra que el único contacto que puede establecer un lector con un autor es a través de sus textos porque la verdadera voz es la que escuchamos por dentro, en los poemas (83). La lectura siempre implica una relectura y una recreación del texto que imposibilita que

este se clausure en un único significado, como ocurre con la obra de López Velarde: “En este 1988 el centenario ha dado ocasión para muchas investigaciones y ensayos [...] que modifican o ponen a prueba lo que hasta ayer creíamos acerca de López Velarde” ([1988] 2003: 114). Los misterios que despierta toda obra literaria de envergadura, como dice Pacheco respecto a “La suave Patria”, nunca se agotan e invitan a toda clase de interpretaciones (119).

Si reanudamos el sendero proyectado por la antología modernista, la incorporación de José Juan Tablada reafirma la admiración de Pacheco hacia López Velarde, cuya escritura, además, influirá parte de la trayectoria literaria de Rafael López. La admiración de este último por Nervo, Darío y el Santos Chocano de *Alma América* lo estimularon a buscar temas en la historia mexicana (Pacheco 1970: 105): “escribió páginas que evocan la atmósfera ‘decadente’ del novecientos y algunas composiciones íntimas y amorosas como ‘Venus suspensa’, que muestran una asimilación profunda del influjo de López Velarde” (105-106). Entre López Velarde y Tablada hay puntos de encuentro que avanzan sobre la configuración cultural propuesta por Pacheco: “López Velarde cierra espléndidamente el modernismo mexicano y, al mismo tiempo que Tablada, lo convierte en modernidad, piedra de fundación de nuestra poesía contemporánea” (1970: 128)⁵¹. Estas últimas ideas se integran con la estampa dedicada a Tablada que, como en el caso de López Velarde, algunos de sus escritos vislumbran el ocaso de la estética modernista: “‘Los pijijes’ y ‘Quinta Avenida’ ya anuncian la modificación que está a punto de operarse en Tablada. Capta en el aire la muerte del modernismo y se adelanta a los jóvenes en iniciar nuestra vanguardia, como una consecuencia natural (necesaria) del movimiento anterior” (31). Sin embargo,

⁵¹ Recordemos que Tablada fue uno de los fundadores de la *Revista Moderna* y también participó en la *Revista Azul*, creada, entre otros, por Manuel Gutiérrez Nájera. Justamente en esa revista es donde publicó el poema “Ónix”.

Tablada también es reconocido como el iniciador del movimiento simbolista o decadente en México a partir de la notoriedad que alcanzó con el poema “Ónix”. En los prólogos de ambas antologías Pacheco discurre acerca de las dos etapas del modernismo: una parnasiana y otra simbolista y decadente. En la de 1982 se expone la genealogía de ambos momentos. Así, si bien la revista *Le Parnasse Contemporain* comienza a publicarse en 1866, el parnasianismo existe desde antes, en algunos poemas de Víctor Hugo, especialmente en *Los castigos* (1953), y en *Esmaltes y camafeos* (1852) de Théophile Gautier. Este movimiento también gesta los *Poemas antiguos* (1852), los *Poemas bárbaros* (1862) y los *Poemas trágicos* (1866) de Leconte de Lisle y no cierra su ciclo hasta 1893, ya en pleno modernismo, cuando José María de Heredia publica *Los trofeos* (1893):

Como el movimiento estético inglés (los prerrafaelitas, Ruskin, Pater, Morris, Swinburne, Wilde), el parnasianismo comienza por ser una protesta contra la fealdad y la crueldad capitalista. Frente a la nueva barbarie se vuelven hacia Grecia. Ante la industrialización de la literatura hacen “arte por el arte” (opuesto al arte por dinero). Aspiran a la disciplina y la objetividad sin los excesos del “yo” romántico. Pretenden darle a la poesía rasgos pictóricos y escultóricos. En sus poemas habla un observador distante que describe todo como si lo mirara desde la eternidad y no desde una época de continuos enfrentamientos y feroces transformaciones (1982: 3-4).

En lo que se refiere al simbolismo, este se presenta a partir de 1884 en la poesía francesa, “la poesía dominante en todos los países occidentales” (4): “No quiere ser preciso ni objetivo sino vago y sugerente. [...] El arte al que los simbolistas quieren aproximarse es la música: que la poesía recobre de la música lo que le pertenece” (ídem). Pacheco resalta cómo los viajes por motivos políticos le proveyeron a Tablada

nuevas relaciones literarias⁵². Así, por ejemplo, el viaje en 1900 a Japón le facilitó la realización de traducciones hispanoamericanas de autores de dicho país y la estadía en Nueva York le concedió la oportunidad de escribir “sobre el arte precortesiano y la nueva pintura (de Rivera a Tamayo) (1970: 30).

Estos desplazamientos, además de enriquecer su propia estética, significaron, agrega Pacheco, “grandes oportunidades para la poesía de nuestra lengua: en contacto con las vanguardias (los caligramas de Apollinaire, los imaginistas norteamericanos), Tablada publicó poesía ideogramática y su genial adaptación del haikú a la índole del español” (1982: 141)⁵³. No podemos dejar de destacar la afiliación que sustenta Pacheco al ubicar a Tablada como estímulo de una de las vertientes que tendrá la vanguardia mexicana en los años posteriores, el grupo de “Los Contemporáneos”:

Humor y piedad, ternura y precisión gráfica, el gusto por el laconismo del epigrama, un oído bien adiestrado por las libertades modernistas, permitieron a Tablada escribir estos poemas concisos y perfectos que resultaron decisivos para los “Contemporáneos”, no como ejemplo sino como estímulo (1970: 31).

⁵² José Juan Tablada fue un firme opositor a Francisco Madero y colaboró para el gobierno de Victoriano Huerta. Vivió exiliado en Nueva York hasta que en 1918 Carranza indultó a los escritores huertistas y nombró al propio Tablada secretario de la representación mexicana en Caracas y Bogotá (Pacheco 1970: 30). En relación con este aspecto de la vida de Tablada, Pacheco escribe un “Inventario” en el número 308 de *Proceso* donde deja al descubierto su perfil político conservador. Si bien reconoce sus cualidades en el plano de lo poético, se distancia fervientemente de sus posiciones políticas y rechaza la prosa periodística plasmada en la columna “Tiros al blanco” (*El Imparcial*): “La prosa de Tablada en ‘Tiros al blanco’ avergüenza a un periodismo en que brillaron Gutiérrez Nájera, Urbina y Nervo, para no hablar de Martí, Zarco y Ramírez” (1982: s.p).

⁵³ Como veremos más adelante, Octavio Paz también resalta la presencia de Tablada en el modernismo y subraya, como Pacheco, en el ensayo “Estela de José Juan Tablada”, la introducción del haikú en la lengua castellana como uno de sus principales aportes: “Con estos dos libros [*Un día y El jarro de flores*] Tablada introduce en lengua española el haikú japonés. Su innovación es algo más que una simple importación literaria. Esa forma dio libertad a la imagen y la rescató del poema con argumento, en el que se ahogaba. Cada uno de estos pequeños poemas era una pequeña estrella errante y, casi siempre, un pequeño mundo suficiente” (*Las peras del olmo* [1957] 1986: 62). El gesto crítico de José Emilio Pacheco sobre la recuperación de Tablada en este momento se vincula con el que hace en otras oportunidades con respecto a Octavio Paz. Pacheco ubica a Octavio Paz en una tradición cultural que tiene entre sus precursores a Tablada y a Paz entre sus continuadores. A propósito de la publicación de una antología sobre esta forma estética, asevera Pacheco: “*The Haiku Handbook* de William H. Higginson y Penny Harter es una historia, una antología y un manual sobre esta forma sintética que de Japón ha pasado a todas las lenguas [...] Los libros en inglés suelen ignorar el mundo hispánico. *The Haiku Handbook* da el alto sitio que merecen a José Juan Tablada, Antonio Machado y Octavio Paz” (1988: s.p).

De este modo, si repasamos estas primeras intervenciones, reconocemos en el modernismo mexicano una pieza fundamental (y fundacional) en Gutiérrez Nájera y dos que lo clausuran y ceden su lugar a las innovaciones vanguardistas: Ramón López Velarde y José Juan Tablada. Amado Nervo también conforma este escenario literario porque, como vimos, Pacheco lo señala como uno de los exponentes de esta estética.

Alrededor de estos tres escritores se urden los enlaces con los otros. De una u otra manera, Gutiérrez Nájera, López Velarde y Tablada reaparecen cuando se describen las características literarias del resto de los modernistas mexicanos. Así, cuando es el turno de Manuel José Othón, exigente y obstinado con su estilo⁵⁴, López Velarde vuelve para, indirectamente, consagrarlo como uno de los grandes modernistas. Al mismo tiempo que se resaltan las cualidades literarias de Othón, particularmente de “Idilio salvaje”, “su mejor obra y uno de nuestros grandes poemas” (59), López Velarde es definido como el heredero de la intensidad poética plasmada en dicha expresión lírica: “‘Idilio salvaje’ (1905) es el mejor poema modernista mexicano, antes de López Velarde” (1982: 44). Ramón López Velarde no se oculta en el discurrir de los otros poetas y es, también, quien salva del olvido a Francisco González León, otro de los modernistas recuperados: “La brusca respuesta de la crítica a su primer libro [de González León] —publicado a los 46 años— lo hirió hondamente y le hizo marginarse de la escena literaria. Lo compensaron de este olvido algunos textos de Ramón López Velarde...” (85). Las relaciones, no obstante, son recíprocas, González León también instruyó a López Velarde “a ver la provincia como material artístico, a sentirla en sus perfiles literarios y le suministró al mismo tiempo determinadas formas de expresión: metro, imágenes, adjetivos, formas verbales” (ídem). La pretensión de Pacheco es

⁵⁴ “Su desarrollo fue muy lento. La composición de un soneto le llevaba hasta veinte días y gracias a ello lograba una incomparable fluidez. Dice en una carta a Juan B Delgado: ‘Hago un estudio de cada palabra, de cada cláusula, de cada oración. De allí que casi todo el mundo crea que soy flojo para escribir’ (Pacheco 1970: 59).

apartarlo del mote oficial de “poeta de provincia” y afiliarlo, en consecuencia, con otras tradiciones que articulan legados y lazos concretos con, en este caso, la literatura francesa y la belga, con lo cual refuerza la apertura hacia otras literaturas que distinguió al modernismo:

De Jammes⁵⁵, González León recoge un buscado desmañamiento, una deliberada torpeza en que el ingenio logra aparecer como ingenuo. Con Georges Rodenbach⁵⁶ aprende a observar el domingo como “una vaga tristeza sin razón”, a interrogar la existencia cautiva de las cosas, su pasivo gestarse, las imágenes caídas en los espejos, las llanuras del ocio y del luto. [...] Es la suya una poesía de la emoción pequeña, lo privado, lo doméstico, lo sencillo. Contemplativa, devota de los caserones ruinosos y los objetos del desván. [...] De allí tal vez la frescura de esta poesía que aclara algunas de las aparentes contradicciones modernistas y muestra la relatividad de toda clasificación literaria. González León adaptó el simbolismo belga y francés a un lenguaje *suvo* y a las maneras propias de su lugar. El más provinciano de nuestros poetas es también, paradójicamente, el más *afrancesado* (1970: 86, la cursiva está presente en el original).

Mediante la lectura de cada una de las entradas que Pacheco escribió para presentar a estos poetas se identifican, como expresamos, ciertos cuestionamientos sobre lo que se admite como modernismo. Así, en el caso de Enrique González Martínez, Pacheco rechaza las posturas que aseguran que el soneto “Tuércele el cuello al cisne” (*Los senderos ocultos*, 1911) es un “manifiesto literario antimodernista” (64)⁵⁷. A través de refutaciones razonadas, Pacheco acentúa las falencias de una tradición que ve en González Martínez un opositor irreversible y pretende matizar posiciones estéticas:

⁵⁵ Se refiere a Francis James, escritor francés, quien vivió entre los años 1868 y 1938.

⁵⁶ Georges Rodenbach es el autor de *Brujas la muerta* (1892), novela referente de la literatura simbolista belga. Sobre esta novela y su influencia en otros escritores, como Fernand Khnopff, consultar el artículo “Fernand Khnopff, Georges Rodenbach, and Bruges, the Dead City” de Lynne Pudles en *The Art Bulletin* (1992).

⁵⁷ Alfonso García Morales subraya el entusiasmo y la admiración que despertó en sus contemporáneos, entre quienes se destaca Pedro Henríquez Ureña, la publicación de *Los senderos ocultos*. González Martínez es proclamado como uno de los “dioses mayores” de la literatura mexicana desde el momento en que, agrega este crítico, se convirtió en su momento en el preferido e imitado por los jóvenes escritores (2010: s.p).

En efecto González Martínez se apartó del esteticismo modernista, pero no antes que Darío y Nervo. Sus versos buscaban —dice él mismo— “el culto al silencio, el ansia de comunidad con la naturaleza, el espíritu de contemplación y la angustia interrogante frente al misterio de la vida”.

Ninguno de estos propósitos era ajeno al modernismo. Lo que hizo González Martínez fue subrayar los elementos simbolistas en detrimento de los rasgos parnasianos que prevalecieron en la etapa anterior (65).

En la presentación que hace de él en la antología de 1982 regresa sobre este aspecto de la siguiente manera:

Así, “La muerte del cisne”, el soneto que escribió en 1911 no fue la oración fúnebre del modernismo ni, mucho menos, un ataque a Rubén Darío. Simplemente González Martínez protestó contra la “exterioridad y el procedimiento”. Es decir, contra los rasgos parnasianos y optó, como su naturaleza se lo pedía, por los simbolistas a quienes tradujo magistralmente (*Jardines de Francia*, 1915) (1982: 133).

En esta revisión, Pacheco pretende desmontar la figura de González Martínez como “ángel exterminador” para insistir en que los rasgos señalados también eran propios de otros poetas, contemporáneos a él, como Nervo, y sobresalientes del modernismo mexicano: “Para 1911 ya Nervo había torcido el cuello al cisne o a la elocuencia o al cisne de la elocuencia, y abierto un camino de aspiración a la serenidad resignada. Onís observa que esto es un rasgo mexicano —de raíz indígena— inconcebible en, por ejemplo, Unamuno cuya lucha es de signo inverso: precisamente no resignarse” (1970: 65). No deja de observar así la proyección del autor de *Los senderos ocultos* (1911) sobre la generación inmediatamente posterior, *Los Contemporáneos*, que, como veremos, también es determinante en la configuración de la tradición cultural que traza José Emilio Pacheco: “Fluido, preciso, siempre elegante, sin caídas ni excesivas alturas, González Martínez influyó en los poemas de la adolescencia escritos por los ‘Contemporáneos’” (66).

El gesto de Pacheco es de rescate y de valoración hacia figuras que aún no tienen el reconocimiento deseado, o bien, que han sido reunidos en pocas oportunidades. Este es el caso de la única mujer que aparece en la antología: María Enriqueta Camarillo de Pereyra, “la única poetisa de alguna significación que hay en el modernismo antes de Juana de Ibarborou y Alfonsina Storni” (89)⁵⁸ y que, previamente, aparece en la antología *Poetas nuevos de México* (1914) de Genaro Estrada, considerada no solo como “una muestra de la poesía modernista mexicana, sino, y éste es acaso su mayor valor hoy, de la crítica contemporánea, generalmente dispersa en prólogos, revistas y periódicos” (García Gutiérrez y García Morales 2007: 490). Sin titubeos, Pacheco afirma “es María Enriqueta uno de los artistas más singulares” (90). Aquí también notamos cómo Pacheco se interesa por fundar nexos entre los poetas merecedores de un lugar en la historia del modernismo mexicano. La autora de *Rumores de mi huerto* (1908) es emparentada con Francisco A. de Icaza por la textura verbal y las preferencias rítmicas de sus versos (89) así como también con Gustavo Adolfo Bécquer, afiliación esta última que insiste en la hipótesis pachequiana de extender los diálogos entre América y Europa para interpretar mejor una estética que, como ya hemos dicho, “continentalizó”, mediante la apropiación, los bienes culturales extranjeros⁵⁹. Las reciprocidades ya habían sido remarcadas en el Tomo I donde aparece Icaza; en efecto, la intención de Pacheco es definir con rigor una tradición que enlace de forma precisa

⁵⁸ El apellido Ibarbourou está escrito con una errata por el propio autor. Pacheco subraya que fue Manuel Gutiérrez Nájera quien dio a conocer a esta poeta a través de su *Revista Azul*. La prensa periódica, como ya dijimos, cobró un protagonismo inusitado porque los modernistas promovieron, mediante dedicatorias, prólogos, conferencias y relaciones personales, una cofradía hispanoamericana que no solamente permitió la difusión de la propia cultura sino, como especifica Zanetti, la de los distintos países latinoamericanos (2008: 533). La aparición de Gutiérrez Nájera como difusor de las nuevas voces mexicanas reafirma su lugar preeminente en la antología de Pacheco, plasmado en la ubicación que le da al inaugurar la antología sobre el modernismo mexicano.

⁵⁹ Pensar la estética del modernismo desde una perspectiva universalista y cosmopolita que conviva, sin embargo, con apropiaciones y reinscripciones locales es la lectura propuesta por Mariano Siskind en *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*, particularmente en el capítulo dedicado a Rubén Darío: “El universalismo francés de Darío y las cartografías mundiales del modernismo” ([2014] 2016).

cada una de las voces insoslayables: “Si tiene alguna semejanza con los miembros de su generación hay que buscarla en los versos de María Enriqueta quien, como Icaza, pasó la mayor parte de su vida en España” (101). Francisco de Icaza, cabe señalar, nunca asistió, como el caso de Manuel Gutiérrez Nájera, a la escuela. Su formación estuvo a cargo de su padre y la nota sobresaliente que recae sobre este poeta que gestó una “andanada contra el *Establishment* español” (100, la cursiva está presente en el original)⁶⁰ es su ligazón con la tradición alemana: “Fue uno de los raros escritores hispanoamericanos que conocieron a fondo la cultura germánica: autor de un estudio sobre *La Universidad alemana* (1916), tradujo poemas de Nietzsche, Liliencron, Dehmel, y aforismos tomados del *Diario* de Hebbel” (101).

El interés de Pacheco también se posa sobre Alfredo R. Placencia, quien “vivió siempre en la pobreza y en la oscuridad” (96). Lejos, repetimos, de entender el modernismo como manifestación de individualidades, el gesto crítico de Pacheco es vincular, interrelacionar, establecer diálogos y puntos de contactos entre cada una de las especificidades estéticas de los poetas. Frases concisas, pero exactas discurren entre las descripciones pachequianas que, al articular semejanzas, enuncian un modo de entender la literatura latinoamericana en general⁶¹:

Se parece a Nervo y González Martínez en la aspiración al estoicismo. Como Othón sólo habló de lo que veía y vivía. Al repetir las lamentaciones de Job en la lengua del campo mexicano, Placencia no intentó remedar a los místicos sino

⁶⁰ Aquí Pacheco se refiere a *Examen de críticos*, publicado en 1894, donde Icaza censuró a Marcelino Menéndez Pelayo, Juan Valera y Emilia Pardo Bazán.

⁶¹ En sus poesías, José Emilio Pacheco también se preocupa por presentar la literatura como espacio propicio para pensar y repensar las interrelaciones que se gestan entre los autores para definir tradiciones literarias específicas. Así, sin dejar de lado su tono irónico y humorístico, se “enfrenta” a los postulados de Harold Bloom en su poema “Contra Harold Bloom”: “Al doctor Harold Bloom lamento decirle / que repudio lo que él llamo ‘la ansiedad de las influencias’. / Yo no quiero matar a López Velarde ni a Gorostiza ni a Paz ni a /Sabines. / Por el contrario, / no podría escribir ni sabría qué hacer /en el caso imposible de que no existieran / *Zozobra, Muerte sin fin, Piedra de sol, Recuento de poemas* (2010: 602).

hablar a Dios de frente con ellos. Quizá por esto Placencia es, antes de Carlos Pellicer, nuestro mejor poeta católico (97).

Efrén Rebolledo también surge entre los autores seleccionados por Pacheco y merece su asombro por poder “individualizarse dentro de la corriente de moda” (1970: 114). Citar, distanciarse de lo ya dicho y reformular se constituyen en otras de las estrategias que emplea para presentar a un poeta que, siete años después, será objeto de estudio en una de las notas de *Proceso* por su novela *Salamandra* (1919)⁶².

Pacheco se separa de los lugares comunes, de ciertas afirmaciones que anquilosan figuras literarias como la de Rebolledo. Así, niega un juicio de Amado Nervo, “más bien alto artífice que alto poeta” (ídem), que se convirtió en “lugar endémico de nuestra historiografía” (ídem) y determinó la omisión y el olvido de Rebolledo. Regresan las puestas en diálogos y los vínculos porque Rebolledo “continuaba el ‘decadentismo’ de Tablada y el propio Nervo: liturgia erótica, edad media, joyas, faunos, tedio, desaliento y toda la imaginería de *Prosas profanas*” (ídem). Más allá de dichas similitudes, su singularidad se encuentra en “la certeza de la perfección nunca lograda” (ídem). Entre sus trabajos, Pacheco destaca en la antología y en el ya mencionado “Inventario” de *Proceso* los doce sonetos de *Caro Victrix* (Carne victoriosa, 1916) que marcan el influjo de Leopoldo Lugones, particularmente sus “Doce gozos” (115). Así como se señalan las influencias de Rebolledo, también se indica su maestría en tanto poeta que se desprendió del pudor que dominaba en el campo literario mexicano del momento, lo cual influyó sobre otros escritores, como López Velarde, que vieron en Rebolledo un predecesor:

⁶² Debido a que pronto se cumple el centenario del nacimiento de Efrén Rebolledo, José Emilio Pacheco publica el 2 de julio de 1977 un “Inventario” dedicado a la novela *Salamandra*, la penúltima obra de Rebolledo que, de acuerdo con su lectura centrada en ciertos motivos, personajes y situaciones, “significa para la literatura mexicana el testamento y despedida de la generación modernista” (1977: s.p).

Es difícil comprender ahora el valor que se necesitaba en el México de entonces para publicar sonetos como los de Rebolledo, los cuales por una parte ayudan a desinhibirse a López Velarde [...] Más directo y osado que Díaz Mirón —en quien la mujer sigue tenuemente asociada a la idea de culpa— Rebolledo se aparta del pudor literario mexicano y lleva el erotismo a un punto cercano a la libertad con que se tratan hoy estos temas (ídem).

A pesar de señalar el menor interés que la crítica le ha dedicado a su prosa, Pacheco subraya, a partir de la impronta de Rebolledo en “la escritura artística mexicana” (116), la relevancia de *Salamandra*, novela que se destaca más que los cuentos de *El desencanto de Dulcinea* y el relato *Saga de Sigfrida la Blonda* porque “significa para la literatura mexicana el testamento y despedida de la generación modernista” (1977: s.p).

A Salvador Díaz Mirón, como podemos leer en una de las citas anteriores, lo vincula con Rebolledo por ser un antecedente en la audacia que, luego, caracterizará la poética de este último. Una mención especial hace de *Lascas*, “una de las obras centrales del modernismo en castellano” (1980: s.p) que, junto con el resto de sus textos conocidos, bastan para ubicarlo, como se plasma en la presentación que antecede sus poemas en la antología, “en la primera línea del modernismo mexicano” (33). Frente al silencio del centenario de este libro, José Emilio Pacheco escribe un artículo en *Letras Libres*, “Díaz Mirón en el centenario de *Lascas*”, en septiembre de 2001, donde destaca el impacto que tuvo la publicación de este poemario que, en 1901, alcanzó quince mil ejemplares, “cifra que entre nosotros sólo han alcanzado ayer Amado Nervo y hoy Jaime Sabines” (2001: 34). Dicha popularidad no es ajena con lo que ya hemos explicado acerca de la intercomunicación que, desde fines del siglo diecinueve, se desarrolla entre los diferentes centros de América Latina: “Todo aquello fue obra de la primera globalización, el mercado mundial, y la aceleración de la historia provocada por el ferrocarril, el cable telegráfico y el trasatlántico” (ídem). Díaz Mirón, resalta, fue leído en todas partes. Así, Pacheco urde la trama de una tradición donde su compatriota es leído tanto por Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Julio Herrera y Reissig como por

los españoles Juan Ramón Jiménez y Francisco Villaespesa (Pacheco 1998: s.p). Apreciado como maestro de su generación, “su fama de Lord Byron y Víctor Hugo mexicano circula por todo el ámbito del idioma y da una especial perspectiva para leer sus poemas que se difunden gracias a la Internet de la época: los huecos en el formato de un periódico se llenaban con versos” (Pacheco 1998: s.p). Si Gutiérrez Nájera se sitúa en el primer escalón de los poetas modernistas mexicanos, Díaz Mirón es quien lo acompaña de cerca: “Es uno de los fundadores del modernismo al lado de José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal y José Asunción Silva. Nadie hasta el momento le ha dado su lugar entre aquéllos” (2001: 34-35). Pues, entonces, aquí está Pacheco para dárselo. Desanda el sendero de una crítica que desplazó a Díaz Mirón del canon modernista y, en ese recorrido, lo reubica en el sitio que le fue negado por años. Díaz Mirón es “nuestro mejor poeta romántico que empieza donde termina Manuel Acuña” (35). Las afiliaciones rompen con los límites hispanoamericanos porque “sintetiza y resuelve en un lenguaje de mayor musicalidad las lecciones de los dos poetas españoles más célebres de su tiempo: Ramón de Campoamor y Gaspar Nuñez de Arce” (ídem). Si bien *Lascas* “decepcionó al público del primer Díaz Mirón” (ídem), no ocurrió lo mismo con sus contemporáneos, gesto que, además de expresar la predilección pachequiana por esa obra, mantiene el interés por armar una genealogía modernista, donde reaparecen los nombres predilectos de las antologías de 1970 y 1982: “En cambio, [*Lascas*] fascinó a los poetas, lo mismo a Manuel José Othón que a José Juan Tablada y Luis G. Urbina: ‘Ha escrito las estrofas más perfectas que pueda presentar hasta hoy la poesía mexicana’” (ídem). Una y otra vez Pacheco vuelve a *Lascas*, libro donde se reúnen sin conflictos el simbolismo, el parnasianismo y donde poemas como “La Giganta” existen porque Díaz Mirón supo leer a Charles Baudelaire. *Lascas*, como afirma Pacheco en el “Inventario” “Díaz Mirón en 1980”, “es un libro

único sin antecedentes ni continuadores directos [...] es un preludio de la expresión futura y todos los poetas mexicanos que vinieron después le deben algo” (1980: s.p). Valorizar a Díaz Mirón significa, además de leer su obra de otro modo, repensar el modernismo mexicano desde nuevas posiciones críticas, que no se inscriban en la imitación o en el simple traspaso de lecturas europeas. La creación, el trabajo con el lenguaje y la innovación estilística derribarán los lugares comunes, los ya transitados. Hay otras posibilidades, otros modelos, otras inspiraciones a través de las cuales es posible una lectura del movimiento modernista: “El hábito de observar el modernismo sólo como un desprendimiento de la poesía francesa ha estorbado la consideración de otros modelos, sobre todo los italianos: Leopardi en Gutiérrez Nájera, su casi contemporáneo Gabrielle D’Annunzio en Díaz Mirón” (idem).

2. José Emilio Pacheco y Octavio Paz: dos miradas sobre el modernismo hispanoamericano

Ya en esta parte de la tesis hemos mencionado someramente cómo las intervenciones de José Emilio Pacheco sobre el modernismo mexicano y su inscripción en la tradición cultural latinoamericana se relacionan con las de su compatriota Octavio Paz, hacia quien demostró un destacado respeto⁶³. La figura literaria e intelectual de Octavio Paz ha atravesado varios textos ensayísticos de José Emilio Pacheco, quien subraya, por un lado, el lugar sobresaliente que merece en el campo intelectual mexicano a partir de la

⁶³ El 23 de abril, después de recibir el Premio Cervantes e inaugurar la decimocuarta edición de la Lectura Continuada del Quijote, José Emilio Pacheco mantuvo un encuentro con alumnos de diferentes colegios secundarios. En esa oportunidad, recordó su vínculo con Octavio Paz y expresó: “De todos los textos que me han influido, puedo recordar dos de Octavio Paz vinculados a fechas muy precisas: *Piedra de sol*, que apareció en el verano de 1957, y *La estación violenta* —a mi juicio el mejor libro de Paz—, que se publicó en otoño de 1958. He leído este último muchas veces. En ese sentido soy muy leal. Generalmente uno tiene sus grandes admiraciones de adolescencia que resultan decepcionantes cuando, años después, se releen. En cambio, los libros de Octavio Paz me siguen pareciendo una maravilla. La convivencia y la amistad con él fue estimulante y un gran privilegio, aunque era una persona sumamente difícil, como supongo que son todos los escritores. Estoy seguro de que si yo hubiera sido argentino o chileno habría tenido problemas con Borges o con Neruda. Mi relación con Paz atravesó periodos sumamente malos, pero, por fortuna o por tristeza, en los últimos tiempos fue muy afectuosa y cercana” (2010: 4-5).

segunda parte del siglo veinte y, por otro lado, su notable e insoslayable protagonismo en la poesía a partir de la instauración de una escritura única, con acento nuevo y heredera de Contemporáneos, de Pablo Neruda y del grupo español de 1937 (1999: 22). De esta manera, Pacheco enmarca sus valoraciones y relecturas sobre la figura de Octavio Paz desde dos lugares de enunciación precisos: Octavio Paz como ensayista y como poeta. Desde esos dos espacios específicos, va urdiendo sus vínculos con una de las figuras emblemáticas de la literatura mexicana, cuya muerte “cerró simbólicamente la gran época de la poesía y la literatura hispanoamericana” (ídem). Pacheco advierte, además, la relevancia de Octavio Paz al incluirlo en una tradición literaria, donde se encuentran figuras notables como Jorge Luis Borges, José Lezama Lima, Alejo Carpentier y Juan José Arreola. La fecha clave de esta renovación poética es 1949, año de la publicación de *Libertad bajo palabra*, *El Aleph*, *La fijeza*, *El reino de este mundo* y *Varia invención*. Desde este punto de vista, no es desatinado pensar que esta labor de José Emilio Pacheco se funda desde una perspectiva similar a la que Arcadio Díaz Quiñones manifiesta en la Introducción de su obra *Sobre los principios. Los intelectuales caribeños y la tradición* (2006). El crítico puertorriqueño centra su estudio en las relaciones que establecen los escritores e intelectuales con la tradición, qué significa pertenecer a ella, cómo se imagina una tradición y cómo se habla de ella y señala un aspecto sobresaliente respecto al campo literario moderno, ya que es allí donde se han producido tradiciones múltiples que giran alrededor de dos polos: conservar la tradición o liberarse de su peso. Los textos de José Emilio Pacheco dedicados a Octavio Paz pueden ser leídos a partir del primer polo, ya que el propósito de Pacheco es delimitar y, así, conservar, una tradición donde el autor de *Ladera este* es uno de sus referentes.

Si tenemos que establecer alguna hipótesis sobre esta mirada, podemos aventurarnos a decir que José Emilio Pacheco repara sobre ciertos aspectos de la obra de Paz y, particularmente, sobre la lectura que efectúa sobre la tradición latinoamericana, que coinciden con el derrotero intelectual que ha realizado el propio José Emilio Pacheco a lo largo de su carrera como ensayista y periodista cultural. Este se vale de sus textos ensayísticos para iniciar la búsqueda de una tradición que no se hereda tranquilamente, sino que involucra constantes revisiones, relecturas y donde las tensiones no son ajenas.

Uno de los puntos de partida de la revisión que efectúa Pacheco sobre la obra de Paz lo encontramos en la preocupación que aúna a ambos respecto al modernismo. En una carta que data el 27 de septiembre de 1965 Paz le escribe, desde Nueva Delhi, India, a su amigo (de este modo se refiere a José Emilio Pacheco) y el tema del intercambio es Jorge Cuesta, “una de las inteligencias más penetrantes que ha tenido México” (2003: 40). A pesar de reconocer el trabajo crítico de Cuesta, “Algunos de sus ensayos de crítica literaria son definitivos. Yo le debo muchísimo. Por ejemplo sin ‘El Clasicismo Mexicano’ yo no hubiera podido tener una idea clara de la historia de nuestra poesía” (ídem), Paz se distancia (y, de esta manera, se acercan los postulados de Pacheco y Paz), de la condena que manifestó el fundador de la revista *Examen* hacia el modernismo. Esta posición, además, se complementa con el rescate de dos de los poetas que, también para Pacheco, pertenecen a los insoslayables de la corriente modernista: Ramón López Velarde y Juan José Tablada. En este punto, tanto Paz (como también Pacheco) se distancian de quienes (Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña, por ejemplo), en lugar de manifestar interés por los poetas recién mencionados, impulsaron “la exaltación de

González Martínez” (ídem)⁶⁴. En este sentido, no podemos omitir que la entrada que José Emilio Pacheco le dedica a Ramón López Velarde en su *Antología del modernismo* se cierra con una cita de Octavio Paz, perteneciente al ensayo “El lenguaje de López Velarde”, incluido en *Las peras del olmo* (1957)⁶⁵. Pacheco, de este modo, se reconoce en los dichos de Octavio Paz, en su perspectiva crítica y en el modo en que entiende la literatura mexicana. Esta operación de Pacheco la leemos no solamente como un gesto de reconocimiento a su maestro sino como el deseo de parte de Pacheco de pertenecer a la tradición crítica que funda Octavio Paz desde la segunda mitad del siglo veinte. Pacheco, al recuperar las intervenciones críticas de Paz, cercanas a las suyas, deja a la vista su interés por ser inscripto en la misma línea crítica de su maestro, aun cuando, por momentos, como veremos a continuación, también pretende trazar una perspectiva crítica propia. Es decir, Pacheco en este proceso de recuperación de la figura de Octavio Paz persigue la finalidad, como expresa Edward Said cuando reflexiona sobre la noción de *beginnings*, de forjar su propio lugar; un lugar que, por momentos, implica un acercamiento a Paz y, en otras oportunidades, un distanciamiento: “un comienzo establece inmediatamente relaciones con obras ya existentes, ya sean relaciones de continuidad, ya de antagonismo, o alguna mezcla de ambas” ([1975] 1978: 3).

Ya subrayamos el interés de José Emilio Pacheco sobre Tablada y, más allá de las reservas aludidas que tiene sobre las posturas políticas del antecesor, lo reconoce como el poeta que “inició el modernismo en 1894 y la vanguardia en 1919” (1970: 32).

⁶⁴ Ya Paz en el prólogo a *Poesía en movimiento*, perteneciente a 1966, había resaltado esta falta de comprensión por parte de un escritor admirable, Alfonso Reyes, y por un crítico eminente, Pedro Henríquez Ureña, hacia los poemas de Tablada (1966: 13).

⁶⁵ La cita dice: “ingenua o limitada, nada impide que veamos en ella algo que aún sus sucesores no han realizado completamente: la búsqueda, y el hallazgo, de lo universal a través de lo genuino y lo propio. La herencia de López Velarde es ardua: invención y lealtad a su tiempo y su pueblo, esto es, una universalidad que no nos traicione y una fidelidad que no nos aísle ni ahogue. Y si es cierto que no es posible regresar a la poesía de López Velarde, también lo es que ese regreso es imposible precisamente porque ella constituye nuestro único punto de partida” (1970: 132).

Este rescate de Tablada, por su parte, acuerda con el que impulsó Octavio Paz a partir de la publicación de su ensayo “Estela de José Tablada”, incluido en *Las peras del olmo*⁶⁶. Sin embargo, es necesario mencionar que en la misma antología dedicada al modernismo mexicano, José Emilio Pacheco se distancia de lo expresado por Paz sobre Tablada; indica como una injusticia la caracterización de los primeros poemas de Tablada como “muebles para el museo de época” (31). Paz, en palabras de Pacheco, al calificar la estética de Tablada de esta manera, no reconoce la destreza técnica que se manifiesta en la primera etapa poética del autor de *Al sol y bajo la luna* (1918). Este sutil distanciamiento que Pacheco sostiene no implica una marcada disidencia con Paz, sino que lo entendemos, como adelantamos, como el interés del propio Pacheco por trazar y configurar una voz crítica propia; un gesto que, indefectiblemente, incluye también sus reservas respecto a la tradición de la ruptura defendida por Octavio Paz en *Los hijos del limo* (1974). Pacheco cierra la Introducción de su antología sobre el modernismo con una cita de Paz y, particularmente, resalta su posición respecto a este movimiento y la tradición: “Tradición de la ruptura llama Octavio Paz a la que funda el modernismo. Prefiero decir tradición de la imposibilidad del discípulo, de la obra abierta a todos los logros del pasado y a la poesía de todos los idiomas” (1970: 51). Como podemos observar, se trata de un sutil desacuerdo porque el verbo “prefiero” indica un distanciamiento parcial que no supone una objeción o negación de lo dicho por Paz. Ambos coinciden, de hecho, en la novedad idiomática del modernismo que se plasma no en el reflejo de la poesía moderna europea, sino en su apropiación y asimilación, acompañada de una afirmación de la identidad y la sensibilidad americanas. A su vez, ambos intelectuales coinciden en señalar que la operación de

⁶⁶ “Estela de José Juan Tablada” corresponde a un ensayo que Octavio Paz escribió para homenajear al poeta recién fallecido en Nueva York. Se publicó en el año 1945 en el número 16 de *Letras de México* y, luego, fue incorporado también a *Las peras del olmo*.

sintetizar y asimilar tendencias literarias, propia del modernismo, tuvo un único antecedente en la literatura mexicana en la figura de Sor Juana Inés de la Cruz.

Mientras Pacheco ubica el modernismo en una línea que traza continuidades, Paz piensa esta estética como interrupción, como ruptura, es decir, como la irrupción de una nueva tradición que, a diferencia del Romanticismo latinoamericano, exalta el cambio y lo convierte en su fundamento⁶⁷:

El modernismo fue la respuesta al positivismo, la crítica de la sensibilidad y el corazón —también de los nervios— al empirismo y el cientismo positivista. En este sentido su función histórica fue semejante a la de la reacción romántica en el alba del siglo XIX. El modernismo fue nuestro verdadero romanticismo y, como en el caso del simbolismo francés, su versión no fue una repetición, sino una metáfora: *otro* romanticismo ([1974] 1990: 128).

La operación de Pacheco, pensamos, es distanciarse de la tesis de Paz valiéndose de su misma figura. El análisis de la poética de Paz le sirve al propio Pacheco para “refutar” a su maestro y, así, fundar, inventar, en los términos de Eric Hobsbawm, una tradición que implica una continuidad con el pasado ([1983] 2002: 8). La obra de Paz plasma esa continuidad defendida por Pacheco; es el ejemplo de que sin continuidades y reciprocidades no existe tradición y su obra es producto de esas continuidades:

⁶⁷ En el ya mencionado prólogo a la antología *Poesía en movimiento* Paz expresa su afinidad por la tradición de la ruptura al aseverar: “No repetición sino inauguración, ruptura y no continuidad. La tradición moderna es la tradición de la ruptura. Ilusoria o no, esta idea enciende al joven Rubén Darío y lo lleva a proclamar una estética nueva. El segundo gran movimiento del siglo se inicia también como ruptura: Huidobro y los ultraístas niegan con violencia el pasado inmediato” (1966: 5). Desde aquí, además, podemos entender algunas tensiones que tuvieron Paz y Pacheco al momento de definir qué poetas y qué poemas incluir en dicha antología. *Cartas cruzadas*, Octavio Paz/Arnaldo Orfila (2005) es un libro que reúne la correspondencia sostenida por el ensayista mexicano y el editor argentino entre el 18 de junio de 1965 y el 24 de diciembre de 1970 y, entre otros temas, aborda la organización y edición de *Poesía en movimiento*. Como afirma Jaime Labastida en el prólogo de dicha publicación (2005: 8), las cartas son testimonios de las pugnas y el encono intelectual entre Pacheco y Paz por la perspectiva estética que deseaban darle a la selección de textos. Orfila actúa como mediador e intenta conciliar las perspectivas disímiles, por eso, en varias oportunidades, trata de convencer a Paz que, por ningún motivo, abandone el trabajo: “Créame que para todos sería una gran contrariedad que usted no continuara en la primera idea de participar principalmente en este proyecto que pensamos que es muy importante y que deseamos llevar a la práctica lo antes posible. Si usted no participara, el proyecto se desmoronaría” (37).

Una página bien escrita como cada una de *¿Águila o sol?* no es un milagro del genio de su autor sino la porción visible de una cadena que se originó mucho tiempo atrás y continuará indefinidamente. La desidia y las pocas ganas de leer nos han hecho tragarnos una historia golpista de la literatura: “Contemporáneos reacciona contra el modernismo; Taller reacciona contra Contemporáneos”. Ese pinochetismo literario excluye toda complejidad y todos los matices de la dialéctica entre lo viejo y lo nuevo. Para producir *¿Águila o sol?* nuestra literatura necesitó la aparición de la “escritura artística” en las crónicas de los modernistas, la transformación de la crónica en poema en prosa gracias a López Velarde, la infusión de ensayismo inglés con que Henríquez Ureña frenó, lápiz en mano, la mexicana tendencia barroca de sus discípulos Reyes, Guzmán y Torri (el primero que emplea el término “poemas” para referirse a sus prosas) y los experimentos de Luis Cardoza y Aragón y Gilberto Owen (1984: s.p).

En los diferentes textos que José Emilio Pacheco le dedica a Paz es notable cómo su interés se dirige a reformular ciertas ideas, de algún modo estancas, acerca del panorama de la literatura mexicana. Tal es el caso del artículo que publicó en el número 393 de *Proceso*, dedicado a *¿Águila o sol?* y donde el punto de partida es la revisión del presupuesto sobre la presencia de un “panorama yermo” (1984: s.p) en las letras de su país. Pacheco, ubicado, como él dice, en un aquí y ahora, emprende la labor de refutar esta injusticia a partir de la revisión de los libros publicados entre 1949 y 1984 y donde la presencia de Paz se destaca. ¿Cuál es la situación con la que se encuentra luego de proponer esta relectura? Pues con una mirada totalmente opuesta, diferente al acta de defunción que José Luis Martínez, citado por Pacheco, había pronunciado para las letras del país⁶⁸. Nuestro autor presenta, mediante la refutación a sus colegas, dicho período como “el más rico en nuestra historia literaria” (ídem). Paz inicia la fructífera época de las letras mexicanas a partir de la publicación de *Libertad bajo palabra* que coincide, además, con el nacimiento de *México en la Cultura*, un espacio cultural coordinado por Fernando Benítez donde, como ya hemos dicho, Pacheco participó como Secretario de

⁶⁸ Dice Pacheco, citando a Martínez: “José Luis Martínez, el crítico más joven y combativo de entonces, había calificado de ‘letárgica’ la situación de la literatura mexicana en 1948. Los impulsos y las tendencias que la animaron en los años anteriores a 1940 ‘han sido agotados y su vigencia ha concluido: ningún otro camino, ninguna otra empresa suficientemente incitantes han tomado su lugar; no han surgido personalidades literarias de fuerza creadora y, frente a esta escena cada vez más vacía, todos los elementos exteriores parecen confabulados cuando su actitud no es más que una consecuencia de aquella carencia’” (1984: s.p).

Redacción el 26 de diciembre de 1960 hasta el 11 de diciembre de 1961 (desde el número 615 hasta el número 665). Una nueva oportunidad tiene Pacheco para refutar a Martínez, en este caso, a partir de lo que dijo este crítico en otro de sus trabajos, incluido en *Problemas literarios* (1955). En esta ocasión había aseverado que a Octavio Paz le quedaban, a partir de 1949, solamente diez años para escribir sus obras más relevantes, ya que luego entraría “en la sombra y esperar la muerte sentado en un sillón académico” (ídem).

Pacheco ubica a Octavio Paz en un lugar central en la tradición de la poesía del siglo veinte que, además, se complementa con su tarea de traductor porque, junto con Jaime García Terrés, normalizaron esta práctica mediante revistas y suplementos. La actividad como traductor, afirma Pacheco, se vincula con la del poeta porque esta labor “es la manera más atenta de leer un poema y la mejor forma de ejercitarse en la versificación de la disciplina mecanizadora de intentar escribir algo nuevo todos los días” (2002: 20). Octavio Paz es ineludible en la tradición de José Emilio Pacheco. Su presencia es tan significativa como la de otra figura que Pacheco no deja de encumbrar: Rubén Darío. Paz y Darío son leídos desde el mismo lugar de enaltecimiento y sus obras se actualizan en cada lectura. Si bien, como ya hemos dicho, Darío, en la interpretación de Pacheco, no es todo el modernismo, volver sobre él es lo que le permite justificar su tradición de la continuidad. Paz, como Darío, diversificaron la lengua española a través de la apropiación de elementos de otras estéticas: el surrealismo, en el caso de Paz, y el parnasianismo y el simbolismo, en Darío.

3. José Emilio Pacheco y la vanguardia⁶⁹

La presencia del grupo intelectual Contemporáneos constituyó uno de los fenómenos culturales más relevantes de la vida mexicana post-revolucionaria⁷⁰. El interés en definir y elaborar un proyecto cultural que integrara lo nacional, en este caso México, y lo universal atravesó la producción de este grupo que, junto con los estridentistas, la otra agrupación vanguardista mexicana, protagonizaron el escenario poético de los años veinte y treinta⁷¹.

Lograda la independencia cultural, afirma Rosa García Gutiérrez, se comienza a indagar sobre las maneras posibles que tienen los miembros de una Nación⁷² para delimitar su identidad y, así, expresarse como miembros de un país. Para algunos, se trataba todavía de definirse a favor o en contra de Europa, Estados Unidos y, sobre todo, España. En cambio otros, y este es el caso de los Contemporáneos, se entendieron como

⁶⁹ En el presente apartado de la tesis nos centraremos en las lecturas e intervenciones críticas que tramó Pacheco con la vanguardia mexicana, no obstante, no desconocemos estudios, como “Elecciones y lecciones poéticas de José Emilio Pacheco (Terrazas, sor Juana, Darío, Lugones y Vallejo)” (2015) de Carmen Alemany Bay, que abordan los vínculos de la poética pachequiana con otras tradiciones literarias vanguardistas, como la peruana.

⁷⁰ Ignacio Sánchez-Prado se centra en la primera parte de su tesis a estudiar los orígenes del campo literario mexicano y, para ello, señala el año 1917, momento en que se promulgó la Constitución de los Estados Unidos Mexicanos, como el inicio del período de formación de lo que se podría llamar “cultura mexicana” (2006: 12). Según este crítico, la literatura se presentó como operación autónoma al poder y en oposición a la idea de cultura institucionalizada por el Estado revolucionario, por lo tanto, los proyectos culturales del momento, los “colonialistas”, el estridentismo y la vanguardia post-modernista que desembocará en el grupo Contemporáneos, buscaron constituirse como la práctica literaria “universal”, aunque, aclara Sánchez Prado, dicha “universalidad” era parte de la discusión porque mientras los Contemporáneos pretendían trascender la nación y legitimarse como grupo en el plano estético, los estridentistas aspiraban a lograr estas aspiraciones en el plano político (17).

⁷¹ Entre los integrantes del grupo Contemporáneos se encuentran, entre otros, Jaime Torres Bodet, José Gorostiza, Bernardo Ortiz de Montellano, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen y Enrique González Rojo. Concepción Reverte Bernal señala que entre las manifestaciones colectivas del grupo se destacan la preparación de la *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928) y la colaboración en las revistas literarias *México Moderno* (1920-1923), *La Falange* (1922-1923), *Antena* (1924), *Ulises* (1927-1928) y *Contemporáneos* (1928-1931) (1986: 261). Guillermo Sheridan considera 1925 como el año de comienzo de Contemporáneos debido a que a partir de esa fecha inicia su “vida pública” y profesionalismo a través de proyectos más ambiciosos y Torres Bodet pretende destacarse mediante la intención de darle coherencia al grupo ([1985] 2003: 179-182).

⁷² Sobre el concepto de *nación*, consultar *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* ([1983] 1993) de Benedict Anderson.

miembros de Occidente (1999: 17)⁷³. En este “grupo sin grupo”, que concentró rigor crítico, afán experimental y voluntad de modernidad (Sheridan [1985] 2003: 179), coincidieron múltiples discursos y prácticas literarias que se canalizaron mediante la edición de revistas, grupos de teatros y conferencias que se sostenían en el rechazo a la retórica nacionalista imperante durante la segunda y la tercera década del siglo veinte. De ahí, en efecto, el enfático rechazo a las estéticas que sí generaban el enlace entre nacionalismo y arte, como el Muralismo, los ya mencionados estridentistas y la novela de la Revolución Mexicana⁷⁴.

El programa cultural de los Contemporáneos es incomprensible si no se tiene en cuenta la influencia de José Vasconcelos. Tras la fase armada de la Revolución Mexicana, se inició otra en la que los intelectuales comenzaron a tener un mayor protagonismo porque se involucraron directamente en las actividades del gobierno. Vasconcelos fue el encargado de construir, primero como rector de la Universidad

⁷³ Recordemos que las discusiones sobre la independencia cultural de América se remontan al siglo diecinueve cuando un grupo de intelectuales decidió fundar el primer americanismo literario. Esteban Echeverría, Domingo Faustino Sarmiento, Juan Bautista Alberdi y Juan María Gutiérrez, entre otros, organizaron hacia 1837 una Sociedad Literaria en Buenos Aires a través de la cual reflexionaban acerca de la llamada “expresión americana” (Carilla 1958: 148). El deseo de aspirar a una sociedad moderna conllevó a que este grupo de pensadores se distanciara de lo autóctono, la “barbarie”, en términos de Sarmiento, y apreciara los modelos europeos, la “civilización”. De ahí la importancia que señala Julio Ramos de los viajes a Europa para las élites liberales: búsqueda de modelos para ordenar y disciplinar el “caos”, para modernizar y redefinir el “bárbaro” mundo latinoamericano ([1989] 2003: 146). El hecho de anhelar la modernidad de países como Francia, Inglaterra y Estados Unidos implicó un distanciamiento de la tradición española: España era la cuna de la barbarie, la responsable del atraso y el fracaso de América. Un movimiento similar se desarrolló en Chile mediante el Movimiento literario de 1842, el cual recibió la influencia de Andrés Bello, defensor de la causa americanista a través, por ejemplo, de la dirección de *El Repertorio Americano* durante su estancia en Londres. Cabe señalar que en otros países, como Colombia, en cambio prevaleció la tradición hispana. La imagen sobre España es la gran diferencia con el grupo de intelectuales que fundó un nuevo americanismo cuyos protagonistas, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña y Enrique Rodó, introducen aspectos innovadores cuando definen la identidad americana. Como veremos más adelante, los intereses y las preocupaciones que atravesaron a este último grupo son recuperados por el grupo de los Contemporáneos el cual, cabe agregar, considera a Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña como escritores “faros” de la tradición cultural que definen.

⁷⁴ Tanto Guillermo Sheridan (2003) como Fernando Fabio Sánchez (2007) explican que estos años abarcaron momentos de discusión acerca de qué literatura o, en particular, qué obra literaria encarnaba el espíritu nacional y la afirmación de los valores autóctonos. *Los de debajo* de Mariano Azuela, publicada por entregas en 1916, fue redescubierta hacia 1925 como modelo temático, estilístico y formal para las narrativas sobre la lucha armada posterior. El texto de Azuela, de este modo, se convirtió en el origen de la novela de la Revolución.

Nacional (junio de 1920-octubre de 1921) y más tarde como fundador y director de la Secretaría de Educación Pública (1921-1924), un nuevo México desde la educación y la cultura y para ello se sirvió del aporte de sus ex compañeros del Ateneo y de la cooperación de numerosos estudiantes, interesados en colaborar con la revolución cultural. Como “peones” de Vasconcelos, expresa García Gutiérrez, los Contemporáneos aprendieron varias lecciones: los peligros de la política y del nacionalismo, la importancia radical de la cultura en la evolución- revolución de los pueblos y la necesidad de concebir la literatura y el arte como espacios autónomos en los que el intelectual debía trabajar sin descanso (1999: 29). Tanto Vasconcelos como quienes trabajaban con él entendían que la “reconstrucción” mexicana debía pensarse como un proyecto aperturista.

Sin embargo, sostiene García Gutiérrez, los problemas dentro del grupo que había aglutinado Vasconcelos surgen cuando fue momento de definir la nueva literatura mexicana. La revisión del pasado para entender el presente y emprender el futuro implicó la inclusión de lo indígena, del campesinado y de los sectores rurales en el nuevo proyecto cultural. No obstante, Vasconcelos pensó dicha exaltación como añadido a un fondo hispánico de la cultura mexicana. De ahí, la distancia que comienza a tener con el muralismo, nucleado por Diego Rivera, para quien lo nacional no se identificaba con lo hispánico sino con lo prehispánico⁷⁵. De este modo, los jóvenes comenzaron a aferrarse a una u otra manera de entender lo nacional y, en el caso de los Contemporáneos, la decisión fue optar por continuar con los principios que había precisado el *Ateneo*. Cabe señalar que el distanciamiento entre los muralistas y Vasconcelos y sus seguidores tuvo una razón política que se combinó con lo artístico: el

⁷⁵ La apropiación del pasado indígena que efectúa el muralismo se sostiene sobre la omisión de las condiciones reales sobre las cuales se produjo el patrimonio nacional. Así, ese pasado contiene un tiempo inaccesible, inalterable, objetivo y sin conflictos (Sánchez 2007: 209).

agravamiento de las tensiones que siempre existieron entre Vasconcelos y la CROM (Confederación Regional de Obreros Mexicanos) presidida por Luis N. Morones, cuyo poder político crecía desde que Obregón pactó con él un acuerdo de apoyo mutuo en 1919, antes de ser elegido presidente (34).

Entre los maestros de los Contemporáneos hubo tres que son insoslayables: José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes. José Emilio Pacheco, como profundizaremos más adelante, resalta la presencia religadora de Henríquez Ureña en México cuando explica el surgimiento de la “otra vanguardia” hispanoamericana, simultánea a la que se asienta a partir de los “ismos” europeos, al considerar que uno de sus fundadores, Salvador Novo, miembro de Contemporáneos, recibió la influencia insoslayable del intelectual dominicano, quien, en su rol de guía de lecturas y ejercicios literarios, incitó la incorporación de autores norteamericanos, como Ezra Pound, T. S. Eliot y Robert Frost, entre otros, al universo poético del joven mexicano (1979: 331-333). Este interés de Novo hacia la cultura anglosajona se vincula con el distanciamiento que algunos miembros de Contemporáneos comienzan a tener, particularmente a partir de la publicación de la revista *La Falange*, con la latinidad vasconcelista, certificación de la raíz hispánica de México y rechazo a la presencia de Estados Unidos. *La Falange* permitió la apertura hacia la moderna poesía norteamericana, lo cual supuso, en palabras de García Gutiérrez, un acto de independencia con respecto a Vasconcelos que fue determinado, en gran parte, por la divulgación en el antepenúltimo número de la revista de la primera *Antología de poesía moderna* hecha en México por Rafael Lozano y Salvador Novo (1999: 43). Pacheco así lo explica en el artículo “Torres Bodet, ‘Contemporáneo’”:

Mientras los colaboradores de Vasconcelos -Torres Bodet, Gorostiza, Ortiz de Montellano, González Rojo- se nutren fundamentalmente de las letras francesas, Novo descubre la nueva poesía norteamericana en el círculo que rodea a Pedro Henríquez Ureña y publica sus primeras traducciones en *La Falange* ([1974] 1976: 8).

Gracias a la influencia de Reyes, los vanguardistas de Contemporáneos extrajeron su visión de México, su manera de entender a España en relación con México (García Gutiérrez 1999: 37) que, en efecto, incidió en la construcción de una tradición cultural importante, así como en la recuperación de una memoria literaria distintiva y estimable que priorizó determinadas lecturas y religaciones⁷⁶. La elección de afiliarse con otras estéticas, como la española, la francesa y la inglesa, implicó que fueran reconocidos como los “descastados”, o sea, aquellos que no pertenecían al grupo de intelectuales orgánicos de los mexicanos y como “el lado femenino de la literatura”, donde “lo viril” se presentaba del lado de la nacionalidad (89-96)⁷⁷. Cabe señalar que esta situación controversial fue uno de los antecedentes de la polémica suscitada entre diferentes

⁷⁶ Miguel Capistrán recupera el aspecto íntimo entre los Contemporáneos y Alfonso Reyes mediante la incorporación de un conjunto de cartas en su libro *Los Contemporáneos por sí mismos* (1994), donde, como dice este autor, podemos ver la constante preocupación por México, pero, además, la importancia de la carta como elemento religador, donde, agregamos, el intercambio de lecturas se combina con el intercambio de materiales y las posibilidades de difusión que Reyes le da a otros escritores de su generación así como también de las nuevas, como puede ser la de Contemporáneos: “Gracias, Xavier [Villafrutia], por su amable nota sobre la *Visión de Anáhuac* y el *Góngora*. Esta colección la dirige el gran Juan Ramón Jiménez; y él, alguno otro y yo, publicaremos en ella poco, a título de hermanos mayores; pues el plan es, sobre todo, dar algunas cosas a los jóvenes que comienzan. Ya están por salir unos dibujos de Palencia, un libro de José Bergamín (*El cohete y la estrella*: aforismos), y un tomo de versos de Pedro Salinas, hombre de mis años, poeta hasta hoy inédito. Ha salido ya el *Signario* (versos) de Antonio Espina. Le pediré que envíe un ejemplar a *La Falange*”. Carta de Alfonso Reyes, citada por Capistrán (1994: 16).

⁷⁷ Carlos Monsiváis explica que los Contemporáneos se encuentran entre los primeros en asumir su disidencia sexual a partir del desafío del ideal masculino que se impone en la Revolución Mexicana: “Obligatoriamente, aunque sin equivalente en lo mínimo a los edictos de la Revolución Soviética y la Revolución Cubana, la Revolución Mexicana (sus intérpretes sociales y culturales) emite el ideal del Hombre Nuevo, consistente en lo básico en la suma de equivalentes civiles de la conducta ideal de los militares: valentía (ya no suicida), arrojo, fe en el Pueblo, virilidad sin mancha, desprecio a la debilidad o la blandenguería” (1997: 16). Por otra parte, José César del Toro sostiene que el grupo Contemporáneos es un ejemplo de cómo el espacio de las letras no es la excepción para mostrar el desdén hacia los homosexuales. Este crítico explica que el cuestionamiento de la masculinidad en este momento de la literatura se vincula con el argumento pos-revolucionario de desacreditación cosmopolita de algunos intelectuales. Frente al hostigamiento, escritores como Salvador Novo acuden a la escritura para exhibir “el imaginario mexicano desde la experiencia interior del individuo que vive y percibe su propia homosexualidad y la de otros, hasta la vivencia externa propia y ajena” (2015: 97).

intelectuales en 1932, en particular entre el grupo Contemporáneos y su mentor Alfonso Reyes y el encabezado por Ermilo Abreu Gómez y Héctor Pérez Martínez (Sheridan 1999). El eje de este enfrentamiento giró en torno a cuál era la verdadera expresión nacional de México: mientras que para los primeros la verdadera literatura mexicana debía establecer un diálogo con Occidente, los segundos defendían la postura de que la literatura debía estar vinculada con la realidad mexicana inmediata.

La elección de “padres” fundadores por parte de los Contemporáneos no es inocente si pensamos en el perfil de intelectual que construyó este grupo vanguardista en su revista homónima. Aspiraron, desde sus inicios, a una figura de intelectual que interviene en los asuntos públicos desde la cultura y el arte, y no desde la política. Aun cuando hubo cambios al politizarse cada vez más la literatura, este grupo, afirma García Gutiérrez, continuó concibiéndola como débito moral de la nación y la cultura mexicana en relación con Occidente. De esta manera, la influencia de los ateneístas constituyó un sedimento ideológico difícil de remover que se materializó en la fundación, en 1919, del segundo Ateneo por Jaime Torres Bodet en colaboración, entre otros, con Bernardo Ortiz de Montellano, José Gorostiza, Enrique González Rojo y Carlos Pellicer (1999: 38-40).

Fernando Fabio Sánchez en su texto “Contemporáneos y Estridentistas ante la identidad y el arte nacionales en el México post-revolucionario de 1921 a 1934” subraya la importancia de la década del veinte, ya que en ella se gesta una de las más importantes narrativas mexicanas en la cual el intelectual y el arte han ocupado un lugar sobresaliente (2007: 207). Según este crítico, uno de los momentos más polémicos en la creación de esta narrativa fue en los primeros años del México post-revolucionario cuando los Contemporáneos se resistieron a alinearse con los preceptos de una literatura que enlazara el nacionalismo con el arte (208). Diferente es la postura de *Crisol. Revista*

mensual crítica (1929-1934) que, como estudia Gabriela Espinosa, asumió la función de institucionalizar la Revolución Mexicana mediante una retórica nacionalista orientada a enarbolar la bandera del arte como un modo de educar al espectador (2004: 797). García Gutiérrez afirma que la asunción de Plutarco Elías Calles a la presidencia se entendió, según los Contemporáneos, como un descenso del idealismo vasconcelista ya que quedaron relegadas la educación y la cultura como vías para la construcción de la nación mexicana (1999: 84). De ahí que este grupo vanguardista acusó al gobierno de Calles (1924-1928) como “cerrado” y “traicionado” por una política falsamente revolucionaria, por un nacionalismo demagógico, perjudicial, inventado, que había impuesto leyes por encima de cualquier manifestación artística (85). De esta manera, el trabajo que llevaron a cabo estos intelectuales se presentó como una alternativa cultural que, en lugar de vincular el arte con la política, se propuso pensar la manifestación artística en relación con otras tendencias que gestaban en el resto del mundo. Estas nuevas ideas establecieron preceptos estéticos novedosos e inauguraron formas de lecturas diferentes que José Emilio Pacheco reconstruye en algunos de sus textos ensayísticos que, al mismo tiempo que refieren a las lecturas de los Contemporáneos sobre, por ejemplo, la poesía norteamericana, también dan cuenta de los propios gustos y elecciones de Pacheco. No debemos soslayar, sin embargo, que, en ciertas oportunidades, Pacheco también exaltó la figura de Manuel Maples Arce, uno de los fundadores del Estridentismo, tal como ocurre en “Las semillas del tiempo, Manuel Maples Arce (1900-1981)”, publicado en el número 244 de *Proceso*:

Sin Maples Arce, pues, hubiera sido muy distinta la obra de sus archienemigos los “contemporáneos” y toda la poesía mexicana del siglo veinte. Este mérito, que nadie le discute, por otra parte ha oscurecido el hecho de que el estridentismo duró sólo cinco años (la vanguardia es, tiene que ser, un momento, no un *modus vivendi*) y que Maples Arce fue más allá y continuó escribiendo durante otros 54 años (1981: s.p).

El recorrido de lecturas de los Contemporáneos, es decir, qué escritores y qué literatura leen, es, desde nuestra interpretación, el que Pacheco propone como parte de una tradición cultural y literaria probable, donde los Contemporáneos ocupan, por supuesto, un lugar sustancial. Sin embargo, junto con ellos, las lecturas y los recorridos literarios que, como afirma el crítico Frank Deuster, citado por Rubén Salazar Mallén, dan cuenta del afán modernizador de los Contemporáneos: “estaban alertas a los nuevos libros de filosofía, teatro, música, crítica, y, en el caso de Jorge Cuesta, de ciencia. En fin, formaron un grupo atento a los movimientos culturales de la última hora” (2005: 69)⁷⁸. La prosa de los Contemporáneos, iniciada alrededor de 1925, plantea un fuerte rechazo a la Novela de la revolución, es decir, no alegorizan la condición mexicana ni el objeto de su representación es el México revolucionario, tampoco celebran la nacionalidad (Sheridan [1985] 2003: 244 y Sánchez 2007: 212-213):

Ponen énfasis en los procesos de producción de la obra, manifestando su artificialidad y estilización. Privilegian el uso de la metáfora (para crear distancia y “deshumanizar”), el movimiento (implemento de técnicas cinematográficas que impiden la contemplación) y el montaje (el reordenamiento artificial) para proponer nuevas conexiones simbólicas en obras herméticas que producen renovación de las formas de lectura, así como de la relación del lector con el mundo objetual (Sánchez: 213)⁷⁹.

⁷⁸ Capistrán también incorpora una carta donde Xavier Villaurrutia se queja de las críticas negativas que tanto él como su grupo recibían por sus gustos literarios: “Aquí, en México, entre los escritores anónimos, los periodistas y ¿quién lo creería?, entre uno de nosotros se ha despertado una vez más la trillada discusión del nacionalismo de nuestra obra. Y, así, de un golpe, se habla de que nuestras obras nada valen por descastadas, por herméticas, por inhumanas. Y que nuestra generación es un fracaso. Ni Pellicer, ni Torres Bodet, ni Novo, ni Owen, ni Cuesta, ni Montellano, ni Villaurrutia han hecho ni harán nada que no sea imitar a los franceses o a los norteamericanos. Se nos acusa de saber idiomas, de no ser -como algunos de ellos- enteramente incultos” (20).

⁷⁹ Entre las novelas que sostienen esta nueva de narrar se destacan: *La llama fría* (1924) de Gilberto Owen, *Dama de corazones* (1926) de Xavier Villaurrutia y *Margarita de niebla* (1927) de Jaime Torres Bodet.

3.1. Tradición cultural y religaciones en la lectura de José Emilio Pacheco sobre Contemporáneos

La presencia en México de Pedro Henríquez Ureña —“el aglutinador y el maestro socrático de la generación mexicana de 1910” (Pacheco 1978: s.p)— implicó un enlace religador para los jóvenes que se nuclearon en el grupo vanguardista Contemporáneos que merece ser destacado. Entre ellos, uno de los beneficiarios más destacados fue Salvador Novo; la presencia de Henríquez Ureña en su segunda estancia en México trazó la apertura de nuevos intereses, concentrados, particularmente, en la incorporación de una nueva tradición literaria, la norteamericana, que no solamente fundó un nuevo modo de leer sino también de escribir literatura.

Pedro Henríquez Ureña arribó por primera vez en México en el año 1906 y, en ese momento, su presencia fue determinante para la conformación del primer Ateneo de la Juventud. Pensadores como Alfonso Reyes, José Vasconcelos y Antonio Caso vieron en él “una mentalidad bien disciplinada; una rica erudición; un estilo formado y, lo más importante, un gran espíritu emprendedor” (Leal 1956: 119). De hecho, José Emilio Pacheco reconoce, de manera categórica, la influencia de Henríquez Ureña sobre el interés de Alfonso Reyes por la literatura clásica española: “Apenas cinco años mayor que Reyes Henríquez Ureña fue el gran amigo pero sobre todo el maestro” (“Alfonso Reyes en Madrid” 1989: s.p). La incorporación de Ureña a la revista *Savia Moderna*, establecida en el mes de mayo de 1906, y la lectura de los clásicos griegos marcaron el vínculo que este intelectual mantendrá con sus colegas. La lectura de filósofos tampoco pasó desapercibida en esos encuentros y la finalidad de esta actividad tenía una intención explícita: combatir el positivismo de Augusto Comte imperante en la vida pública durante el gobierno de Porfirio Díaz. El resultado de este descontento, expresa Luis Leal, fue la creación, en 1908, de la “Sociedad de Conferencias” de la cual, al año siguiente, surgió el Ateneo de la Juventud que finalizará sus actividades en 1913 (127).

Sin embargo, Henríquez Ureña permanecerá en México para ayudar en la organización de la Escuela de Altos Estudios y para ocupar la cátedra de literatura inglesa⁸⁰. Este último aspecto no es un dato menor porque ya podemos comenzar a entrever su interés en extender los límites culturales desde los cuales entender las afiliaciones literarias mexicanas. Luego, en 1914, se marcha de México para dirigirse a Cuba, donde vivía su hermano Max; desde allí, a Estados Unidos y residirá en Nueva York y Minnesota, en donde será profesor hasta 1920 (García Gutiérrez 1999: 45). Ese año retorna a México por una segunda temporada por un llamado de José Vasconcelos para fundar una Escuela de Verano; se queda hasta 1924, ya que ese año decide viajar a Argentina. Tal como dice Arcadio Díaz Quiñones, estos desplazamientos de un lugar a otro le permitieron al estudioso dominicano entrar en contacto con diferentes movimientos artísticos, intelectuales y políticos de finales del siglo diecinueve y la primera mitad del siglo veinte (2006: 175). Estos traslados, cabe agregar, estructuran las dos líneas de los *beginnings* de Pedro Henríquez Ureña: el exilio y su vida como *outsider*. Respecto a la primera, dice Díaz Quiñones: “Desde los largos periodos de dominación haitiana en el XIX hasta los años de la ocupación estadounidense, numerosas familias emigraron provisoria o permanentemente a Cuba, Puerto Rico, Venezuela o los Estados Unidos. Henríquez Ureña se formó en esa tradición” (185-186). La prolongada estancia en Estados Unidos se ubicaría, en efecto, en la línea de “forastero” señalada por el autor de *Sobre los principios. Los intelectuales caribeños y la tradición* y es la que le permite a Pedro Henríquez Ureña ahondar sobre la poesía que se escribía en ese entonces en dicho

⁸⁰ En relación con la organización de esta Escuela Nacional de Altos Estudios, José Emilio Pacheco señala en el ya mencionado texto “Torres Bodet, ‘Contemporáneo’” ([1974] 1976) la preponderancia que esta tuvo en la reunión de los Contemporáneos, junto con publicaciones de la época, como la revista *Pegaso*: “La Revolución había dispersado a los Modernistas y a los miembros del Ateneo de la Juventud. Sin embargo, en la capital de un país que devastaba la guerra civil hubo en aquellos años una gran actividad intelectual y artística que encontró sus centros en las ediciones Cultura, la revista *Pegaso* - animada por González Martínez, López Velarde y Efrén Rebolledo- y sobre todo en los cursos que impartía Antonio Caso en la Escuela Nacional de Altos Estudios y en la Universidad Popular (5-6).

país. Según Pacheco, allí Henríquez Ureña mantiene una relación de amistad con Salomón de la Selva, quien acompañó a Rubén Darío como intérprete y traductor en su estancia final en Nueva York (1979: 329). Nuevamente en México, Salvador Novo conoce al pensador dominicano en la Escuela de Verano, quien se convierte en el tutor privado del joven integrante de Contemporáneos y en el principal intermediario de la nueva poesía norteamericana⁸¹. El amparo que el maestro⁸² gestó sobre su alumno se plasmó en el año 1925 cuando Novo publica *XX Poemas*, influenciado por la *New Poetry*. En efecto, Novo se convierte en uno de los escritores más innovadores de su generación al extender, como ya hemos dicho, las lecturas mediante su participación en la revista *La Falange*. En 1965 José Emilio Pacheco publica en la revista *Hispania* el texto “Aproximación a la poesía mexicana del siglo XX” y, cuando llega el turno de describir la poética de Novo, no deja de subrayar su preferencia por las letras inglesas: “Ya en un terreno estrictamente técnico, los poemas de Novo representan la más memorable realización de una tentativa muchas veces frustrada en castellano: dar validez poética al prosaísmo, que con tanta eficacia maneja la lengua inglesa” (1965: 212).

Ahora bien, uno de los aspectos que queremos atender es la recuperación que instauro José Emilio Pacheco de ciertas tradiciones literarias, como la norteamericana y la española, en sus ensayos, aparecidos en diferentes medios periodísticos y culturales. El texto “La otra vanguardia” (1979) constituye un buen punto de partida para comenzar a entender sus preferencias respecto a determinadas tradiciones. Si bien el texto referido

⁸¹ En otro artículo, José Emilio Pacheco se preocupa por ahondar sobre esta tradición poética norteamericana. La antología preparada por Agustí Bartra es la excusa para aseverar que T. S. Eliot se incorpora en un linaje literario que tiene como uno de sus padres fundadores a Walt Whitman, “el primer poeta moderno de los E.U.” (1959: 30). Hacia principios de siglo veinte dicha tradición se refuerza con la presencia de Ezra Pound, quien “escribe grandes poemas y guía la carrera de T. S. Eliot quien después dará *The waste land*, *Ash Wednesday* y *Four Quartets*” (idem).

⁸² Para profundizar en la figura fundadora de Pedro Henríquez Ureña como maestro, véase el trabajo de Raúl Antelo “La desnudez de espíritu. Henríquez Ureña, *de-creador*” (2009).

alude a la reconstrucción de los orígenes de esa vanguardia “alternativa”, cuyas raíces se encuentran en la nueva poesía norteamericana, es posible pensarlo como el “puente” entre las religaciones que establece José Emilio Pacheco entre su figura y los Contemporáneos y, al mismo tiempo, entre los Contemporáneos y otros escritores, afines, también, al autor de *Los elementos de la noche* [1958-1962]. Es decir, la lectura que hace Pacheco de las preferencias y gustos literarios de los Contemporáneos no solamente *dice* sobre lo que leen o no leen los Contemporáneos, sino también *dice* la tradición literaria/cultural que el propio Pacheco elabora a medida que escribe sobre los Contemporáneos. Su operación intelectual es, en este sentido, la configuración de una red de lecturas donde ciertos autores y no otros se religan y, justamente, en este entramado de lecturas, José Emilio Pacheco elabora una posible tradición sobre las letras mexicanas. Desde la perspectiva de Héctor Libertella sobre la tradición ([1977] 2008), los textos de Pacheco forjan una escritura trazada por una lectura activa del pasado, donde el tejido entre los textos plasma las lecturas de otros (las de los Contemporáneos en nuestro caso), pero que son, sin embargo, las del mismo José Emilio Pacheco. Es decir, lo que leen los Contemporáneos es también lo que él lee. Un año antes, en 1978, Pacheco ya había publicado sus reflexiones acerca de la otra vanguardia en su columna “Inventario”, incluida, como expresamos, en la revista *Proceso*. Ya en ese momento su intención es el rearmado de una tradición que, como subraya:

Su mayor singularidad radica en que, brotada en principio de la dependencia cultural, política, técnica y económica que los Estados Unidos ejercen sobre México y sobre su ‘Mediterráneo americano’, el Caribe, tiempo después esta corriente será, al menos en parte, el vehículo de una poesía de la resistencia, apuntalará muchas expresiones líricas de la Revolución cubana, así como sustentará el mejor libro de poemas políticos posnerudianos: *Poesía revolucionaria nicaragüense* (México, 1962) que es como un solo poema anónimo y colectivo (s.p).

Pacheco se posiciona como el intermediario cultural del rearmado de una tradición que reconoce en el modernismo, mediante Rubén Darío, Amado Nervo y José Asunción Silva, el antecedente inmediato de lo que luego continuarán Salomón de la Selva y Salvador Novo. Las relaciones poéticas que sostienen la tradición que trama Pacheco no se sustentan sobre imitaciones o simples influencias, sino a partir de apropiaciones aprendidas por las interacciones e intercambios gestados, como en este caso, desde la alianza congregada por Henríquez Ureña: “Lo que Novo, adolescente de dieciocho años, aprende de De la Selva es la posibilidad de expropiar, para los fines de su propia lengua y dentro de su molde, la dicción poética angloamericana, como los modernistas habían ampliado inconmensurablemente el repertorio lírico castellanos con recursos aprendidos en Francia” (1978: 328). Entendemos, a partir de estas intervenciones, que Pacheco no concibe la tradición desde la rigidez o el estatismo que implicaría solamente la admiración de determinada obra o autor; la tradición se funda en la recepción y posterior apropiación; la palabra literaria para Pacheco es plural; es, como dice Julia Kristeva, “un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras” (1997: 2). Pacheco interviene y opera sobre un contexto literario anterior para alcanzar ciertas lecturas, las toma como propias y las enlaza para darle sentido a su propia escritura, para justificar la tradición mexicana que elabora⁸³.

⁸³ En el discurso que José Emilio Pacheco presenta en la Ceremonia de entrega del Premio Cervantes (2009) se detiene en una escena de su infancia donde la presencia de Salvador Novo se destaca porque es él quien adapta la obra *Don Quijote* en el Teatro del Palacio de Bellas Artes. Pacheco, entonces un niño, se dirige al estreno junto con sus compañeros de la escuela y, según sus palabras, es allí donde se le revela otra realidad llamada ficción. El integrante de Contemporáneos, como vemos, ya se ubica como una figura rectora en la formación literaria de Pacheco: “Salvador Novo adapta y dirige la obra con música de un mexicano, Carlos Chávez, y un español, Jesús Bal y Gal. Novo pertenece al Grupo de Contemporáneos, equivalente exacto del Grupo de 1927 en España. Mucho tiempo después sabré que Novo había conseguido que en julio de 1936 su amigo Federico García Lorca estuviera precisamente en ese Palacio de Bellas Artes para presenciar el estreno mexicano de 'Bodas de sangre' interpretada por Margarita Xirgu. [...] En aquella mañana tan remota descubro que hay otra realidad llamada ficción. Me es revelado también que mi habla de todos los días, la lengua en que nací y constituye mi única riqueza,

Entre los autores de la *New Poetry* se encuentra uno que despertó una curiosidad mayor en José Emilio Pacheco y, a quien, le dedicó una especial atención. Nos referimos a T. S. Eliot, quien en el artículo de 1979 es aludido a partir de su presencia en el “Panorama de la otra América: Veinte años de literatura en los Estados Unidos” de Henríquez Ureña. En la religación Pacheco-Eliot, nuevamente, reaparece el grupo Contemporáneos porque, justamente, entre las primeras traducciones de este poeta encontramos la realizada por Enrique Munguía Jr. a *La tierra baldía*, interpretada como “El páramo” para la revista homónima del grupo, publicada entre 1928 y 1931⁸⁴. Guillermo Sheridan subraya que, si bien esta traducción fue desafortunada, un joven que “se sintió sacudido” (1988: 73) por esta versión fue Octavio Paz.

La predilección de Pacheco por el escritor norteamericano se inició en 1988 cuando se cumplió el centenario de su nacimiento y Pacheco, como modo de conmemoración, divulgó en el periódico mexicano *La Jornada* su primera traducción de los *Cuatro Cuartetos*. Un año después, publicó su versión gracias a la edición conjunta de El Colegio de México y el Fondo de Cultura Económica. Desde entonces, Pacheco nunca abandonará el encanto generado por este poema y cumplirá, fiel a su estilo, la continua tarea de revisión y corrección que fundamenta no solamente su trabajo de escritor sino, también, de traductor, de la cual dice el propio Pacheco en la nota introductoria a *Aproximaciones*:

puede ser para quien sepa emplearla algo semejante a la música del espectáculo, los colores de la ropa y de las casas que iluminan el escenario” (2009: s.p).

⁸⁴ La labor de traductor de José Emilio Pacheco se incluye en el trabajo de interrelaciones y reciprocidades textuales que desarrolla este autor a lo largo de su obra. Susana Zanetti (2010), en efecto, señala que no sería desatinado pensar su traducción de *Cuatro Cuartetos* de T. S. Eliot como culminación de esa tarea que el mismo Pacheco denominó “Aproximaciones” porque “ensaya asir una experiencia poética en otra, una lengua en otra” (1). Recordemos que “Aproximaciones” llamó Pacheco a las traducciones que él realizaba de otros autores. Nuestro autor, en 1984, organizó un volumen aparte que incluía las versiones, como a él le gustaba llamar a sus traducciones, presentes en las secciones finales de sus libros, incorporadas a partir de *Los elementos de la noche [1963-1964]* (1963). Sin embargo, en la tercera edición de *Tarde o Temprano*, correspondiente al año 2000, las suprime como ya había hecho en los libros unitarios anteriores, *El silencio de la luna [1985-1993]* (1994) y *La arena errante [1992-1998]* (1999).

“A partir de poemas en otras lenguas quise hacer poemas en la mía”. En mi adolescencia Octavio Paz y Jaime García Terrés me enseñaron ese arte. Nunca terminaré de aprenderlo pero desde entonces se ha hecho inseparable de mi propio trabajo en verso. Así, es un acto de mínima justicia dedicar este libro a Octavio Paz y a Jaime García Terrés (1984: 5)⁸⁵.

En 1998, expresa Javier Aranda Luna, Pacheco vuelve a publicar otra versión del poema “mucho más cercana al planteamiento original de Eliot” (2008: s.p) debido a que en la segunda parte de *The Dry Savages*, en lugar de utilizar el verso libre como en el inicio, emplea la sextina, la cual se mantiene en la versión de 2008 con el agregado de alcanzar el propósito más profundo de la poesía de Eliot que es provocar, con el lenguaje coloquial, la imaginación auditiva:

Eliot buscó que a sus poemas los sostuviera la música, que las imágenes y las ideas abstractas de sus líneas las fijara en la imaginación del lector la cadencia de las sílabas, el pulso de las palabras. Para Eliot la sonoridad del verso era fondo, medio para provocar la emoción. La música de la poesía, nos dice, “no existe aparte del significado”. En la más reciente versión, Pacheco logra eso (ídem).

Años después, en 2011 y 2014, las “aproximaciones” anotadas al texto de Eliot volvieron a ver la luz en *Letras Libres* y ya no de forma completa sino fragmentada: “The Dry Salvages” en el número 34 y “East Coker” en el 46. Pacheco utiliza como epígrafe del libro que reúne toda su poesía, *Tarde o Temprano [1958-2009]*, una traducción suya de *Cuatro Cuartetos*. Tal como veremos en la segunda parte de esta tesis, el sentimiento de la pérdida, tan característica de su poesía, ya estaba contenido en esos versos introductorios. Ahora bien, a partir de este renovado contexto de enlaces y

⁸⁵ Como podemos apreciar en la cita, la mención a Octavio Paz se vincula con el reconocimiento y la admiración que siente Pacheco por su coterráneo que, como explicamos, se enuncia desde dos lugares claros de enunciación: Octavio Paz como ensayista y como poeta. A partir de la dedicatoria de *Aproximaciones* a Paz podemos notar que ese respeto intelectual se enlaza, también, con el lugar de “aprendiz” que Pacheco cree que ocupa frente al autor de *Libertad bajo palabra*.

reciprocidades entre la tradición mexicana y norteamericana, podemos observar que ese posicionamiento del poeta frente al pasado también puede ser leído como la recuperación de una memoria contenida en un pasado hecho de destrucciones y situaciones ruines. La permanencia de la tradición funda la posibilidad de “recobrar lo perdido” (2010: s.p) para elaborar una versión de la tradición mexicana, fijada en apropiaciones que surgen desde la propia práctica de Pacheco, tanto periodística como poética. Respecto a este último aspecto, el poema “H & C” resemantiza un término que, de manera repetitiva, aparece en *The Hollow Man* (*Los hombres huecos*) y resulta clave para lo desarrollado en esta parte del trabajo: “Entre objeto y palabra cae la sombra, / presentida por Eliot” (194). El texto del poeta norteamericano dice:

Between the idea
And the reality
Between the motion
And the act
Falls the Shadow
For Thine is the Kingdom

Between the conception
And the creation
Between the emotion
And the response
Falls the Shadow
Life is very long

Between the desire
And the spasm
Between the potency
And the existence
Between the essence
And the descent
Falls the Shadow
For Thine is the Kingdom (2007: 90)⁸⁶.

⁸⁶ León Felipe fue uno de los primeros escritores que realizó una traducción de *The Hollow Man*; la envió desde España y Ortiz de Montellano la publicó en un número de *Contemporáneos*. A su vez, Ortiz de Montellano preparó su versión de *Ash Wednesday* y la dio a conocer en la revista argentina *Sur* en 1938 (Sheridan 1988: 74). Un suceso insoslayable de la lectura del poeta norteamericano en México fue la publicación de una separata bajo el título *Poemas* de T. S. Eliot, la cual estuvo a cargo de Ediciones

El *between* de Eliot constituye un espacio, un intermedio, un enlace que, si bien puede identificarse como lugar privilegiado de la escritura poética (Rangel López 2011: 64), también puede pensarse de otro modo: la preposición puede ser el lugar desde el cual José Emilio Pacheco enuncia y entiende las tradiciones que enlaza. Pacheco se define desde ese entre lugar, desde esa frontera que confina la noción de *between*. El poema aludido plantea una mirada crítica hacia el imperialismo desde una situación cotidiana y trivial, como es la colocación de los grifos del agua, sin embargo, es la oportunidad para citar a Eliot mediante el verso que recupera su *sombra* y, así, la tradición se reconoce y se revela frente a los ojos del lector:

En las casas antiguas de esta ciudad las llaves del agua
tienen un orden diferente.
Los fontaneros que instalaron los grifos
dieron a *C* de *cold* el valor de *caliente*;
la *H* de *hot* les sugirió agua *helada*.

¿Qué conclusiones extraer de todo esto?:
Nada es lo que parece.
Entre objeto y palabra cae la sombra,
presentida por Eliot.

Para no hablar de lo más obvio:
Cómo el imperio nos exporta un mundo
que aún no sabemos manejar ni entender.
Un progreso bicéfalo (creador
y destructor al mismo tiempo
y como el mismo tiempo)
al que no es fácil renunciar (194).

En “La traición de T. S. Eliot”, artículo que inaugura la columna de José Emilio Pacheco en *Letras Libres*, sostiene la relevancia del autor de *La tierra baldía* en México, a tal punto que sostiene que “no hay en la poesía de este país un autor de

Taller de la revista homónima (abril y mayo de 1940). Fue, según explica Sheridan, la primera vez que se publicaba una antología de Eliot en español (ídem).

lengua inglesa tan influyente como Eliot” (1999: 40) y se distancia de un tipo de crítica o biografía académica que lo único que le interesa es pretender “decirlo todo” (39), donde el examen de la vida privada del escritor prevalece sobre la de su creación: “No sabemos nada de nadie, ni siquiera de nosotros mismos; el escrutinio nos permite conocer a un muerto como jamás conoceremos a los vivos que nos rodean” (38). Pacheco se distancia de este tipo de práctica que se convierte en un “acto de agresión” (39) al “poner en letra impresa lo que hasta ayer sólo se escuchaba en conversaciones privadas” (ídem). El propósito de Pacheco es proponer un nuevo acercamiento a los textos literarios, aunque, como en este caso, su intención es pensar/leer la figura de Eliot desde otros parámetros de análisis. Ahora bien, ¿cuál es el fundamento de unos de esos nuevos acercamientos a la obra literaria? Pues, ubicar a Eliot en reciprocidad con otras propuestas estéticas y, aquí, es donde plasma la travesía de poner en diálogo diferentes religaciones: “T. S. Eliot nació en San Luis Misuri en 1888, año en que llegaron al mundo Fernando Pessoa, Giuseppe Ungaretti, Ana Ajmátova y nuestro Ramón López Velarde” (40). De esta presentación, nos interesa la vinculación con López Velarde porque es en esta figura donde es posible reunir las dos vertientes presentadas en este apartado: el grupo Contemporáneos y Eliot. La tríada Pacheco - Contemporáneos - Eliot tiene en la imagen de López Velarde un centro de reunión. López Velarde es leído y apropiado por los jóvenes vanguardistas no desde la mítica figura de “poeta nacional” de México sino como “poeta moderno”, iniciador de la poesía mexicana contemporánea. Como bien explica Alfonso García Morales (2010), luego de la muerte de López Velarde, 19 de junio de 1921, se inició un intenso proceso de mitificación, impulsada, en gran medida, por el Estado porque necesitaba una mitología revolucionaria con la cual legitimarse. La oficialización de su figura fue tal que los aspectos poéticos de su proyecto literario se limitaron a las cosas de la provincia y al

estilo de “La Suave Patria”. Dicha consagración, agrega el crítico mencionado, se acentuó luego de 1924, tras la dimisión de Vasconcelos y el relevo de Obregón por Plutarco Díaz Calles, quien diseñó un nacionalismo más cerrado, antiextranjero y politizado. Desde esta misma línea de análisis, Rosa García Gutiérrez agrega que López Velarde “era el camino por el que romper con el pasado modernista sin frustrar la tradición literaria mexicana, y era además el camino por el que enriquecer esa tradición, poniéndola al día, integrándola en lo universal sin renunciar a lo característico mexicano” (1999: 60). En efecto, es desde aquí donde debemos entender el gesto aperturista de los Contemporáneos, quienes vieron en López Velarde la encarnación de la modernidad; modernidad que también es recuperada por Pacheco al afiliarlo con Eliot, quien, de acuerdo con su lectura, alcanzó a conocer la poesía de López Velarde a través de Rodolfo Usigli: “En 1944 Rodolfo Usigli tuvo el valor de visitar a Eliot en Londres sometido a los bombardeos nazis. Llegó de noche a su oficina en Faber & Faber, le leyó *Corona de sombras*, traducida sobre la marcha, y le habló de López Velarde” (1999: 40)⁸⁷. No olvidemos, en este sentido, que Pacheco lee desde el mismo lugar al creador de *Zozobra*. Desde su perspectiva, López Velarde es uno de los escritores que cierra el modernismo y “al mismo tiempo que José Juan Tablada, lo convierte en modernidad, piedra de fundación de nuestra poesía contemporánea” (1970: 128). Las religaciones continúan y Pacheco, gracias a los aportes críticos de Guillermo Sheridan sobre la vanguardia en México, descubre que en *The Criterion*, la revista de Eliot, existe una mención favorable al grupo Contemporáneos, escrita, aparentemente,

⁸⁷ Rodolfo Usigli fue uno de los primeros escritores mexicanos en traducir algunos fragmentos de *Cuatro Cuartetos* para incluirlos en su ensayo “Los cuartetos de T. S. Eliot y la poesía, arte impopular”, publicado en *El hijo pródigo* (noviembre de 1943). En relación con este texto ensayístico, Sheridan agrega: “Del ensayo de Usigli se infiere que tenía toda la intención de traducir los ‘Cuatro cuartetos’ y de que llegó a pedir el permiso correspondiente a Faber & Faber, el editor inglés de Eliot. Seguramente cobraba unos derechos imposibles de pagar (lo siguen haciendo) y se le recordó que, legalmente, sólo podía citar algunas líneas dentro de un ensayo. Procede entonces a glosar los ‘Cuartetos’ y a citar profusamente advirtiendo que sus versiones son a vuelapluma y que pronto hará las versiones definitivas ‘aunque sea sin permiso de los editores’” (1988: 75).

por J. B. Trend, amigo de Alfonso Reyes. En otros momentos, las religaciones son buscadas (y encontradas) por el propio Pacheco. Así, en la última versión de *East Coker*, la nota número 24 se ocupa de la imagen del mundo como hospital y percibe la coincidencia de que el mexicano ya había empleado dicha figuración en *Zozobra*, en 1919: “*Nuestro hospital está en la Tierra entera [...]. Ante Ramón López Velarde, nacido en 1888 como Eliot: ‘El mundo es un harén y un hospital / colgados juntos de un ensueño.’* (‘La última odalisca en *Zozobra*’, 1919)” (Pacheco 2014: 55).

Las conexiones entre Eliot y López Velarde se gestan mediante enlaces que abarcan diferentes aspectos de ambos escritores. Así como Pacheco se interesa por el impacto de ambas figuras en el ámbito de lo literario, los lazos plasmados también abarcan el contorno de lo íntimo, vinculado con determinadas concepciones personales que, sin embargo, moldean el trabajo literario. Dice Pacheco: “[Eliot] como López Velarde, estaba escindido entre alma y cuerpo: entre el temor real del infierno ‘y la carne que tienta con sus frescos racimos’” (1999: 41)⁸⁸. Aquí, Pacheco refiere a la inclinación que ambos escritores manifestaron hacia el catolicismo. En la “Suave Patria” se congregó “en por lo menos siete alusiones: el Niño Dios, el ‘pan bendito’, la higuera de San Felipe de Jesús, ‘la cuaresma opaca’, la ‘respiración azul del incienso’, las palmas del Domingo de Ramos, ‘el ave taladrada en el hilo del rosario’ (Pacheco 2003: 21). En el caso de Eliot, la tensión lo atraviesa durante toda su vida y Pacheco así lo expresa:

Al caos del siglo veinte, Eliot desde muy joven quiso imponer una unidad basada, como en la edad media, en el cristianismo, la autoridad del rey y la uniformidad étnica. Al mismo tiempo el desorden lo atraía. Le gustaban los

⁸⁸ Tal como señalamos, las reminiscencias de Rubén Darío son constantes en el trabajo de José Emilio Pacheco. En este caso, se reconoce la presencia del poema “Lo fatal”, ya no solo desde lo temático (la brevedad de la existencia humana y la inevitable muerte), sino desde un verso que funciona como intertexto y enlace entre dos figuras determinantes para la tradición literaria que trama Pacheco en sus textos ensayísticos.

barrios bajos, las cantinas y los burdeles, si bien preservó su virginidad hasta que Vivienne lo despojó de ella (1999: 41).

En estas religaciones desplegadas por José Emilio Pacheco, identificamos su regreso sobre uno de los postulados de Octavio Paz que, como señalamos, constituye uno de sus referentes intelectuales. Paz en el ensayo “El camino de la pasión: Ramón López Velarde” (1963) también arma un derrotero donde López Velarde ocupa un lugar central al lado de Eliot y Pound. Podemos pensar que José Emilio Pacheco lo recupera no solamente para revalorizar una parte de la tradición mexicana, sino también porque su interés se centra en ubicarse él mismo en una línea de críticos literarios que tiene en Octavio Paz un modelo a seguir. En ambos críticos existe la intención de alejar a López Velarde de los límites nacionalistas. La puesta en diálogo con la literatura universal es lo que prima en ambos estudiosos que, como vimos, en el caso de Pacheco, es herencia de Contemporáneos. Las siguientes palabras de Octavio Paz bien pueden coincidir con el pensamiento de su coterráneo:

Valdría la pena situar a López Velarde no sólo, como en uso y abuso, en el ámbito de la poesía mexicana sino en el campo más vasto de la literatura hispanoamericana y (¿por qué no?) universal. [...]. Para encontrar un equivalente de la tentativa de López Velarde hay que ir a la lengua inglesa. Pound publica *Lustra* en 1916 y *Hugh Selwyn Mauberley* en 1920; esos mismos años son los de la iniciación de T. S. Eliot. Hay cierta semejanza entre el primer Eliot (hasta *The Love Song of J. Alfred Prufrock*) y el último López Velarde. Se trata, por supuesto, de un lejano aire de familia: ambos tienen algunos antepasados comunes. Esta semejanza es pasajera (puede decirse que Eliot principia donde termina López Velarde), pero revela hasta qué punto es superficial encerrar a nuestro poeta en el marco de la provincia. Su obra participa de las corrientes de la época, a pesar de la lejanía geográfica e histórica en que vivió. No, López Velarde no es un poeta provinciano, aunque el terruño natal sea uno de sus temas: los provincianos son la mayoría de sus críticos. Poemas como *El mendigo*, *Todo*, *Hormigas*, *Tierra mojada*, *El candil*, *La última odalisca*, *La lágrima* y otros cuantos más -en verso y en prosa- lo hacen un poeta moderno, lo que no podía decirse, en 1916 o 1917, de casi ninguno de sus contemporáneos en lengua española (1963: s.p).

Pacheco le dedicó un poema a Ramón López Velarde que inaugura el poemario *Ciudad de la memoria [1986-1989]* y lo podemos entender como metáfora del trabajo, exigente y minucioso, que efectúa en el momento de enfrentarse a figuras, como la de López Velarde, para desentrañar las otras voces que se oyen en su poética. El poema se titula “Caracol” y, si bien, se concentra en el recurrente tópico pachequiano de la brevedad de la vida y la inminente llegada de la muerte, en la imagen del caracol se reconoce la del poeta López Velarde; hay una interpelación constante que se reúne en el uso del tú, ya nombrado en el primer verso, “Tú, como todos, eres lo que ocultas” (2010: 353), que lo asienta en un sitio diferenciado, donde ese tú se enaltece frente a un nosotros que incluye al yo poético:

Sin la coraza de lo que hiciste, el palacio real
nacido de tu genio de constructor,
eres tan pobre como yo,
como cualquiera de nosotros (ídem).

La figura del poeta encumbra todo el sentir poético, donde el poder de la obra sobresale; una obra que se reconoce en el resonar del oído del lector y, como afirma el yo lírico, en “lo que esconde y preserva tu laberinto” (354). La obra de López Velarde, podemos leer a partir de los siguientes versos, es el laberinto donde, enmarañadas, confluyen y resuenan voces de otros autores. Pacheco, consciente de eso, cierra el poema como lo comenzó:

Nunca habrá nadie
igual que tú,
semejante a ti,
hondo desconocido en tu soledad
pues, como todos,
eres lo que ocultas (356).

Pacheco, mediante la escritura de sus ensayos y artículos periodísticos, penetra en ese intrincado laberinto de lecturas que es la literatura y la presentación de López Velarde como centro de posibles religaciones entre Contemporáneos y T. S. Eliot es una de las vías posibles para entender su trabajo como ensayista.

Otros de los autores que completa este sistema de religaciones es José Gorostiza, quien también es emparentado con Eliot a partir de la publicación de *Muerte sin fin* (1939), “perfecto y desolado canto de un universo regido por el constante frenesí de la destrucción” (Pacheco 1965: 211). Pacheco ubica este libro en la misma tradición de *Cuatro Cuartetos* (1988: 7) y Pedro Henríquez Ureña nuevamente aparece como enlace, ya que él también influyó en Gorostiza en el conocimiento de las letras inglesas (8). La recuperación de este vínculo se instaura en dos textos, uno publicado en 1966 en la revista de la Universidad de México y otro, posterior, dado a conocer en 1988 y que responde al de *Cauces de la poesía mexicana y otros textos*. Con la excusa de comentar un reciente libro de crítica, *Una poética moderna: Muerte sin fin de José Gorostiza. Análisis y comentario* de Mordecai S. Rubín, José Emilio Pacheco entrelaza las apreciaciones sobre este texto académico con las valoraciones acerca del poema de Gorostiza, “el gran poema de esa generación [la de Contemporáneos]” (1966: 50) o, como dice un año antes en el artículo “Aproximación a la poesía mexicana del siglo XX”, “el mayor poema escrito en nuestro país” (1965: 211)⁸⁹. Pacheco recupera términos y expresiones ya aparecidos en sus textos periodísticos y ensayísticos que construyen un lugar de enunciación delimitado desde donde reconocer esos *ecos* y

⁸⁹ Queremos destacar que la reseña de libros de crítica literaria corresponde a una de las constantes de las columnas periodísticas de José Emilio Pacheco. En este sentido, coincidimos con Fernando García Núñez, quien sostiene: “Las reseñas casi siempre son de libros de reciente aparición, pero en ellas se proporciona el enmarcamiento histórico de la investigación revelada por el libro o libros recién aparecidos. Pacheco maneja con familiaridad libros publicados en francés e inglés principalmente, además del español. En sus reseñas permea su profundo conocimiento del mundo libresco: rastrea librerías, distribución de libros, editoriales en proceso de publicar manuscritos, proyectos de publicaciones institucionales, traducciones, etc.” (1988: 423-424).

correspondencias. Como en el caso de Pedro Henríquez Ureña, el viaje es el medio que facilita la germinación de un vínculo, de una relación literaria. Así como la estadía de Henríquez Ureña en Estados Unidos le permitió el acceso al conocimiento de la poesía norteamericana, Gorostiza aprovechó sus años en Londres como miembro del consulado mexicano (1927-1928) para, según Pacheco, leer a Eliot y conocer su literatura (1988: 10). Los puntos de contacto entre *Muerte sin fin* y *Cuatro Cuartetos* se reconocen en el plano del lenguaje, en el modo de trabajar la palabra poética; una palabra que es severamente pensada, trabajada y donde la afinidad entre ambos poetas se reconoce en la similitud de los procedimientos lingüísticos a los que recurren. Pacheco establece algunas hipótesis de lectura y a partir de ellas justifica sus afiliaciones:

La “oscuridad” en Eliot y Gorostiza manifiesta el esfuerzo por lograr una comunicación activa en que la sugerencia trascienda los significados convencionales del habla ordinaria. En *Muerte sin fin* así como en *Four Quartets* hay un examen de la palabra, su imprecisión, su carácter transitorio. La afinidad en momentos es sorprendente: *Distracted from distraction by distraction* juega con el mismo procedimiento que “Siente que su fatiga se fatiga, / se erige a descansar de su descanso.” *A face to meet the faces that you meet* equivale a “un ojo para mirar el ojo que lo mira.” Más sorprendente todavía es que los *Four Quartets* son de 1943 —excepto *Burnt Norton*, incluido en *Collected Poems* de 1934— y *Muerte sin fin* apareció en 1939. El parentesco quizá provenga de que los *Quartets* continúan de algún modo *The Waste Land* que puede haber inspirado ciertos procedimientos estilísticos de Gorostiza (1966: 50).

Como en otros momentos de sus escritos, el poeta como crítico sustenta sus argumentaciones a partir de la hostilidad y la incomprensión de las que fueron víctimas los Contemporáneos; producto de su afición por extender los límites de las letras nacionales, “se les condena porque son cultos, fueron a la Universidad, escriben bien y tienen una actitud crítica” ([1974] 1976: 11). La siguiente reflexión se enmarca en el silencio que, durante años, rodeó la obra de los jóvenes vanguardistas:

Al terminar de leer la *Prosa* de Gorostiza uno se pregunta si algún día volverá a brillar en la literatura mexicana la llama sagrada con que en su momento los Contemporáneos iluminaron hasta la más humilde página que salió de sus manos. Ellos establecieron niveles de los cuales todo escritor tiene algo que aprender. Decir que ya no son vigentes equivale a afirmar que la inteligencia ya tampoco es vigente. Ante esta “descarnada lección” uno se explica la hostilidad que rodeó siempre a los Contemporáneos (Pacheco 1988: 12).

Pacheco, posicionado en el lugar de la reivindicación de esta parte de las letras mexicanas, arguye contra quienes ven en esta generación un conglomerado de “solitarios que formaron una agrupación de expulsados, de forajidos” (1965: 26) mediante el análisis del contexto de su surgimiento que determinó, posteriormente, el “carácter” de la agrupación y su producción literaria:

El grupo tiene en común con todos los jóvenes mexicanos de su edad (los que nacieron el primer lustro del siglo) haber crecido en un raquítico medio intelectual; ser autodidactas; conocer la literatura y el arte principalmente en revistas y publicaciones europeas; no tener cerca sino muy pocos ejemplares brillantes, aislados confusos y discutibles; carecer de estas compañías mayores que deciden un destino, y sobre todo encontrarse inmediatamente cerca de una producción literaria y artística cuya calidad esencial ha sido una falta de crítica. Esto decidió el carácter del grupo. [...]. Su actitud vale por ser la propia: es una actitud crítica. Reconoce el valor del arte francés y de cualquier otro país. Admite todas las influencias, la cultura, el conocimiento de idiomas, los viajes, el trato con las gentes; admite encontrarse ante cualquier realidad, inclusive la mexicana (ídem).

Como cierre de este apartado, no podemos dejar de mencionar que José Emilio Pacheco también vira su mirada sobre la tradición poética norteamericana cuando es el momento de reflexionar sobre el versículo español. En un homenaje a León Felipe examina los orígenes de esta forma poética y propone una lectura que dista de considerar la *Biblia* como el antecedente inmediato del versículo, ya que esta no formaba parte del horizonte lector de los países católicos: “El hecho de que la lectura de la *Biblia* no haya formado parte de la vida cotidiana del mundo hispánico, excepto para la minoría agrupada en las iglesias protestantes, explica que muy pocos, aún entre los poetas y los críticos, tengan conciencia de que existe el versículo (1986: 178). En consecuencia, según el entramado

que arma, dicha forma lírica entra a la poesía en español “por medio de los discípulos franceses de Whitman” (180) y, particularmente, “gracias a la fecundísima *Antología de la poesía francesa* de Enrique Díez Canedo y Fernando Fortún que se publica en 1913” (ídem). Whitman es el centro desde donde irradian las posteriores influencias que Pacheco no deja de reconstruir. León Felipe, uno de los primeros receptores de esta tradición, tenía veintinueve años cuando se publicó la mencionada antología y, probablemente, generó la predisposición de la recepción del verso whitmaniano, “seguramente ocurrido durante su primera estancia en este país [Estados Unidos], cuando viene a Cornell University” (182-183). Una vez planteado este panorama, Pacheco compone lo que, para él, es la tradición del versículo en castellano. Además de en la *Biblia*, se encuentra en *El descastado* (1916) de Alfonso Reyes, en *Luna de enfrente* (1925) de Jorge Luis Borges, en *Sobre los ángeles* (1927-1928) y *Sermones y moradas* (1929-1930) de Rafael Alberti y en *Residencia en la tierra* (1933) de Pablo Neruda. No podemos obviar que Pacheco también genera un enlace entre León Felipe y T. S. Eliot al subrayar, en el ensayo “La traición de T. S. Eliot”, la importancia de la traducción del poeta español de *Los hombres huecos*, versión que impactará profundamente en Federico García Lorca. Un dato no menor es que dicha traducción fue publicada en la revista *Contemporáneos* en 1931, órgano de difusión de importantes autores extranjeros que, con posterioridad, Pacheco también traducirá. Entre los ejemplos más destacados se encuentra, además de Eliot, Saint-John Perse. Octavio Barreda publicó en la revista vanguardista una traducción de *Anábasis* y este interés será continuado por Pacheco debido a que en 2008 da a conocer la *Antología mínima*, preparada junto con Jorge Zalamea. En la nota introductoria, se destaca la reaparición de T. S. Eliot, también traductor destacado de este poeta ganador del Premio Nobel de Literatura en 1960.

3.2. Tradición cultural y religaciones: el caso de la generación española de 1927 y el Barroco

La reflexión anterior sobre las religaciones y los vínculos que José Emilio Pacheco arma y configura entre el grupo Contemporáneos de México y la tradición norteamericana a partir de la presencia rectora de Pedro Henríquez Ureña, nos ubica frente a otra tradición íntimamente vinculada con la agrupación vanguardista mexicana. Esta corresponde al conjunto de escritores españoles que, a mediados de diciembre de 1927, se reunieron en Sevilla con el fin de conmemorar el tricentenario de Luis de Góngora y Argote. Como explica Miguel Cruz Giráldez, Góngora, luego de muchos años de olvido, reaparecía de la mano de poetas, entre los que se destacaban Federico García Lorca, Rafael Alberti, Jorge Guillén, Gerardo Diego, José Bergamín, Juan Chabás y Dámaso Alonso, con el fin de rendirle un homenaje mediante lecturas y conferencias plasmadas en una serie de encuentros organizados por el Ateneo de Sevilla (2010: 62). A partir de las lecturas de los textos ensayísticos de José Emilio Pacheco, identificamos que otra de las líneas rectoras de la tradición cultural y literaria que le interesa definir se concentra en el grupo conocido como la generación española del '27 y su influencia en los Contemporáneos. Así como Henríquez Ureña se destaca como el mediador entre Salvador Novo y las lecturas de los poetas norteamericanos, Rosa García Gutiérrez resalta que, entre las directrices aprendidas por el grupo a partir de Alfonso Reyes, se encuentra el *hispanismo* (1999: 51). El magisterio de este ateneísta fue ejercido en mayor medida desde la distancia, vía epistolar, y a través de libros y artículos que publicó desde su arribo a España en 1914⁹⁰. Reyes, “plenamente apartado, más bien resguardado de la política desde la violenta muerte de su padre, alentaba a los jóvenes

⁹⁰ En “Alfonso Reyes en Madrid (1914-1924)” Pacheco sostiene la idea de pensar las relaciones entre América y España a partir de intercambios y no tanto desde las influencias y oposiciones. El caso de Reyes y su relación con los Contemporáneos se enmarcaría, según lo que él sostiene, en el primer tipo de vínculo (1989: s.p).

Contemporáneos a través de Villaurrutia a hacer literatura en el sentido estricto de la palabra, a escribir para México esa obra mexicana, universal y moderna que estaba reclamando para sí” (37)⁹¹. Para entender el sistema de religaciones que se comienza a gestar a partir de la recuperación de esta tradición, es determinante el surgimiento de la revista *Ulises* en mayo de 1927 bajo la coordinación de Salvador Novo y Xavier Villaurrutia. Dicha publicación fue el punto de partida de la actividad grupal de Contemporáneos y se presentó, desde su primer número, como complemento y alternativa al indigenismo cultural en boga durante esos años y como testimonio de un triple diálogo: diálogo con México, que exigía discusiones, debates en un contexto que definía ciertos conceptos de identidad, literatura y tradición mexicana de carácter nacionalista; diálogo con Occidente como punto de referencia para una literatura moderna y que, como ya hemos visto, los Contemporáneos deseaban para su país, y diálogo con el resto de Hispanoamérica para determinar un problema común: la relación del resto de las literaturas de América Latina con Occidente (García Gutiérrez 1996: 409-411). Contra la institucionalización del indigenismo, el folklorismo o el populismo como literatura o arte nacional, los intelectuales reunidos en *Ulises* se aferraron a la defensa del origen hispánico y, en efecto, occidental de la expresión literaria mexicana. La religación de lo mexicano con lo universal, vía lo hispánico, le permitía hacer frente a las objeciones que los inscribían como extranjerizantes. En “Alfonso Reyes, *La filosofía helenística*” José Emilio Pacheco refiere, a partir del comentario crítico de esta obra de Reyes, las reticencias que sufrió su trabajo, producto de la incompreensión e ignorancia hacia “el primer maestro mexicano” (1959: 29). Como los Contemporáneos,

⁹¹ Recordemos que Bernardo Reyes, padre de Alfonso Reyes, conspiró contra Francisco Madero y murió acribillado en el mes de febrero de 1913 mientras atacaba el Palacio Nacional. Rosa García Gutiérrez agrega que este hecho marcó tanto a Alfonso Reyes que, desde entonces, odió la política y se refugió en las letras. Desde Europa, en efecto, desarrolló un nacionalismo cultural y espiritual que fue transmitido a los Contemporáneos (1999: 37).

la labor, por momentos, se aprecia más en el extranjero que en el propio país. Los reproches se originan a partir de la recuperación que proponen ciertos trabajos, como el de Reyes, de la cultura griega o española. Pacheco se distancia de esas posiciones reduccionistas porque, justamente, lo que no pueden ver es que “Grecia configura culturalmente nuestro universo; ignorando, asimismo, que la raíz de Reyes está profunda, inconsciente e involuntaria en su ser mexicano” (ídem). Meses anteriores, cuando reseñó el tomo IX de las *Obras completas* de Reyes, justificó su posición intelectual a partir de argumentos similares: “Aquellos que juzgan al escritor con referencias precarias tienen en este libro buen material para modificar sus opiniones: México es la presencia constante en la obra de Reyes, la medida que emplea para enjuiciar las cosas” (1959: 39).

La propuesta de los Contemporáneos, a través de *Ulises*, es diferenciar lo político de lo cultural. El *antihispanismo*, de este modo, corresponde a una actitud injusta e irreflexiva; la adhesión a las letras españolas tiene su motivo en la búsqueda y definición de la tradición literaria mexicana. Nuevamente, aquí, la presencia de Salvador Novo es clave, ya que, como miembro de Contemporáneos, no solamente fue el enlace para la recuperación, mediante la figura de Pedro Henríquez Ureña, de la tradición norteamericana, sino, también, a través de Alfonso Reyes, del pasado hispánico. La novela *El joven* (1923), según la lectura de Rosa García Gutiérrez, es uno de los testimonios más claros y explicativos de hispanismo literario: “Lo que comenzó siendo una aparente fábula cosmopolita y urbana se interrumpe a la mitad para dar paso a una reflexión sobre la naturaleza de la literatura popular mexicana...” (1996: 431). Novo incluye, en el texto literario mencionado, una reflexión sobre la historia de la literatura de su país donde pone de relieve la herencia española en cada etapa y, así, evidencia la innegable presencia de la tradición española:

La manera que tiene Novo de expresar esa idea es la siguiente: se va refiriendo genéricamente a cada etapa más o menos prefijada en la historia de la literatura mexicana, sin mencionarlas explícitamente, e introduciendo para caracterizar cada uno de esos períodos versos famosos de la literatura española, símbolos de la herencia hispánica que estaban ya en la cultura colonial, y desde ella, pasaron a la mexicana. Por ejemplo, refiriéndose al final del tardío Siglo de Oro mexicano, básicamente sorjuanesco, cita el verso más reconociblemente gongorino de la monja: “cadáver, polvo, sombra, nada” (549); en ningún momento niega Novo la mexicanidad de sor Juana -en su caso y en el de todos los *Contemporáneos* más bien habría que decir lo contrario- sino que ejemplifica con su caso que ese carácter mexicano no tenía por qué negar el fondo hispánico que sí se rechazaba desde otros presupuestos culturales presuntamente más mexicanistas (433).

Construcción de una tradición desde el presente y hacia el futuro fue la premisa de Novo y del resto de sus compañeros; el afán de la modernidad y de la contemporaneidad defendió la preponderancia de los antepasados españoles en la tradición literaria delimitada por los *Contemporáneos* y recuperada, años después, por José Emilio Pacheco.

En la figura de Salvador Novo, Pacheco, en el ya citado discurso que preparó para recibir el Premio Cervantes (2009) establece un vínculo entre el mexicano y el poeta español Federico García Lorca, reconocido miembro de la generación de 1927. La afinidad entre ambos, deja entrever Pacheco, se circunscribió a una relación de amistad que estuvo marcada por lo que también él añade: “Novo pertenece al Grupo de *Contemporáneos*, equivalente exacto del Grupo de 1927 en España” (2009: s.p). Novo, tal como vimos hasta el momento, ocupa un lugar central en la tradición que delimita José Emilio Pacheco. El autor de *Continente vacío* funciona como eslabón determinante de las dos tradiciones recuperadas: la “otra vanguardia” latinoamericana y la generación de 1927. Novo conocía a Lorca porque Bernardo Ortiz de Montellano, en el número 4 (septiembre de 1928), de la revista *Contemporáneos* había escrito una reseña sobre el *Romancero gitano*. Lorca, en la lectura de Pacheco, representa la España moderna, nueva, que, lejos de considerar una traición a la patria, implica un acercamiento a

Occidente y así lo plasma Pacheco en un artículo publicado en *Proceso*, “Alberti, García Lorca, Guillén. Las dos orillas de una generación” (1981). En esa oportunidad, propone pensar la vanguardia del 27 y la de Contemporáneos como fenómenos conjuntos, cuyos miembros, nacidos entre 1890 y 1905, pertenecen a una sola generación “en las dos orillas de la lengua” (1981: s.p). Pacheco, no obstante, extiende los límites de esta tradición y añade una tercera línea de influencia, porque “Huidobro, Neruda y Vallejo vinieron al mundo frente al Océano Pacífico” (ídem). Las religaciones entre estos escritores se sostienen tanto en las lecturas mutuas, como en los encuentros efectuados en diferentes ciudades: “Huidobro y Borges se adelantaron en relacionarse con sus contemporáneos españoles hacia 1919. En 1929 Torres Bodet vive en Madrid. En 1934 se conocen Novo y Lorca en Buenos Aires” (ídem). Rosa García Gutiérrez se centra en el análisis pormenorizado de los días que compartieron el poeta español y el mexicano en la capital sudamericana; Salvador Novo, en el marco de la Séptima Conferencia Internacional Americana, asistió a Montevideo como delegado y, desde allí, se trasladó por unos días a Río de Janeiro y Buenos Aires. Producto de esta amistad, Lorca confecciona cuatro dibujos para ilustrar la *plaque* del poema de Novo *Seam en Rhymes* y, como agrega la especialista, “la perfecta integración de los dibujos al poema son el mejor testimonio del tipo de relación que se estableció entre Lorca y Novo el poco tiempo que estuvieron juntos: una relación que trascendió la mera cortesía y la simple colaboración de la circunstancia” (1999: 124). Pacheco, si bien no se centra en las relaciones personales que se produjeron entre los miembros de uno y otro grupo, sí sostiene la comunicabilidad entre ambas agrupaciones, devenida por ciertas coincidencias, entre las que se destacan, la apertura vanguardista y la lectura crítica sobre el pasado literario:

A grandes rasgos, se caracterizaría [esta generación] por empezar dentro del modernismo, tener una etapa vanguardista, recibir la influencia del surrealismo, volver, tras una lectura crítica de su pasado a formas “tradicionales” pero atravesadas por la electricidad de la vanguardia. O bien, mostrar en su producción un periodo de poesía “pura” que en algunos coexiste o se opone con otra de poesía “social”. Dos miembros de esta generación: Diego y Novo escriben poemas “comprometidos” de derecha. Tres (Alberti, Borges, Pellicer) renuevan completamente el soneto que se juzgaba tierra agotada para el cultivo (1981: s.p).

La presencia de Eliot reaparece entre las líneas de esta reflexión y, en este caso, para incluirlo, también, como parte de esta renovación lingüística, a pesar de que las valoraciones de Pacheco, en este caso, se inclinan a favor de la poesía escrita en español:

Se puede discutir, un poco en vano, si Eliot es “mejor” que Neruda o si Pound es más “importante” que Borges o Vallejo, y así hasta el infinito. Lo que no puede negarse es que, unidos los españoles y los hispanoamericanos que nacieron entre 1890 y 1905, forman la más grande generación poética del siglo veinte y ningún otro idioma, ni siquiera el inglés, ofrece en aquel momento una generación comparable en calidad y número (ídem).

Como cierre de su reflexión, Pacheco no ve límites y fronteras entre la literatura escrita en América y la de España. En este gesto, reconoce lo hispánico como tradición ineludible para las letras latinoamericanas. Enseñanza aprendida, tal vez, de sus lecturas de y sobre los Contemporáneos: “Desde 1898 en que Darío llevó a España el modernismo se ha escrito una sola poesía en los países que separa el mar y une el idioma. No excluye las variantes ni los rasgos nacionales y personales. Por el contrario, los asume y de allí deriva su diversidad y su increíble riqueza” (ídem). Las religaciones entre Eliot y Lorca son reiteradas en 1999, en un artículo ya aludido, “La traición de T. S. Eliot”, a partir de la atracción que despertó en el autor del *Romancero gitano* la versión de Ángel Flores de *La tierra baldía*. Este texto, en la lectura pachequiana, “le descubrió la ciudad moderna como tema al autor de *Poeta en Nueva York* y el título

hizo que le pusiera *Yerma* al drama en que García Lorca estaba pensando” (1999: 40).

La recuperación de Lorca por Pacheco es constante, incluso se lamenta en “García Lorca en México” (1996) que, en el momento de su muerte, en México y en España apenas haya habido referencia de semejante suceso:

El 13 de marzo de 1966 murió Federico García Lorca en el modesto departamento de renta congelada que ocupaba en las calles de Ignacio Mariscal, cerca del Monumento a la Revolución. Muy pocas personas asistieron al velorio en Gayosso de Sullivan. Menos todavía fueron al entierro en el Panteón Español. Max Aub y Juan Rejano leyeron breves discursos ante la fosa abierta. Se extrañó que no hubieran enviado coronas fúnebres ni la UNAM (García Lorca dirigió en los cuarenta el Teatro Popular Universitario, el TPU del que salieron muchos actores, actrices y directores) ni El Universal (en los últimos años escribió la crónica de teatros en El Universal Gráfico. En España sólo hubo un artículo de Melchor Fernández Almagro y una recordación de Azorín en Abc (1996: s.p).

La conmemoración de los cien años de su muerte revela la recuperación de García Lorca, no solamente en su país de origen, sino (y el gesto de Pacheco así lo ratifica) en América. Si bien su obra y su figura quedaron opacadas por el “resplandor de Rafael Alberti” (ídem), nuestro crítico ansía su redescubrimiento, justificado no solamente por la maestría con la que trabajó la lengua literaria, sino por su labor en el teatro mexicano que produjo la “apoteosis mexicana”:

Margarita Xirgu, dirigida por Cipriano Rivas Cherif, estrenó *Yerma* en el Palacio de Bellas Artes el 28 de abril de 1936. Jamás el teatro mexicano ha vuelto a presenciar una noche como aquella. El autor salió catorce veces a agradecer las ovaciones y el escenario quedó anegado de flores. Poco después se presentaron en escena *Bodas de sangre*, bajo la dirección de Julio Bracho, y *La zapatera prodigiosa* que puso Celestino Gorostiza. El recital de Lorca en el teatro Lírico tuvo que repetirse en seis ocasiones y exigió la acción de la policía para contener a quienes no alcanzaron a entrar a escucharlo. Lorca recorrió en triunfo casi todo México. Fue una apoteosis que nunca se había dado ni se volvió a dar (ídem)⁹².

⁹² En este artículo también se puede visualizar el reconocimiento que realiza Pacheco a su compatriota Octavio Paz, quien fue el autor de una reseña crítica positiva en *Taller* cuando, en 1940, se publicó en México *Poeta en Nueva York*. Pacheco resalta la sabiduría de Paz por saber leer este “gran libro” (1998: s.p).

En clara vinculación con esta religación que plantea José Emilio Pacheco entre los Contemporáneos y la generación del 27, aparece otra que intensifica lo que afirma Aurora Egido en su libro *El Barroco de los modernos. Despuntos y pespuntos*. La recuperación del Barroco también surge entre los escritos de Pacheco para reforzar no solamente las ligazones entre autores áureos y mexicanos, sino también (y aquí volvemos a unos de los apartados que inicia esta parte de la tesis) para ubicar, nuevamente, a Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña como críticos faros de la tradición que construye. El estudio de Egido, producto de un seminario de doctorado que dictó en el Graduate Center de la Universidad de Nueva York (CUNY), analiza las valoraciones y lecturas del Barroco por parte de los principales escritores e intelectuales de principios del siglo veinte antes de que los poetas españoles de 1927 realizaran el homenaje a Góngora. Pacheco, por su parte, está interesado en cómo la estética del siglo diecisiete es resemantizada o resignificada hacia inicios del veinte por poetas de la talla de José Gorostiza, por ejemplo.

La presencia de Alfonso Reyes en los jóvenes Contemporáneos es determinante para virar su mirada hacia España. La labor de Reyes respecto a la recuperación de la estética barroca, sostenida por el interés en indagar e intentar definir la identidad americana, se plasmó con claridad, por ejemplo, en la relectura que realizó en el texto “Sabor de Góngora”, una conferencia dictada y publicada en Buenos Aires en el año 1928, durante su primera estadía en la ciudad como Embajador de México. Reyes subrayó importantes aspectos de la estética del poeta cordobés, entre los que se destacan el rechazo por parte de Góngora de los procedimientos puramente lógicos, conceptuales y analíticos para crear metáforas. Sus aportes no solo permitieron la reemergencia de un autor clásico sino que también le imprimieron a su intervención la tarea de redescubrir los lazos que unían a América con el pasado español; labor que, como podemos

observar, José Emilio Pacheco continúa años después. La presencia de Reyes en Buenos Aires, adonde llega a fines de 1927 luego de una carrera diplomática por Madrid, París, de nuevo Madrid y, vía México, Buenos Aires, le permitió afianzar amistades con la juventud literaria de Argentina, entre quienes se desatacaron Jorge Luis Borges, Ricardo Molinari, Oliverio Girondo y Eduardo Mallea (Corral 2002: 68)⁹³. Además, no debemos olvidar que, tras diez años en España, donde Reyes fue testigo de la reivindicación que el Grupo del '27 le hacía a Góngora, el mexicano continuó trabajando sobre su proyecto que pretendía difundir la cultura española y su vínculo con el americanismo; un proyecto que está en íntima relación con la idea de forjar una tradición humanista que había sido suprimida por el positivismo.

Respecto a Pedro Henríquez Ureña, como expresa Aurora Egido, los estudios sobre la versificación española poseen una importancia capital para los poetas de 1927. La estancia de este intelectual en España coincidió con el segundo viaje de Reyes, donde ambos se dedicaron a realizar tareas filológicas en el Centro de Estudios Históricos que dirigía Ramón Menéndez Pidal. Dicha integración del trabajo colectivo con figuras, además, del ámbito español, como, por ejemplo, José Ortega y Gasset, pone de manifiesto el afán por descubrir un legado que solo se construye a partir del estudio y el trabajo constantes.

Rubén Darío también se presenta como un eslabón determinante en esta red de religaciones que une América con España, especialmente a partir de la publicación de *Cantos de vida y esperanza* (1905) y las crónicas de *España contemporánea*. El escritor nicaragüense, en efecto, también se presenta como enlace sobresaliente en la red de

⁹³ Si bien Reyes colaboró durante su estadía en revistas argentinas del momento (*Nosotros*, *La Vida Literaria*, *La Literatura Argentina*, *Don Segundo Sombra*) es a partir de dos proyectos que este crítico consolidará sus vínculos en Buenos Aires: la colección de *Cuadernos del Plata* y la revista *Libra* (Castañón 2004: 283-291 y Corral 2002: 67-68). Tampoco podemos obviar sus continuas visitas y colaboraciones, junto a su amigo Pedro Henríquez Ureña, al *Instituto de Filología*, creado en 1923 por Américo Castro.

vínculos gestada entre los dos países de habla hispana. Tal como afirma Ignacio Iriarte en “Rubén Darío, modelo de escritor” (2011), los viajes significaron para este autor la posibilidad de realizar un armado de una vasta red literaria en lengua castellana. En este sentido, su inclinación hacia las letras españolas, y particularmente su valoración y recuperación de la estética barroca, tiene su origen en el impacto que generó en Darío la guerra hispano-norteamericana. Hacia 1899, el poeta viaja por segunda vez a España (la primera vez había sido en 1892 y como miembro de una delegación nicaragüense para el centenario del Descubrimiento de América) como corresponsal del diario *La Nación* para cubrir “el clima tormentoso abierto luego de la guerra con los Estados Unidos y la pérdida de las últimas posesiones de ultramar” (s.p). En este sentido, en un artículo ya mencionado (“Análisis académico de un gran poema”) Pacheco enlaza las figuras de Darío y Gorostiza porque ambos incentivaron el redescubrimiento de Góngora. En el caso del autor de *Canciones para cantar en las barcas* observa una continuidad e intensificación de las “dificultades gongorinas”, entre las que se destacan, el periodo largo, la proliferación de palabras por aposiciones y predicados, la interposición de oraciones que rompen la continuidad del discurso y la multiplicidad de significados de una expresión (1966: 50). Las religaciones entre el Barroco y la estética de Gorostiza se arraigan aún más cuando las interrelaciones también incluyen la figura de Sor Juana, particularmente su texto *Primero sueño*, antecedente indudable, en la lectura de Pacheco, de *Muerte sin fin*: dos poemas filosóficos de tono gongorino que se fundan en “el tema común del hombre en el universo y en el ejercicio de la razón” (ídem).

Mediante este recorrido de religaciones y enlaces pudimos observar cómo José Emilio Pacheco, desde su rol de ensayista, se interesó en recuperar determinadas estéticas y movimientos literarios que plasma, además de su interés por identificar y analizar ciertos elementos constituyentes de la tradición literaria mexicana, su posición

como deudor de múltiples predecesores. Asimismo, todo este entramando que fuimos estudiando en esta parte de la tesis se vislumbra en la propia urdimbre poética que diversifica y profundiza el diálogo con los antepasados (ya no únicamente mexicanos) para resistir, de este modo, el paso de la ruina sobre los signos de la escritura, ajena y propia, aspectos que abordaremos en la segunda parte.

Segunda parte

Los derroteros poéticos de José Emilio Pacheco

1. Poetizar desde la ruina

Ninguno de los que llamábamos a José Emilio “profeta del desastre”,
se dio cuenta que escribía la historia de nuestro futuro.

Elena Poniatowska

La recurrente presencia de la ruina en la poesía de José Emilio Pacheco nos permite abordar esta imagen conceptual desde los diferentes matices que adquiere en determinados momentos del proyecto poético del autor mexicano. Estas inflexiones se vinculan con ciertos posicionamientos de la voz poética frente a sucesos precisos que vivió México a lo largo de su historia y que marcaron, para siempre, la vida de los mexicanos, como la conquista y la caída de México-Tenochtitlan acontecida entre 1519 y 1521 y el terremoto del año 1985, acontecimiento⁹⁴ cuya experiencia —individual y colectiva— Pacheco plasma en su libro *Miro la tierra [1983-1986]*, publicado un año después del fatídico episodio.

A su vez, esta incesante preocupación por identificar, comunicar y reflexionar sobre los momentos ruines de la historia se enlaza con otro constante interés de Pacheco que es la lectura y relectura que ejerce sobre ciertos textos de la tradición literaria que lo antecede. En su afán de ahondar sobre el tópico de la ruina, Pacheco se muestra como un exigente interlocutor de una serie de textos y escritores, que intenta preservarlos de los silencios que dispone el olvido, mediante la creación de un diálogo que revisa la herencia literaria y cultural (Carrillo Juárez 2009). Él entrelaza su escritura poética con

⁹⁴ Recuperamos la noción de *acontecimiento* de Roland Barthes, plasmada en su libro *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. La intención del semiólogo francés es reflexionar sobre las posibles diferencias entre la narración histórica y la narración imaginaria correspondiente, por ejemplo, a la epopeya, a la novela y al drama. Su conclusión es que la pretendida “ilusión referencial” ([1984] 1987: 168) mediante la cual el historiador se presenta como “persona objetiva” (idem) para “que el referente hable por sí solo” (idem) no es así; el discurso sobre la historia es una construcción ideológica, más allá de que pretenda ser “copia” de la realidad (“efecto de realidad”). El acontecimiento histórico, en tanto construcción simbólica del lenguaje, como el discurso ficcional, no dista de este debido a que corresponde a una interpretación ideológica de la realidad: “el discurso histórico es esencialmente elaboración ideológica, o, para ser más precisos, *imaginario* si entendemos por imaginario el lenguaje gracias al cual el enunciante de un discurso (entidad puramente lingüística “rellena” el sujeto de la enunciación (entidad psicológica o ideológica)” (174).

figuras y estéticas de alta densidad simbólica de la literatura universal y mexicana. Así, en su cruce de superficies textuales (Kristeva 1997: 2) interactúan las narraciones sobre el origen del mundo de la cultura náhuatl junto con diálogos con la estética de Octavio Paz⁹⁵. Al mismo tiempo, liga sus lecturas sobre las glosas bíblicas con las poéticas de escritores clásicos, como Virgilio y Píndaro, y con tópicos literarios propios del Renacimiento y el Barroco, como “el llanto de los ríos”. La lectura y escritura de José Emilio Pacheco, afirmamos, abarcan un espectro intertextual e interdiscursivo que, por su amplitud y variedad, traza genealogías y reordena linajes literarios en una continua reflexión sobre las funciones del sujeto poético en momentos de crisis, tal como se profundizará en el apartado dedicado al poemario *Miro la tierra [1983-1986]*.

La imagen de la ruina, entonces, no solamente se sostiene como respuesta a una serie de contingencias históricas que da cuenta de un tópico dominante en algunas producciones poéticas de Pacheco, sino también como un modo de vincularse con el pasado, con la tradición literaria. En lugar de repetir lo ya dicho, el entretejido de citas textuales que elabora Pacheco es resignificado en el nuevo contexto de producción y recepción. En efecto, nos proponemos responder a los siguientes interrogantes que justifican la hipótesis de la ruina como figuración sobresaliente en un corpus de poemas, incluidos en los libros *Los elementos de la noche [1958-1962]* (1963), *El reposo del fuego [1963-1964]* (1966) y *Miro la tierra [1983-1986]* (1986): ¿qué es la ruina para

⁹⁵ Los diálogos establecidos con Octavio Paz son constantes. Es sabida la admiración de José Emilio Pacheco hacia su coterráneo a quien, según sus palabras, conoció a través de Juan García Ponce (1966: 246). Fue uno de sus interlocutores predilectos y, como Carlos Monsiváis, se caracterizó por la impagable y generosa paciencia cada vez que Pacheco necesitaba dialogar con alguien sobre cuestiones que lo inquietaban (ídem). Juntos se comprometieron, mediante la antología *Poesía en movimiento* (México 1915-1966) (1966), a rescatar “los instantes en que la poesía, además de ser franca expresión artística, es búsqueda, mutación y no simple aceptación de la herencia” (1960: 1). También, frente a la prematura muerte de José Carlos Becerra, Pacheco, Paz y Gabriel Zaid recopilaron sus textos en una edición titulada *El otoño recorre las islas*, publicado en 1973. No debemos olvidar, por último, algunos de los artículos críticos que el propio Pacheco le dedica a Octavio Paz para resaltar sus cualidades tanto en el campo de la poesía como en el de la traducción: “Para Octavio Paz” (*Proceso* 387), “¿Águila o sol?” (*Proceso* 393), “Descripción de ‘Piedra de Sol’” (*Revista Iberoamericana* 74) y “Paz y los otros” (“Reloj de arena”, sección de *Letras Libres*, noviembre de 2002).

José Emilio Pacheco?, ¿mediante qué recursos poéticos se configura este tópico literario?, ¿qué tradiciones literarias se pliegan detrás de esta imagen? y ¿qué relaciones se establecen entre ruina, memoria y la figura de poeta que propone?

1.1. “Mundo que se deshace ante mis ojos”: sobre los lugares yermos y ruines

Con la destrucción y con las ruinas,
Pacheco arma su voluntad de brega.

Mario Benedetti

El trabajo lírico de Pacheco se enmarca en conceptos y elecciones léxicas que, si bien a lo largo de su proyecto poético sufren transformaciones, se presentan como protagonistas cada vez que se propone reflexionar sobre el pasado. Sombra, desierto, destrucción y ruina son algunos de ellos y, juntos, entrelazan una visión de lo pretérito que, acompañados por una mirada poco menos que pesimista sobre el futuro, ubican la memoria colectiva en el centro de las preocupaciones del poeta.

El volumen *Tarde o Temprano*⁹⁶ se inicia con un epígrafe de su traducción de *Cuatro cuartetos* (1936-1942) de T. S. Eliot, y en él identificamos el inicio de una búsqueda que indaga sobre la posición del poeta frente al pasado, ante aquello que, en una primera instancia, se considera concluido. La cita expresa:

...—pero no hay competencia:
Sólo existe la lucha por recobrar lo perdido
Y encontrado y perdido una vez y otra vez
Y ahora en condiciones que parecen adversas.
Pero quizá no hay ganancia ni pérdida:
Para nosotros sólo existe el intento.

⁹⁶ *Tarde o Temprano* corresponde a una compilación de los libros de poemas de José Emilio Pacheco que reúne las poesías publicadas hasta el 2010. Los volúmenes compilados son: *Los elementos de la noche* [1958-1962], *El reposo del fuego* [1963-1964], *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], *Siglo pasado (desenlace)* [1999-2000], *Como la lluvia. Poemas / 2001-2008* [2009] y *La edad de las tinieblas. Cincuenta poemas en prosa* [2009].

Lo demás no es asunto nuestro (2010: s.p. Los puntos suspensivos constan en el original).

Pacheco comienza a hilvanar las relaciones que podrían llegar a existir entre lo perdido (el pasado), la memoria, que intenta salvaguardar lo pretérito, y el poeta, quien aparece en la segunda parte de la cita, a través de un nosotros, lugar de la enunciación, donde se ancla la recuperación del pasado y, en efecto, la existencia de la memoria⁹⁷.

El rescate de la historia, lejos de presentarse armónico, implica tensiones, luchas y contradicciones que, al mismo tiempo, ponen en evidencia la complejidad de encontrar una voz propia, una voz diferente. El poeta vuelve su mirada al pasado y escucha diferentes voces, diferentes versiones sobre el pasado mexicano. Estas voces se implican con la voz del propio poeta quien, mediante su imaginación, regresa al pasado para recuperar una experiencia o alguna interpretación nueva de lo ya conocido, o la expresión de algo que hemos experimentado y para lo que no se han hallado palabras (Eliot 1957: 10). Su experiencia no se reduce a un único plano ni a una perspectiva monológica sino múltiple, que admite lo heterogéneo y lo contradictorio como parte de la realidad mexicana (Bajtín [1979] 1993: 36). La particularidad es que el pasado en Pacheco no está concluido, es un pasado que siempre vuelve, que es presente. No es un pasado cancelado, todo lo contrario, coexiste con el presente y, en efecto, estructura la memoria del sujeto poético. La mirada crítica, y no nostálgica (Fischer 1998: 19), del poeta se halla en el centro de la configuración de la voz lírica que, junto con el *pasado*

⁹⁷ La operación que realiza Pacheco es comparable con la de Winfried Georg Sebald en *Sobre la historia natural de la destrucción* (1999). Ambos ahondan sobre el pasado, desean hacer frente a ciertos silencios de la historia, los indagan y, en ese ejercicio, desarmen algunas “verdades” consideradas como absolutas. Recordemos que Sebald se propone investigar la devastación ocasionada durante la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) sobre Alemania por los ataques de los Aliados, quienes arrasaron ciudades completas: “Aquella aniquilación hasta entonces sin precedente en la Historia pasó a los anales de la nueva nación que se reconstruía sólo en forma de vagas generalizaciones y parece haber dejado únicamente un rastro de dolor en la conciencia colectiva; quedó excluida en gran parte la experiencia retrospectiva de los afectados y no ha desempeñado nunca un papel digno de mención en los debates sobre la constitución interna de nuestro país, ni se ha convertido nunca, como hizo constatar luego Alexander Kluge, en una cifra oficialmente legible” ([1999] 2003: 14).

no pasado, funda la imagen de la ruina como espacio distintivo de la memoria poética⁹⁸.

El sujeto poético es un sujeto que recuerda, un sujeto que actualiza en el presente el pasado (Rüsen [1994] 2009: 6). El sujeto recuerda, rememora, es decir, según Jörn Rüsen, “trae al presente una realidad pasada, que es más antigua que uno mismo...” (7).

Si bien cierto sector de la crítica cree que es a partir de su segundo libro de poemas, *El reposo del fuego*[1963-1964] (1966), particularmente en su tercera parte, donde José Emilio Pacheco comienza a configurar la complejidad del mundo mexicano (Zanetti 2010; Alemany Bay 2004 y de Villena 1986), podemos pensar que desde su primer poemario, *Los elementos de la noche* [1958-1962] (1963), es posible reconocer la construcción de una voz poética desde los tópicos de la ruina, la memoria y la historia; una historia que aún se presenta como universal, difícil de asir en un contexto específico. La enunciación del problema de la ruina y de sus atroces resultados sobre el hombre y la naturaleza atañe a un conjunto de poemas que serán objeto de análisis en este momento.

El libro *Los elementos de la noche* [1958-1962] se inaugura con el poema “Árbol entre dos muros”, cuya inclusión en la primera parte de este poemario, “Primera condición”, ya refiere a un yo lírico que se define desde un lugar incómodo, penoso, porque su voz será enunciada desde una naturaleza sitiada. Su primera condición, entonces, es desde el cerco que impone estar “entre dos noches” (2010: 15). Frente a la marginalidad que implica la posición de sitiado, se presenta la majestuosidad de la luz

⁹⁸ El concepto *pasado no pasado* ha sido objeto de indagación teórica por parte de la historiografía. La acción memorativa coloca en interacción tres dimensiones de la temporalidad: pasado, presente y futuro. Ciertos hechos de la historia se convierten en *pasado no pasado* cuando determinados acontecimientos pretéritos se hacen imperecederos a partir del acto de la rememoración (Jörn Rüsen [1994] 2009: 8). Enrique Foffani también ha ahondado en la categoría *pasado no pasado* en su riguroso estudio sobre la constitución del sujeto poético en *Trilce* de César Vallejo: “De la constitución del sujeto en *Trilce*” (1994).

solar que indica el comienzo de un nuevo día; la metáfora “alza su espada de claridad” (ídem) expresa la omnipotencia de un nuevo amanecer, enfatizada en los términos verbales que inician los dos versos siguientes: “hace vibrar el esplendor del mundo, / brilla en el paso del reloj al minuto” (ídem) que ya introducen uno de los tópicos recurrentes de toda la poesía pachequiana: el inevitable transcurrir del tiempo, el hombre como ser transitorio y efímero cuya posibilidad de trascender se ve amenazada por la temporalidad destructiva. José Miguel Oviedo reconoce, de manera precisa, que esta certeza de lo transitorio es lo que “llena esta poesía de un radical desconsuelo: asiste a un proceso de destrucción que, inexorablemente, alcanza a todo” ([1987] 1994: 44). En efecto, frente al esplendor del día, la estrofa siguiente funciona como su antítesis. El fulgor y la diafanidad del día son contrarrestados por la violencia y por la estridencia del lenguaje bélico seleccionado que contiene el fin, sentido reforzado mediante el recurso de la enumeración del tercer verso que subraya los últimos destellos del día a punto de consumarse. El sujeto poético avizora el Final que no es inminente, sino inmanente en el momento de la enunciación, es decir, el Final no aparece como consumación, sino como presencia constante (Kermode [1967] 2000: 33-34).

Mientras avanza el día se devora.
Y cuando llega ante la puerta roja
arde su luz, su don, su llama
y derriba a los ojos de sus reinos hipnóticos (2010: 15).

Esta atmósfera agresiva se condice con una de las contradicciones que guiará el trabajo poético en esta primera publicación de José Emilio Pacheco: el día se deshace al mismo tiempo que despliega toda su luz; en su desarrollo encuentra su fin⁹⁹. La destrucción

⁹⁹ La denominación de la sección “Primera condición” nos permite vincular este poema con el relato náhuatl sobre el origen del mundo. Según este pensamiento, el mundo había existido varias veces

imposibilita la nominación; el nombre no tiene sitio porque, tarde o temprano, será víctima del desastre: “Ante el día calcinado dejo caer tu nombre: / haz de letras hurañas, / isla en llamas que brota y se destruye” (ídem). La pausa de los dos puntos dispone una definición cuyo adjetivo (“huraña”) deja entrever una definición esquiva para, en el siguiente verso, identificarse con la “isla en llamas que brota y se destruye” (ídem) que, como veremos en los próximos análisis, ya prefigura la presencia de México, no como una entidad atravesada por vicisitudes históricas precisas, sino como representación abstracta que, aunque no se fije, siempre se asoma (y reclama su presencia) mediante metáforas, antítesis, comparaciones y simbolizaciones¹⁰⁰.

La nefasta circunstancia de la destrucción se acentúa mediante el recurso de la repetición anafórica y del efecto de contraste que genera el par todo/nada en la cuarta estrofa. Esta muestra los efectos fatales de la inminente muerte:

Todo es el huracán y el viento en fuga.
 Todo nos interroga y recrimina.
 Pero nada responde,
 nada persiste contra el fluir del día (ídem).

consecutivas. Cuatro soles o edades habían existido antes del momento presente. Durante ese tiempo, existió una cierta evolución en espiral en la que aparecieron formas cada vez mejores de seres humanos, de plantas y de elementos (León Portilla [1982] 2006: 25). Las cuatro fuerzas primordiales —agua, tierra, fuego y viento— habían presidido dichas edades o soles, hasta la quinta época, designada “Sol de movimiento”. Esta tuvo su origen en Teotihuacán y allí se desarrolló la grandeza tolteca cuyo príncipe fue Quetzalcóatl (León Portilla [1961] 2010: 16). Así, la presencia de la destrucción ya se encuentra en el origen de la cultura mexicana que, al mismo tiempo que reconoce una pérdida, da cuenta del renacer de una nueva etapa, una nueva edad. El renacer solamente es posible si, previamente, se atravesó una serie de momentos destructivos. El poema de Pacheco retoma esa dualidad antagónica, en el que el renacer es simbolizado por el amanecer que indica el inicio de un nuevo día y, también, se reconoce en los efectos de una destrucción. El surgimiento del nuevo sol, también, es recuperado por la leyenda teotihuacana. El dios Nanahuatzin, el buboso, debe quemarse en la hoguera para resurgir convertido en sol y, para ello, debe competir con el arrogante Tecuciztécatl, Señor de los caracoles (León Portilla [1982] 2006: 25; Westheim [1953] 2005: 29-30 y Johansson 2012: 75-77). Luego de arder sobre el fuego, el cuerpo, quemado, renace y, así, aflora una nueva vida.

¹⁰⁰ El análisis poético a partir de la influencia de los pensadores presocráticos ha sido una de las líneas críticas más frecuentadas por algunos estudiosos de la obra de Pacheco. Para profundizar sobre este aspecto, se pueden consultar los siguientes trabajos: “José Emilio Pacheco: la poesía como *Ready-Made*” de José Miguel Oviedo (1987), “Señal desde la hoguera: la poesía de José Emilio Pacheco” de Thomas Hoeksema (1987), “Tres poetas con Heráclito: Borges Hahn, Pacheco” de Jorge Emilio Strittmatter (2007), “José Emilio Pacheco: recuento de la poesía, 1963-86” de Michael J. Doudoroff (1987), “La metáfora del fuego en la cosmología poética de José Emilio Pacheco” de Romuald-Achille Mahop Ma Mahop (2013) y *El mar de la noche. Intertextualidad y apropiación en la poesía de José Emilio Pacheco* de Carmen Dolores Carrillo Juárez (2009).

La reiteración del adverbio “nada”, a su vez, expresa la situación que avizora el poeta luego del paso del día que, en este poema, se identifica con el espacio yermo que dejará la destrucción, con “la navegación inmóvil de la savia” (ídem).

La catástrofe se presenta en el plano de la naturaleza e involucra al hombre; la “hoguera que se abisma en sus rescoldos” (ídem) es producto del inevitable fluir del tiempo; como si la destrucción estuviera predeterminada en el destino de los hombres; el pasado también se ha construido en la “lucha contra el cielo” (ídem) y solamente queda, como también veremos en otros poemas, el “muro de nuestras sombras enlazadas” (ídem), donde las sombras constituyen una estampa de los restos de la destrucción¹⁰¹. El uso reiterado de imágenes provenientes de campos sensoriales vinculados con la tormenta expresa la vertiginosidad del caos; la imagen visual del relámpago que todo lo acaba encuentra su corolario en el ensordecedor y lapidario ruido del trueno que consume el día: “Al centro de la noche todo acaba, / dura lo que el relámpago / y lo sepulta el trueno en su rezongo” (16)¹⁰².

¹⁰¹ La presencia de las sombras muestra el desengaño del yo poético frente a la contemplación de las ruinas. Su mirada solamente percibe el desastre; él es protagonista de esa desolación. Parece que no hay redención frente a ese funesto paisaje. Sostenemos que José Emilio Pacheco, ávido lector de la *Biblia*, recupera, en el pasaje poético citado, el término sombra del libro de Job. En el mismo leemos: “Pues nosotros somos de ayer, y nada sabemos, / *Siendo nuestros días sobre la tierra como sombra*” (la cursiva es nuestra) (8: 9). Al mismo tiempo, otras tradiciones literarias interactúan en este pasaje pachequiano. La lírica griega se presenta a través de un fragmento de un texto de Píndaro, “Pítica octava” (himno triunfal a Aristómenes, vencedor de la lucha), que reflexiona sobre la efímera existencia de los hombres: “La alegría de los mortales aumenta tan pronto como cae al suelo, dominada por una voluntad enemiga. El hombre sólo vive un día. ¿Qué es el hombre? ¿Qué no es? No es más que la sombra de un sueño. Pero cuando Júpiter le concede la gloria, una brillante luz, un rayo de alegría ilumina su vida” (1946: 135). También a Virgilio se reconoce entre los versos de Pacheco, particularmente, en la historia de Orfeo, quien bajó a los infiernos para resucitar a Eurídice. Orfeo desobedece la orden de las divinidades de Averno: no volver a contemplar a Eurídice hasta que no hubiera ascendido a la tierra. Orfeo, víctima de su desesperación, pierde a su amada y se disipa como si fuera humo y sombra: “Dijo, y de repente escapó de su vista, alejándose como el humo se une a las brisas sutiles, y no lo vio más, mientras él agarraba en vano las sombras y quería decirle muchas cosas” (Virgilio 1983: 138). Por último, las sombras también se encuentran en el Canto XI de la *Odisea*, particularmente en el descenso de Odiseo para encontrarse con su madre y conocer su destino.

¹⁰² Entre estos versos que comunican el desastre y sus efectos nefastos, Pacheco rescata una de las imágenes sobresalientes de *La tierra baldía* (1922) de T. S. Eliot: el trueno. Esta figura poética connota, como en Pacheco, la presencia del fin, donde el yo lírico se reconoce en el paisaje inerme que lo circunda: “Aquí uno no se puede quedar parado ni tenderse ni sen- / tarse / no hay ni silencio en las montañas / sino seco trueno estéril sin lluvia...” (2014: 90).

La destrucción no posibilita otro lugar de enunciación que el de la soledad y “Canción para escribirse en una ola”, poema siguiente, concentra este sentimiento que se desplegará a lo largo de todos los poemas; la escritura en tiempo presente perpetúa las ruinas del ocaso; en efecto, es un presente que repite una situación del pasado y que, lamentablemente, se extenderá hacia el futuro. Aun, la selección de los verbos señala una progresión de la gravedad de la situación cuyos significados quedan concentrados en la figura del cangrejo, usual, como señalamos, en la poética de José Emilio Pacheco. El cangrejo, como el poeta, es testigo de la inevitable pérdida de su obra:

Ante la soledad se extienden días quemados.
En la ola del tiempo el mar se agolpa,
se disuelve en la playa donde forma el cangrejo
húmedas galerías que la marea destruye (idem).

El quiebre provocado por el encabalgamiento que aparece en el tercer verso exhibe la violencia con que actúa el mar sobre la obra construida que, a su vez, es enfatizada por las palabras con que finalizan cada uno de los versos: “quemados”, “agolpa”, “cangrejo” y “destruye”. De este modo, la figura del cangrejo/poeta se presenta circundada por palabras que ciñen una pérdida, él es vulnerable a la destrucción que se desarrolla mientras el poder del agua devasta la playa. El yo poético se enmascara a través de la figura del cangrejo y, mediante él, transmite su congoja y desasosiego por la imposibilidad de la escritura debido a que “las palabras del mar se entremezclan y estallan / cuando se hunde en la tierra el rumor de las olas” (idem). El mar, como el tiempo, es destructivo¹⁰³. En efecto, Carmen Dolores Carrillo Juárez razona lo siguiente:

¹⁰³ En el poema “Espacio” de Juan Ramón Jiménez también se reúnen el cangrejo y el poeta, sin embargo, en este caso, su vínculo no es, como en Pacheco, a partir del acercamiento sino desde el enfrentamiento. El hablante lírico de Jiménez desafía al cangrejo que “quedó en el centro gris del arenal, más erguido que todos” (2013: 25). El enfrentamiento del poeta con el cangrejo simboliza la búsqueda del sentido de la poesía. En el cangrejo el poeta encuentra su adversario y también su reflejo; el poeta se identifica con el caparazón del cangrejo que murió: “Yo sufría que el cáncer era yo, y yo un gigante que no era sólo yo y

“El tiempo que capta en sus imágenes es un tiempo abierto como lo es el mar: no tanto por lo inconmensurable como por el movimiento del oleaje que vuelve, destruye, se retira para después regresar” (2006: 197). Sin embargo, la analogía entre el cangrejo y el poeta insinúa un recorrido que, en el caso del crustáceo, alude a su forma de caminar hacia atrás, y en el poeta, a una de las cualidades de su trabajo. En el mirar hacia atrás se reconoce el pasado y la tarea del poeta consta de una exploración sobre los lugares recónditos del tiempo pretérito; allí la materia poética justifica su existencia, el poeta es un viajero en busca de experiencias lejanas y su memoria evita que se conviertan, a pesar de la omnipotencia de la destrucción, en simples vestigios de un tiempo irrecuperable.

La instantaneidad y la caducidad de la creación artística quedan plasmadas en el título del poema (“Canción para escribirse en una ola”¹⁰⁴) a través del laconismo que instaaura la creación en el instante mismo del fluir de una ola y en la atmósfera de desolación que transmite la adjetivación de los últimos versos: “En la apagada arena viene a encallar la noche. // Y el mar se vuelve espejo de la luna desierta” (2010: 16)¹⁰⁵. “Mar que amanece”, en cambio, en lugar de ser el resultado de un final, corresponde a un principio, señala el inicio del día, es metáfora del amanecer: “De repente amanece, /

que me había a mí pisado y aplastado. ¡Qué inmensamente hueco me sentía, qué monstruoso de oquedad erguida, en aquel solear empederniente del mediodía de las playas desertadas!” (ídem).

¹⁰⁴ El nombre de este poema de Pacheco es una referencia y homenaje al poemario *Canciones para cantar en las barcas* (1925) de José Gorostiza.

¹⁰⁵ La conferencia de Pacheco en el ciclo “Los narradores ante el público”, del Instituto Nacional de Bellas Artes, editada en 1966, asiente esta mutabilidad del arte; este siempre varía, se modifica y, a veces, como su autor, se olvida: “La gran enseñanza del siglo XX es la conciencia de que cuanto hacemos es provisional y lo que hoy tuvo valor y sentido no lo tendrá mañana. Los cambios de opinión, gusto, “estilos de vida”, se suceden con vértigo cotidiano. Es melancólico que así sea. La mutabilidad del arte, empero, corresponde a los ciclos de la naturaleza. Ni mundo ni arte se conciben sin cambios y movimientos, muertes y resurrecciones. La historia no se detiene: todo instante es transición. Tener la fe necesaria para dedicarse a un arte incluye, exige la certeza de que está en perpetua metamorfosis y en progreso constante. Un escritor prueba que pertenece a su época cuando pasa con ella. Quizá, para no esterilizarse, debería pasar por alto estas razones. Mas ¿para qué engañarse? ¿por qué no cifrarlo todo en la íntima necesidad? ¿por qué no ser responsables de nuestro momento, conscientes de nuestro fin?” (254).

gloria que se propaga, cotidiano / nacimiento del mundo” (17). Sin embargo, desde el punto de vista estructural, el poema “recorre” una destrucción; se organiza en tres estrofas cuyo número de versos va disminuyendo: el primero contiene cuatro versos; el segundo, tres y el último, solamente dos¹⁰⁶. Esta sustracción se podría vincular con la misma degradación del tiempo que también tematiza el poema: mientras alude a un nacimiento, refiere a la vez a una muerte, al fin de una vida. Los versos de la primera estrofa definen el mar mediante una serie de personificaciones que, junto con el encabalgamiento que se presenta entre el tercer y el cuarto verso, instalan cierta vaguedad espacial:

En el alba navega el gran mar solo.
Alza su sed de nube vuelta espuma
y en la arena
duerme como las barcas¹⁰⁷ (ídem).

El amanecer, sinónimo de un nuevo día, tiene su contraste: la muerte del otro mar nocturno. El amanecer implica su opuesto y, en consecuencia, no cobra sentido pleno si no está acompañado por la descripción de “el otro mar nocturno / bajo la sal ha muerto” (ídem). Aquí, son notables las conexiones que establece Pacheco con la literatura náhuatl; ya en ella aparece el tópico de la brevedad de la vida a partir de su expresión antitética, la muerte. En los *xochi-cuicatl* (“cantos de flores”) la primavera anuncia el

¹⁰⁶ Esta disposición de los versos correspondería, en términos de Jorge Monteleone, a uno de los cuatro tipos de transposición que tiene la mirada imaginaria para manifestarse en relación con su objeto: transposición icónica. Esta se refiere a “la disposición y distribución de los signos en la página como proyección visual, espacializada, en tanto primera manifestación del poema ante el lector” (2004: 33). En el poema de Pacheco, la reducción gradual del número de versos connota un movimiento que refiere el acercamiento y alejamiento del mar mediante el movimiento de las olas; en ese devenir, espacializado en el texto mediante la imagen del mar, se “dibuja” la degradación.

¹⁰⁷ En estos versos también se sostiene la intertextualidad con el poemario ya mencionado de José Gorostiza. En este leemos: “Y la vida es apenas / un milagroso reposar de barcas / en la blanda quietud de las arenas” (2000: 77).

floreCIMIENTO de las flores, las cuales deleitan a la voz poética, sin embargo, sabe que dicho encanto es fugaz:

Floridamente se alegran nuestros corazones:
Solamente breve tiempo
aquí en la tierra.
Vienen ya nuestras bellas flores.

Gózate aquí, oh cantor
entre flores primaverales:
Vienen ya nuestras bellas flores.

Se van nuestras flores:
nuestros ramilletes,
nuestras guirnaldas
aquí en la tierra...
¡Pero sólo aquí! (León Portilla [1982] 2006: 78).

En otros momentos, la caducidad se plasma desde la misma condición humana; el yo lírico oscila entre la seguridad (sostenida en oraciones exclamativas afirmativas) y la incertidumbre sobre lo que le deparará su destino (oraciones interrogativas):

Muy cierto es: de verdad nos vamos, de verdad nos vamos;
dejamos las flores y los cantos y la tierra.
¡Es verdad que nos vamos, es verdad que nos vamos!
¿A dónde vamos, ay, a dónde vamos? (ídem).

Aquí, la clara referencia al poema “Lo fatal” de Rubén Darío es inevitable y subraya, como ya estudiamos en los ensayos de Pacheco, la religación de su poética con altas tradiciones literarias precedentes, como la del modernismo hispanoamericano:

y sufrir por la vida y por la sombra y por
lo que no conocemos y apenas sospechamos,
y la carne que tienta con sus frescos racimos
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,
¡y no saber adónde vamos
ni de dónde venimos...! (2000: 147).

Si regresamos a Pacheco, “Como aguas divididas”¹⁰⁸ también navega sobre las aguas que marcan la brevedad de la vida y la irrevocable muerte; el silencio de la noche está acompañado por el temor de la voz poética frente a la incertidumbre de su existencia que, en clara relación con el poema ya analizado, “Árbol entre dos muros”, también se encuentra “escindida”; a medida que se aparta la luz del día, “el mundo suena a hueco” (27). Preocupaciones similares se plasman en algunos momentos de la poesía de Octavio Paz, hacia quien Pacheco siente una deuda que “no tiene término” (1966: 246) y cuya “poesía y su prosa han hecho que comience el descubrimiento de lo que quiero decir” (ídem). En este sentido, los pájaros en la poética de Paz funcionan como metáforas de la caducidad, al mismo tiempo que reconocen la vida en el instante mismo, por ejemplo, en el que dura una ola:

Y un pájaro cantó, delgada flecha.
Pecho de plata herido vibró el cielo,
se movieron las hojas,
las yerbas despertaron...
Y sentí que la muerte era una flecha
que no sabe quién dispara
y en un abrir los ojos nos morimos (“El pájaro” 1960: 41).

¿La ola no tiene forma?
En un instante se esculpe
y en otro se desmorona
en la que emerge, redonda.
Su movimiento es su forma (“Frente al mar” 46).

Por otra parte, la indagación del instante y su ansiado encuentro aparece en uno de los poemas más emblemáticos de Paz, “Piedra de sol”:

busco sin encontrar, escribo a solas,
no hay nadie, cae el día, cae el año,
caigo en el instante, caigo al fondo,
invisible camino sobre espejos

¹⁰⁸ Nuevamente, se presentan los diálogos intertextuales con la *Biblia*. En este caso, con la figura de Moisés quien fue el elegido para liberar al pueblo hebreo de la esclavitud de Egipto: “Y extendió Moisés su mano sobre el mar, e hizo Jehová que el mar se retirase por recio viento oriental toda aquella noche; y volvió el mar en seco, y las aguas quedaron divididas” (Éxodo 14: 21).

que repiten mi imagen destrozada,
 piso días, instantes caminados,
 piso los pensamientos de mi sombra,
 piso mi sombra en busca de un instante, (240).

Susana Zanetti afirma que, si bien José Emilio Pacheco se distancia de la “tradición de la ruptura”¹⁰⁹, defendida por Paz en el prólogo a la *Poesía en movimiento. México, 1915-1966*, hace suyas las ideas de su colega sobre el instante, cuyo valor lo plantea al recibir el Premio Nobel: “La poesía está enamorada del instante y quiere vivirlo en un poema; lo aparta de la sucesión y lo convierte en presente fijo” (2010: 42).

En su corteza “ha crecido el temor” (2010: 27), dice el yo lírico pachequiano. La soledad es otra vez el lugar de la enunciación, donde el desierto es el único espacio en el que se puede establecer el yo poético quien encuentra únicamente el polvo, “ese lenguaje / que hablan todas las cosas” (28); es al desierto donde una y otra vez acude para presentar sus palabras. Nuevamente textos poéticos en náhuatl plantean la relación entre el polvo y la muerte, particularmente los denominados *yao-cuīcatl* (“cantos de guerra”) los cuales “evocaban triunfos y proclamaban la significación de la guerra, la gloria y el poderío de los mexicas” (León Portilla [1982] 2006: 74)¹¹⁰. A modo de ejemplo citamos:

Junto a la guerra,
 al dar principio la guerra,
 en medio de la llanura,
 el polvo se alza cual si fuera humo,

¹⁰⁹ Octavio Paz asevera en la introducción de la mencionada antología: “No repetición sino inauguración, ruptura y no continuidad. La tradición moderna es la tradición de la ruptura. Ilusoria o no, esta idea enciende al joven Rubén Darío y lo lleva a proclamar una estética nueva. El segundo gran movimiento del siglo se inicia también como ruptura: Huidobro y los ultraístas niegan con violencia el pasado inmediato” (1966: 5).

¹¹⁰ Si bien Miguel León Portilla es una de las máximas autoridades en lo que se refiere al estudio de la cultura y la literatura del México antiguo, durante los últimos años su obra ha sido objeto de revisión por parte de un sector de la crítica que sostiene que el erudito mexicano practica una operación de “occidentalización” al definir el legado precortesiano a partir de categorías europeas (por ejemplo, *literatura y filosofía*) y no mesoamericanas (Barisone 2013: 163).

se enreda y da vueltas,
con sartaes floridos de muerte (76).

El polvo anuncia el enfrentamiento con el pueblo enemigo; advierte la presencia de la muerte porque escenifica el avance militarizado de los chichimecas (nombre genérico de las poblaciones que habitaron el norte de México). La valentía y la posibilidad de encontrar la muerte durante el combate ennoblecen el accionar de los guerreros:

¡Oh príncipes chichimecas!
¡No temas, corazón mío!
en medio de la llanura,
mi corazón quiere
la muerte a filo de obsidiana.
Sólo esto quiere mi corazón:
la muerte en la guerra (ídem).

“Éxodo” finaliza la segunda parte del poemario y su ubicación, lejos de ser aleatoria, reúne múltiples definiciones de quien, dueño de la palabra, presagia lo que vendrá. La segunda persona gramatical estructura esta expresión lírica e interpela al poeta, desde “el alto del día” (2010: 28), mediante una serie de epítetos que fijan su naturaleza subyugada. El tono profético, junto con el título que identifica el poema, y la imagen del desierto donde camina “el perpetuo exiliado” (ídem) emparenta esta representación con la figura de Moisés. Como el encomendado por Dios, el poeta es el que regresa para evitar el vacío, desea “borrar de la arena la oquedad de su paso” (ídem). Es el que resiste y quien, desde el desierto, mira las ciudades arruinadas y anuncia las próximas calamidades:

el perpetuo exiliado que en el desierto mira
arder hondas ciudades cuando el sol retrocede;
el que clavó sus armas en la piel de un dios muerto
y ahora escucha en el alba cantar un gallo y otro,
porque las profecías van a cumplirse, atónito
y sin embargo cierto de haber negado todo;
el que abre la mano

y recibe la noche (ídem)¹¹¹.

El dolor y la desesperación ocasionados por el inminente fin se plantean desde una perspectiva difícil de anclar en una realidad concreta y específica. “El sol oscuro” es un soneto que vigoriza este aspecto del primer poemario de José Emilio Pacheco. La destrucción se representa a partir de la desazón que provoca sobre el sujeto poético, quien describe el espacio con una serie de imágenes plásticas que remiten a la lobreguez, la muerte y la oquedad. Estas imágenes visuales, además, acentúan las antítesis que se presentan en los versos de la siguiente estrofa que refuerzan la contradicción vida / muerte. En este caso, los contrastes se enuncian a partir de oposiciones léxicas: transparentes / oscuro, sol / noche y desierto / afluyente:

Enciende el vuelo llamas transparentes.
Domina el aire un sol ágil y oscuro.
La noche es oquedad, desierto muro
o río que se disuelve en sus afluentes (17).

Los dos primeros versos comienzan con verbos que denotan una construcción sintáctica en hipérbaton y enfatizan así el desmoronamiento que, junto con el uso del tiempo presente, reconoce la imposibilidad de otro destino. El empleo de la rima consonante identifica un campo semántico cuya significación queda plasmada en uno de los versos de la tercera estrofa: “El agua pasa y al fluir perdura” (ídem). Por un lado, la rima reúne palabras que cierran el primero y el cuarto verso de las dos estrofas iniciales: transparentes / afluentes y sientes / incandescentes; por otro lado, conforman una antítesis con los pares de términos que se presentan en los versos dos y tres de dichas estrofas: oscuro / muro y duro / futuro. La primera serie de vocablos indica un campo

¹¹¹ Las profecías aludidas en los versos citados manifiestan la complejidad de la cultura mexicana. Dichos versos señalan la serie de presagios funestos que supieron ver los indios y de manera particular Moctezuma, desde unos diez años antes de la llegada de los españoles (León Portilla [1959] 1972: 2).

semántico identificado con lo impoluto, con lo que fluye, con el esplendor y la vitalidad del brillo de los objetos aún no quebrantados ni corrompidos. Sin embargo, los otros términos que riman (“oscuro”, “muro”, “duro” y “futuro”) concentran significados opuestos a los primeros y avizoran un porvenir no muy prometedor.

El recurso del polisíndeton en la segunda estrofa concentra el esfuerzo de la voz lírica para expresar el horror, para dar cuenta del futuro poco esperanzador. La sucesión de los coordinantes connota una enumeración que podría extenderse aún más, lo cual imprime un sentido de perpetuidad al desastre. El mar, mientras tanto, perdura en su continuo fluir debido a que es la única forma posible de su existencia. La antítesis con la tierra (representación que adquirirá un protagonismo notable en el poemario *Miro la tierra* [1983-1986], tal como analizaremos posteriormente) cierra el poema y es el recinto de la tortura, cuyo significado es destacado por los vocablos con los que rima: “estructura” y “perdura”.

Otro dolor regresa cuando sientes
que el árbol de ese tiempo en que no duro
se nutre de la muerte y lo futuro
y la tierra y la sangre incandescentes.

Avanza el mar. Inunda lo que sueña.
El agua pasa y al fluir perdura.
Se remansan los siglos en la peña

donde la sal anula su estructura.
La sombra arde en su espejo. El mar se adueña
de la tierra: su límite y tortura (17-18).

Otro elemento que marca el paso ineludible del tiempo y, en consecuencia, la inminente destrucción, es la lluvia, núcleo temático del poema “Jardín de arena”. La lluvia atraviesa esta creación poética y la voz lírica hace explícita esta presencia porque se dirige a ella a través del uso del apóstrofe, que la define mediante una secuencia de metáforas que, a diferencia de la primera estrofa, muestran la lluvia en todo su

esplendor: “Eres la playa en donde nace el mar, / el jardín pastoreado por las olas, / el alba con su séquito de espuma” (16). Estos versos se organizan como antítesis de los primeros, dada por el uso de los verbos. La lluvia es definida a partir de su totalidad, desde su esencia, “Eres el alba, eres el sol, la tierra / y el viento que la sigue por todas partes” (ídem), sin embargo, no resiste el transcurrir del tiempo, expresado en el uso de los verbos que señalan movilidad y cambio, y sugieren la pérdida: “Cuando la lluvia a solas se desploma en el río / entre la luz y el agua se disuelven las horas” (ídem). Como particularidad de todo este poemario, los títulos de cada uno de los textos no aluden a espacios concretos, no guían al lector hacia qué tipo de destrucción se hace referencia y en qué lugar se desenvuelve¹¹². Esta actitud, según José Miguel Oviedo, se liga con una posición más bien introspectiva, filosófica del poeta, donde los datos objetivos son solo estímulos para una búsqueda personal, una vivencia emocional y estética ([1987] 1994: 44). Luis Antonio de Villena continúa esta perspectiva de estudio y refiere:

La inicial poesía de Pacheco tiende a ser críptica —sin serlo— y se nutre de una atmósfera que podríamos acaso denominar lirismo metafísico. Lo real —el vivir, los objetos, el amor, el mundo— están siempre presentes, pero como el poema busca la hondura tenemos la sensación (los lectores) de que se trata de presencias elididas (1986: 22).

Tal cual lo sugiere Oviedo sobre estas “presencias elididas”, el poema “Casida”, entre versos de medidas variadas, está atravesado por el sentimiento de la pérdida. Mediante imágenes visuales y sonoras, la composición indica un principio efímero que reúne en la representación de las campanas “las últimas bóvedas / de la noche” (2010: 18). El cierre contiene la culminación del día cuyo silencio nuevamente enlaza el tiempo con su

¹¹² El título, en palabras de Arcadio López-Casanova, representa uno de los indicios clave para la interpretación de un poema; “es un indicador catafórico, señal que anticipa notas de referencialidad del universo imaginario [...] un incisivo y decisivo factor de legibilidad del poema, vector que orienta el proceso de descodificación por parte del lector” (1994: 13). Sobre la taxonomía o clasificación que propone este crítico en relación con el título como indicador temático, consultar su libro *El texto poético. Teoría y metodología* (1994).

instantaneidad y caducidad: “Vuelan como palomas los instantes / y otra vez / cae el silencio” (ídem).

En *Los elementos de la noche [1958-1962]* también se usan ciertos símbolos como es el caso del poema “La enredadera”. Ente el cielo y la tierra, esta planta, “fruto del muro” (ídem), expresa un crecimiento al mismo tiempo que comunica su caída. Estructurado en una estrofa de once versos y una métrica pareja, la enredadera se reconoce como alusión a algo más; es la figuración de un mundo que está en proceso de desintegración. La primera parte ocupa hasta el verso séptimo, cuyo punto seguido marca un estado anterior a la destrucción, simbolizado en la savia que las “entrelazadas puntas” (ídem) de la enredadera contienen. El poeta, mediante oraciones breves, genera un ritmo entrecortado, rígido, que, junto con las anáforas presentes al principio de cada oración, y los encabalgamientos evidencia el ineludible sino:

Son los años
que se anudan y rompen. Son los días
del color del incendio.
Son el viento
que atraviesa la luz y encuentra intacta
la sombra que se alzó en la enredadera (ídem).

El ritmo entrecortado que adquieren estos versos de Pacheco y su vínculo con el sentido de celeridad que le otorga a la destrucción recuerda una de las premisas de Octavio Paz, cuya impronta, como dijimos, fue claramente asumida por el propio Pacheco:

El idioma es una totalidad indivisible; no lo forman la suma de las voces [...] Una palabra aislada es incapaz de construir una unidad significativa. La palabra aislada no es, propiamente, lenguaje; tampoco lo es una sucesión de vocablos dispuestos al azar. Para que el lenguaje se produzca es menester que los signos y los sonidos se asocien de tal manera que impliquen y transmitan sentido ([1956] 2008: 49).

Esto mismo sucede con el lenguaje literario, es indivisible y complejo. Además, el ritmo se destaca debido a que es la unidad de la frase poética y es más que una medida, una división de porciones:

La sucesión de golpes y pausas revela cierta intencionalidad, algo así como una dirección. El ritmo provoca una expectación, suscita una anhelo. Si se interrumpe, sentimos un choque. Algo se ha roto. Si continúa, esperamos algo que no acertamos a nombrar. El ritmo engendra en nosotros una disposición de ánimo que sólo podrá calmarse cuando sobrevenga ‘algo’. Nos coloca en actitud de espera. Sentimos que el ritmo es un ir hacia algo, aunque no sepamos qué puede ser ese algo. Todo ritmo es sentido de algo. Así pues, el ritmo no es exclusivamente una medida vacía de contenido sino una dirección, un sentido (57).

Entre la planta y el mundo en destrucción que presenta Pacheco se forja, en términos de Gilles Deleuze y Félix Guattari, una especie de “simbiosis”. Existe una “fascinación” del hombre (el poeta) por el devenir que ya se aloja en el propio acto de escribir: “Si el escritor es un brujo es porque escribir es un devenir, escribir está atravesado por extraños devenires que no son devenires-escritor, sino devenires-ratón, devenires-insectos, devenires-lobos, etc.” ([1980] 2002: 246). En el devenir de la propia escritura, el poeta atraviesa el devenir de la enredadera, el devenir-planta que involucra el devenir-destrucción. “Destrucción” y “enredadera” ponen en juego una serie de alianzas que reúnen, según la perspectiva de ambos pensadores franceses, elementos de naturalezas diferentes, elementos o caracteres que se definen “por los modos de expansión, de propagación, de ocupación, de contagio, de poblamiento” (245). El devenir, en tanto acto involutivo, es creativo (como el hecho poético) y liga la enredadera y la destrucción mediante una alianza que resignifica el vínculo entre estos dos caracteres disímiles para potenciar la comunicación del poder de la destrucción sobre el ambiente natural.

La segunda parte del poemario, denominado “De algún tiempo a esta parte”, se inicia con el texto que le da nombre a todo el libro, “Los elementos de la noche”, y continúa con el tono reflexivo que caracteriza la primera parte; sin embargo, en el presente poema la preocupación por la ruina y sus consecuencias se circunscriben en un contexto con coordenadas espaciales que concretan la referencialidad amplia de la sección anterior. El gesto del poeta indica el comienzo de su escritura, señalado en el presente de la enunciación: “esta parte” (2010: 19). Escritura que, desde un hoy, se detiene sobre lo sucedido en “algún tiempo”, el tiempo pasado, o sea, “la otra parte”. El análisis de los siguientes versos ubica esta nueva operación en la apertura de la segunda parte:

Bajo el mínimo imperio que el verano ha roído
se deshacen los días.
En el último valle
la destrucción se sacia
en ciudades vencidas que la ceniza afrenta (idem).

La alusión a las “ciudades vencidas” anticipa una de las preocupaciones más sobresalientes de la poética del autor que se manifestará con claridad en *No me preguntes cómo pasa el tiempo [1964-1968]* (1969), su tercer libro, y tendrá su ápice en el apartado “Antigüedades mexicanas” del volumen *Islas a la deriva [1973-1975]* (1976)¹¹³. Allí aborda distintos momentos de la historia de México, desde la conquista hasta el presente. Como podemos observar, la mención del valle en el fragmento citado es una clara alusión a la ciudad central del imperio mexica, Tenochtitlan, víctima de los conquistadores y del despojo brutal, plasmado en la violencia con la que actuaron los españoles sobre el pueblo mexica desde que desembarcaron en América. El ritmo de los

¹¹³ Sobre la relación entre la poesía de José Emilio Pacheco y el trabajo sobre ciertos mitos y símbolos prehispánicos, consultar: “Mitopolíticas de los *Cantares mexicanos* de José Emilio Pacheco” de Mauricio Zabalgaitia Herrera (2016).

versos encabalgados y la reiteración de la conjunción “ni” dejan entrever el sinfín de efectos aciagos de la conquista española:

Nada se restituye ni devuelve
el verdor a la tierra calcinada.
Ni el agua en su destierro sucederá a la fuente
ni los huesos del águila volverán por las alas (ídem).

La angustia y la zozobra con las que opera el sujeto lírico atraviesan las creaciones literarias de este libro cuyas palabras tampoco se salvan del polvo; versos como los anteriores ratifican la enunciación desde el mundo devastado, yermo, y sin posibilidades de transformación¹¹⁴. Yermo, además, nos remite al escritor admirado por José Emilio Pacheco: T. S. Eliot. *La tierra baldía* (1922) constituye un intertexto innegable y, de acuerdo con la lectura de Ernst Curtius, consideramos que el libro de Eliot es un lamento sobre toda la miseria y la angustia de su época. Tierra baldía es tierra árida, agostada, pedregosa, hórrida ([1954] 1959: 189). Como en Pacheco, la muerte es omnipresente; parte constituyente del escenario que define el yo lírico:

Abril es el mes más cruel, criando
lilas de la tierra muerta, mezclando
memoria y deseo, removiendo
turbias raíces con lluvia de primavera (Eliot 2014: 77).

¹¹⁴ Dicha enunciación desde el mundo yermo también contiene una vinculación con otras ciudades prehispánicas que padecieron los efectos fatales de la destrucción. Por un lado, Teotihuacán, la majestuosa ciudad que, hacia mediados del siglo IX d.C, fue destruida por causas que, hasta el momento, se desconocen (León Portilla [1961] 2010: 16). Por otro lado, Tula, capital de los toltecas, decadencia ocurrida en el año 1116 d.C durante el gobierno de Huémac (León Portilla [1982] 2006: 192). De este modo, interpretamos que la destrucción y la ruina se plantean como elementos constitutivos de la poética de José Emilio Pacheco para explicar y entender el desarrollo de la historia de los mexicanos. Así, la antología *Visión de los vencidos* del mencionado León Portilla es clave porque nos permite conocer y ahondar ciertos aspectos de la cosmovisión de los sectores silenciados. Este tipo de textualidades, “textos alternativos” en términos de Martín Lienhard (1990: 175), supone la existencia de uno o de varios sistemas de producción literaria más o menos estable(s), como también de un público que valoraba y se reconocía en dichos textos. Dicha literatura supone un circuito literario relativamente autónomo que coexistió con el de la literatura novohispana “oficial” (176).

La soledad se presenta como uno de los lugares centrales de la enunciación; no hay un sitio donde el yo encuentre refugio, su interrogación solamente conduce a la confirmación de su desamparo en un mundo que está en ruinas:

¿Cuáles son las raíces que se aferran, qué ramas crecen
de esta pétrea basura? Hijo de hombre,
no lo puedes decir, ni adivinar, pues conoces sólo
un montón de imágenes rotas, en que da el sol,
y el árbol muerto no da cobijo, ni el grillo da alivio,
ni la piedra seca da ruido de agua (ídem).

No hay consuelo, el sujeto, solo, reflexiona sobre su trunco destino:

Junto a las aguas del Lemán me senté a llorar...
Dulce Támesis, corre suavemente, hasta que acabe mi
canto.
Dulce Támesis, corre suavemente, pues no hablo alto ni
largo.
Pero a mi espalda en fría ráfaga escucho
el entrechocar de los huesos, y el risoteo extendido de
oreja a oreja (84).

Si continuamos con Pacheco, “Tarde enemiga” afianza la precisión espacial que planteó el poema anterior y, en este caso, a partir de una pregunta con la que se cierra: “¿Cómo atajar la sombra / si nada permanece, / si ha sido nuestra herencia la dualidad del polvo”? (2010: 20). El sustantivo herencia no implica el traspaso de un legado valioso y apreciable. Los escollos que impone la historia trágica se convierten en lo que no se puede heredar y, a su vez, en lo que no se puede nombrar en el “domingo culpable”. La muerte, el fin inevitable, cruza todo el poema a partir de una serie de imágenes que refieren ese inexcusable desenlace; los complementos que acompañan los sustantivos de la primera estrofa cancelan la emergencia de otra realidad:

La música, el oleaje de los sueños sin nombre,
 el epitafio de la tarde, el lento
 acontecer de algún milagro herido,
 se vuelven instrumentos del domingo culpable (19).

El yo lírico es consciente de que el mundo está cerca de la catástrofe, del caos y, como afirma Mario Vargas Llosa, “el poeta escudriña la realidad inanimada, la captura por medio de la palabra” ([1987] 1994: 40). Y, agregamos, conoce los límites entre la vida y la muerte, entre lo decible e indecible a través de sus palabras; sin embargo, reconoce en la poesía la posibilidad del descubrimiento del mundo “porque he aprendido el límite del aire, / lo que se rompe y pierde en el deshielo” (2010: 19). Es un mundo al que puede sobrevivir solamente gracias a la magia de su poesía aun cuando “el tiempo abre las alas” (20) y “se aleja el día hacia ninguna parte” (ídem).

El vacío, el estrago y el aislamiento, consecuencia de la devastación, hallan a los hombres “faltos de amor y llenos de cenizas” (“Égloga octava” 23). De esta manera, el título del poema, “Égloga octava”, adquiere una importancia que se vincula con la resignificación y la transformación que realiza Pacheco sobre lo que sugiere este tipo de género¹¹⁵. Esta producción literaria se enmarca en un monólogo de la voz lírica y su interlocutor es una bella mujer cuyo amor ya no es correspondido. La reflexión sobre el inevitable transcurrir del tiempo es acompañada por la constante alusión a la caducidad del amor y a la imposibilidad del reencuentro. Esta imposibilidad es análoga a la ilusión

¹¹⁵ Aquí nos encontramos con la recuperación de un género que nos traslada a Virgilio, cuyas églogas se presentan como modelo de este tipo de textos (Cristóbal 2008: 23). La tradición de la poesía bucólica es extensa y, como la de la égloga funeral, nos remite a Grecia y a Roma. De acuerdo con Vicente Cristóbal, las primeras expresiones griegas del género se encuentran en Teócrito de Siracusa (siglo III a.C), Mosco (mediados del siglo II a.C) y Bión (finales del II a.C). Sin embargo, es en la tradición literaria latina, a través de Virgilio y sus *Églogas* o *Bucólicas*, donde este género fijará sus particularidades para la literatura occidental posterior (23-24). Entre estas características se destaca la posibilidad alegórica que, según la interpretación de Cristóbal, es una de las más peculiares del género; la búsqueda de lo ideal y paradisiaco se combina con lo histórico-actual mediante alusiones a personajes coetáneos o escenarios de nombre real (31). A partir de esta línea, la bucólica se presenta como “una gran mascarada” para los poetas modernos, quienes reconocieron en la égloga una oportunidad para esconder sus amores reales y sus personales relaciones y circunstancias (32). Tal es el caso de Garcilaso de la Vega, Jacopo Sannazaro y Jorge de Montemayor, entre otros.

de querer volver al pasado: “No volveremos nunca / a tener en las manos el instante. / Porque la noche trunca / hará que se quebrante / nuestra dicha y sigamos adelante” (23)¹¹⁶. El contraste entre la vida y la muerte reaparece en este poema, pero a partir de la resemantización de otro par antitético: amor / desamor. La finalización del verano está acompañada por la llegada de un desafortunado otoño, estación que subraya la agonía de un romance. La rima consonante y el campo semántico vinculado con el padecer de una historia trunca sostienen el sufrimiento de la voz lírica, víctima de “... este dolorido / y silencioso estruendo del olvido” (ídem):

Lento muere el verano.
En silencio se apagan sus gemidos.
Un otoño temprano
hundió verdes latidos
árboles por la muerte merecidos (22).

Si bien el tema amoroso responde al género de la égloga no ocurre así con el ambiente que despliega esta poesía. Lejos se encuentra el *locus amoenus* que supone un lugar idealizado, pleno de prosperidad y rodeado de una naturaleza edénica; aquí nos localizamos frente a un “tiempo que nació arrasado” (ídem); el poeta sentencia, “vivimos el presente / en función del mañana y el pasado” (ídem) porque, estrofa siguiente, anuncia lo que sucederá: “la nada / de esta reunión de sombras condenada”:

Creciste en la memoria
Hecha de otras imágenes, mentida.
Ya no habrá más historia
para ocupar la vida
que tu huella sin nombre ni medida (ídem).

¹¹⁶ Los versos “No volveremos nunca / a tener en las manos el instante” constituyen un ejemplo de la influencia heracliana en la poesía de Pacheco, en particular, de la noción del tiempo como devenir (Álvarez-Caballero 2015: 42).

Como podemos observar, Pacheco trastoca la herencia recibida por la tradición de la égloga, en particular la de Virgilio y Garcilaso de la Vega¹¹⁷. El lugar ideal, utópico y la naturaleza paradisíaca no se encuentran en el poema analizado de Pacheco. En Virgilio la elección de la vida en el campo se articula con la intención de escapar de las penurias que implica vivir en una ciudad: “Eh, ¿de quién huyes, insensato? También los dioses habitaron las selvas, y Paris, el dardanio. Que Palas habite ella sola el alcázar que fundó, a nosotros han de gustarnos más que nada las selvas” (Égloga II 1983: 29). Y, a su vez, con la búsqueda de un refugio perfecto para desarrollar una vida en plenitud: “Ah, basta con que te agrade habitar conmigo la pobre campiña y las cabañas humildes, tirar a los ciervos y carear el rebaño de cabritos al verde malvar” (28)¹¹⁸. En cambio, en Pacheco, no hay posibilidad de salvación, no hay sitio que pueda aliviar la tristeza que atraviesa la voz poética. La vida pacífica, sin riegos de turbaciones, se presenta como una imposibilidad. Podemos identificar solamente dos versos en este poema que intenta cambiar el destino de los amantes: “Esperemos ahora / la claridad que apenas se desliza” (2010: 23). Sin embargo, la inclusión del adverbio “apenas” y las expresiones poéticas siguientes dejan trunco el deseo.

El árido desierto y el polvo cobrizo constituyen la “huella sin nombre” de la estrofa mencionada. El poeta es un relegado; su antiguo amor ya no le pertenece y la esperanza es un sentimiento infructuoso imposible de revertir:

Inútil el lamento,
inútil la esperanza, el desterrado
sollozar de este viento.
Se ha llevado

¹¹⁷ En relación con las reelaboraciones de Garcilaso en la poesía de José Emilio Pacheco, consultar el libro *Dilemas de la poesía latinoamericana de fin de siglo. José Emilio Pacheco y Jaime Saenz* de Elizabeth Monasterios Pérez (2001).

¹¹⁸ Recordemos que en la Égloga II el pastor Coridón se queja de los desprecios de su amado Alexis y es la más antigua entre las escritas por Virgilio (Segura Ramos 1983: 9).

el rescoldo de todo lo acabado (22-23).

Reaparece la enunciación del yo poético desde la soledad; es un desterrado, una sombra en un mundo que es del desierto y donde “la llama que calcina” (23) elevará “su ruina / sobre este dolorido / y silencioso estruendo de olvido” (ídem). El recurso del polisíndeton que cierra el poema inhabilita la posibilidad de revertir el desamor:

El mundo se apodera
de lo que es nuestro y suyo. Y es el vacío
todo lo hunde y vulnera,
como el río
que humedece tus labios, amor mío (ídem).

Pacheco, aquí, recupera un tópico recurrente de las letras españolas del Renacimiento y el Barroco que es “el llanto de los ríos” (Camacho Guizado 1969: 175) para realzar la tristeza sentida. El río funciona como símil de las lágrimas inevitables de la amada del poeta que reconoce, en la humedad del río, la humedad de las lágrimas que tocan sus labios. En clara vinculación con este tópico, la lírica de Garcilaso de la Vega se presenta como punto de partida que José Emilio Pacheco reconoce como parte de una tradición literaria que merece ser recuperada y reivindicada. En el soneto XI del toledano podemos reconocer un símil entre el río y las lágrimas que enfatizan el drama del yo lírico. Las ninfas son testigos de su penoso sentir y el deseo se concentra en la conmiseración de ellas ante las penas del enamorado (64).

Hermosas nymphas, que en el río metidas,
contentas habitáys en las moradas
dereluzientes piedras fabricadas
y en columnas de vidrio sostenidas;

[...]

dexad un rato la labor, alçando
vuestras rubias cabeças a mirarme,
y no os detendréys mucho según ando;

que o no podréys de lástima escucharme,
o convertido en agua aquí llorando,
podréys allá d'espacio consolarme (1981: 97).

El hablante lírico de *Los elementos de la noche* [1958-1962] fluctúa entre la construcción de un discurso que da cuenta de su identidad como poeta y, de este modo, es capaz de ordenar y recuperar lo perdido, y un “nosotros” víctima del desamparo que ocasionó la destrucción. En los versos que apelan a la segunda persona surge la posibilidad de acción que aún tiene el poeta, quien reúne la posibilidad del cambio. En “La falsa vida”, la oportunidad de acción se representa mediante el desdoblamiento del yo poético que, a través de un tono sentencioso, provoca sobre el lector un notable extrañamiento destacado por la imprecisión que produce la palabra “alguien” en el primer verso del poema. Nuevamente, la antítesis es la figura predominante; en este caso, a partir de la presencia de la falsa vida, como anuncia el título de la composición poética, frente a una verdadera vida que es la que comunica el propio espejo del poeta. El silencio, el ocaso y el olvido contrastan con los actos, las luchas y la memoria que el otro yo del poeta defiende a través de reiteradas invocaciones que le confieren al texto un discurrir narrativo que se acentuará a partir de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* [1964-1968]. Una vez más emerge la soledad del poeta; sin embargo, esta se ve contrarrestada por el otro yo que, “en guardia siempre” (2010: 25), no abandona la lucha por reconocer en la poesía la posibilidad de la salvación. La memoria se transforma en acto y el poeta en el responsable de resguardarla porque él es “el minucioso espejo que no olvida” (ídem), “la falsa vida / donde todo es ocaso” (ídem).

El poema “Luz y silencio” se puede entender como una continuación del anterior; si bien el yo poético apela a un lenguaje cuyas anáforas enfatizan la pérdida y el inexorable sufrimiento, también surge la esperanza de que la expresión poética revierta la continuidad del desastre:

Todo lo que has perdido, me dijeron, es tuyo.
Y ninguna memoria recordaba que es cierto.

Todo lo que destruyes, afirmaron, te hiere.
Traza una cicatriz que no lava el olvido.

Todo lo que has amado, sentenciaron, ha muerto.
No quedó ni la sombra, se acabó para siempre.

Todo lo que creíste, repitieron, es falso.
Se hundieron las palabras con que empezó tu tiempo.

Todo lo que has perdido, concluyeron, es tuyo.
Y una luz fugitiva anegará el silencio (25-26).

El “nosotros” se presenta atravesado por la imprecisión; en *Los elementos de la noche [1958-1962]* aún no aparecen marcas que permitan identificarlo; sin embargo, sí sabemos que ese “nosotros” es víctima de la desolación que dejaron las ruinas luego de la destrucción¹¹⁹. La herencia se sitúa en la tierra desértica, baldía, en “todo lo que fue / y es del vacío” (“Estancias” 25). En este sentido, el poema “Estancias” contiene una primera estrofa donde se introduce la imagen de la “paloma gris” que opera como metáfora del poeta; su vuelo, como la obra del poeta, está construido por instantes que desaparecen en la precipitación del tiempo. Distribuido en cuatro estrofas de ocho versos endecasílabos y rimas consonantes, prevalece el campo semántico de la muerte que todo destruye y olvida; de este modo, el enunciador asume la caducidad de su trabajo y la imposibilidad de lograr un encuentro con el otro que, como él, es poeta. La adjetivación de los primeros versos reconoce un tiempo superfluo y estéril; el recurso de la antítesis cobra relevancia al reconocer en los pares sueño-realidad la fugacidad de la

¹¹⁹ Andrew P. Debicki refiere a esta vaguedad en *Los elementos de la noche [1958-1962]* al plantear que Pacheco se propone tratar el tema del tiempo con los recursos tradicionales de la poesía a la vez que elimina los detalles anecdóticos. Si bien Pacheco escoge vocablos que subrayan efectos subjetivos e intenta engendrar en el lector sentimientos de pérdida y desvanecimiento, la intención es “producir una especie de ‘correlato objetivo’ de estados de ánimo” que no se limitan ni a una situación dada ni a un hombre dado, es decir, que sean aplicables a todos nosotros ([1987] 1994: 63-68).

creación que es concomitante con la rapidez del tiempo que no deja que nada persista.

La voz poética expresa en un lenguaje claro que:

No es el futuro ni su irreal presencia
lo que nos tiene lejos, divididos.
Es el lento desastre, la existencia,
en donde triunfan todos los olvidos (24).

El encuentro, en estas condiciones, es imposible. Los últimos versos de la segunda estrofa así lo sentencian: “No volverás hasta el llameante centro, / la fugitiva arena del encuentro” (ídem). Lo innombrable está acompañado por el silencio; la continuidad de la violencia reconoce en las imágenes de la piedra y el sol¹²⁰, usuales en la poética de Pacheco, la posibilidad de la destrucción, pero, también, la resistencia del poeta para evitar que su trabajo se convierta en “epitafio sin nombre” (25).

“La materia deshecha” está compuesto por dos cuartetos y dos tercetos, las dos primeras estrofas comienzan con verbos, “vuelve” y “regresa”, que suplican por la expresión perdida, interpretamos, del poema analizado previamente: “Sólo hay silencio / Ya ningún poema / recogerá en su eco este lamento” (24). La figura del poeta clama, en la sinrazón del desastre, por la poesía:

¹²⁰ Como adelantamos, la imagen de la piedra nos recuerda, según José Emilio Pacheco, a una de las obras maestras de la poesía en lengua española: “Piedra de Sol” de Octavio Paz (1971: 135). El yo poético, interesado en la captación del instante mediante la escritura, presenta un tú cuyo cuerpo responde a la circularidad que estructura todo este poema: “pasadizo / que vuelve siempre al mismo punto de partida” (1960: 243). El poeta, herido, revela su desilusión mediante las imágenes del polvo y la piedra: todo se devastó y la ruina es lo que prima: “escribes en mi piel y esas heridas / como un traje de llamas me recubren, / ardo sin consumirme, busco el agua / y en tus ojos no hay agua, son de piedra, / y tus pechos, tu vientre, tus caderas / son de piedra, tu boca sabe a polvo, / tu boca sabe a tiempo emponzoñado, / tu cuerpo sabe a pozo sin salida,” (ídem). Pacheco afirma: “Al cabo de los siglos *Yo* se descubre entre modestas ruinas caseras de un día posterior al fin de los tiempos. Ya no hay nada ni nadie, excepto los ojos `de una niña ahogada hace mil años” (140). La referencia a una escena de guerra, el bombardeo en la Plaza del Ángel en 1937, es testimonio del desastre; la historia también corresponde a un encadenamiento de desilusiones: “Madrid, 1937, / en la Plaza del Ángel las mujeres / cosían y cantaban con sus hijos, / después sonó la alarma y hubo gritos, / casas arrodilladas en el polvo, / torres hendidas, frentes escupidas” (245-246).

Vuelve a mi boca, sílaba, lenguaje
que lo perdido nombra y reconstruye.
Vuelve a tocar, palabra, el vasallaje
donde su propio fuego se destruye (26).

El poeta se presenta como poseedor de una sensibilidad especial, como el responsable de resguardar “lo destruido y lo remoto” (ídem); la oportunidad de nombrar otorga identidad; él se reconoce al nombrar el mal que acecha a los hombres: “Ahora te nombro, incendio, y en tu hoguera / me reconozco: vi en tu llamarada / lo destruido y lo remoto” (ídem). La contraposición entre el pasado y el presente, señalada por el encabalgamiento que enlaza la tercera y la cuarta estrofa, deja vislumbrar una nueva condición para la poesía, es la “palabra que recobra en el sonido / la materia deshecha del olvido” (ídem). Entre el olvido y la presencia se desata la “batalla” de la poesía en la tierra de las ruinas. María Rosa Olivera-Williams, ante la hipótesis de leer la poesía pachequiana como “apocalíptica”, debido a la reincidente destrucción y perversión del universo en su poética, discierne: “Pacheco parte de lo que ya no existe o está en proceso de desaparecer, pero al transformarse ese acontecimiento en poesía lo reinventa en un intento de crear un nuevo mundo –su mundo poético, heredero de la historia y experiencias pasadas y obviamente diferente a ellas” ([1987] 1994: 135). Desde esta perspectiva se puede leer uno de los últimos textos de *Los elementos de la noche* [1958-1962], “Presencia”, sentido homenaje a su coterránea Rosario Castellanos, donde la poesía aparece como resistencia y entereza frente al suceder del tiempo:

¿Qué va a quedar de mí cuando me muera
sino esta llave ilesa de agonía,
estas breves palabras con que el día
regó ceniza entre la sombra fiera?

¿Qué va a quedar de mí cuando me hiera
esa daga final? Acaso mía
será la noche fúnebre y vacía.
No volverá a su luz la primavera.

No quedará el trabajo ni la pena
de creer ni de amar. El tiempo abierto,
semejante a los mares y al desierto,

ha de borrar de la confusa arena
todo cuanto me salva o encadena,
Y si alguien vive yo estaré despierto (2010: 27).

Frente a la muerte inminente, este poema resignifica el tópico del *ubi sunt*, el yo lírico no se pregunta por el pasado (dónde están y dónde quedaron los muertos) sino que su mirada se involucra con el futuro, con lo que quedará de ese yo cuando llegue la muerte. En ese proyectarse y pensarse un poco más allá del presente desdichado, reconocemos, como analizaremos luego, el alcance de la poesía.

“Inscripciones”, poema incluido en la última sección de *Los elementos de la noche [1958-1962]*, comienza con dos estrofas que reconocen, en la destrucción, la naturaleza del hombre; la sucesión de metáforas de las primeras estrofas clausura el renacer de otro tipo de vida. Las inscripciones solamente registran degradación, muerte y esterilidad:

Muro que sin descanso pule el tiempo,
altar de piedra y polvo ya deshecho,
puerta cerrada de un jardín que nunca
ha existido o yace entre sus ruinas,
reino del musgo, losa que se yergue
contra el paso de nadie y bajo el tiempo (29).

La noche es el símbolo de la catástrofe y la pérdida; ella señala el paso y el fin de los días, la expiración del tiempo y la llegada de la ruina; “Toda la noche se ha poblado de agua. / Contra el muro del día / el mundo llueve” (ídem). Sin embargo, la noche involucra el renacimiento de un nuevo día y, con él, el despertar de la música que silencia las calamidades; la naturaleza del canto del poeta, lejos de advertir la descomposición del mundo, sonaba

como debió de sonar antes que el mundo
supiera que es la música el lamento
de la hora sin regreso, de los seres
que el instante desgasta a cada instante (ídem).

“Crecimiento del día”, el último poema del libro y de la última sección que lleva el mismo nombre, está organizado en diez partes y cada una de ellas oscila entre textos en prosa y en verso. Comienza con la incertidumbre que implica la tarea poética en el desastre; letras, signos y símbolos actúan como sinónimos de la irremediable tarea del poeta quien, junto con las imágenes visuales que aluden a las inmediaciones del mar, intenta responder a la pregunta: “¿Para qué hendir esta remota soledad de las cosas y llenarlas de trazos e invocaciones?” (30-31). Nada es valioso, todo es inalcanzable e ilusorio. La voz lírica vive atrapada en una “cárcel de azogue” (31), donde lo transitorio desconsuela y donde la práctica poética parece ser una quimera: “Distancias, llanuras, escarpaciones: años incorporados a mi sangre. Jamás han de volver porque están vivos. Me hablan de la batalla que perdí sin librarla. Fui el centinela que no estuvo en su sitio para correr la voz de alarma” (ídem). Sin embargo, la mirada lúcida del poeta rescata momentos que se salvan del desastre del mundo, de la sucesión de las devastaciones. La poesía, como un pequeño milagro, libera una lucha contra el silencio de la cual sale airosa; la poesía rescata aquellas pequeñas cosas que resucitan después del desastre, que, como el título que contiene las expresiones literarias de esta sección, crecen aún en la oscuridad y en el silencio:

La palabra despierta,
abre los ojos,
dice apenas que existe.
Cae el silencio (ídem).

Hacia el final del poemario, específicamente en la última expresión estética que compone el libro, se resignifica y se recupera el epígrafe de Tristan Tzara que abrió *Los*

elementos de la noche [1958-1962]. El poemario se inicia y se cierra con la presencia de la destrucción y sus consecuentes ruinas y polvo. Nada queda en pie, el poeta intenta reclamar un lugar en ese mundo que se clausura, que agoniza. El fuego, “susurro del infierno” (33), cancela toda posibilidad de renacimiento porque “el mundo se renueva y es en vano” (ídem).

1.2. Historia y ruina: pensar en y desde la ruina

A pesar de lo que se diga,
no hay nostalgia en mis poemas;
no tengo nostalgia sino memoria, combate.

José Emilio Pacheco

Tres años después de esta primera producción poética, 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 año¹²¹. 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 vimos en el primer proyecto estético 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

¹²¹ 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.

lugar”¹²². El errado destino se ciñe a los pueblos y, específicamente, al de los mexicanos. Los males y las desgracias se profundizarán a medida que el proyecto pachequiano avance y se refuerce su sentimiento apocalíptico, hasta el punto de que el poeta finalice expresando: “Todo es nunca por siempre en nuestra vida” (“Los días que no se nombran” 2010: 721). En este sentido, Pacheco comienza a construir una red de figuraciones estéticas que delimitan una “poética de la destrucción” que se vincula con lo que Gaston Bachelard sostiene en *La poética del espacio*, publicado en el año 1957. 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” (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” (ídem). 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

¹²² 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, cuya fidelidad a Dios le mereció una buena recompensa. 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. José Emilio Pacheco resemanitiza 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, se encarga de expresar la sabiduría y la misericordia de la providencia divina. Es necesario aclarar que las citas bíblicas corresponden a la versión realizada por Casidoro de Reina y Cipriano de Valera. José Emilio Pacheco fue un asiduo lector de este texto e, incluso, en 1961 publica en la *Revista de la Universidad de México* una reseña donde destaca sus valores literarios y lingüísticos: “En un terreno literario, la versión de Reina y Valera está muy por encima de las verbosas y frías versiones que han emprendido algunos entusiastas de la Revelación, pero ignorantes del hebreo y el griego y las posibilidades prosódicas del español, como el infortunado Torres Amat, el Padre Scío y algunos otros eruditos a la violeta. La nueva edición [...] moderniza la ortografía y sustituye ciertos vocablos atendiendo a las variaciones de su significado (1961: s.p).”

autor en las incesantes reescrituras que, según él ha confesado, estaba acostumbrado a realizar sobre sus producciones¹²³. No debemos olvidar que la actividad literaria del poeta se combinó de manera simultánea con su tarea de narrador y de periodista cultural. En 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)¹²⁴.

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. 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” (2010: 37) no conoce otra posibilidad que el desgarramiento del mundo, las ciudades. Los presagios ominosos abren la primera parte de este poemario que se combinan con una serie de imágenes que auguran un tiempo adverso:

¹²³ 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 se responsabiliza de la lectura y, por lo tanto, de la versión que entregará. A continuación, reproducimos algunos fragmentos de la mencionada entrevista donde claramente se plasma la posición de Pacheco ante la escritura: “-Periodista: ¿Has pensado en la posibilidad de no reescribir, de permitir a los textos seguir siendo tal cual fueron concebidos? -José Emilio Pacheco: Lo he pensado, pero en cuanto los vuelvo a ver, no resisto. Si resistiera, imagínate cuántos problemas me evitaría. Ahora, si los dejara tal como aparecieron sería privilegiar al autor y no al texto. Y lo que importa es lo escrito. De modo que si vuelve a aparecer, tengo que entregarle a quien vaya a leerlo el mejor trabajo posible. -Periodista: Habrá numerosas personas que te descubrirán con esta nueva versión, como si la hubieras hecho por primera vez hace un par de meses, digamos. -José Emilio Pacheco: Ese es un punto importante. Hay tanto que leer ahora que quienes lo leyeron en sus primeras ediciones no lo van a releer. Así que está hecho para otro lector. Esa es una buena clave. No sé quién sea esa lectora o ese lector, pero me siento responsable ante ellos. -Periodista: ¿Valentía es felicidad?, ¿sería esa la conclusión? -José Emilio Pacheco: Con todo lo que pasa en el país y en el mundo se necesitaría mucha indiferencia o mucha insensibilidad para decir que uno es absolutamente feliz. En el caso de mi trabajo, tengo todo el respeto por mis textos pero no tengo el menor respeto por mí mismo y eso me permite modificarlos para hacerlos más claros (*La Jornada*, 20 de agosto de 2000).

¹²⁴ Para profundizar la trayectoria narrativa de José Emilio Pacheco, se puede consultar los artículos críticos contenidos en *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica* ([1987] 1994) de Hugo J. Verani (ed.) y el libro *Miradas en vilo. La narrativa de José Emilio Pacheco* (2014) de Margherita Cannavacciuolo.

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

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” (ídem) 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” (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, redobra 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 (ídem).

Si bien parte de la crítica¹²⁵ afirma que el conjunto de poemas que compone este libro responde a expresiones que exploran el hermetismo, la abstracción y la reflexión, varios son los recursos retóricos que conforman 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, plasmada en términos que, en pares antitéticos, sugieren significados opuestos. La presentación de una serie de expresiones que se ligán con el desenlace y la consumación de un hecho o proceso, “coloniza el cristal cuando se abate, / para encender el campo en la semilla (38-39)”, 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” (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 (ídem).

¹²⁵ Ver, entre otros, de Villena (1986) y Doudoroff (1987).

El dictador, el todopoderoso que surge en la composición posterior parece señalar al gestor de los padecimientos de ese “otro”, indeterminado e indefinido. 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 (ídem).

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 (ídem).

Frente al mundo, “en vilo” (40), que “azota sus cadenas” (ídem) 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 vejados¹²⁶. La imprecisión afecta

¹²⁶ 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: 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. La tierra es sitio de alabanza, la nombra su lengua y es el recinto ideal para su residencia; hay un

también a ese yo que habla porque no tiene nombre, sin embargo, pese a ello, emprende una búsqueda que es, a modo de antítesis, nombrar ese “rastros fugaz” (ídem) 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 (ídem).

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” (ídem).

La descripción precisa constituye el hilo que enhebra cada uno de los versos del próximo 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” (ídem). 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” (ídem). 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

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 estirpe” (Poema V: 22).

expiración 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 ([1987] 1994: 47)¹²⁷. 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: 41)¹²⁸.

La muerte en la poesía de José Emilio Pacheco es un tema constante 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 disimular¹²⁹. 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 [1953] 2005: 50). La posibilidad de la ruina, la destrucción y la inminente llegada del apocalipsis se plasman

¹²⁷ La siguiente estrofa equipara el tiempo con la potencia demoledora del polvo: “El polvo es tiempo. / Es la tierra que da su fruto amargo, / el feroz remolino que suspende / cuanto aquí se erigió” (41).

¹²⁸ 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 ([1998] 2000: 15). Su empleo 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. Por último, equiparar las cámaras de gas al sacrificio en un altar es definido por Agamben como “irrisorio” e inaceptable (16). A pesar de que el holocausto no está representado en los poemas que estudiamos, sí está presente en parte de la obra narrativa de José Emilio Pacheco, tal como ocurre en *Morirás lejos*. Sobre esta novela, consultar: “*Morirás lejos*: de la escritura a la reescritura (1967-1977) de Mayuli Morales Faedo (2006), “¿Con quién hablo?: autoridad narrativa en *Morirás lejos*” de Peter G. Broad (2006), “Lectura y reescritura en *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco” de Susana Zanetti (2002), “*Morirás lejos*: la ética de la escritura” de Raúl Dorra (1987), “*Morirás lejos*: literatura de incisión” de Margo Glantz (1987), “*Morirás lejos*: límite de la ficción y Babel de la Historia” de Yvette Jiménez de Báez (1987) y “Transformaciones narrativas actuales: *Morirás lejos*, de José Emilio Pacheco” de Jaime Giordano (1985).

¹²⁹ Sobre la representación de la muerte en la tradición mexicana, consultar la tesis “La representación de la muerte en la literatura mexicana. Formas de su imaginario” de Alba Roxana Villarreal Acosta (2012).

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:

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’ (2009: 134)¹³⁰.

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: 41), donde se depositan la “eterna insaciedad y deterioro” (ídem). En consecuencia, 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?” (ídem)¹³¹.

¹³⁰ No podemos soslayar el libro *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días* de Philippe Ariès ([1975] 2011), particularmente el capítulo “Riqueza y pobreza frente a la muerte en la Edad Media”.

¹³¹ 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: 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 (1945: 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: “No me aflige morir, no he rehusado / acabar de vivir, ni he pretendido / 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” (“Lamentación amorosa y postrero sentimiento

Las imágenes 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” (ídem). La voz poética se presenta vacilante, aún no sabe cuáles son los motivos de semejante “castigo” que recae sobre los pueblos y la naturaleza¹³². Sus dudas se canalizan en las reiteradas interrogaciones que se acoplan, sin embargo, con afirmaciones irrevocables. Entre la vacilación y la sentencia se construye la voz poética de este segundo poemario de José Emilio Pacheco:

¿qué codicia a la vida está cercando,
con qué cara morir, cuál sacrificio
reclama la ceniza y, por ahora,
qué humillaciones, muerte, has aplazado? (ídem)¹³³.

La sentencia se ancla en la rebeldía, en la posibilidad de doblegar el destino ya marcado para el mundo y sus hombres¹³⁴. Hacia el final de la primera parte de este poemario ya

del amante” 24) y “Del vientre a la prisión vine en naciendo, / de la prisión iré al sepulcro amando, / y siempre en el sepulcro estaré ardiendo” (“Amante desesperado del premio y obstinado en amar” 17). Walter Naumann 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: 334, la cursiva está presente en el original).

¹³² 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: “Sólo las flores / con su orgullo renacen / y pueden esplender, soltar su aroma / y nuevamente en polvo convertirse” (41). Este tratamiento de la naturaleza 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 del 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 ([1948] 1955: 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.

¹³³ La ceniza como imagen es recurrente en el proyecto poético pachequiano. Tal como le ocurre a Jaques Derrida, Pacheco se enfrenta a una historia que necesita ser contada; una historia sobre “esa vieja palabra gris, ese tema polvoriento de la humedad, la imagen inmemorial” (Derrida [1987] 2009: 17). La ceniza, reservorio del ser y de la memoria, se presenta aquí, en el presente, por lo tanto, exige ser relatada y no “memoria perdida para lo que ya no es de aquí” (ídem).

¹³⁴ La posibilidad de dominar el destino para priorizar la libertad de los hombres constituye uno de los temas centrales de las obras de algunos de los autores clásicos de la literatura española, como Pedro Calderón de la Barca y Jorge Manrique. Así, *La vida es sueño* escrita, probablemente, hacia 1630, reúne

aparecen las primeras señales de una historización 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 (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 “aprisionar” intensifican el cerco 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” (ídem) que somete; provoca un sentido de desgaste de los elementos; induce, como asevera Alicia Genovese acerca del tono poético, “un movimiento de descenso, de desplome, de cavado de los contenidos hacia su fondo oscuro, de corrosión de los referentes que son colocados bajo una luz subterránea, de interiores” (2011: 57)¹³⁵. Sin embargo, luego de esta presentación

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, / misero, pobre y cautivo, / adonde sólo Clotaldo / le ha hablado, tratado y visto” (2001: 56). Sin embargo, Segismundo logra enfrentar y vencer su sino al consagrarse, finalmente, rey de Polonia. En el caso de Jorge Manrique, la muerte es el destino inevitable, sin embargo, las virtudes permiten que el hombre perdure luego de atravesar dicho episodio fatídico. El silencio y el olvido son desafiados por la honra personal. La fama es la que prevalece después de la muerte; el yo poético enuncia en *Coplas por la muerte de su padre*, compuestas en el último tercio del siglo XV, a partir de ella y resalta la importancia de la vida de la fama que, a pesar de no ser perpetua, es superior a la terrenal: “Non se os haga tan amarga / la batalla temerosa / qu’esperáis, / pues otra vida más larga / de la fama gloriosa / acá dexáis, / (aunqu’esta vida d’ honor / tampoco no es eternal / ni verdadera); / mas, con todo, es muy mejor / que la otra temporal, / pereçedera” (1983: 65).

¹³⁵ 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

infausta, surge una voz poética renovada que arenga a sus interlocutores: “Hay que lavar la herida, deshacerse / de la letra tatuada en nuestra sangre” (2010: 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 de las idolatrías indígenas (Lienhard 1990: 54)¹³⁶.

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: 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:

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 (47).

descarga de su significado primero a las palabras, desplaza sus denotaciones y sus connotaciones, abre los contenidos, crea significado, induce un sentido” (2011: 57).

¹³⁶ 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 (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 ([1988] 1995: 18-23).

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” (ídem) y en la representación del límite del mar, aludido “cuando el mar en desierto ha terminado” (ídem). 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 adonde “ellos” arribaron. La naturaleza no se presenta como una amenaza; nada detiene el apetito de los 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 (ídem).

Solamente se mencionan el terror, la miseria y la sangre derramada. Las consecuencias de los nuevos habitantes se traducen mediante imágenes crudas que exaltan la crueldad de los conquistadores: “Mira a tu derredor: el mundo, ruina / Sangre y odio la historia. Hambre y destierro” (ídem)¹³⁷. En esta segunda persona del singular del último verso se reconoce un testigo del poeta; es su interlocutor, su confesor a quien le revela la verdad

¹³⁷ 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 [1959] 1972: 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 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 huida 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...” (León Portilla [1982] 2006: 165).

y a quien exhorta la pregunta que cierra el poema: “¿nos iremos también sin hacer nada?” (ídem).

La segunda parte profundiza el sentir 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” (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: “¿Qué obstinado roer devora el mundo, / arde en el transcurrir, empaña el día / y en la noche malsana recomienza?” (ídem). “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 a nuestro tiempo” (ídem).

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: 173), en Pacheco identificamos la cromatización como mecanismo para transformar los objetos en materia poética. Su mirada tiñe cada uno de los objetos que percibe; el tono del poema depende de los colores que el poeta imprime a cada una de sus percepciones. Las producciones son atravesadas por la mirada del poeta y esto se plasma en las reiteradas apariciones del verbo “ver” o el sustantivo “mirada” que, junto con la cromatización que obtienen sus poemas, circunscribe la destrucción en un campo semántico que, con variantes, se reitera en la totalidad de su proyecto poético. Los siguientes versos se erigen como advertencias,

Y en medio tanta muerte,
esos tus ojos.
Ojos tuyos tristísimos: han visto
lo que nunca miré (idem).

166

en términos de George Didi-Huberman (2007), arde en su contacto con la realidad. 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 sugiere 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”. A partir de 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” (2010: 46) 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 polvo¹³⁸:

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 (ídem).

En los últimos poemas que cierran la segunda parte del poemario, predominan las preguntas sobre el porqué y el para qué de semejante sufrimiento. El poeta se ve enclaustrado por sus propias elucubraciones, sin embargo, no obtiene respuestas. Sus

¹³⁸ Los diálogos con la tradición literaria son ineludibles. La memoria poetizada por Pacheco recuerda los versos gongorinos del soneto “Mientras por competir por tu cabello: “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada” (1949: 16) y los de Sor Juana Inés de la Cruz contenidos en “Este, que ves, engaño colorido”: “es cadáver, es polvo, es sombra, es nada” ([1951] 1976: 277).

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? (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” (ídem). 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” (50). Hacia el cierre del poema, la *Biblia* aparece nuevamente como intertexto, en este caso, se parafrasea el versículo veintiséis del capítulo siete del Libro de Ezequiel¹³⁹ que

¹³⁹ 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 el 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 espariré a todos los vientos todo lo que quedare de ti” (Ezequiel 5:5 a 5:10).

corresponde a la caída de Israel; la ruina de esta ciudad se equipara a la caída de la ciudad que alude Pacheco. La *Biblia* expresa: “Quebrantamiento vendrá sobre quebrantamiento, y habrá rumor sobre rumor...” y el poema: “*Rumor sobre rumor. Quebrantamiento / de épocas, imperios*” (50, la cursiva está presente en el original).

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.” (51). Como se puede apreciar, el léxico empleado connota una situación de encierro, de cercamiento que, si nos retrotraemos a la historia mexicana, alude 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; aquí no estuvieron ausentes los asedios que derivaron en una espectacular batalla naval para evitar el escape de los indígenas: “Nos empantana el lago, sus arenas / movedizas atrapan y clausuran / la posible salida” (ídem).

La destrucción es vivida desde de las sensaciones que 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” (ídem), el “repentino color verde del agua bajo el suelo” (ídem) 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” (52). Es interesante señalar el uso realizado por 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” (51) 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 Xochimilco¹⁴⁰. También se hace referencia al mito que marca el origen del pueblo azteca, el recorrido de los mexicas para asentarse en Tenochtitlan. El poeta 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. José Rubén Romero Galván en “La ciudad de México, los paradigmas de dos fundaciones” (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 tierra¹⁴¹:

Sol de contradicción.
(Hubo dos aguas
y a la mitad una isla.
Enfrente un muro

¹⁴⁰ 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 dulces, mientras que las de Texcoco, Zumpango y Xaltocan eran salobres.

¹⁴¹ 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 [1961] 2010: 42). Aztlán se encontraba en una isla sobre la que 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. 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, 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 [1961] 2010: 46).

a fin de que la sal no envenenara
nuestra laguna dulce en la que el mito
abre las alas todavía, devora
la serpiente metálica, nacida
en las ruinas del águila. Su cuerpo
vibra en el aire y recomienza siempre) (2010: 51).

Por otro lado, se apela a los restos “de la pétrea / ciudad de Moctezuma” (52). En el par conformado por los términos “lago y lodo” se asienta la metáfora del pasado y del presente que 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 avanzó 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 pétrea
ciudad de Moctezuma.
Y comerá también estos siniestros
palacios de reflejos, muy lealmente,
fiel a la destrucción que lo preserva) (ídem) ¹⁴².

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 metal que nutre la

¹⁴² 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” (1965: 33), “el gran poema de esa generación [*Contemporáneos*]” (1966: 50) y que “ha sido comparado a *Le cimetière marin* (Paul Valéry) y a *Four Quartets* (T. S. Eliot) (1988: 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 atmosfera de luces / que oculta mi conciencia derramada, / mis alas rotas en esquirlas de aire, / *mi torpe andar a tientas por el lodo*; / lleno de mí-ahíto- me descubro / en la imagen atónica del agua...” (2000: 111, la cursiva es nuestra).

codicia española¹⁴³. 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 (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 (ídem).

La desolación también impregna al poeta frente al paisaje del cual es testigo; desolación, aislamiento e incomunicación predominan en la noche mexicana, cuya temeridad parece acrecentarse “en las lúgubres / montañas del poniente...” (ídem). Desde un lenguaje llano y directo, el yo lírico expresa todo su sentir frente a “los latidos secretos del desastre” (54) que “arden en la extensión de mansedumbre / que es la noche de México” (ídem).

¹⁴³ El cautiverio de Cuauhtémoc y su posterior asesinato dismantelan 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: 91).

Entre el pasado y el presente se construye la trama poética de los últimos poemas de *El reposo del fuego*. La poetización de la noche¹⁴⁴ se fusiona con el salvajismo de los conquistadores que continuamente miran desde “la furia / animal, devorante de la hoguera” (ídem) 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 (ídem).

Aquí, observamos cómo recupera el imaginario poético sobre la noche. 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 apresarlo:

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: 217).

Otro momento donde 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 enfrentan cuando huían por la Calzada de Tacuba. Algunos lograron escapar y se refugiaron en

¹⁴⁴ La tematización de la noche reaparecerá en el poemario *Miro la tierra [1984-1986]*, ya de manera explícita, mediante la voz del sujeto lírico al expresar una serie de conceptos vinculados con lo que ella connota: “Más bien creemos que las grandes catástrofes sólo ocurren de noche, / En sí misma la noche parece trágica. / (Las tinieblas, velos del mal; / la oscuridad, sinónimo de luto)” (2010: 329).

Villa Segura, ciudad donde planificarán, 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” (Portilla [1959] 1972: 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 ascenso a ellas se vincula con la experiencia de lo sublime contemplativo, donde el sujeto, en su soledad, experimenta la comunión con la naturaleza (2008: 112). No obstante, la poesía de Pacheco también refiere la presencia de la ruina como destrucción, muerte y catástrofe.

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: 55).

El recurso de la antítesis sirve para enfatizar, por un lado, las imágenes cargadas de vida (jardines, embarcaciones, bosques y flores), atravesadas por el tópico clásico, y, por otro, el cuadro escatológico del final. Este último aspecto, como analizaremos, es recuperado por Pacheco en sus producciones poéticas más recientes.

1.3. La ciudad de México: la espacialización de la ruina

Con qué facilidad en los poemas de antes hablábamos
del polvo, la ceniza, el desastre y la muerte.
Ahora que están aquí ya no hay palabras
capaces de expresar qué significan
el polvo, la ceniza, el desastre y la muerte.

José Emilio Pacheco

La novena tesis sobre la historia de Walter Benjamin describe un cuadro de Paul Klee que se llama “Angelus Novus” y en él se plasma, como dice el filósofo alemán, el deseo del “ángel de la historia” de contemplar el pasado, “sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas” (2011: 9). Las ruinas no se ocultan, se presentan frente a los ojos de su observador que, a diferencia del resto, no ve “una cadena de datos” (ídem) sino “una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies” (10). No se puede frenar, le es inadmisibles parar, detenerse y recoger esos restos. Es la imposibilidad la que se le presenta; remediar la ruina es su deseo, sin embargo, se convierte en un desafío ilusorio. Observar la ruina, en efecto, se convierte en el único ejercicio posible; su “intervención” se limita solamente a observarla. Esta escena que abre la reflexión de Walter Benjamin sobre el progreso también se “repite” en el inicio del poemario *Miro la tierra [1984-1986]* (1986)¹⁴⁵ de

¹⁴⁵ *Miro la tierra [1984-1986]* está organizado en tres secciones: “Las ruinas de México (Elegía del retorno)”, “Lamentaciones y alabanzas” y “Los nombres del mal”. Aquí estudiaremos la primera parte.

José Emilio Pacheco. Este libro contiene una nota aclaratoria que inaugura su primera parte y es la siguiente:

Las ruinas de México (Elegía del retorno) se inscribe a la memoria de los muertos de septiembre, se dedica a Marcelo Uribe y a Hugo Gutiérrez Vega y es un testimonio de gratitud para quienes me acompañaron en aquellos días de 1985: Ricardo Aguilar, Coral Bracho, Julio Brecho, Elizabeth Daghlán, Rosario Ferré, Efraín Krystal, Daniel López Acuña, Amelia Mondragón, Danusia Meson, Alejandro Moreno, José Miguel Oviedo, García Palau de Nemes, Martha Paley de Francescato, Lucinda Ruiz, Fernando Sánchez Mayans, Linda Scheer, Saúl Sosnowski, Graciela Uequín y Hugo Verani. El 18 de septiembre yo estaba en Maryland; logré volver a México el 21 y pasar aquí la primera semana posterior al terremoto. *Las ruinas de México* intenta aproximarse a esa doble experiencia (2010: 306).

Ya desde el título Pacheco señala la facultad de mirar¹⁴⁶. Mirar la devastación provocada por el terremoto ocurrido el 19 de septiembre de 1985: 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 ([1992] 1997: 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, el poeta apela a la poesía para evocar el mundo, memorizarlo, retener lo vivido. Sin embargo, también, se propone mirar el objeto, en este caso la destrucción, con su opacidad elusiva, su contorno y su materialidad (2004: 31). A diferencia de lo que propone Giorgio Agamben 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 ([1978] 2007: 7). Su relato, su palabra es la autoridad de su experiencia (9).

¹⁴⁶ 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, aílo / en mis ojos, atento, una pulgada. / ¡Qué desconsolador, feroz y amargo / lo que acontece en ella!” (306).

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: 308)¹⁴⁷. Pacheco recupera un momento terrible; desea hacerlo visible mediante una serie de imágenes que el ojo crea al mirar. La realidad se hace visible al ser percibida (Berger [1972] 2013: 7). La poesía como diálogo, 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” (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*” (16, la cursiva es nuestra). 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 (17)¹⁴⁸ 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

¹⁴⁷ Según una de las entradas del Diccionario de la Real Academia Española, 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; la suya es una mirada compleja. Como veremos posteriormente, dicha reflexión viene acompañada por una redefinición de lo poético. Ya no se poetiza sobre el polvo, el desastre y la muerte desde una perspectiva general e inespecífica, sino a partir de una situación real e innegable. 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 ([1992] 1997: 14-15).

¹⁴⁸ Si bien John Berger centra sus estudios y reflexiones en obras de arte provenientes de la pintura, consideramos que sus conclusiones sobre el acto de ver son pertinentes para desarrollar un análisis crítico de los textos poéticos pachequianos contenidos en *Miro la tierra [1984-1986]*.

[1980] 2013: 73). Como las fotografías, los poemas de *Miro la tierra [1984-1986]* “son reliquias del pasado, huellas de lo que ha sucedido” (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, “Volveré a la ciudad que yo más quiero / después de tanta desventura, pero / ya seré en mi ciudad un extranjero” (2010: 307)) sostienen la intención de retener lo sucedido; de que la experiencia personal del poeta sea, de manera simultánea, una experiencia social y colectiva¹⁴⁹. 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 de extranjería. 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 específico¹⁵⁰ que es también consecuencia de la acción del hombre.

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

¹⁴⁹ 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 ([1957] 1995: 179-180).

¹⁵⁰ 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, 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” ([1999] 2003: 13).

penetrada de vacío, la hueca” (307, la cursiva es nuestra). Como observamos, el primer verso, “absurda es la materia que se desploma” (ídem), ya reconoce la presencia de una realidad inadmisible, 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.” (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” (307), expresión que impregna el poema de la lamentación que caracteriza la elegía clásica¹⁵¹. La sucesión de verbos que connotan movilidad (“gira” y “trae”) presagia el arribo de la muerte, cuyas metáforas, “una hoguera, / un infierno sólido” (308), 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 (ídem).

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:

¹⁵¹ 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: 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 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.

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

Las comparaciones no están excluidas y refuerzan la poetización del yo lírico que no encuentra a su alrededor otra cosa que no sean ruinas¹⁵². Las 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” (idem), 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 repetición 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 duales¹⁵³ para enfatizar el estallido final, “el estruendo que lo llena todo” (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

¹⁵² 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 extremas de aquella época” (77-78). Al contrario de lo que afirma Sebald respecto a Alemania, Pacheco sí describe la ciudad de México en llamas.

¹⁵³ “El día se vuelve noche, / polvo es el sol” (Pacheco 2010: 309).

temblor mediante la descripción de sus efectos y la inclusión de un hipérbaton 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 (ídem).

La casa como intimidad protegida, como primer universo, como rincón de mundo, como cosmos (Bachelard [1957] 1965: 33- 34) se ve amenazada; ya no es “defensa contra la noche y el frío” (Poema 9: 309). Ya no alberga el ensueño, ya no protege al soñador para que pueda soñar en paz (Bachelard 36) sino que se corresponde con la sucesión de enumeraciones, “la violencia de la intemperie, /el desamor, el hambre y la sed” (309), que finalizan en “cadalso y tumba” (ídem) y, de este modo, la morada del pasado no es, de acuerdo con Bachelard, imperecedera (2010: 36)¹⁵⁴.

Las comparaciones, como dijimos, avanzan junto con el tono que se le imprime 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” (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” (ídem). Como se lee, se configura una constelación de conceptos que, de forma ascendente, ubica al sujeto en la dimensión

¹⁵⁴ 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 Gaston 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” ([1957] 1965: 60-61).

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 acaba¹⁵⁵. 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 (ídem).

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: 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: 310).

¹⁵⁵ Aquí reconocemos otra particularidad de la elegía, particularmente referida a su estructura (Camacho Guizado 1968: 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.

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 continúan el modelo clásico e intentan consolar el alma lastimada del poeta, o bien, ansían explicar el misterio de la destrucción, de las ruinas, testimonio de una pérdida, que asedia al poeta (Didi-Huberman [1992] 1997: 16): “¿El planeta al girar desciende / en abismos de fuego helado? / ¿Gira la tierra o cae? ¿Es la caída / infinita el destino de la materia?”¹⁵⁶ (2010: 311).

1.4. Poesía y ruina: la figuración del poeta frente al desastre

Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo
‘tal y como verdaderamente ha sido’. Significa adueñarse
de un recuerdo tal y como relumbra en el
instante de un peligro.

Walter Benjamin

Terrible experiencia la de enfrentarse al desastre, sin embargo, más difícil todavía es plasmar, mediante la escritura, lo inexplicable. Significa revivir el horror, visualizar otra vez los restos que ya no se pueden reconstruir, que ya no pueden volver a ser lo que eran antes de la destrucción. La memoria de las víctimas y de los testigos comienza a entretejerse entre los hechos que se desean olvidar (para no seguir sufriendo e intentar encauzar lo que queda de la vida) y entre aquellos momentos que sí son necesarios recordar (para que, en el futuro, no se repitan tragedias semejantes). Ardua tarea la de

¹⁵⁶ 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” (311) y elemento constituyente de los hombres.

José Emilio Pacheco, quien eligió la alternativa de no callar, la opción de escribir y de reconocer que el lenguaje poético, como afirma el epígrafe de Benjamin, puede conducir al encuentro con un tiempo que contiene instantes no tan felices que corresponden al pasado mexicano; la cita histórica, en los términos que Enrique Foffani usa en su análisis de la obra de César Vallejos, se sitúa en el cuerpo mismo de la palabra poética (1994: 134). Entre el recuerdo y la experiencia, José Emilio Pacheco configura una figura de poeta frente al desastre¹⁵⁷. En un sujeto dolido, afectado por pérdidas humanas precisas.

El terremoto es vivido por el yo poético como una agonía, como un desfallecer constante no solamente de él sino de todos los mexicanos. El poema, afirmamos, se reconoce en un persistente llanto sobre lo perdido y sobre las calamidades que se viven en el presente. Reconocemos una colectivización de ese lamento en el uso de la primera persona del plural: “Arañamos las piedras y brota sangre. / Todo el peso del mundo se ha vuelto escombros. / La palabra *desastre* se ha hecho tangible” (2010: 312, la cursiva está presente en el original). La destrucción no se puede ocultar; su omisión significaría negar las innumerables víctimas. Sin rodeos retóricos, la voz poética comunica su trayecto entre las ruinas a través de verbos que indican su movimiento, su caminar entre la crueldad del polvo indestructible: “Avanzo, doy un paso más, / miro de cerca el infierno. / Muere el día de septiembre / entre la asfixia y los gritos” (ídem).

Las fuerzas destructoras fluyen como el tono coloquial y confesional que adquiere la segunda parte de “Las ruinas de México”; el sujeto poético “avanza” con un lenguaje despojado, tal como el sismo lo hizo sobre México, mediante oraciones breves

¹⁵⁷ Si bien el yo lírico, sostiene Käte Hamburger, no es una correlación de la figura del autor sí se presenta como un sujeto real debido a que la experiencia que transmite a través de la poesía se presenta como experiencia vivida, nunca ficticia (1957-1995). 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: 148).

que sentencian lo ocurrido: “Pero no hay juego” (ídem); “Nadie está a salvo” (ídem). La ruina se plasma en los brazos y en las piernas de las víctimas, en la historia, como dijo Octavio Paz, “chingada” desde la época de la conquista de los españoles ([1950] 2006).

Reflexionar sobre la subjetividad en esta sección del poemario *Miro la tierra [1984-1986]* implica entender al sujeto lírico desde su estado de angustia y perplejidad ante tan terrible escenario. Si previamente señalamos la presencia de una primera persona gramatical plural, comprobamos que en el tercer poema de la subdivisión dos aparece una primera persona singular que se identifica con el yo poético: subjetividad integrada, que legitima su propio discurso al declararse “por derecho / de nacimiento y crecimiento” (2010: 312) autorizado a juzgar sobre las imágenes que sus ojos registran. Es su tierra, incluso cuando reconoce “que nada es de nadie” (ídem), reconoce su identidad, establece una relación con lo otro y con los Otros, sus coterráneos, que surgen en el texto mediante la apelación aun tú que, aunque no se funde en un sujeto concreto, señala la colectividad: el Otro presente, el Otro que autoriza el uso de la palabra:

Ésta que allí no ves, que allí no está
ni volverá a alzarse nunca, fue en otro mundo
la casa en que abrí los ojos.
La avenida que pueblan damnificados
me enseñó a caminar.
Jugué en el parque
hoy repleto de tiendas de campaña (313).

El poeta que escribe, dice Julio Ortega acerca de José Emilio Pacheco, es el que ha vivido; por lo tanto, el lenguaje deberá responder al desencanto de una realidad fugaz (1971: 264) que, pese al desastre, nos habla mediante la lengua literaria. Nuestra hipótesis es que el sujeto poético se constituye como tal porque tiene la capacidad de recordar, de memorizar y resignificar la presente catástrofe como parte de una cadena de

hechos fatídicos. “La ciudad ya estaba herida de muerte. / El terremoto vino a consumir / cuatro siglos de eternas destrucciones” (2010: 317). El sujeto está unido a la experiencia porque la comunica, la narra. Si trasladamos la lectura benjaminiana sobre la figura del narrador a la del poeta, su experiencia está arraigada en una vivencia que involucra un proceso colectivo: “El narrador siempre extrae de la experiencia aquello que narra; de su propia experiencia o bien de aquella que le han contado. Y a su vez lo convierte en experiencia de quienes escuchan sus historias” (“El narrador” 2009: 45). Además, las escenas de horror no cancelan la creación de sentido. El sujeto lírico regresa y, a diferencia de los soldados sobrevivientes de la guerra aludidos por Benjamin, no está mudo porque el espanto no sabe de límites: “Las ruinas se desploman en mi interior. / Siempre hay más, siempre hay más. / La caída no toca fondo” (2010: 313)¹⁵⁸.

Entre la *lamentatio*¹⁵⁹ y la *laudatio* se ancla la responsabilidad humana en el daño de la tierra propia. La imagen del árbol es figuración de los abusos humanos sobre su terruño; el cuerpo del poeta, herido, percibe la relación de tensión entre los hombres y su medio natural. Sus pies, frágiles, se tropiezan en el suelo sinuoso; su camino es una tortura que imposibilita la refundación de la ciudad mexicana: “Dondequiera que pises no habrá refugio. / El suelo puede ser de nuevo mar, encrespase. / Hasta el muro más fuerte se halla en peligro” (314). Mediante personificaciones, “un sepulcro de fango árido / y rencoroso” (317), y comparaciones, se teje la trama cruel y la actitud despiadada de los hombres; la inclusión en el poema, a modo de microrrelato, de la

¹⁵⁸ El estudio de Juan F. Alcina sobre la elegía hace hincapié en sus múltiples temáticas y resalta aquella que se propone narrar viajes, sentimientos y, como en Pacheco, vivencias, sean estas tristes o alegres (2008: 31).

¹⁵⁹ La *lamentatio* es constante en el poema y, avanzando en el estudio de esta sección, se intensifica su vigor y veracidad, debido a que el yo poético asume la solvencia para dar testimonio: “El lugar de lo que fue casa lo ocupa ahora / un hoyo negro (y representa al país entero). / Al fondo de ese precario abismo yacen pudriéndose / escombros y basura y algo brillante. / Me acerco a ver qué arde amargamente en la noche / y descubro mi propia calavera (320).

historia del niño y la columna de hormigas, además de ser metáfora de la violencia con la que procedió el terremoto, figura la irresponsabilidad del hombre a quien, a pesar de tenerlo todo, la codicia lo domina: “En la visión del niño las hormigas / semejan partes de un reloj. / Va a romperlo. / Como una forma de poder imbatible / el niño destruye / casas, columnas, obras, galerías” (318)¹⁶⁰.

La posición del poeta fluctúa entre la responsabilidad de denunciar y la culpa. Él, en tanto poeta y figura destacada, pide perdón; dedica su discurso a las víctimas “anónimas”. Su lenguaje, despojado y alejado de hermetismo (Zanetti 2010: 42), se fusiona con un tono directo, sin atisbos de ser ennoblecido porque el que habla es un sujeto dolido y, fundamentalmente, avergonzado:

A los amigos que no volveré a ver,
a la desconocida que salió a las seis
para ir a su trabajo de costurera o mesera;
a la que iba a la escuela para aprender
computación e inglés en seis meses,
quiero pedir disculpas por su vida y su muerte.

Ruego que me perdonen porque nunca encontraron
su rostro verdadero en el cuerpo de tantos
que ahora se desintegran en la fosa común
y dentro de nosotros siguen muriendo.

[...]

No pude darles nada.
Mi solidaridad de qué sirve.
No aparta escombros, no sostiene casas
ni las erige de nuevo.
Pido, al contrario,
para salir de mis tinieblas,
la mano imposible
que ya no existe o ya no puede aferrar
pero se extiende todavía
en un espacio de dolor o en un confín de la nada (2010: 314-315).

¹⁶⁰ En la Parte V, poema 1, la metáfora de la destrucción también se construye desde la inserción de una narración: una caminata sobre la playa. Las almejas simbolizan el próximo cataclismo que afectará a la ciudad de México: “Al excavar la arena descubríamos / a la almeja en quietud. Todo el reposo / transformado en tortura y muerte. / Aquella noche no pensamos en que un día / la ciudad iba a correr la misma suerte / de la almeja en la playa” (328).

Su culpa trata de remediarla con el panegírico que sigue, destinado a los hombres comunes que ayudaron en el caos, donde lo que se resalta es la solidaridad y el compromiso con el Otro:

Para los que ayudaron, gratitud eterna, homenaje.
Cómo olvidar —joven desconocida, muchacho anónimo,
anciano jubilado, madre de todos, héroes sin nombre—
que ustedes fueron desde el primer minuto de espanto
a detener la muerte con la sangre
de sus manos y de sus lágrimas;
con la certeza
de que el otro soy yo, yo soy el otro,
y tu dolor, mi prójimo lejano,
es mi más hondo sufrimiento.

Para todos ustedes acción de gracia perenne.
Porque si el mundo no se vino abajo
en su integridad sobre México
fue porque lo asumieron
en sus espaldas ustedes,
héroes plurales, honor del género humano,
único orgullo
de cuanto sigue en pie sólo por ustedes (315-316).

Como contrapartida, la sanción y el castigo recaen sobre aquellos que estimularon el presente en ruinas de México. El uso de la anáfora intensifica no solo el dolor del sujeto poético, sino la impotencia que siente frente a tanta injusticia¹⁶¹. La condena existe y el poeta es su vocero:

Reciba en cambio el odio,
también eterno, el ladrón,
el saqueador, el impasible, el despótico,
el que se preocupó de su oro y no de su gente,
el que cobró por rescatar los cuerpos,
el que reunió fortunas de quince mil millones de escombros
donde resonarán perpetuamente los gritos
de quince mil millones de muertos.

¹⁶¹ El recurso de la anáfora, en la Parte III del poema, se utiliza para intensificar la presencia de la destrucción y se plasma en la repetición de la misma estructura sintáctica: “La tierra es muda: habla por ella el desastre. / La tierra es sorda: nunca escucha los gritos. / La tierra es ciega: nos observa la muerte” (319).

Que para siempre escuche el grito de los muertos
el que se enriqueció traficando
con materiales deleznales,
permisos fraudulentos de construcción,
reparaciones bien cobradas y nunca hechas.

Cubra sangre el rostro del ladrón,
jamás encuentre reposo,
la asfixia sea su noche,
su vida el peso conjunto
de todas las paredes arrasadas (316).

Cabe señalar que, a medida que avanzan los poemas, México adquiere una mayor definición, se hace presente. Su primera mención es en el poema 8 de la Parte II y en la III su representación es más clara. México está en la primera persona del plural cuando el yo lírico expresa “nuestras catástrofes” (319), en los restos que contienen las enumeraciones (“La puerta sin pared, el cuarto desnudo, / harapos de concreto y metal que fueron morada / y hoy forman el desierto de los sepulcros” (ídem)) y, fundamentalmente, en el cuerpo del hablante que siente el polvo: “Pesa la luz de plomo. / Duele el sol / en la ciudad de México” (320). Esta referencia a México, “el país del dolor, / la capital del sufrimiento” (323), se extiende a la cuarta parte de esta sección del poemario con la peculiaridad que se representa como interlocutor: “Si volvieran los muertos / no te reconocerían, ciudad / manchada por el desastre, / capital del vacío” (ídem). Continúa la incesante reflexión del poeta que figura el ambiente como situación de asfixia y la tierra como un desierto cuya imagen se reconoce en la luna, “desierto flotante, un espejo / de lo que nuestra tierra será algún día” (324). El yo nunca puede desprenderse de su sentimiento de culpa; sobrevivir no fue una salvación porque: “Al respirar usurpamos / el aire que faltó a los enterrados en vida. / Extraño azar el de seguir aún vivos / a la sombra de tantos muertos” (ídem).

La culpa se acrecienta aún más porque los hombres no supieron entender las señales que los animales dieron acerca de la próxima llegada del terremoto:

Los animales avisaron, intentaron hablar
 y no entendimos las señales.
 El perro San Bernardo, siempre cordial
 y a quien se trata con extremo cariño,
 lloró todas las noches meses enteros.
 El gato que sólo aspira a comer y a dormir
 no cerraba los ojos y escuchaba el subsuelo.
 Las viejas cucarachas aumentaron
 su pánico ajetreado.
 Las hormigas llenaron todas las casas.
 Las ratas estuvieron más activas que nunca.
 Innumerables peces
 se dejaron morir en los acuarios.
 Y nunca habían zumbado tantas moscas azules¹⁶² (326).

En palabras de Jorge Fernández Granados, los animales “operan como ejemplos de reflexión ante la cual con frecuencia habrá una conclusión de conducta o moraleja” (2003: s.p). Ellos sabían sobre la proximidad del terremoto y, el hombre, enceguecido por la usura, no pudo advertir los mensajes. Ya era tarde, la destrucción ya era presencia, aun cuando “nunca creíamos que nos tocaría ver el final de todo en segundos” (327).

El poeta cierra la sección con sus reflexiones sobre la ciudad luego del terremoto. Recupera la oposición fealdad y belleza para aludir con el primer sustantivo al poder destructivo del hombre; el segundo término llegará con el tiempo, cuando “las flores se abran en perpetuo comienzo” (330). Vuelve la primera persona del singular para circunscribir su experiencia en su encuentro con las ratas y las ya mencionadas moscas azules que invaden “ahora la ciudad de los muertos” (331). El poeta, situado ante la “dictadura de las moscas azules” (332), termina su canto con el mismo dolor con

¹⁶² Las moscas azules se comportan como seres que, desde el sistema de saberes y creencias quechuas, simbolizan el pronto arribo de la muerte. José María Arguedas en su novela *Los ríos profundos* (1958) recupera este aspecto de la cosmovisión andina. La *chiririnka* puede oler la muerte y asistir al inicio del cadáver (Carlos Huamán López 1999: 58). Ernesto, el protagonista de la novela de Arguedas, reflexiona frente al avance de la peste (tifus): “No ponían al sol los carneros degollados, porque en la carne anidaba el *chiririnka*, una mosca azul oscura que zumba aun en la oscuridad, y que anuncia la muerte; siente, al que ha de ser cadáver, horas antes, y ronda cerca. Todo lo que se movía con violencia o repentinamente era temible ([1958] 1978: 165).

el que lo empezó; el terremoto, inaceptable, pervivirá en el recuerdo de los que murieron. Frente a esa “epopeya del estrago” (333), el sujeto lírico busca consolación, busca la posibilidad de la pervivencia que, indefectiblemente, deberá emerger de la imagen más triste: las piedras de las ruinas.

2. La figuración de la ruina en la última poesía de José Emilio Pacheco

«¿Qué traes?», pregunta,
Con arrogancia de todopoderosa, la Muerte.
Y le respondo humilde:
«No traigo nada.
Dejo atrás lo que tuve,
Como usted ordena».

“Aduana” de José Emilio Pacheco

Tal como hemos trabajado con anterioridad, aquí, recuperaremos una figura poética que, desde nuestra lectura, constituye y estructura el proyecto poético de José Emilio Pacheco: nos referimos, una vez más, a la imagen poética de la ruina. En esta oportunidad, nos centraremos en un corpus de poemas correspondiente a los dos últimos libros del escritor mexicano, *Como la lluvia [2001-2008]* y *La edad de las tinieblas. Cincuenta poemas en prosa [2009]*, ambos publicados en el año 2009. La imagen de la ruina adquiere diferentes matices en este proyecto poético, relacionados con acontecimientos precisos que sufrió México, tales como la caída y conquista de México-Tenochtitlan entre 1519 y 1521 y el terremoto del año 1985. No obstante, el conjunto de textos que analizaremos en este apartado no está vinculado con la respuesta a un hecho histórico/político en particular, sino más bien con un reposicionamiento del yo poético que percibe, además de un mundo cada vez más inmerso en la destrucción y la

desintegración, la inminente presencia de la muerte¹⁶³. En la última poesía del escritor mexicano identificamos signos que dan cuenta no solamente del fin de un proceso de destrucción sino también de la constitución de un yo poético a partir del escenario de la propia muerte. La enunciación poética, entonces, se sostiene sobre un tono que fusiona la melancolía, resultado de un pasado irrecuperable, y la reflexión apocalíptica por el inevitable arribo del final de la vida. El tiempo, constante preocupación de la poética pachequiana, se presenta en estos poemarios, nuevamente, como marca de la destrucción, pero también como generador de instantes de belleza y, aquí, es donde la poesía se forja como un lenguaje posible de retener los momentos, aunque fugaces, felices.

Como hemos planteado en apartados previos, la poesía del escritor mexicano efectúa a partir de *No me preguntes cómo pasa el tiempo [1964-1968]* (1969) un giro hacia la ironía, la irreverencia (Oviedo [1987] 1994: 51) que, de acuerdo con Michael J. Doudoroff, implica el acercamiento a los registros del habla conversacional ([1987] 1994: 151). Esta nueva postura se debe, particularmente, al tratamiento que Pacheco comienza a darle a la experiencia cotidiana, al lugar que ocupa la poesía en la sociedad latinoamericana y la historia mexicana. Estas singularidades, agrega Carmen Alemany Bay (2006: 216), están acompañadas por un lenguaje que se disgrega y que se inclina a la narratividad y la llaneza, donde el poeta tiende un puente de familiaridad con el lector que busca desdibujar los límites genéricos entre lo que considera “lenguaje poético” y “lenguaje prosaico” (Fischer 1998: 15). Sin embargo, si bien el tercer poemario inicia una nueva etapa en la poética de Pacheco, este nuevo ciclo no indica un corte con sus libros anteriores sino una progresión (Olivera-Williams 1991: 440) que, agregamos, se extiende hasta sus últimos poemarios. La estilización retórica y la perfección formal de

¹⁶³ Sobre la relación de la poesía de José Emilio Pacheco con la vertiente ecologista, consultar: “Los indicios del fin: la poesía ecologista de José Emilio Pacheco” de Niall Binns (2001).

sus dos libros (*Los elementos de la noche* [1958-1962] y *El reposo del fuego* [1963-1964]) se fusionan con un modo de decir más despojado, con giros, frases y figuras usadas en la conversación o en la prosa¹⁶⁴. Si bien *La edad de las tinieblas* [2009] consiste en un libro que incorpora todos textos en prosa, esto no es una novedad en la poética pachequiana, ya que dos poemas de *Los elementos de la noche*[1958-1962] (1963), “De un tiempo a esta parte” y “Crecimiento del día”, y secciones de los libros *Desde entonces* [1975-1978] (1980) y *La arena errante* [1992-1998] (1999) se sostienen sobre este formato poético¹⁶⁵.

Como la lluvia [2001-2008] está precedido por un epígrafe que es una traducción de “Consolación a Lucilio” de Séneca. La particularidad de dicha traducción es que José Emilio Pacheco no se la atribuye así mismo, sino a un poeta mexicano, llamado Julián Hernández, ya propuesto por el autor en otros poemarios, específicamente en una sección, “Apéndice: Cancionero apócrifo”, de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* [1964-1968] (1969). Se trata de un heterónimo, de una máscara poética, a quien Pacheco inventa una biografía creíble que tiene puntos de contacto con su propia vida. Así, los versos de Hernández, quien se inclinó, como Pacheco, por la carrera de Derecho “intentan y a veces logran expresar poéticamente la amargura

¹⁶⁴ No debemos olvidar la polémica que se generó alrededor de la poesía de José Emilio Pacheco luego de la primera edición del libro *Islas a la deriva* [1973-1975] (1976). La revista *Hispanamérica* publicó en su número 15 dos artículos: “José Emilio Pacheco: la poesía como ‘ready-made’ de José Miguel Oviedo y “Sobre la poesía última de José Emilio Pacheco” de Hugo Rodríguez-Alcalá. En el número 18 de la misma revista Gabriel Zaid expone sus diferencias con el estudio de Rodríguez-Alcalá, quien, según su perspectiva, “dice más de sus gustos que de los textos” (1977: 89). La respuesta se concretó en “Sobre José Emilio Pacheco y ‘la poesía que sí se entiende’” que, de acuerdo con palabras de su autor, contesta porque “juzgo necesario formular juicios silenciosos por la mayoría de los críticos” (1978: 45). La “disputa” no termina allí, sino que continúa en “Manes y desmanes” de Zaid y en “Hacia una crítica más sincera” de Rodríguez-Alcalá.

¹⁶⁵ Sobre la tradición de la escritura del poema en prosa en México es necesario señalar dos líneas. Por un lado, quienes lo cultivaron, pero no se distinguieron como poetas en verso, como Julio Torri (*Ensayos y poemas, De Fusilamientos*) y Juan José Arreola (*Bestiario, Los cantos del Mal dolor*), y quienes fueron figuras notorias en ambas expresiones estéticas (poesía en prosa y en verso), como Ramón López Velarde (*El Minutero*), Gilberto Owen (*Línea*), Octavio Paz (*Águila o sol*), Jaime Sabines (*Diario semanal*) y Francisco Hernández (*Mascarón de prosa*). José Emilio Pacheco, siguiendo esta distinción de Marco Antonio Campos, pertenecería a la segunda lista (2009: s.p).

sarcástica de un perpetuo excluido que contempla la vida literaria, y la existencia toda, con quebrantada y a la postre estéril ironía” (2010: 103). Como podemos observar, ya el epígrafe introduce, mediante una voz poética en primera persona del plural, la temática de la muerte. Frente a un mar que, a pesar de su fluidez, es turbio y hondo, el hablante lírico no puede escapar del vaivén de las olas; la imagen de un naufragio permanente concentra la imposibilidad de controlarlas y lograr un equilibrio: “Chocamos unos contra otros y naufragamos a veces” (608). Los “habitantes” de este mar impetuoso aparecieron en él porque fueron “arrojados” (ídem), es decir, contra su voluntad, fueron expulsados hacia un lugar donde “jamás pondremos pie en tierra firme” (ídem), hacia donde, inevitablemente, “el único puerto seguro es la muerte” (ídem). El yo lírico está, como sus compañeros, involucrado en este trágico final, en el desenlace que, tarde o temprano, llegará y está señalado por el destino debido a que “contra eso no hay ni puede haber resistencia” (686). Nada ni nadie pueden contra el arribo de la muerte y este epígrafe inaugura el poemario cuya inquietud gira en torno a las posibilidades de sobrevivir del poeta frente a un desenlace que, aunque irrevocable, puede llegar a encontrar en la poesía una posibilidad de amparo y salvación.

2.1. Sobre la figuración de la muerte

La presencia de la muerte es uno de los tópicos constantes en la poética de José Emilio Pacheco. Desde sus primeros libros de poesía esta preocupación se vincula con el ineludible paso del tiempo y desde *El reposo del fuego [1963-1964]* (1966), segundo libro de poesía, se enfatiza porque los elementos de la naturaleza, como el fuego y el agua, se convierten en símbolos puros, representativos de la permanencia y el cambio constantes. Influido, como ya hemos especificado, por la filosofía presocrática, Pacheco comienza a delinear en la imagen del fuego la estampa de un mundo en constante

mutación, en una hoguera que contiene una inscripción ominosa sobre el destino de los hombres; las palabras, según los versos contenidos en dicho poemario, no son suficientes, no alcanzan para evitar el arribo del desastre porque “nada se restituye ni devuelve / el verdor a la tierra calcinada” (19).

“El vecino de arriba” se abre con un epígrafe de *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca. Anteriormente, aludimos a esta obra literaria porque funciona como intertexto de uno de los poemas de *El reposo del fuego* [1963- 1964]. Si comparamos los dos poemas de Pacheco, podemos identificar que en esa primera expresión estética se plantea la posibilidad del yo lírico de doblegar y vencer el destino y, así, como dijimos, priorizar la libertad del hombre. En cambio, en la poesía incluida en el anteúltimo poemario de Pacheco esa posibilidad no encuentra su lugar. La muerte, inevitable e inexorable, rodea todo el texto mediante las descripciones que el yo lírico realiza de la “vida”, marcada por la desdicha y por una constante anticipación de la muerte, enfatizada en el epígrafe que indica que ese vecino “vive preso” (617) y en los verbos que acompañan cada una de sus acciones. Estos, lejos de señalar una vida reconfortante, sostienen, como dice el verso final del poema, “el crimen sin nombre de haber nacido” (618). El encierro, en efecto, se manifiesta en la desesperación que, en aumento, oprime tanto a su habitante como al poeta, cuyas descripciones, ancladas en un lenguaje directo y conciso, se disponen en un orden que encuentra su clímax en el lamento incesante:

Cruje el edificio
Con la violencia inútil de sus pasos.
Se revuelca en el suelo.
Deja correr el agua como si abriera una presa.
Un minuto después suspende el acto.
Y reanuda su andar en círculos.
Golpea las paredes de cartón-piedra.
Arroja cosas
Que saltan en añicos.

Lo más terrible es el lamento incesante:
Muge, gime y aúlla
En un lenguaje incomprensible (617).

El poeta se posiciona desde el lugar de la compasión de ese otro que no tiene otra salida que la muerte; los días perpetúan la rutina aciaga que el yo lírico siente como propia. La afición de su vecino también es la suya y, en efecto, el insalvable destino del otro es también el del sujeto: “Pasan semanas y el estruendo crece. / Se hacen más dolorosos los aullidos” (618).

La apropiación de ese destino por parte del poeta se hace más clara y se profundiza en el siguiente poema, “Galeotes”, en el cual el tema del viaje y el naufragio recuerdan el epígrafe que abre el libro. Todos somos navegantes de un “viaje inmóvil” (ídem) porque “la cadena que llevamos / Nos ata en la desgracia” (619). A diferencia del poema anterior, en el que el uso de la tercera persona del singular parecía, en un primer momento, mantener un distanciamiento entre el tópico de la muerte y el poeta, en este caso, el uso de la primera persona del plural, “nosotros”, acentúa el drama en el que también es protagonista el yo lírico porque hay una apropiación, una aceptación que ya es revelada en la primera estrofa:

De las formas de infierno
Diseñadas en este mundo
Para hacer indeseable la existencia
La más amarga es nuestra condena (618).

En el título del poema se anuncia la definición que durante el desarrollo de la expresión poética se especificará e intensificará a partir de caracterizaciones que no hacen más que ceñir el tormento del que es víctima el hombre, el poeta. La puntuación cobra protagonismo porque circunscribe un ritmo discontinuo que transmite la pesadumbre de cargar con un destino irreversible, definido en la concatenación de cuatro términos que

se articulan como sinónimos de muerte: “Todo lo compartimos: el martirio, / La sed, el calor y la desesperanza” (619). La muerte se convierte en un colectivo; inexorablemente implicará la caída, nadie se salva del desastre, de esa “prisión flotante” (ídem). En efecto, esta última parte de la producción lírica de Pacheco comienza a mostrar las marcas de una muerte inmediata que se acerca a una “autobiografía de la muerte” (Kamenszain 1996: 77)¹⁶⁶. Desde este cambio en el modo de tratamiento de la muerte es que podemos entender el tono diferente que manifiesta la poesía última de José Emilio Pacheco; una poesía más desesperanzadora, apocalíptica y sostenida por un yo lírico que se encuentra cada vez más solo debido a que reconoce que “la muerte de un galeote no conmueve a los otros” (2010: 619). A partir de la segunda parte del poemario, “Como si nada”, “lo que se está por terminar” (Kamenszain 1996: 77) se revela mediante el laconismo del mensaje de cada uno de los poemas para insistir en la brevedad de la existencia humana; una existencia que no se arraiga en el presente porque siempre está pendiente del mañana, del supuesto bienestar de la posterioridad; en el ansia que tiene el yo por el final residiría el corolario de toda una existencia, resignada y sacrificada, por un mañana que, sin embargo, desilusiona y desalienta: “Tendrían que decirme si de verdad / Todo este horror de ahora era el Mañana” (2010: 636). No hay redención, sino la confirmación de que la existencia es una sucesión de horrores. La presencia de la primera persona se manifiesta porque no solamente es testigo de su propia muerte sino porque también participa en su preparación. Frente a

¹⁶⁶ Tamara Kamenszain aborda la relación entre poesía, sujeto y muerte en el ensayo “La lírica terminal”, incluido en el libro *La edad de la poesía* (1996) y, luego, editado en *Historias de amor (Y otros ensayos sobre poesía)* en el año 2000. La “lírica terminal” hace referencia al momento último de escribir la muerte o de escribir contra ella a partir de un conjunto de poemas, cuyos autores (Enrique Lihn, Néstor Perlongher, Héctor Viel Temperley y José Lezama Lima) son víctimas de enfermedades terminales. Si bien en la última poesía de José Emilio Pacheco no hay marcas o indicios de una representación de una enfermedad de tal característica, creemos que sí se sostiene en la disolución inexorable del sujeto lírico.

ese destino insalvable, el yo lírico reniega de ese sino, pero, vencido, prepara lo que será su cadalso:

Con las mejores armas a mi alcance
Preparo mi cadalso.

Pongo un clavo
Todos los días y no fallo nunca (ídem).

La apelación a la ironía, por momentos, intenta desdramatizar y descomprimir la tensión generada por la situación apremiante del final: “Tendrá su recompensa el gran esfuerzo. / La ejecución será una obra maestra. // Se invita al público / A escoger desde ahora sus lugares” (ídem). Sin embargo, en el poema siguiente, la muerte desenmascara, muestra la naturaleza humana, los años de tormento; la muerte, en consecuencia, saca a la luz lo peor del hombre; la miseria, lo que se quiso ocultar. Pacheco reconoce una ética en la muerte que hace iguales a los seres humanos; la muerte se convierte no solamente en un desenlace inevitable, sino que desmonta antiguos privilegios e indultos “para mirarnos como somos” (637)¹⁶⁷.

Hay un frente a frente con la muerte, donde el poeta se siente despojado, desnudo porque “la extrañeza”, tal como se titula uno de los poemas de *Como la lluvia [2001- 2008]*, se apodera de todo, hasta el punto de que existe una despersonalización desde el momento en que el yo sabe que su llegada supuso reemplazar a otro y que, irremediablemente, su partida también implicará su sustitución. El poeta, parece decirnos la última poesía de Pacheco, se constituye desde la despersonalización porque

¹⁶⁷ La muerte igualadora es un tópico clásico de la poesía desde la Edad Media a partir, por ejemplo, de las mencionadas *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique: “Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en el mar, / qu’ es el morir; / allí van los señorios / derechos a se acabar / e consumir; / allí los ríos caudales, / allí los otros medianos / e más chicos; / allegados son iguales / los que viven por sus manos / e los ricos” (1983: 48). José Emilio Pacheco continúa y ubica su poesía en esa tradición literaria occidental mediante la actualización del tema de la muerte como niveladora de las diferencias que en la vida son inevitables.

desde su origen “ocupa” un lugar que no le pertenece definitivamente, que es momentáneo debido a que, como su existencia, es fugaz y, hasta a veces, insignificante. Por eso, ese “sitio de alguien” (637) es un “inestable espacio” (ídem) que “consideramos algo natural” (638). El hombre en esa extrañeza, en ese misterio de vivir en un mundo que lo despersonaliza, encuentra, paradójicamente, su humanidad. Hay, a lo largo de los poemas de esta última etapa, una construcción de lo humano, pero que, irremediamente, por su futilidad, al mismo tiempo que se constituye, se desarma, se desmorona y deja de ser. La omnipresencia de la muerte es lo que despersonaliza al yo que, en su intento de definirse, ya se presenta como algo que ya ha sido, como resto y ruina de algo que fue. Sin embargo, porque justamente es ruina y resto, puede enunciar su presencia, aunque inestable, en el poema. La existencia del poeta, entonces, se define a partir de esa paradoja; es necesario dar cuenta de la anticipación de la muerte, del final ineludible porque, a pesar de la despersonalización que supone, es la que da lugar a la realización de la obra poética; es verdad que todo va a desaparecer, no obstante, “las ciudades que se deshacen, los paisajes perdidos en las ventanas de las casas abandonadas, las personas muertas, siguen con nosotros gracias a la poesía como lugar de una memoria viva” (García Montero 2015: 11). En el mismo acto en que se reconoce la proximidad de la muerte, se reconoce, podemos decir, la posibilidad de la poesía; es necesario, entonces, asumir “el terrible milagro de estar vivos” (2010: 638) para que, según Jorge Monteleone, un muerto pueda decir yo (2016: 61)¹⁶⁸.

¹⁶⁸ Jorge Monteleone en *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida* (2016) aborda el estudio de diferentes poéticas, como la de Stephané Mallarmé, Charles de Soussens, Macedonio Fernández, Juan L. Ortiz, Silvina Ocampo, entre otras, a partir de una pregunta que se formula, parafraseando a Samuel Beckett, al inicio de su libro: ¿dónde y cuándo y quién es un poeta?, o bien, ¿quién dice yo en el poema cuando el poema dice yo? Monteleone, recuperando algunos de sus estudios críticos previos, se pregunta por los modos en que se constituye el sujeto imaginario del poema y, para ello, rescata su vínculo con la figura de autor a partir de las ambivalentes relaciones con la experiencia vivida. La paradoja sostiene esta relación: la constitución de la subjetividad se sitúa entre la forma vacía del pronombre personal (¿quién dice yo?) y la mortalidad, que sitúa la enunciación poética como testamentaria, “una verdadera memoria de ultratumba” (15). En efecto, la hipótesis que atraviesa cada uno de los ensayos presentes en el libro es

La homonimia se constituye en un recurso retórico para figurar “la sagacidad de la muerte unánime” (2010: 638); en la presentación de las imágenes del mar y del río como espejo de la del poeta se reconoce su “oficio solitario” (ídem): los ríos, tal como los poemas, “conocen la soledad mejor que nadie. / Fluyen a solas, van siempre solos” (ídem). El poema no conoce otra enunciación que no sea desde el desamparo y la soledad y “Meditación del autobiógrafo” se corresponde con una reflexión en la que el poeta, cercado por la muerte, solamente halla preguntas sin ninguna respuesta. Los dos primeros versos son apelaciones a un tú ausente, mudo, que, en tanto desdoblamiento del yo, no hace más que multiplicar el vacío y la angustia que padece: “¿Con cuál ficción me quedo para no ver lo que soy? / ¿Qué otra mentira invento para justificar mi vacío?” (640). Este poema, pensamos, es el complemento de otro, cuyo título deja al descubierto desde qué lugar enuncia la voz poética: “Preguntas”. Desde el misterio que sostiene el primer verso se enhebra la pregunta de la estrofa inicial que se corresponde con las expresiones negativas del siguiente. Todo el poema, entonces, se ajusta a ese movimiento irresoluto, donde el yo interroga y el otro (que es él mismo) apenas balbucea una respuesta que se refuerza mediante adverbios de negación:

Total misterio a cada instante la vida.
¿Quién soy, para qué estoy aquí,
Qué va a pasar ahora en adelante conmigo?

No lo sé,
Nunca lo sabré.
Vivir
Es encarnar esta ignorancia sin fondo (651).

que la subjetividad en la poesía está condicionada y transfigurada por el termino insoslayable de la muerte: “Acaso porque decir yo es decir, a la larga, una frase testamentaria, el habla de un muerto futuro que ya lo es en toda escritura. Una frase cuyo horizonte final es vaciarse del sujeto que la nombra” (ídem).

Una posible respuesta, podemos pensar, se encuentra en el poema “Una hoja”, que, en tanto metáfora de la escritura, lleva impreso el destino de quien, hastiado de la felicidad nimia, se propone, al menos, hacer del tópico de la ruina una forma de permanencia:

El viento la hizo entrar por la ventana,
Arrugada, en dobleces, yerta.
Una especie de momia vegetal,
Un pergamino ariscado,
Un palimpsesto en que sucesivos otoños
Presentaron su carta de rendición
Ante otros tantos inviernos.
Quise leerla y se deshizo al tocarla.
Polvo somos (640).

Nuevamente, como dijimos, es necesario dar cuenta de lo ruin y lo destructivo para que el poeta y sus poemas puedan tener presencia; puedan tener, como dicen los versos de “Tener o no tener”, “la dicha que hoy nos cubre” aunque, seguidamente, esta ya tiene los días contados (641).

Otro de los núcleos sugestivos que reconocemos, además de la soledad como el lugar de enunciación del yo lírico, es la autofiguración del poeta como excedente, como el mismo resto de una sociedad que no lo reconoce. Dice el poeta: “Al planeta como es / No le hago falta” (ídem). Su presencia no es la antítesis de su ausencia porque el planeta “proseguirá sin mí / Como antes pudo / Existir en mi ausencia” (ídem). La figura de la paradoja se muestra también en lo que el “afuera” pretende del poeta: lo invita a que se vaya, “en silencio” (642), cuando en realidad tampoco lo había invitado a llegar. Nuevamente, desde su insignificancia retiene, aunque efímera, su presencia. En este sentido, “Digo” se estructura sobre la paradoja de un decir que, inmediatamente, no dice. Sin embargo, en los intersticios de ese no decir, aparece la poesía. En los primeros versos de las estrofas surge la primera persona del singular que emplea el verbo decir,

no obstante, a medida que avanza el poema, se disipa ese yo enunciador que, al principio, parecía, exteriorizarse:

Digo,
Como si decir algo fuera capaz
De hacerlo aparecer entre la sombra del sol,
Resonancia del día sin nombre.

Digo,
Y se va el decir
En la corriente que no vuelve.

Cuando menos conjuro la mudez,
Dejo una raya en la pared de nadie,
Un verso de aire en el agua (642-643).

Los segundos versos de las dos primeras estrofas desdicen a ese yo que se muestra tan manifiesto en los primeros; incluso, al recuperar el verbo “decir”, la rectificación parece agudizarse. En la tercera estrofa, el último verso, a modo de oxímoron, se agudiza aún más la instantaneidad del trazo del poeta; una instantaneidad, como dice otro poema, que, paradójicamente también, se desea que sea eterna: “Debería ser perpetua esa visión, / Debería / Iluminarnos para siempre” (648). La contigüidad de la vejez convierte a la muerte en lindante y esto provoca la vulnerabilidad de un yo que aspira a revalorar cada instante porque “cada momento / Vale más que ninguno anterior / Porque se sabe el último” (688).

Esta poética de lo inmediato de la poesía se complementa con otra de las características de la última producción de José Emilio Pacheco que aspira a colocar en primer plano los restos de la sociedad identificados, en este caso, con lo escatológico y lo “feo”. Así, la poesía se convierte, a pesar de su instantaneidad, en registrar los vestigios ya no de una antigua época gloriosa, como pudo ser la precolombina, sino los que pertenecen a la cotidianidad, al día a día de los hombres, a la “catacumba”, como

versa el poema “Melozea” (720) y donde el poeta reconoce el transcurrir del tiempo con respecto a los otros porque afirma “soy por inmensa diferencia el más viejo” (idem). De esta manera, plasma, también, que, en comparación con los otros, está más cerca de la muerte. Susana Zanetti afirma que el lenguaje duro y llano, complementado con imágenes abruptas e inmisericordes, poblaron cada vez más los poemarios del escritor mexicano (2010: 35). Ese recrudescimiento, añadimos, se integra con la incorporación de esos restos de lo cotidiano, aquello que, a pesar de ser vivido con naturalidad, la mirada del poeta lo convierte en materia poética. La poesía, entonces, a pesar de sostenerse en la pronta caducidad, en lo que apenas dicho ya se diluye, retiene, aunque desagradables, los restos de una sociedad que se desmorona:

En el camión de la basura todo se va:
Los objetos inútiles, los envases de plástico,
Las ruinas de la vida, los tributos desiertos
Pagados a la muerte de los días,
Los papeles, las cartas que ya nunca
Volverán a escribirse
Y las fotos de ayer.

Todo lo nuestro está hecho
Para acabar en la basura (650).

En algunos poemas, como es el caso de “Elogio del jabón”, incluido en *La edad de las tinieblas* (2009), se recurre al recurso de la parodia para mostrar dicha “suciedad”. La parodia, en tanto artefacto productor de textos (Jitrik 1993: 13), se sostiene en la intertextualidad; y la imitación, cabe señalar, es el elemento más básico de la intertextualidad. Sin embargo, como explica Noé Jitrik, la parodia no se queda en la pura imitación, sino que se libera de ella para adquirir cierta identidad textual, es decir, la parodia, en el acto imitativo, busca intencionalmente llegar a otra parte. A diferencia de la ironía, que consiste en un señalamiento evaluativo casi siempre peyorativo, Linda Hutcheon había señalado que la parodia, en tanto modalidad intertextual, no siempre se

define como oposición o contraste entre dos textos, sino, tal como sugiere el prefijo griego *para*, “al lado de”, también indica un acuerdo y una intimidad (1981: 176-178). El acto imitativo “descansa sobre una cierta y muy especial inercia, mientras que la parodia supone una decisión” (Jitrik 1993: 14). En el caso del poema citado, Pacheco recupera un subgénero clásico, como es la oda, para resignificarlo. Recordemos, junto con Vicente Cristóbal, que la oda se relaciona en su origen con la música porque nació para ser ejecutada al rimo de algún instrumento, por ejemplo, la lira, la cítara o la flauta e, incluso, para ser acompañada de danza (2008: 22-23). Respecto a su contenido, este tipo de poesía, que tiene su origen en los antiguos líricos griegos (Alceo, Safo, Anacreonte y Píndaro), abarca un amplio abanico de temas, entre los que predomina el canto a los dioses, el encomio de héroes y atletas, el amor, el vino y los placeres del banquete (23)¹⁶⁹. En el poema de Pacheco, tal como observamos en el título, el elogio o la celebración no es hacia un personaje o un suceso de alcance supraindividual (Cristóbal 2008: 20) sino a un objeto simple y cotidiano, como un jabón, el cual es mostrado, a modo de hipérbole, como “el objeto más bello y más limpio de este mundo” (2010: 739). A su continuación, se prolonga esa primera caracterización, consolidada mediante un campo semántico vinculado con lo pulcro y lo impoluto, que resalta la candidez del objeto elogiado: “Trozo de nieve tibia o marfil inocente, el jabón resulta lo servicial por excelencia. Dan ganas de conservarlo ileso, halago para la vista, ofrenda para el tacto y el olfato” (ídem). Si por un lado se presenta la identificación de lo incorruptible, sostenido en la “virtuosidad” del jabón, por otro lado, se introduce su antítesis: “la sordidez del planeta” (ídem). El canto a la belleza y el aplauso a lo

¹⁶⁹ Pedro Ruiz Pérez en “La oda en el espacio lírico del siglo XVII” plantea un sistema de oposiciones estructurales entre diferentes manifestaciones estéticas, como la oda, la elegía, la epístola, la sátira y la canción. Así, en el plano métrico, la oda se particulariza por la tendencia a la estructura estrófica y formas aliradas. Ya en el plano de la enunciación, la oda define un emisor marcado y un receptor idealizado que mantienen una relación de respeto (2008: 281-282).

impoluto, arraigados en el instante fugaz donde se funden el jabón y el agua, son desplazados por los desperdicios que abundan en el mundo habitado: “Inocencia y pureza van a sacrificarse en el altar de la inmundicia. Al tocar la suciedad del planeta ambos, para absolvernos, dejarán su condición de lirio y origen para ser habitantes de las alcantarillas y lodo de la cloaca” (ídem). Dicha sordidez, a su vez, se identificará con México en el “Otro espejo” al homologar esta ciudad con la imagen de la mencionada cloaca, donde el poeta ubica tres palabras en mayúsculas que refuerzan dicha figuración: “Pestilencia del aire envilecido, Cloaca Máxima que ha devorado a México entero, descomposición unánime del planeta” (760).

Ahora bien, ¿por qué José Emilio Pacheco toma como objeto de su parodia una forma clásica? y ¿cuál es la intencionalidad que justifica esa elección? Tal como dijimos, junto con Jitrik, la parodia es un tipo de intertextualidad que implica determinadas interacciones. En este sentido, Pacheco ahonda sobre un tipo de texto que fue utilizado por autores para alabar, por ejemplo, a figuras emblemáticas de la vida pública, tal es el caso de las odas del poeta latino Horacio (65 a.C- 8 a.C) dedicadas a Augusto. Así, Pacheco efectúa una “torsión” al modelo clásico al introducir como tópico de su elogio un elemento perteneciente a la vida cotidiana, cuya caracterización, si en un primer momento, se acerca al modo de decir “embelesado” de la oda, luego, se diluye al incorporar la visión particular del poeta sobre el hombre y el mundo donde reside. Es decir, estamos frente a una propuesta estética que desacralizaría y reformularía una de las convenciones del género. El elemento que fue honrado se arraiga, como el resto de las cosas que circundan a los hombres, en las corrupciones y en “la pesadumbre de ser” (739) porque es el responsable de limpiar “las señales de nuestra asquerosidad primigenia” (ídem). Lejos, además, se encuentra el destinatario idealizado y mediatizado por una relación de respeto; el poema de Pacheco incorpora

una crítica al modo de comportamiento humano, atravesado por constantes actos de violencia, aludidos a través de una escena cotidiana del poeta¹⁷⁰:

Mientras me afeito y escucho un concierto de cámara, me niego a recordar que tanta belleza sobrenatural, la música vuelta espuma del aire, no sería posible sin los árboles destruidos (los instrumentos musicales), el marfil de los elefantes (el teclado del piano), las tripas de los gatos (las cuerdas) (740).

Lo desagradable y lo repulsivo se reúne en una forma poética que se distorsiona porque incorpora un contenido “inapropiado”; lo feo se coloca en el centro de esta nueva versión de la oda. Si vinculamos esta apropiación con, como ya hemos visto, el interés de José Emilio Pacheco por la tradición literaria y cultural que lo antecede, podemos pensar que esta operación paródica sobre este subgénero de la Antigüedad clásica se justifica también a partir de una de las intenciones que para Jitrik tiene la parodia. Pacheco, en su revisión, apropiación y alteración de la temática de la oda, presenta la escritura literaria como espacio para definir ciertos enlaces y encadenamientos que distan de la inmovilidad, propia de una simple imitación. La parodia, entonces, puede ser leída en este caso como continuidad de una tradición que se pretende recuperar y prolongar mediante el añadido de una temática diferente a la “establecida” por el modelo.

¹⁷⁰ El movimiento crítico que aquí identificamos también se vincula con la recuperación del poeta Pablo Neruda. Como hemos señalado en otras partes de la tesis, Pacheco desarrolla diferentes motivos que justifican el lugar destacado del autor de *Residencia en la tierra* en la tradición literaria latinoamericana. Por un lado, señala su influencia en la escritura de Octavio Paz al ubicarlo como parte de una de las generaciones poéticas más influyentes del siglo veinte. Y, por otro lado, identifica en su escritura un antecedente insoslayable al momento de pensar la tradición del versículo en castellano. Pacheco sigue resignificando el trabajo del poeta chileno, sin embargo, la torsión también está presente porque, como estudiamos, el tono de las poesías pachequianas se sostiene en un yo lírico pesimista y melancólico que se distancia del creado por Neruda en *Odas elementales* debido a que, como observamos en el cierre de “El hombre invisible”, texto que inaugura la celebración nerudiana, el yo reivindica en su cántico la esperanza, el optimismo y la unión: “Dadme / todas las alegrías, / aun las más secretas, / porque si así no fuera, / cómo van a saberse? / Yo tengo que contarlas, / dadme / las luchas / de cada día / porque ellas son mi canto, / y así andaremos juntos, / codo a codo, / todos los hombres, / mi canto los reúne: / el canto del hombre invisible / que canta con todos los hombres ([1954] 1982: 65).

El mundo, como observamos, se convierte en un lugar peligroso para estar. El poeta se lamenta del universo que le tocó para vivir y, en su canto, muestra su descontento: “Cuánta mudez / Del universo que me desampara” (655). Pesimista y melancólico, cree que no hay salvación en un mundo donde la muerte acorrala y el Mal, como dicen los siguientes versos, es el mundo mismo: “Gran enigma es el Mal. // Sobre este punto Dios guarda silencio / Y deja que hable el mundo en todo momento” (658). “Teatro del dolor”, dice la voz lírica, porque en él habita “la vida cruel, absurda, inexplicable” (659). Los poemas, por su brevedad, se asemejan a los últimos quejidos del poeta, quien siente la muerte que lo cercena; sin embargo, nunca llega definitivamente, lo cual, lejos de suspender el padecimiento, lo recrudece: “El fin del mundo ya ha durado mucho / Y todo empeora / Pero no se acaba” (660). El poeta pertenece a la humanidad doliente, su destino no es otro que ser el objeto del microscopio que “me engrandece” (721). ¿Qué se alcanza a visualizar? Nada esperanzador: “la vida que se mueve siempre en combate. / Y en todas partes el dolor y el miedo” (ídem). Entre la permanencia que imprime el instante y el paso del tiempo, se configura una voz poética que se define desde los restos de un mundo que no encuentra la prosperidad. Su única posibilidad de realización está en la continuación de la propia destrucción; no hay oportunidad de cambiar el destino. El apocalipsis continuamente es anunciado en la última poesía pachequiana; de nada sirve el saber acerca del mundo porque no alcanza para detener lo que vendrá; el yo lírico intenta, aunque sin éxito, descifrar la importancia de los conocimientos obtenidos. Nada es estable en una realidad que se define desde el caos y la intimidad con la muerte y, si la permanencia y la estabilidad existen, no es más que para reforzar que “el mapamundi actual es como el de antes / Una mancha feroz de fuego y sangre” (722). La mancha, como en este último caso, es una imagen poética que aparece en un verso final y, también, corresponde al

título de uno de los poemas de *Como la lluvia [2001- 2008]*; se manifiesta como obstáculo de un yo lírico que se quiere deshacer de ella, pero no puede. Nuevamente, aparece una voz enunciativa que declina, que se entrega y esto se plasma en la sucesión de verbos que, separados por comas y sin conjunciones, acelera el inicio del poema: “Desisto, cedo, renuncio, abandono / Mi esfuerzo inútil, mi irrisorio afán” (724). Desprenderse de esa mancha se convierte en una empresa imposible; nada puede contra su eliminación: “He probado jabones, detergentes / Sustancias diseñadas contra el estrago. / Todo en vano: la mancha no se irá” (ídem). Reaparece la imagen de la sangre, metáfora de un crimen y de la muerte, que, desde el desconocimiento, el poeta indaga su significado:

Porque nada está firme. Todo se va.
Sólo la mancha sigue aquí
Como una huella de sangre.

¿Qué significa, cuál crimen
Se empeña en reprocharme lo imborrable? (ídem)

De acuerdo con José Ramón Ruisánchez Sierra podemos expresar que en esta poesía del autor mexicano “el bien sólo se vislumbra como horizonte, esto es, como imposibilidad; como un intento que fracasa” (2013: 156) debido a que el mal es estructural y amenaza, persigue y angustia al poeta, tal como observamos en la pregunta que cierra el poema. Los poemas de esta última producción literaria de José Emilio Pacheco se sostienen sobre el temor al arribo de la muerte; una muerte que es omnipresente y temida porque produce la rememoración de los males pasados y los convierte en pura presencia. La muerte, claro está, acecha siempre, pero con ella las ruinas, intactas, “son el monumento / Al estrago que fue y será mañana” (2010: 729). La poesía, en conclusión, se presenta como expresión de lo que al poeta le preocupa; de ahí que la escritura se condensa en un

tono más apocalíptico y perturbador frente a una muerte que se avecina que, en lugar de sosegar, intranquiliza al yo lírico, no lo libera de haber sido parte de un mundo marcado por la huella de la sangre:

No vivimos en calma, nunca hay paz,
La vida toda es un combate incesante.
Por eso nos convienen el tal vez, el acaso,
El quizá, el sin embargo y el no obstante (731).

Este fragmento pertenece al poema “El lugar de la duda” y, tal como hemos ahondado en los poemas hasta aquí estudiados, es representativo de la posición que adquiere el yo lírico hacia la última poesía de José Emilio Pacheco. Por un lado, la incertidumbre, la perplejidad ante un pasado que no se puede cambiar y un futuro incierto porque, a pesar de la muerte, la “tierra saqueada” (736) persistirá. Y, por otro lado, la exacerbación de un yo, autodefinido como poeta, que nunca deja de ser sorprendido por el mundo en el que reside:

La realidad es psicópata:
Jamás se compadece de sus víctimas.
Hace trampa al jugar con la esperanza.

Todo lo escribe mal con letras chuecas
Llenas de errores de sintaxis.
Ignora el ritmo, el tono, la armonía.
Confunde los papeles asignados.
Olvida lo que dijo en la otra página.

Debería entrar en un taller literario,
Aprender cuando menos rudimentos
De verosimilitud, coherencia y orden.

Sin embargo posee en alto grado
Una virtud artística suprema:
No se repite nunca,
Siempre es nueva,
Siempre nos deja con la boca abierta (731-732).

2.2. Entre la muerte y la destrucción: el lugar de la poesía

Desde hace mucho tiempo perdí la batalla y sin embargo no me rindo.

“Cuchillo de palo” de José Emilio Pacheco

El tiempo aparece como un tópico recurrente en su poesía y podemos abordarlo, al menos, desde dos ejes de análisis. Por un lado, como hemos estudiado en el apartado anterior, la presencia del tiempo como marca de la destrucción, como señal de la cercanía de la muerte y que, inevitablemente, lleva a la ruina y a la pérdida del hombre y su mundo. Sin embargo, aquí, nos centraremos en el otro aspecto que contiene el tópico del tiempo en esta producción lírica. En este sentido, es posible rastrear e identificar poesías donde la cuestión temporal se opone a esa primera imagen vinculada con el sentir apocalíptico del yo poético y, en consecuencia, se presenta la revalorización del instante como el momento de condensación de la belleza poética.

En los últimos años de la producción poética pachequiana se funden, entonces, estas dos maneras antitéticas de entender el tiempo; su poética se revela, como también ya hemos adelantado, en esa paradoja desde la cual se entiende el tiempo. Pareciera que es necesario pensar la dimensión temporal desde la destrucción y la ruina que provoca para, así, revalorizar los momentos fugaces de la poesía. La primera estrofa de “Sombra de nieve” ubica en las imágenes del jarrón, las begonias y el ave la multiplicidad existente en el universo; un universo en constante transformación, en el que la fluidez y la metamorfosis de sus componentes se muestran “en lucha con la fijeza” (667). Sin embargo, es en la tercera estrofa donde surge la posibilidad de la reunión y la comunión de todos los elementos diseminados mediante el lenguaje de la poesía; el lenguaje poético armoniza y conjuga la dispersión ocasionada, al mismo tiempo que da cuenta de la destrucción:

Pero el lenguaje resuelve
La desunión, la discordia.

Y en el verso reúne las tristes flores
Con la sombra fugaz del ave (ídem).

Si nos centramos en los últimos versos percibimos que en la expresión literaria, y en particular en la lírica, se gesta la oportunidad de un renacer que se opone a la consideración del paso del tiempo como “abismo que avanza” (669). Más bien, se gesta a partir de esta poesía otra posibilidad, otra manera de entender el tiempo más allá de la suma de desgracias que implica su pasaje. La poesía, desde este momento, significa la posibilidad de un renacer que se distancia y se opone a la idea del tiempo como sucesión de momentos infelices. La poesía ocuparía el lugar de la permanencia y, en este sentido, reaparece una figura propia de esta poética que es el cangrejo. Este animal funciona como enmascaramiento del poeta porque su presencia siempre está rodeada de la pérdida y de la imposibilidad de la escritura en un contexto donde prima el tiempo destructivo. Sin embargo, en el cangrejo, también se congrega la posibilidad de la escritura; en el caminar y en el mirar hacia atrás se reconoce el pasado y, en consecuencia, la materia poética justifica su existencia. “A sabiendas” vuelve a reconocer la labor del poeta porque valora, ya desde el título, que uno de los lugares del saber reside en él: “Toda la noche escribe el cangrejo en la arena húmeda / El poema infinito de los mares” (671). La estrofa siguiente funciona como su antítesis porque da cuenta de la otra faz del tiempo, el demoledor, marcado por el momento particular del día donde la escritura será anulada por la fluidez de las olas: “Lo hace aunque sabe que al atardecer / Vendrán las olas a borrar su escritura” (ídem). Por momentos, también, aparecen las limitaciones del trabajo poético, cuando las palabras no son suficientes; lo inefable se apodera del poeta y lo deja mudo:

Miseria,
Incurable miseria la poesía:

Intentar un poema que describa
A qué sabe el sabor del agua (684).

El testimonio de la muerte, tal como dijimos en el apartado anterior, es más evidente hasta tal extremo que, como dicen los versos de “El arte del estrago”, “los restos de las ruinas se hallan sujetos a la corrosión del tiempo” (759). El yo lírico es más consciente de que, a medida que pasa el tiempo, él se encuentra más cerca de ella. Las expresiones poéticas, entonces, parecen ser testimonios de esa proximidad que entendemos que no es deseada; más bien el poeta desea mantenerse alejado de la muerte porque sabe que significa tanto su fin como el de su poesía. La muerte, simbolizada por la imagen del desierto, es el fin de un recorrido hacia donde todos vamos. El deíctico final del poema “Desierto”, enfatizado por los dos puntos antepuestos, nos traslada nuevamente a ese título que no hace más que graficar el destino de los hombres:

Y estremece pensar que esta desolación sin retorno
Es sólo un anticipo
De qué será la Tierra si todo sigue
Por donde va, por donde vamos:
A esto (684).

La sección “La cena de las cenizas” reúne algunos poemas donde el yo lírico abandona el rasgo que tiene la poesía de captar el instante; la ubica como expresión que también accederá a la desaparición y al olvido. El poeta, en consecuencia, también se desvanecerá y testimonio de ello es “Aduana”, poesía que representa el encuentro entre la Muerte (en mayúscula porque su presencia se personifica) y el poeta, quien mediante un diálogo que muestra su sometimiento y obediencia, se resigna y renuncia a quien se le presentó con su “arrogancia de todopoderosa” (685):

«No traigo nada.
Dejo atrás lo que tuve,
Como usted ordena» (ídem).

En otros momentos, ese yo poeta se desdobra y se encuentra con su versión ya anciana y, como explicamos, se establece un diálogo donde el otro (más viejo) “reemplaza” al más joven. Sin embargo, la mirada esperanzadora acompaña las dos estrofas que componen el texto porque esa cita implicó una espera que no supuso una decepción o desencanto sino una continuidad que si bien, como dice el verso final, “mi antiguo ser ahora ya es su fantasma” (686), el otro (ahora el joven) pervivirá en el nuevo yo: “De hoy en adelante él será yo” (ídem). La contigüidad con la Muerte también se resignifica cuando se la opone con la Vida, precisamente, cuando el poeta, continuando con un tono pesimista frente al destino de su poesía luego de su deceso, reelabora un diálogo ficcional entre la Vejez y la Vida en un contexto trivial que, como versa el título, están a la espera de “la hora de todos”:

«Hija mía»,
Le dice a la Vejez su cruel madrastra la Vida:
«Sírname otro platito de esta carne
Que has macerado con arte.
Vamos a disfrutarla antes que venga
Mi rival a quitármela» (687).

La poesía, de acuerdo con estas últimas lecturas, sería lo que no permanece, pertenece a todo ese conjunto de cosas que, según los versos de “En la estación final”, “se viene abajo y se despide” (ídem) porque el mundo dice “Ya no eres de aquí, / No te reconocemos como nuestro. / Lo que creíste como tuyo era sólo un préstamo” (ídem). Sin embargo, es en un conjunto de poemas del último libro de José Emilio Pacheco donde la expresión poética recupera su ímpetu de permanencia, donde es capaz de hacerle frente al caos y justificar su presencia. Así, “Despoblación”, poema en prosa

compuesto por dos párrafos, ciñe dos momentos y, más allá de la contraposición que plantea, da cuenta del valor de la palabra. La voz poética, entre “papeles destruibles” (747), halla una “agenda remota” (ídem) que hace presente la ausencia porque ese archivo recupera la “necrópolis de las ausencias y los afectos perdidos” (ídem). La agenda, entonces, muestra los restos de quienes no están y de los lugares que nunca más se visitarán, “la deshabitan personas de otras épocas y otros lugares. Unas cuantas siguen aquí a la distancia de algunas calles, un número telefónico o una dirección de Internet —pero en sitios que no volveré a ver, recintos adonde no hay retorno posible—” (ídem). Sin embargo, el segundo párrafo restituye, de diferentes maneras, esas ausencias mediante “una parte edificante” (ídem) y, ahí es donde aparece, como sobreviviente “en el zafarrancho general de la vida, en la guerra perpetua y la separación interminable” (ídem) la palabra poética que se pronuncia en el mismo momento en que se recuerda “el segundo de amor, el minuto de acuerdo, el instante de amistad” (ídem).

La referencia a la “parte edificante” (ídem) como particularidad del arte poético, o bien, de la escritura en general, se presentará en “Un ritual” como elemento clave de la reflexión metapoética que incluye el texto. Este poema se puede leer como una referencia del propio Pacheco sobre su trabajo como poeta; se incluye una manera de pensar y realizar la actividad lírica que se acerca a su trabajo como escritor. Así, la referencia inicial a Alfonso Reyes ya define una forma de posicionarse frente a una tradición que, como como hemos señalado antes, Pacheco pretende recuperar. La mención de su maestro para rescatar “un ritual masoquista inventado por los asirios” (765) coloca a Reyes en un lugar de relevancia que implica un gesto de gratitud. Este ritual hace referencia a la práctica de la escritura/reescritura que siempre pregonó como uno de sus principios de su poética, así, el siguiente fragmento, parece ser una

definición de su modo de trabajar y considerar su escritura, sostenida en el esfuerzo y el compromiso continuo que, sin embargo, parecen ser siempre insuficientes:

Ningún arte llega a aprenderse de verdad. Hasta en la disciplina practicada a diario desde edades tempranas hay siempre fallas, errores, movimientos en falso que se pagan con sangre. Inútiles la experiencia, el aprendizaje, la constancia, la técnica, la atención, el cuidado: como la página perfecta, la absoluta lisura no se alcanza jamás, aunque el cartucho de varias hojas se lleve jirones invisibles de piel y abra heridas microscópicas.

No importa el tiempo invertido. Así como en el texto mil veces revisado saltan los errores cuando ya no hay remedio, al terminar de afeitarse nunca falta un sector impune, una leve maleza irreductible a las navajas (765).

El uso de la primera persona del singular da cuenta del posicionamiento del yo como escritor y de su labor como proceso que, a pesar de sus faltas o de los restos que produce esa “tarea interminable” (ídem), perdura en el mismo proceso de reescritura, de perfeccionamiento de la palabra literaria. Es desde esa reflexión, tenaz e inquebrantable, sobre la palabra poética que se entiende el compromiso del poeta hacia su poesía: “El ritual cotidiano deja una enseñanza: la verdadera recompensa del trabajo es el placer que hay en intentar hacerlo bien, aun a sabiendas de que en poco tiempo nuestro esfuerzo será inútil y habrá que recomenzar a partir de cero” (ídem). La celebración del instante reaparece cuando el lector se dispone a leer la poesía que el poeta tanto releyó y reescribió. Así, “Los versos de las calles” constituyen un reconocimiento hacia quien posa su interés sobre ellos, los cuales, en su mayoría, son víctimas del desinterés y la apatía: “Los veo formarse indefensos y salir en busca de alguien que los resguarde. La inmensa mayoría les da la espalda. Cuando ellos se acercan las personas desvían la mirada y hacen como si los versos no existieran” (767). Mediante el procedimiento de la personificación, el yo lírico acentúa la materialidad de su trabajo y esto no hace más que reforzar la indiferencia poética: “En su desamparo los versos se drogan aspirando la Nada y se quedan inertes en la esquina. Algunos se dan el valor para entrar en lugares

públicos. Tampoco allí los toman en cuenta y el personal los expulsa de mala manera” (ídem). Sin embargo, el poema que cierra *La edad de las tinieblas* [2009], que se titula “La plegaria del alba”, se aleja del tono pesimista y desalentador sobre el destino de la poesía para ceder su espacio a una posibilidad que identifica la juventud de un día que comienza con el posible renacer de un nuevo mundo. Este recomenzar “anula nuestra desesperanza, nos absuelve de nuestra locura, comprueba que el mundo no se disolvió en las tinieblas como hemos temido a partir de aquella tarde en que, desde la caverna de la prehistoria, observamos por vez primera el crepúsculo” (773). La poesía no está ausente, no es el “sector vulnerable al que han vencido” (657), sino que, aun enfrentándose una y otra vez a diferentes formas de fracaso, resucita en cada amanecer que “nos entrega la primera hora y el primer ahora de otra vida” (773). La poesía, entonces, y particularmente en el poema “Sombra de nieve”, se sostiene en el lenguaje y el lenguaje en la posibilidad de un renacer porque, como dicen sus versos, “resuelve / La desunión, la discordia” (667).

Palabras finales a modo de conclusiones

Tal como lo planteamos en la Introducción de esta tesis, el propósito de nuestra investigación fue reconstruir un camino poético y reflexivo, a partir del análisis de un conjunto significativo de textos líricos y ensayísticos de José Emilio Pacheco.

La intención fue recuperar y estudiar algunas discusiones críticas que consideramos claves en su proyecto estético que, por supuesto, no pretenden cerrar lecturas, sino, por el contrario, abrir nuevas perspectivas para continuar interrogando la vasta obra pachequiana.

Las categorías de *poética* y *tradición cultural* atraviesan las dos partes de este trabajo para analizar las intervenciones y las reflexiones que José Emilio Pacheco entabla con la tradición cultural y literaria que lo precede. Como vimos, el modernismo ocupa un lugar sobresaliente en las discusiones que sostiene para construir un discurso integrador, a pesar de las tensiones y la heterogeneidad cultural de México y América Latina. Rubén Darío y Manuel Gutiérrez Nájera son recuperados, entre otros motivos, por la posibilidad de fraguar una tradición literaria que rasgó los límites nacionales. Pacheco, mediante la red de reciprocidades que construye en sus antologías y textos ensayísticos, teje un recorrido y en él rescata y relee escritores, como Amado Nervo, Ramón López Velarde y Salvador Díaz Mirón. Su intención es sostener otra lectura, fundar otra perspectiva crítica que, por ejemplo, coloque a Amado Nervo en un lugar respetado, que lea a contrapelo de la perspectiva nacionalista la obra de López Velarde y que presente a *Lascas* de Díaz Mirón como obra central del modernismo. Esta nueva manera de entender la crítica no debe soslayar, como también observamos, los vínculos existentes entre Juan José Tablada y Enrique González Martínez con la tradición vanguardista, en particular, con el grupo Contemporáneos, también objeto de análisis en esta tesis.

No podemos dejar de destacar el espacio dedicado al vínculo entre Octavio Paz y José Emilio Pacheco, en el que resaltamos que el modo en que Pacheco se reconoce en los dichos y las ideas de Paz para pensar la tradición mexicana plasma, además de la admiración hacia su coterráneo, el propósito de continuar un modo de pensar la literatura mexicana desde la segunda mitad del siglo veinte. Entre otros aspectos, subrayamos la preferencia crítica de ambos por los modernistas Ramón López Velarde y Juan José Tablada y, a pesar de las divergencias críticas entre ambas figuras sobre cómo pensar la tradición, señalamos que, para Pacheco, la presencia de Paz en la literatura latinoamericana implica una continuación de la renovación lingüística instaurada por Rubén Darío porque ambos sostuvieron sus proyectos de escritura en la apropiación de elementos pertenecientes a otras estéticas, como el surrealismo (Octavio Paz) y el parnasianismo y el simbolismo (Rubén Darío).

Como adelantamos, el grupo vanguardista Contemporáneos se destaca en la tradición elaborada por Pacheco, fundamentalmente, a partir de ciertas figuras religadoras, como Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, que permitieron pensar la tradición literaria mexicana en interrelación con otras, como la norteamericana. Pacheco se autfigura como continuador de este modo de entender la literatura y la cultura mexicanas al publicar artículos como “La otra vanguardia” en 1979 y revalorizar figuras como T. S. Eliot, quien, junto con José Gorostiza y León Felipe, complementan el sistema de afiliaciones pensado. La primera parte de la tesis también aborda la relación entre Contemporáneos y la tradición española, a partir del Barroco y la generación del 27, para entender, en este caso, la presencia clave de Reyes en la recepción de las letras hispánicas. En conclusión, Pacheco, en tanto lector y crítico, diseña una red de interrelaciones que se complementa con las otras entradas dedicadas a otros escritores antologados.

En la segunda parte de esta tesis, por otra parte, se abordó una imagen poética característica de la estética pachequiana: la ruina. La importancia de esta es doble, debido a que, por un lado, marca un rasgo de la poética del mexicano y, por otro lado, señala el pasaje de Pacheco como crítico a Pacheco como poeta. La figura de la ruina no se sostiene, entonces, solamente como respuesta a una serie de contingencias históricas, sino también como un modo de vincularse con el pasado, con la tradición literaria. Como estudiamos, la identificación de la ruina y sus efectos se articula con las diferentes inflexiones que adquiere hacia el interior del proyecto poético de José Emilio Pacheco frente a sucesos que México atravesó, como la conquista y la caída de México-Tenochtitlan y el terremoto de 1985. A su vez, la constante preocupación por esta imagen se enlaza con la lectura y relectura de la tradición a partir, para mencionar algunos ejemplos, de las narraciones sobre el origen del mundo de la cultura náhuatl junto con diálogos con la estética de Octavio Paz. Además, Pacheco liga lecturas, como las glosas bíblicas con las poéticas de escritores clásicos, como Virgilio y Píndaro, y con tópicos literarios propios del Renacimiento y el Barroco, como “el llanto de los ríos”.

El análisis de los poemarios nos permitió plantear las diferencias entre ellos a partir de la perspectiva elegida por voz poética para reflexionar sobre la ruina y la destrucción. De ahí nuestra hipótesis acerca de las diferencias entre el primer libro de poesía y el segundo. Mientras *Los elementos de la noche [1958-1962]* se sostiene en una perspectiva general y universal, *El reposo del fuego [1963-1964]* apuesta a la exhortación de los pueblos aniquilados y desaparecidos. Ya en el poemario *Miro la tierra [1984-1986]*, la voz lírica se construye desde la experiencia concreta del desastre: la tragedia provocada por el terremoto. El poeta, entonces, se enfrenta al desastre y plasma su experiencia mediante la escritura.

Ruina, destrucción y cenizas conforman una tríada de conceptos que justifican las constantes preocupaciones del poeta. Mediante metáforas, antítesis, comparaciones y encabalgamientos, entre otros recursos, elabora una red de interrelaciones que reúne autores y géneros diferentes. El abanico de intertextos (Eliot, la *Biblia*, las crónicas sobre la conquista, entre otros) deja expuestas la rigurosidad y la exigencia con la que José Emilio Pacheco trabaja la lengua poética y apela, asimismo, a reelaborar una tradición lírica y a posicionar su poesía en ella. Desazón, soledad y desierto se constituyen en sinónimos de un yo poético que, frente al desastre, parece no reconocer posibilidades de salvación, posibilidades de conocer otro destino fuera de los resabios que deja la tragedia; sea esta universal, indefinida, o bien, particular, situada en momentos específicos de la historia. Nada está salvo de las inevitables marcas del pasado; omitirlas, silenciarlas, es tarea inútil. Ellas siempre están ahí, reaparecen en la poesía y el poeta las enfrenta para entenderlas, advertirlas y comunicarlas. No obstante, como observamos en los últimos poemarios, a pesar de las reiteradas imágenes de la ruina y la destrucción que cobran la fuerza de tópicos, el hablante poético se reafirma en las posibilidades de trascendencia de la palabra poética.

Las voces, provenientes de la historia y de la literatura, muestran rasgos de una intertextualidad que es constituyente de la poética pachequiana. Reconstruir el pasado literario plasma un concepto de literatura basado en apropiaciones y préstamos; la idea de originalidad se diluye a favor de construir una tradición (y una historia) que nos involucra y nos pertenece a todos. La poesía, la voz, es parte de esa cadena de préstamos y, en tanto “mosaico de citas” (Kristeva 1997: 3), se propone, frente a la destrucción que define, como parte integrante de una literatura en constantes redefiniciones, ansiosa del encuentro con el lector quien, según dictan unos versos, se

apropia de las palabras del poeta para que “sean tu voz, / por un instante al menos” (Pacheco 2010: 153).

El estudio de la obra lírica y crítica de José Emilio Pacheco es clave en los estudios de la literatura latinoamericana de los siglos veinte y veintiuno, ya que marca un derrotero que se proyecta en la lírica contemporánea por la vastedad de su influencia en la poesía actual en lengua española. Haberme sumergido en los últimos años en la lectura atenta de sus textos me posibilitó también recorrer un mapa profuso y muy rico de autores diversos que traman la red intertextual de Pacheco. Indagar en su archivo me abre la oportunidad, desde mi lugar de trabajo, la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa, de comenzar a explorar otras poéticas y otros archivos.

Anexo

Revista *Proceso*¹⁷¹

Efrén Rebolledo (1877-1929)

LA REDACCIÓN

1977-07-02

EDICION MEXICO

Efrén Rebolledo (1877-1929)

Actualidad y anacronismo de “Salamandra”

José Emilio Pacheco

Al cumplirse el próximo día 9 el centenario de su nacimiento, Efrén Rebolledo permanece como el autor de “los doce poemas de Caro Victrix (“Carne victoriosa”, 1916), que son los más intensos y hasta ahora (1939) mejores poemas de amor sexual de la poesía mexicana. Es entonces cuando el poema de Rebolledo no es ya como una joya, sino una joya”, en palabras de Xavier Villaurrutia.

El nuevo interés crítico por el modernismo propició que Luis Mario Schneider reuniera las Obras completas de Rebolledo (1968) y Allen W Phillips estudiara La prosa artística de Efrén Rebolledo (1971) y en Cinco estudios sobre literatura mexicana moderna, (1974). Según Phillips, Rebolledo es, de nuestros escritores, “el más extremadamente modernista, con todos los defectos y virtudes que implique aquella lealtad”.

Salamandra (1919) fue la penúltima novela de Rebolledo. El historiador literario que se ocupara de ella encontraría una obra que, situada en el último extremo de un vasto desarrollo, resume formas, obsesiones, clichés y los conduce al nivel de la disolución casi paródica. El sociólogo podría hallar en Salamandra la primera imagen novelística de la ciudad de México entre la derrota del zapatismo y el villismo y la lucha de sus generales contra Carranza, así como un cuadro del antiguo orden, la sociedad porfiriana, en espera de llegar a un acomodo con los vencedores del “peladaje” y de la “indiada”

LA BELLEZA FUNESTA

Nadie parece haber notado que Salamandra tiene su origen baudelaireano en un poema en prosa, “La cabellera”, que, dedicado a Julio Ruelas, Rebolledo publicó en la Revista Moderna (agosto 1900) e incluyó en la edición 1916 de El desencanto de Dulcinea pero no en la segunda (1919). El tema, pues, preocupó a su autor durante 18 años sin desarrollarse cuando época y atmósfera resultaban propicias: esperó a que tanto el porfiriato como el modernismo hubieran pasado. Ante sus lectores de 1919 Salamandra debe haber sido aún más extraña de lo que es ahora: un texto ambiguo, a la vez anacrónico y actual

El asunto narrativo de Salamandra es típico de la generación que Cedomil Goic (Historia de la novela hispanoamericana, Valparaíso, 1972) caracteriza como segunda generación naturalista. Corresponde a una circunstancia de cambio, a una viva conciencia de la temporalidad y la historicidad. En situaciones y motivos, personajes y escenarios encontramos signos de erosión y

¹⁷¹ Los siguientes ensayos periodísticos pertenecen a José Emilio Pacheco y fueron incluidos en la columna “Inventario” de la revista *Proceso*. Esta sección se inició, como se ha explicado, en agosto de 1973 en el suplemento *Diorama de la Cultura* del periódico *Excelsior*, dirigido por Julio Scherer, y continuó en la revista semanal *Proceso* hasta el mes de enero de 2014, fecha en que Pacheco le dedica su último artículo al poeta argentino Juan Gelman, fallecido el 14 de enero de ese año. Los textos, como señalamos al inicio de esta tesis, se presentan tal como están en el sitio web de esta publicación: <http://hemeroteca.proceso.com.mx/>.

decadencia. Lo viejo y lo nuevo, lo tradicional y lo moderno, se oponen como el hombre hamletiano y la “mujer fatal”, la belleza medusina de indeterminación misteriosa.

Elena Rivas viuda de Montalvo tiene 25 años. Es hija de un hacendado que huy. de la revolución se refugió en la capital. Elena estudió en California, baila música norteamericana, prefiere el cine al teatro, maneja automóviles, usa trajes sastre y, al mismo tiempo, lee versos en negligé tendida sobre una piel de tigre. Belleza funesta, Elena despertó impulsos incestuosos en su hermano, hizo que un noble se volviera morfinómano y se suicidara, y que su marido, un militar revolucionario del que se divorció, se dejase matar por los villistas. Elena se ofrece como objeto erótico pero únicamente a las miradas y cuando más a los besos de sus pretendientes. Es la figura contraria de la Santa de Gamboa: invierte el condicionamiento social y es ella quien arrastra a los hombres a la destrucción. No en vano Santa era proletaria y Elena propietaria.

EL ESPECTACULO DEL MARTIRIO

Elena descubre un poema de Eugenio León —poeta dandístico, cronista teatral, director de El Independiente Ilustrado— que dice: “Y una espesa mortaja, una fúnebre ajorca – es tu lóbrego pelo; mas tanto me fascina – que haciendo de sus hebras el dogal de una horca – me daría la muerte con su seda asesina”. Elena comenta: “Haré que poniendo en práctica esta idea realice su más bella obra de arte”. Invita a Eugenio a su salón de tapices orientales, deja que la acompañe “en las penumbras encubridoras de los cines” y “en vertiginosas excursiones en auto”. Lo seduce pero no se le entrega. Su perversidad consiste en provocar la pasión sin satisfacerla. Vive entre las llamas sin quemarse. Es fría, no llora “Asiste voluptuosamente al espectáculo del martirio”. Comparte todo el patrimonio iconográfico de la “mujer fatal”. Es en suma un vampiro que ve cumplirse el deseo profundo del verdugo: obtener la complicidad de su víctima.

Eugenio confiesa que sus orgías sólo son orgías de arte y pasa la noche “leyendo autores perversos”. Cuando ya está perfectamente programado, Elena se corta la cabellera y se la envía en un estuche de terciopelo blanco. Este intercambio de un objeto mágico establece una complicidad entre remitente y destinatario, agresor y agredido. A partir de entonces Elena lo desconoce y se niega a recibirlo. El se humilla dedicándole versos en sus columnas y, cuando por alcohólico lo expulsan del semanario, cae del dandismo a la bohemia, de la colonia Roma a la miseria de los barrios que Elena declaraba tan exóticos como la India. Hasta que al fin Elena puede leer la ansiada noticia: Eugenio se ahorcó en la barra de su cama con la cabellera negra. El vampiro asexuado se limita a comentar: “Qué bella está la mañana. Qué suave el perfume de estas rosas”.

Mario Praz observa en su estudio clásico *La carne, la morte e il Diavolo Nella Letteratura Romantica* (más conocido por su versión inglesa: *The Romantic Agony*) que hacia 1900 el prototipo de la “mujer fatal” se había congelado en un cliché. Pero en 1914 se inició otro ciclo cuando Pina Menicheli, ampliamente citada en *Salamandra*, inició el reinado de la “Diva” que pronto compartió con Francesca Bertini, Lina Cavalieri, Giovanna Terribili Gonzales, Italia Almirante Manzini, Maria Jacobini.

Texto que es fundamentalmente una serie de cuadros ornamentados, *Salamandra* ya apareció como un protoguion cinematográfico para sus primeros críticos: los 9 capítulos se titulan con una frase que aparecerá en el relato como los letreros intercalados del cine mudo.

LA TRANSFORMACION DE LA VIOLENCIA

En cada párrafo se expone la tensión de lo viejo y lo nuevo: Elena se compara con las “Diabólicas” de Barbey D’Aurevilly y también con la Menichelli. En su casa tocan la vitrola pero aún hay álbumes para inscribir versos en ellos. Uno de sus pretendientes liquida su cuadra de caballos pura sangre y adquiere coches de carreras, etc. *Salamandra* tampoco ignora la modernidad antropológica y sicoanalítica: el corte de la cabellera es una castración diferida; Elena le da esa parte muerta y desprendida de su ser para evitar que Eugenio la posea e inversamente ella, mediante el fetiche, acaba poseyéndolo al tiempo que lo mata. Eugenio reúne los atributos de la víctima sacrificable: escritor, no pertenece a la comunidad de Elena y sus amigos. Como los objetos del canibalismo sagrado, recibe primero buen trato. Luego con su

muerte se pide la transformación de la violencia y que sea devuelto su vigor a un orden cultural exhausto en trance de perder su vitalidad

Por otra parte, Salamandra muestra todos los mecanismos de la dependencia cuando el influjo francés queda avasallado por el norteamericano. Presenta un sector social que sirve de espejo deformante a los cambios de su modelo extranjero y vive completamente separado del país: a pesar de los 9 años de revolución la clase dominante no ha sido destruida como tal y aguarda el momento de aliarse, en su provecho, con el nuevo orden.

Al someter a la prueba de la realidad una idea literaria, Salamandra se constituye en representación simbólica del crepúsculo modernista. El desarrollo histórico ha liquidado muchas de las bases sociales que sustentaron el movimiento. El cortejo se asfixia en las cabelleras de los monstruos que engendró el sueño de su razón. Escrita en el fin de una época, Salamandra significa para la literatura mexicana el testamento y despedida de la generación modernista.

La otra vanguardia [I]

LA REDACCIÓN

1978-04-08

EDICION MEXICO

La otra vanguardia [I]

José Emilio Pacheco

Al margen de la vanguardia de incitación europea en su pluralidad de “ismos”, aparece en la poesía hispanoamericana otra vanguardia que no se reconocerá como tal hasta los cincuentas y sesentas. Entonces será llamada “antipoesía” y “poesía conversacional”, dos cosas afines aunque no idénticas, como aclaró en 1968 Roberto Fernández Retamar.

Esta corriente, realista y no surrealista, parte de la “New Poetry” norteamericana. Su aparición es de tal manera subrepticia que ni sus propios introductores se dan cuenta de lo que han aportado. Surge de una articulación única de circunstancias históricas y personales. Su fecha es 1922 —el año de *Ulyses*, *The Waste Land*, *Trilce*, *Desolación*, la *Semana de Arte Moderno* en Sao Paulo, el nacimiento de Proa en Buenos Aires y del estridentismo con *Actual*, hoja de vanguardia. Su escenario es el México que vivía una explosión “de nacionalismo sin xenofobia” (Daniel Cosío Villegas) y donde el bolivarismo de José Vasconcelos aspiraba a una gran unión cultural hispanoamericana.

Sus fundadores son un dominicano, Pedro Henríquez Ureña (1884-1946); un nicaragüense, Salomón de la Selva (1893-1959); y un mexicano, Salvador Novo (1904-1974). Sus libros clave se llaman *El soldado desconocido*, *Espejo* y la primera antología de *La poesía norteamericana moderna que aparece en español* (1924). Su mayor singularidad radica en que, brotada en principio de la dependencia cultural, política, técnica y económica que los Estados Unidos ejercen sobre México y sobre su “Mediterráneo americano”, el Caribe, tiempo después esta corriente será, al menos en parte, el vehículo de una poesía de la resistencia, apuntalará muchas expresiones líricas de la Revolución cubana, así como sustentará el mejor libro de poemas políticos posnerudianos: *Poesía revolucionaria nicaragüense* (México, 1962) que es como un solo poema anónimo y colectivo.

Por supuesto, el prosaísmo no es una invención de De la Selva ni de Novo. Lo hay en la etapa anterior (las “Gotas amargas” de Silva, la “Epístola a la señora de Lugones” de Darío, el último Nervo), en la contigua, tan vagamente definida como “posmodernismo” (López Velarde, Luis Carlos López, Fernández Moreno, Arévalo Martínez) y también entre sus contemporáneos como Borges o Pablo de Rokha. Lo que Novo —un adolescente entre los 17 y los 18 años— aprende en De la Selva es la posibilidad de expropiar para los fines de la propia lengua, y dentro de su molde, la dirección poética angloamericana, como los modernistas habían ampliado inconmensurablemente el repertorio lírico castellano con recursos aprendidos en Francia.

Para configurar una hipótesis de trabajo sobre esta “otra vanguardia”, tenemos la evidencia irrefutable de los libros y la no muy precisa de tres textos de Novo en que no reclama para sí

mismo ni para De la Selva la fundación de tendencia alguna El primero está en Continente vacío (1935), el segundo es la nota necrológica sobre Henríquez Ureña, publicada en 1946 y recogida en La vida en México en el período presidencial de Manuel Avila Camacho (1965); la última es su entrevista de 1958 con Emmanuel Carballo, recopilada en 19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX (1965)

Novo se limita a narrar cómo se acercó a Henríquez Ureña, quien pronto lo incorporó al grupo de sus discípulos: Cosío Villegas, Eduardo Villaseñor y Salomón de la Selva que compartía con Henríquez Ureña la casa de Rosas Moreno 27 en San Rafael, entonces el barrio intelectual de México A este grupo, fundamentalmente interesado en las letras inglesas, se oponía en cierto modo el reunido en torno de Vasconcelos: Jaime Torres Bodet, José Gorostiza, Enrique González Rojo y Bernardo Ortiz Montellano, es decir, el núcleo de los futuros “Contemporáneos”, más inclinados a la literatura francesa, y editores de la revista La Falange, en tanto que los otros colaboraban en México Moderno y en un número único de Vida Mexicana

Henríquez Ureña guió las lecturas y los ejercicios literarios de Novo Intervino asimismo en sus problemas personales y entonces “mis insuperables resistencias acabaron por distanciarnos del todo y llegué, por ambivalencia, a odiarlo No lo vi más En 1923, casado ya, se marchó de México Pero yo me esforzaba en silencio porque mi letra fuese tan clara y perfecta como la suya y, como él, marcaba los libros con uno, dos, tres puntos al margen del párrafo importante” A esta confesión de 1935 Novo añade en 1946: “Daniel y Salomón dejaron de tratarme, también” Pero el fruto de la amistad y el discipulado se vio en la Antología de 1924, los Veinte poemas y los admirables Ensayos de 1925 y sobre todo en Espejo que Novo publicó en 1933 pero escribió en su mayor parte entre '26 y '28, como indica el subtítulo (“Poemas antiguos”) y demuestra el examen de El Universal Ilustrado Un cronista anónimo de la época, al que cita Carballo, considera a Novo “un escritor yanqui, con sólida cultura inglesa y francesa, que escribe en español”, aunque (se apresuraba a añadir) “pueda ser muy mexicano y muy patriota”

DEL MURAL A LA PLAQUETTE

El México de 1923, descrito en la primera crónica de Novo sobre la ciudad, un relato titulado El joven que no se publicó hasta 1928, ya muestra varios de los rasgos que el antropólogo Julio de la Fuente definirá en su trabajo de 1948 como La cultura pocha de México La contigüidad con la industria y el comercio expansivo de los Estados Unidos ha provocado una radical transformación en la estructura de las relaciones sociales Se desplaza al paradigma francés del porfiriato y hasta en la recién establecida escuela secundaria (transplante de la High-School), el texto para la enseñanza de lo que dejó de llamarse castellano o español y se designa como “lengua nacional”, está traducido del inglés El automóvil comienza a arrasar con todo y trae consigo el turismo (gran instrumento de innovaciones en indumentaria, costumbres, prácticas y hábitos, alimentación, técnicas y utensilios), turismo que a su vez exige carreteras, agencias, hoteles, líneas de transporte, estaciones de combustible, restaurantes, zonas “típicas” “Progreso” se vuelve sinónimo de “norteamericanización” que llega al país receptor mediante la técnica, el comercio, el deporte, el cine, la radio, las grabaciones y sobre todo los periódicos Basta un ejemplar para describir la dependencia: noticias, artículos, anuncios de productos y espectáculos, aun los medios de producción que hacen posible el diario, son norteamericanos Frente a esta abrumadora presencia imperial el nacionalismo parece un desesperado intento de crear una identidad mítica que reúna, así sea en el plano metafórico, las inconciliables diversidades étnicas y de clase Mientras se alfabetiza al país, la tarea corresponde a los muralistas A los escritores que son pocos e imprimen sus libros en no más de 500 ejemplares, se les asigna una misión más especializada y menos ambiciosa: poner al día las letras mexicanas, acabar al menos en este campo con el perdurable retraso, agravado por diez años de guerra civil y el alejamiento de las fuentes europeas que fue consecuencia inevitable de la conflagración mundial Entre los mexicanos Novo resulta el primero en darse cuenta de que la consoladora simplificación arielista de “ellos tienen el poder y la riqueza pero nosotros la cultura” ya resulta insostenible en 1922: la primera potencia del mundo es también, y paralelamente, “el país donde

florece la poesía”, como por esos años la define Enrique Diez-Canedo
Concluirá

LA OTRA VANGUARDIA NO. 76

LA REDACCIÓN

1978-04-15

EDICION MEXICO

La otra vanguardia

(segundo y último artículo)

José Emilio Pacheco

Desde el comienzo Pedro Henríquez Ureña muestra su proximidad a las letras de lengua inglesa, al lado de su conocimiento de la literatura española e hispanoamericana Para citar sólo dos ejemplos, en Ensayos críticos, su libro de los 21 años, hay un comentario sobre el De Profundis de Wilde que acababa de publicarse en Inglaterra Al año siguiente se ocupa de Edith Wharton en la Revista Moderna Es, como bien se sabe, el aglutinador y el maestro socrático de la generación mexicana de 1910, reunida en el Ateneo de la Juventud Cuando llega a los Estados Unidos conoce a Salomón de la Selva, quien ha vivido en Norteamérica desde su adolescencia, escribe en inglés y empieza a hacerse un sitio entre los nuevos poetas de aquel país Sobre este bilingüismo, afín al de Huidobro respecto al francés, Henríquez Ureña publica un artículo en Las Novedades, el periódico neoyorquino de los hispanoamericanos Se establece como profesor en la universidad de Minnesota y allí curiosamente coincide con el poeta modernista Balbino Dávalos (1866-1951) que había publicado en 1901 Los grandes poetas angloamericanos

De la Selva acompaña a Darío como intérprete y traductor en su desastrosa estancia en Nueva York, ya en camino hacia la muerte Se enlista como voluntario en el ejército británico y toma parte en la guerra de trincheras en Flandes La experiencia de una muerte masificada y tecnificada como nunca antes la había conocido la humanidad es el gran detonador de la vanguardia, y De la Selva el único poeta hispanoamericano que vivió en carne propia todo aquello

Al volver a Nueva York publica su primer libro, Tropical Town, una curiosidad literaria, cuya importancia radica en permitirle ejercitarse en las variedades de la versificación inglesa De acuerdo con Ernesto Cardenal (Poesía nueva de Nicaragua, 1974) por esos años De la Selva se vincula con el movimiento sindicalista y es secretario del líder obrero Samuel Gompers Luego “por aversión al imperialismo Salomón dejó de escribir en inglés y aun abandonó los Estados Unidos” Cardenal no dice nada de su primera estancia en México Vasconcelos, primero rector de la Universidad y luego secretario de Educación, llama a su amigo Henríquez Ureña para que se encargue del Departamento de extensión universitaria que tiene un objeto doble: organizar conferencias en centros obreros y establecer los cursos de verano —en un principio casi exclusivamente concurridos por profesores y periodistas— a fin de explicar el país a los estadounidenses y ganarse su simpatía para el gobierno de Alvaro Obregón que tiene dificultades con Washington por los artículos constitucionales adversos a las compañías petroleras y mineras.

EL REINO DE LOS SUELOS

En 1922, cuando Henríquez Ureña constituye el grupo de sus nuevos discípulos, Salomón de la Selva publica el más importante de sus libros: El soldado desconocido Carlos Pellicer dijo medio siglo después a José Joaquín Blanco que este libro “tuvo enorme impacto entre los poetas jóvenes como introductor de libertades y de maneras de expresión” Pero los testimonios escritos de esta resonancia son tan arduos de encontrar como la segunda obra en inglés del poeta nicaragüense A Soldier Sings (1919) Si es o no una primera versión de El soldado desconocido lo sabremos cuando Ernesto Mejía Sánchez y Julio Valle Castillo publiquen las obras completas de De la Selva en que ahora trabajan

Lo innegable es que en *El soldado desconocido* está la otra vanguardia La guerra antiheroica ha engendrado una poesía antipoética en que lo primero que se desplaza es la representación del poeta mismo como hablante A la máscara triunfalista del creacionismo o el estridentismo, al “mago”, se opone el poeta como bufón y ser degradado Escribir no es jugar al “pequeño dios” sino una debilidad y una vergüenza Una manera de expiarla es bajar al reino de los suelos y describir lo que sucede a ras de tierra: “He visto a los heridos: / ¡Qué horribles son los trapos manchados de sangre!” Contemplar la destrucción de lo orgánico por lo inorgánico: las granadas parecen golondrinas mientras no caen y destruyen con estruendo “espirituales árboles de tierra” Los prisioneros son “Gente como toda la gente, / y sin embargo —diferente” Y a quien habla en ese libro por los que han muerto sin nombre nada le cuesta confesar: “Ya me curé de la literatura / Estas cosas no hay cómo contarlas / Estoy piojoso y eso es lo de menos / De nada sirven las palabras” El panorama que observa es el arquetípico del siglo veinte — Verdun 1917, Líbano 1978—: “Esta villa en escombros, / estas casas quemadas, estas ruinas de muros” Y en la tierra baldía se alza “el dug-out hermético, sonoro de risas y de pedos” donde un soldado confiesa: “—A mi mujer le apestan los sobacos”

Octavio Paz dice en *Los hijos del limo* que “la ruptura de la tradición central de Occidente provocó la aparición de muchas tradiciones la aceptación de distintas ideas de belleza; el relativismo estético fue la justificación de la estética del cambio” Así, *El soldado desconocido* al incorporar el prosaísmo de la “New Poetry” introduce también las antigüedades modernizadas por los poetas del renacimiento norteamericano: la poesía china y grecorromana No es casual que la primera publicación póstuma de De la Selva hayan sido sus “versiones y diversiones” de la Antología griega (1960).

LOS GRANDES PRECURSORES

Por su parte, la Antología del joven Novo —publicada en 1924 en el folleto que semanalmente incluye *El Universal Ilustrado* y treinta años después en los 209 ejemplares de su *Poesía 1915-1955*, pero no en las dos ediciones del FCE: 1961 y 1978— apoya la tesis de que fue guiado en su interés literario norteamericano por Henríquez Ureña y De la Selva Sus inclusiones coinciden casi nombre por nombre con las preferencias de Enríquez Ureña en “Panorama de la otra América: veinte años de literatura en los Estados Unidos” (Seis ensayos en busca de nuestra expresión, 1928) y o traduce sino a quienes fueron conocidos por De la Selva A cambio de darnos las que casi seguramente son las primeras apariciones de Ezra Pound, Carl Sandburg y Robert Frost en Español, excluye a William Carlos Williams y Wallace Stevens

Sus veinte poemas permiten sospechar que en ellos la vanguardia precozmente se burla de sí misma y se perfecciona al deshacerse en ironía (lo mismo que dijo Federico de Onís sobre el posmodernismo de Luis Carlos López) El Novo “prosaísta”, “exteriorista” o “conversacionista” es el de su autobiografía de infancia *Espejo*, donde una cuidadosa lectura de Edgar Lee Masters (*Spoon River Anthology*) le permite incorporar a la lírica española los recursos combinados del monólogo dramático, el verso narrativo y el epigrama griego Hasta qué punto su empresa no es sometimiento sino originalidad y expropiación lo evidencia el que los otros epigramas, los versos “prohibidos” que Novo escribe por entonces, su obra obscena e infamatoria, se exprese en sonetos formalmente tan perfectos como los del siglo de oro

No obstante, será José Coronel Urtecho el gran difusor de los poetas norteamericanos al volver en 1927 de los Estados Unidos y fundar en Nicaragua el grupo “Vanguardia” cuya influencia no ha cesado Cuando también la poesía de los sesentas comienza a ser historia es un acto de elemental justicia pedir que se estudie y reconozca a Henríquez Ureña, De la Selva y Novo como sus grandes precursores.

Para volver a Rubén Darío
LA REDACCIÓN
1978-11-04
EDICION MEXICO

Para volver a Rubén Darío
José Emilio Pacheco

En la serie Biblioteca Ayacucho de Caracas aparece la Poesía de Rubén Darío, edición de Ernesto Mejía Sánchez, prólogo de Angel Rama y resumen cronológico de Julio Valle Castillo. Con este libro culmina la reivindicación del modernismo en general y Rubén Darío en particular iniciada en 1964 cuando Octavio Paz publicó su ensayo “El caracol y la sirena”, al año siguiente incluido en Cuadrivio. Darío sigue siendo la figura central del movimiento que se encuentra en la base de cuanto se ha escrito en español durante el siglo veinte, por más que estudios como los de Manuel Pedro González e Ivan A Schulman han probado que los “precursores” —José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal y José Asunción Silva— son en realidad los iniciadores del modernismo. Y este, antes que en el verso, se dio en la prosa escrita por Martí y Nájera en los periódicos mexicanos de hace cien años. Entre las conclusiones más importantes de los innumerables libros y artículos escritos antes y después del centenario de Darío (1967), hay que subrayar especialmente que el estilo de *Prosas profanas* (1896) no es todo el modernismo, a pesar de su vastísima e inmediata influencia, y no tardó en ser abandonado por el propio Darío.

A lo que todavía no se llega es a una definición satisfactoria del alusivo término “modernismo”. Mientras tanto, como hipótesis de trabajo puede proponerse la muy escolar de que el modernismo es el movimiento literario que resulta en Hispanoamérica, y más tarde en España, de la imitación de parnasianos y simbolistas franceses —dos escuelas que en Europa fueron sucesivas e incompatibles y en nuestros países simultáneas y sintéticas. El trasplante produjo obras distintas a sus modelos originales y engendró así la “originalidad involuntaria” de que hablaba Alfonso Reyes.

PERIODISMO Y POESIA

Mejía Sánchez es el máximo especialista en Darío. Con esta edición venezolana supera la que hizo en 1952 para el Fondo de Cultura Económica (Poesía Libros poéticos completos y antología de su obra dispersa), así como las Poesías completas que preparó Alfonso Méndez Plancarte para Aguilar y luego complementó Antonio Olivier Belmas. Nuestra lectura de Darío no puede ser la misma después del libro de Ángel Rama *Rubén Darío y el modernismo* (1970) que explicó al movimiento y a su poeta más importante en el trasfondo de las circunstancias históricas de los países hispanoamericanos en su época. No es ciertamente el menor mérito de Rama haber cancelado la separación entre la poesía y el trabajo periodístico de casi todos estos autores para ver, por lo contrario, que el periodismo influyó en su estilo poético e hizo nacer tendencias epocales que estuvieron primero en las crónicas y después en los versos: novedad, atracción, velocidad, shock, rareza, intensidad, sensación.

En Darío la unidad de composición fue el poema y no el libro como en Pablo Neruda. Ya que todos sus títulos son colecciones a veces absurdamente organizadas, surge la tentación de reordenarlos en forma cronológica, lo cual reservaría muchas sorpresas. Un solo ejemplo: “A Colón”, incluido en *El canto errante* (1907) fue escrito y leído en 1892 durante las ceremonias madrileñas del cuarto centenario del descubrimiento. Cuando todos esperaban un elogio del Almirante, de España y América, Darío lanzó un texto que fue una piedra en el banquete: rechazó la conquista, declaró un fracaso la hazaña de Colón, dijo a los españoles que hubiera sido mejor dejar en sus tierras al “buen salvaje” en vez de darle el destino atroz que se le otorgó. Como observa en 1948 Pedro Salinas, “ningún escritor español del 98 en la cresta de su sentir pesimista llegó a la crueldad en el análisis, a la dureza en la invectiva, que pone Darío en su visión del desolado panorama americano”.

ENTRE EL VIOLIN Y EL ARCO

Se tiende a creer que después de *Cantos de vida y esperanza* (1905), su libro central, Darío entró en una decadencia irrefrenable. *Canto a la Argentina y otros poemas* (1914) fue su título postrero. Formado de prisa, para pagar sus deudas, Darío olvidó incluir muchas de sus mejores composiciones finales como el brevísimo “Armonía” que todos sus editores han soslayado quizá por considerarlo apenas una variante o un resumen de su soneto ocasional a Nervo, soneto que según es fama Darío dictó en condiciones de estupor alcohólico. Pero en su brevedad “Armonía” es una obra-maestra:

“La tortuga de oro marcha sobre la alfombra
Va trazando en la sombra
un incógnito estigma:
los signos del enigma,
de lo que no se nombra
Cuando a veces lo pienso,
el misterio no abarco
de lo que está suspenso
entre el violín y el arco”

En cambio, Darío se nota incómodo en los mil y un versos del “Canto a la Argentina”, escrito por encargo de La Nación que le pagó diez mil francos de 1910. La tribuna le sentaba mal y su voz no era la del declamador, a pesar de que sus ideales coincidían con los de la clase dominante argentina. La noción de que su arte sólo podía lograr la excelencia continua en una sociedad estable muy distinta del caos que conoció en su juventud centroamericana, es otro dato que aproxima a Yeats y a Darío. El primero, desde luego, resulta la imposibilidad de trasladar la maestría verbal de ambos a un sistema fónico diferente de sus respectivas lenguas maternas. Por eso, al reseñar la edición que hizo el propio Rama de *El mundo de los sueños* de Darío un “Inventario” anterior sugirió la potencialidad de que este Yeats hubiera tenido su Pound: el joven poeta chileno Vicente Huidobro que hubiese actuado como su secretario en Mallorca durante la guerra de 14-18, y concedió dos salvedades: Darío alcanzó a ser el poeta de la epopeya sandinista y vivió y escribió hasta 1952.

LA AMARGA PROSA

En 1959, poco antes de la gran actividad crítica suscitada por el centenario, Luis Cernuda declaró que “Darío se ha convertido para mí en negación de cuanto he llegado a admirar y de cuanto he requerido realizar, según mis medios, en el terreno de la poesía”. Sin embargo, en aquel mismo “Experimento en Rubén Darío” Cernuda reconoce que “Darío tuvo un oído admirable, como ningún poeta nuestro lo ha tenido en lo que va del siglo; por tanto nadie entre nosotros ha podido ahí, hasta ahora, no ya superarle, sino igualarle”. Darío, pues, hizo resonar el idioma con una musicalidad nunca antes escuchada, sensualizó y erotizó el lenguaje. De esa lección todos han aprendido, aun quienes más tenazmente se opusieron a ella. La crucial importancia histórica de Darío ya no puede discutirse. Su significación poética se apoya en cinco o seis composiciones, acaso elegidas entre las menos convencionalmente “modernistas”, como “Lo fatal” o “Nocturno”. Quien logre escribir este reducidísimo número de poemas definitivos merece el título de gran poeta porque nadie ha logrado hacer más. Para escribir los suyos Darío pagó un precio altísimo en sufrimientos personales y en trabajos mediocres, aunque hasta la más triste de sus páginas se ilumina con el esplendor verbal.

Ahora bien, ni siquiera en el post-centenario se ha hecho justicia a la prosa de Darío. Son ya inconseguibles los cuatro tomos publicados en Madrid por ese benemérito editor cuyo nombre parece una broma del Instituto de Investigaciones Sexuales —Afrodisio Aguado— y para la nueva generación la única prosa de Darío al alcance es la juvenil y presuntuosa de *Azul y de Los raros*. Quizá esto se deba a dos supersticiones: la primera, que el poeta no puede o no debe ser nada más que poeta; la segunda, que por necesidad o definición el periodismo es efímero y deleznable. El menosprecio se apoya en el propio Darío quien siempre vio su prosa como fruto

de la necesidad y obstáculo para su trabajo (“Lavemos bien de nuestra veste/la amarga prosa”) Pero Rubén Darío fue un prosista excelente y contribuyó a dar al periodismo de nuestra lengua una categoría que nunca antes tuvo. Algunas de sus crónicas, sobre todo las de Tierras solares y España contemporánea no desmerecen ante las de Martí. Hasta sus cuentos, lo menos afortunado que escribió, implantaron una voluntad de estilo que ninguno de los que vinieron después ha podido dejar de tener presente. Es de esperarse que pronto la Biblioteca Ayacucho pueda ofrecernos un tomo de la prosa de Rubén Darío comparable a este que Mejía Sánchez y Rama nos han dado con su obra poética.

Díaz Mirón en 1980

LA REDACCIÓN

1980-02-16

EDICION MEXICO

Díaz Mirón en 1980

José Emilio Pacheco

Se dice que hoy casi todo el mundo escribe poesía pero ya casi nadie la lee, pues si todas las personas que hacen versos adquiriesen los libros que los contienen, éstos serían best sellers infalibles. Así, un libro de poesía es, por lo que hace a su vida en el mercado, algo bastante efímero. Hay pocas veces una segunda edición. De cada quinientos libros sólo uno reaparece en volúmenes de poesías completas o se desgrana en compilaciones antológicas

Hasta comienzos de 1980 era imposible buscar en librerías los grandes libros de la poesía mexicana: para leerlos resultaba preciso adquirir los tomos que contienen la obra completa del autor. De pronto, sin haberse puesto de acuerdo, dos editoriales reimprimen grandes libros aislados: el Fondo de Cultura Económica tres inencontrables de Carlos Pellicer: Recinto, Subordinaciones y Práctica de vuelo; al mismo tiempo Premiá reproduce en ediciones facsimilares los Poemas rústicos de Manuel José Othón, prologados por José Joaquín Blanco, y Lascas de Salvador Díaz Mirón (1853-1928) que presenta Luis Miguel Aguilar. En el mismo Fondo acaba de aparecer una Antología de Díaz Mirón a cargo de Francisco Monterde. El decano de nuestros críticos y el más joven de ellos, nacidos respectivamente en 1894 y en 1957, coinciden en su interés por Díaz Mirón: un poeta que a lo largo de cien años no ha dejado de perturbar la conciencia de sus compatriotas.

LOS CANTARES DE ULUA

Hace un siglo, en 1880, Díaz Mirón era el poeta-apóstol, el combatiente visionario que empleaba sus versos como instrumento de lucha. En cada número de El Cronista Comercial, su periódico de Veracruz, retaba a duelo al gobernador militar Luis Mier y Terán por haber ejecutado la orden de “Mátalos en caliente”. En 1884 declaraba la guerra a Porfirio Díaz y a los poetas que vieron en la “dictadura honrada” la salvación de México:

Cantar a Filis por su dulce nombre,
cuando grita el clarín: ¡despierta, hierro!
¡eso no es ser poeta ni es ser hombre!
¡Rompe en un himno que parezca un trueno!
El mal impera de la choza al solio;
todo es dolor o iniquidad o cieno:
pueblo, tropa, senado y capitolio!

Pasados cuatro años en la cárcel por la muerte de un adversario político, Díaz Mirón no vuelve a levantarse contra “los sayones que oprimen y envilecen al Anáhuac”. Edita en Jalapa un periódico que significativamente se llama El Orden y vuelve a la Cámara a fin de pedir que en

su enésima reelección el nuevo periodo presidencial de Díaz se duplique a ocho años. Su discurso de 1903 fue recogido por Leonardo Pasquel en *Prosa* (1954), libro que ha tenido mínima difusión:

¿Por qué la nación se ha entregado enteramente a su actual jefe? Por la excepcional y probadísima eficacia del eminente estadista o, en otros términos, por la ilimitada confianza que él ha logrado infundir México se ha levantado enormemente bajo semejante régimen, preparado por un sorprendente concierto de situaciones y sucesos y establecido con un triunfante prestigio y consolidado por un mérito avasallador

Todo cambia y todo sigue igual: Díaz Mirón suena a jilguero de la Reunión de la República en San Juan de Ulúa en 1980. Pero dos años antes en 1901, en los talleres del gobierno de Veracruz, había publicado el único libro que reconoció como suyo: *Lascas*, una de las obras centrales del modernismo en castellano y cuya extrañeza en nuestra tradición describe tan bien Luis Miguel Aguilar.

Por las investigaciones de María Ramona Rey (*Díaz Mirón o la exploración de la rebeldía*), sabemos que se imprimieron diez mil ejemplares —cifra insólita para 1901 lo mismo que para 1980— y la edición oficial fue vendida al librero Ramón Araluce en 15,000 pesos oro, cantidad que en términos de poder adquisitivo estaría muy cerca de dos millones de pesos actuales. Díaz Mirón entregó esta suma al Colegio Preparatorio de Jalapa.

LOS “DENTRISTAS” Y LOS VENCIDOS

Con el cuartelazo de 1913 Díaz Mirón alcanzó su peor momento. Entre el 29 de septiembre de aquel año y el 15 de julio de 1914, aceptó la invitación de Huerta para dirigir *El Imparcial*, periódico oficioso de la dictadura. Escribió y firmó editoriales tan abyectos que aún se ha llegado a suponer que fueran un modo “dentrista” de exacerbar el odio contra Huerta. Expresaban una voluntad de contribuir a la destrucción general, incluyendo la propia. Contra Huerta, “el noble, el genial, el bravo caudillo impasible, firme y seguro enviado de la providencia, hombre extraordinario héroe que lleva la enseña de la esperanza, el pabellón de la autoridad, el estandarte del honor (y deja al pasar) un perfume de gloria”, se levantan “hordas de asesinos, ladrones, estupradores e incendiarios”, “forajidos capitaneados por el siniestro Villa y el horrible Zapata” y “el menguado Carranza y su vil chusma”.

Cuando las tropas revolucionarias ocupan la ciudad de México, Díaz Mirón se suma a la estampida de los huertistas

En su Veracruz tiene un buen desplante. Una multitud se reúne para injuriarlo ante el hotel “Diligencias”. Díaz Mirón sale a enfrentarse a sus enemigos con una sola frase: “A los vencidos no se les humilla: se les mata”

Permanece en el exilio cubano hasta que Carranza lo amnistía. Se niega a recibir ayuda económica del gobierno de Obregón y rechaza un homenaje nacional. Para 1925 su conducta civil no se ha olvidado pero el primer Díaz Mirón, el joven romántico anterior al maestro sin discípulos de *Lascas*, sigue siendo un poeta inmensamente popular: aun las personas que jamás leen poesía saben de memoria algunos de sus versos

En 1926, dos años antes de su muerte, Díaz Mirón declara entrevistado por Ortega: “Yo soy el más antiguo de los socialistas mexicanos” El último poema que publica en vida (“La mujer de nieve”, *El Dictamen*, enero 1 de 1922) es una lamentación por “la patria muerta” y una advertencia contra el avance del “coloso vecino”

EL PARIA Y EL BURGUES

Para explicar tantas contradicciones como se presentan en el caso de Díaz Mirón se han intentado criterios psicoanalíticos. Si aun después de muchos años de observación y tratamiento un especialista sólo puede proponer un diagnóstico tentativo, es ilusorio psicoanalizar a un muerto del que sólo tenemos su producción literaria y unos cuantos datos biográficos

Como observó María Ramona Rey, el joven Díaz Mirón es el último exponente del liberalismo mexicano en su modalidad revolucionaria. Si aceptamos la idea de Víctor Hugo según la cual el

romanticismo es el liberalismo en el arte, Díaz Mirón aparece como nuestro último poeta romántico, y sin duda el mejor de todos.

En los ochentas del siglo XIX los ideales del liberalismo se ven quebrantados tanto por sus contradicciones internas como por el desarrollo de las fuerzas productivas que conducen a la creación del mercado mundial y a la división internacional del trabajo entre naciones industriales y países proveedores de materias primas. El joven Díaz Mirón sostiene aún los valores y creencias de la generación de 1857, mientras que su propia generación, los “científicos” educados bajo el positivismo, plantean ya un programa muy diferente: la democracia es prematura para México pues sólo ha conducido al desorden y a la perpetua guerra civil. Sólo la “tiranía honrada” sobre bases “científicas” puede conducirnos de la era militar a la era industrial. Únicamente un “hombre fuerte” garantiza la paz y la estabilidad. Sin ellas no habrá desarrollo y sin desarrollo no hay alimento ni trabajo para las mayorías ni puede garantizarse la soberanía nacional contra el expansionismo norteamericano. En un momento cuya fecha no se fija el progreso traerá consigo por su propia inercia la libertad, la justicia distributiva y la democracia.

Una minoría mexicana conoce la prosperidad que alcanza en el fin de siglo todo el mundo occidental y cristiano. Aunque en realidad sea un simple intermediario de los capitales extranjeros, Díaz es aclamado como el héroe de la paz, el progreso, la integración nacional y la concordia internacional. En esas condiciones, bajo la generalizada esperanza de que tarde o temprano todos en México participarán de la riqueza que se está acumulando, el proyecto político-poético del joven Díaz Mirón se vuelve materialmente irrealizable.

Según la teoría porfiriana de que los intelectuales son perros hambrientos cuyas fauces deben ser ocupadas por un “hueso” para no sufrir sus dentelladas, el sagaz Porfirio se niega a ser el Luis Bonaparte de este Víctor Hugo: no lo destierra ni persigue, lo saca de la cárcel y le da un sitio importante y bien remunerado en el engranaje oficial. Díaz Mirón se convierte en el caso único de un “poeta maldito” aceptado por la sociedad. Pasa de la izquierda voluntarista al infantilismo de derecha, manifiesto en su ridícula aventura contraguerrillera de 1910 cuando persigue en vano a Santa Anna Rodríguez “Santanón”

Díaz Mirón define la lucha de clases como “el vil batallar de cerdo y lobo” y trata de situarse por encima de ella:

Odio el burgués y desestimo al paria
y en el conflicto de los monstruos hiero
de filo al prócer y de plano al sudra

A pesar de todo esto es imposible reducir Lascas a una ecuación económica y social. Díaz Mirón excluye de Lascas toda su poesía militante pero también todo elogio en verso al régimen porfiriano. Reserva sus alabanzas serviles para los discursos y es quizá el único poeta mexicano de su tiempo que no escribió una loa al caudillo. En su elección realista, en poemas que son casi naturalismo en versos, podría descubrirse implícito un pensamiento crítico del poeta respecto al orden que sostiene como periodista y diputado. El pesimismo de Díaz Mirón equivale a una crítica del optimismo “Científico”. Lascas se convierte en un libro único sin antecedentes ni continuadores directos pero que al recrearse en lo antipoético ensancha paradójicamente los dominios de la poesía. En este sentido es un preludio de la expresión futura y todos los poetas mexicanos que vinieron después le deben algo.

Amado Nervo y Ramón López Velarde
LA REDACCIÓN
1980-11-29
EDICION MEXICO
Amado Nervo y Ramón López Velarde
Diálogo de los muertos
José Emilio Pacheco

Aún no amanece. La calle de Madero está desierta. Ramón López Velarde sale de la torre Latinoamericana, que ocupa el sitio del edificio en donde tuvo su despacho de abogado, y se encuentra con Amado Nervo. Ambos visten de negro y llevan en la mano Asamblea de jóvenes poetas de México, presentación de Gabriel Zaid, Siglo Veintiuno

López Velarde: Buenos días, maestro (Ante el desconcierto de Nervo:) ¿No se acuerda de mí? Nos conocimos cuando usted regresó de España. Le regalé un libro que se llama La sangre devota

Nervo: Por supuesto que me acuerdo, Ramón ¿Cómo estás?

López Velarde: Como usted: muerto. Llevamos sesenta años sin vernos

Nervo: Sí, pero no he dejado de leerte ¿Por qué no me hablas de tú?

López Velarde: No puedo. Me sé de memoria sus versos. Usted es nuestro as de ases, el poeta máximo nuestro

Nervo: Gracias Eres muy amable Pero todo cambió hace mucho tiempo Nuestro “as de ases” eres tú Cuando vivías nadie te tomaba en cuenta. Eras un abogado que escribía poemas extravagantes, mientras la muerte de Darío me declaraban “el mayor poeta de América” Sic transit Hoy ya no existo Y ¿sabes quiénes me dieron la puntilla?: Los mismos que acabaron de consagrar: Xavier Villaurrutia, Octavio Paz y José Luis Martínez

López Velarde, que sigue siendo tímido, enrojece, se acomoda el cuello almidonado, observa la Casa de los Azulejos, cambia de tema: No hay una sola de las veinticuatro horas en que Madero no conozca mi pisada Fue una calle, luego una rue y ahora es una street Cada día la piscina de azulejos de nuestros patios se enturbia más con la filtración yanqui. Es la hora solapada en que se nace, se muere y se ama. México parece una necrópolis. Yo, sin ser la capital, me siento otra necrópolis.

Siguen caminando. A su lado pasan los personajes del Sueño de una tarde en la Alameda Cambian saludos, Frente al palacio de Iturbide, Nervo rompe la incomodidad del silencio

Nervo: Veo que leemos el mismo libro. Me desconcierta, como es natural, pero sobre todo me llena de entusiasmo este increíble triunfo de la poesía cuando hasta hace pocos años se la daba por muerta.

López Velarde: Lamento discrepar de usted, maestro Para mí Asamblea es precisamente un acta de defunción. La poesía se ha vuelto a la vez fácil e imposible. Si ya todo es poesía, ya nada es poesía.

Nervo: Depende de lo que entiendas por poesía Qué curioso: eres dieciocho años más joven que yo, viviste dos más, creciste sobre las ruinas de mi trabajo, y sin embargo tus gustos y actitudes quedaron congeladas en el modernismo. Yo evolucioné

López Velarde: Sí, con perdón de usted, evolucionó hasta encallar en unos versitos ramplones sin arte de ninguna especie

Nervo: Quise escribir para todos

López Velarde: Y terminó por no escribir para nadie, por hacer prosa rimada, periodismo versificado, filosofía barata Admirándolo como lo admiro, por sus libros de antes, me declaro reacio a sus versos catequísticos, maestro

Nervo: Tu elitismo es intolerable en 1980, Ramón

López Velarde: Lo siento mucho Es lo que pienso Y discúlpeme otra vez pero su actitud me parece demagógica y congraciante Usted sabe que ya se le fue el tren y trata de poner su reloj a la hora

Nervo: No: Si me lees bien verás que soy de una coherencia absoluta Practico lo que predico

López Velarde: Allá usted Respeto su posición pero de ningún modo la comparto Como don

Antonio de Campmany y Torres en el siglo XVIII, creo que en poesía lo que no es excelente es despreciable.

Nervo: ¿Cuántos poemas de verdad excelentes escribe incluso un gran poeta como tú a lo largo de toda su vida?

López Velarde: Muy pocos, poquísimos, no más de cinco o seis en el mejor de los casos. Será cada vez más difícil escribirlos porque si ya no existen niveles, si ya todo da lo mismo, ¿cómo los reconoceremos?

Nervo: La poesía siempre se reconoce. ¿No has encontrado buenos poemas en Asamblea?

López Velarde: Sí, desde luego, muchos poemas me han gustado.

Nervo: ¿No te parece entonces que todos debemos estar agradecidos con Gabriel Zaid por haberse tomado el trabajo infinito de presentarnos un panorama, un primer mapa de esa tierra incógnita y, sobre todo, por dar oportunidad a tantos jóvenes que la merecen?

López Velarde: Lo que ha hecho Zaid es formidable y de una generosidad a toda prueba. La generosidad no es ciertamente un rasgo distintivo de los poetas, que suelen ser solipsistas y no interesarse sino en su propia obra. El problema es otro, mi querido maestro: si yo fuera uno de esos jóvenes y de esas muchachas me gustaría ser considerado un poeta, no un caso sociológico ni un dato estadístico. Sé que no quedaba otro remedio pero sólo desde fuera existe una cosa llamada “novísima poesía mexicana”. En su interior hay personas como usted y como yo para quienes obtener reconocimiento individual será tan difícil como encontrar sitio en las escuelas públicas o consulta en el Seguro Social o asiento en el metro.

Nervo: El metro. Me gusta la comparación. La poesía se ha bajado del automóvil individualista, exhibicionista, competitivo, agresor, contaminador, ensordecedor. A partir de ahora todos viajaremos en metro. El aire volverá a ser respirable.

López Velarde: Y en la estación Pino Suárez a las seis de la tarde ¿quién va a escuchar una voz individual? Me da vértigo.

Nervo: ¿Por qué? Me parece algo enteramente nuevo y una oportunidad maravillosa: una poesía de todos y para todos en que desaparecen los nombres y sólo cuentan los poemas. Lo que importa es el texto: saber quién lo escribió es algo enteramente secundario.

López Velarde: Fácil decirlo cuando usted tiene su nichito perfectamente reconocible como el de Amado Nervo.

Nervo: Por fortuna ya no soy nadie. Es decir, soy todos. Me gustaría ser uno de los muchachos de esta Asamblea y tener ante mí un porvenir que no siento como amenaza sino como inmensa posibilidad y aventura. Una página en blanco en que se escribirá una historia diferente.

López Velarde: Dentro de veinte años ¿cuántos?

Nervo: ¿Qué importa? Lo que interesa es el ahora y en ese ahora vemos lo nunca visto: el triunfo arrasador de la poesía. Es un signo de vida y una de las señales más alentadoras de que las cosas están cambiando en el país.

López Velarde no contesta. Atraviesan la calle y caminan por la explanada del Zócalo. Las tinieblas han empezado a disolverse.

Nervo: Voy a regalarles ejemplares a María Enriqueta y a Laura Méndez. En nuestros tiempos ellas eran las únicas. En 1980 el dieciocho por ciento de los poetas incluidos en la Asamblea son mujeres. Este hecho en sí mismo ¿no te parece entusiasmante?

López Velarde: Pues sí pero ¿escriben bien?

Nervo: Muchos de los mejores poemas de la Asamblea los hicieron ellas. Ramón, te suplico que releas el libro, pienses en lo que te he dicho y volvamos a discutir. Creo que aún no te recuperas del asombro.

Se detiene un LTD con antenita y sin placas. Bajan tres empistolados que encañonan a los espectros.

Empistolados: Quedan detenidos. ¿Qué hacen aquí a estas horas y con esos disfraces?

Nervo: Suéltennme: Soy el ministro plenipotenciario de México en las Repúblicas del Plata.

López Velarde: Soy el secretario particular del ministro de Gobernación.

Empistolados: Sí, cómo no. Pues yo soy Ronald Reagan.

Intentan subirlos a empujones al auto, pero los espectros se elevan en el aire y, ante el azoro de los empistolados, se posan en la torre de Catedral. Desde allí observan las excavaciones del

Templo Mayor Sale el sol entre los dos volcanes Nervo y López Velarde se desvanecen en el incendio sinfónico de la hoguera celeste.

Las semillas del tiempo I

LA REDACCIÓN

1981-07-04

EDICION MEXICO

Las semillas del tiempo I

Manuel Maples Arce (1900-1981)

José Emilio Pacheco

El año 1922 fue el annus mirabilis del movimiento moderno Aparecieron Ulysses y The Waste Land, Trilce y Sonette an Orpheus Con la semana de Arte Moderno en Sao Paulo, Oswald y Mario de Andrade iniciaron el vanguardismo brasileño Borges, recién llegado de España, reunió a los ultraístas argentinos en la revista Proa Brecht estrenó Tambores en la noche La BBC hizo sus primeras transmisiones desde la Marconi House Aparecieron los cocteles y los espectáculos de cabaret Se descubrió la insulina Empezaron a venderse relojes automáticos El automóvil comenzó a desplazar los demás medios de transporte Y en México Manuel Maples Arce desencadenó el estridentismo Salomón de la Selva publicó El soldado desconocido e introdujo la influencia de la poesía inglesa en la hispanoamericana

Enrique Díez-Canedo afirmó en 1940 que el estridentismo fue “el nombre mexicano de una tendencia universal” En este continente ningún país estaba mejor preparado para la vanguardia: México también salía de una guerra y vivía una revolución que anunciaba un orden social distinto Pedro Henríquez Ureña vio cómo, entre el descontento y la promesa, los estridentistas inscribían en sus banderas el lema de todas las rebeliones literarias: “Haré grandes cosas Lo que son, no lo sé”

Individualmente le había correspondido a un tráfuga del modernismo, José Juan Tablada, iniciar la vanguardia mexicana Aun si consideramos que los haikús de Un día (1919) son nada más poemas modernistas en miniatura, lo cual no es cierto, resulta innegable que la vanguardia ya está en Li-Po (1920), ideogramas de un lector de Apollinaire que se despide de sus contemporáneos, reduce el cisne de Prosas profanas a los humildes pijijes con “El ala inválida y herida / que ya no habrá de volar nunca”, y otra vez se interna en lo desconocido para encontrar lo nuevo

TEORICO Y FUNDADOR

El antecedente de Tablada no le quita a Manuel Maples Arce su puesto de fundador del movimiento vanguardista en México Fundador y primer teórico en una tradición que, acaso harta de los mil “planes” promulgados para justificar los cuartelazos, ha imitado en todo a su madrastra adoptiva, la cultura francesa, menos en la costumbre de expedir manifiestos

Sin Maples Arce, pues, hubiera sido muy distinta la obra de sus archienemigos los “contemporáneos” y toda la poesía mexicana del siglo veinte Este mérito, que nadie le discute, por otra parte ha oscurecido el hecho de que el estridentismo duró sólo cinco años (la vanguardia es, tiene que ser, un momento, no un modus vivendi) y que Maples Arce fue más allá y continuó escribiendo durante otros 54 años

Al menos en este aspecto ha sido tan afortunado como Carlos Pellicer No tuvo la trágica vejez de tantos escritores: unos días antes de su muerte concluyó el tercer tomo de sus memorias, la semana anterior había publicado su último artículo en Sábado y durante la pasada década obtuvo el mayor reconocimiento En los setenta apareció el estudio de Luis Mario Schneider sobre El estridentismo, los suplementos publicaron antologías de Maples Arce y entrevistas con él y, como los extremos se atraen, el poeta menos afín a los estridentistas que pueda concebirse, Rubén Bonifaz Nuño, dedicó a Maples Arce su curso de 1979 en el Colegio Nacional y ha escrito el prólogo para Las semillas del tiempo, la recopilación de sus poemas que aparecerá en el Fondo de Cultura Económica

Los libros originales nunca tuvieron segundas ediciones Ninguno de ellos está en circulación y acaso la única posibilidad de leerlos completos sea acudir a la biblioteca de alguna universidad norteamericana Así pues, resulta indispensable otro volumen que contenga las memorias Los dos tomos publicados: A la orilla de este río (1964) y Soberana juventud (1967) aparecieron en Madrid y no llegaron a México Son dos de las mejores autobiografías que se han escrito en este país tan ávido de chismes como reacio a las confesiones Desde el punto de vista de la literatura narrativa las páginas de Maples Arce sobre su infancia y adolescencia veracruzanas resultan comparables a las novelas y cuentos de Jorge López Páez

EN LA COLONIA ROMA

Maples Arce nació en Papantla en 1900, el último año del siglo XIX Vivió su niñez en Tuxpan mientras nuestro primer boom petrolero —que sirvió fundamentalmente para movilizar a la armada británica y por tanto afianzar el dominio de Inglaterra sobre los mares— cambiaba el paisaje tropical por las torres de perforación y los grandes tanques circulares

A los 17 años publicó su primer poema en El Dictamen de Veracruz A los 20, su primer libro: Rag, tintas de abanico Llegó a la capital para estudiar abogacía en la Escuela Libre de Derecho y se estableció con su familia en las calles de Guanajuato El estridentismo fue un producto de la desaparecida colonia Roma Maples Arce cuenta en Soberana juventud cómo una tarde, sentado en la plaza Río Janeiro (entonces plaza Orizaba) vio entrar a una joven en edificio de ladrillo rojo que misteriosamente todavía subsiste y que aparece lo mismo en la Salamandra de Efrén Rebolledo que en La cabeza de la hidra

Esa visión baudelaireana de la desconocida engendró los primeros versos estridentistas, todavía inseparables de lo que negaban: las métricas del modernismo:

En el frú-frú inalámbrico del vestido
automático que enreda por la casa su
pauta seccional, incido sobre un éxta-
sis de sol a las vidrieras, y la ciudad es
una ferretería espectral

En avenida Jalisco (hoy Alvaro Obregón) Maples Arce descubrió un apacible café llamado “Europa”, que el grupo no tardó en rebautizar como el “Café de nadie” Por supuesto, la casa fue demolida y ocupa su lugar un edificio anónimo Allí redactó Maples Arce Actual, hoja de vanguardia que a fines de 1921 cubrió los muros de la ciudad con mueras al cura Hidalgo (en pleno centenario de la independencia), condenas a la silla eléctrica para Chopin y vivas al mole de guajolote

Nadie se imaginaba los andrajosos sesentas ni el igualitarismo de la mezclilla Los rebeldes de entonces usaban corbata (las fotos de Breton y los surrealistas los muestran como si fueran empleados de una gran tienda) y Maples Arce extremaba la nota dandística con polainas y monóculo

EL DICCIONARIO AMOTINADO

En 1922 el estridentismo ya no era una rebelión solitaria: en torno de Maples Arce se habían reunido Germán List Arzubide, Arqueles Vela, Luis Quintanilla, Salvador Gallardo y artistas plásticos como Germán Cueto, Leopoldo Méndez, Fermín Revueltas Entonces apareció Andamios interiores Borges lo reseñó en Proa e incluyó su artículo en Inquisiciones (1925), libro que sabiamente se ha negado a reimprimir:

“Andamios interiores es un contraste todo él A un lado el estridentismo: un diccionario amotinado, la gramática en fuga, un acopio vehemente de tranvías, ventiladores, arcos voltaicos y otros cachivaches jadeantes; al otro un corazón conmovido como bandera que acomba el viento fogoso, muchos forzudos versos felices y una briosa numerosidad de rejuvenecidas metáforas Por su raudal de imágenes, por las muchas maestrías de su hechura, por el compás de sus versos que sacuden zangoloteos de encabritada guitarra Andamios interiores resaltará como vivísima muestra del nuevo modo de escribir”

Gracias a Arqueles Vela y a Febronio Ortega los estridentistas tuvieron acceso a la gran

publicación de los primeros veintes: El Universal Ilustrado que dirigía Carlos Noriega Hope. Desde allí se lanzaron militarmente contra la suave dictadura de Enrique González Martínez y contra los jóvenes de su edad que no tardarían en ser reconocidos como los “Contemporáneos”. Se inició una guerra literaria que duró casi veinte años y libró en Roma su última batalla. Si bien Nervo ya había usado la entrevista (aún no se empleaba el término y se la llamaba “entreviú”) como forma literaria en su estudio precursor sobre sor Juana (1910), corresponde a Ortega el mérito de fundar el género en el periodismo mexicano. Hombres, mujeres (1926) es nuestro primer libro de este género “efímero” que con las vueltas de tiempo puede tornarse mucho más interesante que casi toda la literatura con pretensiones de ser “perdurable”. Entrevistado en su plaza de Orizaba, adonde iba en 1921 con López Velarde para observar a las muchachas que salían de misa, Maples Arce le muestra a Ortega su motocicleta: “Mi entusiasmo por lo mecánico que ha llevado a adquirir este aparato, el más estridentista que existe. Porque vivo la intensidad de la vida actual, dinámica, eléctrica, y no me encierro en un intelectualismo absoluto, como nuestros literatoides”.

LA DIOSA MAQUINA

No constituye la menor tragedia de la “vida actual” que cuando los estridentistas celebraron como progreso al servicio de la humanidad se haya convertido en instrumento de horror. La ciudad en que brotó el estridentismo es la más ruidosa y congestionada del mundo, y hoy nadie se explica cómo los jóvenes de 1920 pudieron hacer poemas a los automóviles o a las chimeneas de las fábricas. No es culpa de los poetas el uso que hemos hecho de las cosas, pero en aquel momento sólo César Vallejo supo ver el riesgo implícito: “Al celestinaje del claro de luna en poesía, ha sucedido ahora el celestinaje del cinema, del avión o del radio, o de cualquier otra majadería más o menos ‘futurista’ ”. “Tan equivocados andan hoy los poetas que hacen de la máquina una diosa, como los que antes hacían una diosa de la luna o del sol o del océano”.

Sin embargo, había una nueva realidad en busca de expresión poética y la encontró en el estridentismo:

La ciudad insurrecta de anuncios luminosos flota en los almanaques, y allá de tarde en tarde, por la calle planchada se desangra un eléctrico.

El tranvía desapareció de nuestro horizonte y sólo permanece en los poemas estridentistas. También las locomotoras y los telégrafos del mismo texto (“Prisma” en Andamios interiores) empiezan a alejarse tanto como las princesas y las marquesas del modernismo. Quedan, semillas en el tiempo, los versos capaces de florecer todavía con cada nuevo lector, con cada nueva lectura.

Alberti, García Lorca, Guillén

LA REDACCIÓN

1981-08-08

EDICION MEXICO

Alberti, García Lorca, Guillén

Las dos orillas de una generación

José Emilio Pacheco

La publicación de sus revistas en ediciones facsimilares y de la Poesía de Carlos Pellicer, los homenajes en la Casa del Lago, el número monográfico de Los empeños, marcan la apoteosis de los “Contemporáneos”. Al mismo tiempo Rafael Alberti vuelve a México después de 46 años para el congreso que ha organizado el Instituto Michoacano de Cultura, y llegan de España los 101 sonetos de Alberti (Seix Barral, 255 pp), la edición que ha hecho Mario Hernández del Primer romancero gitano y Otros romances del teatro (Alianza Editorial, 196 pp), y Hacia “Cántico”, escritos de los años 20 por Jorge Guillén que ha recopilado KM Sibbald (Ariel, 488 pp).

Hasta hoy hablamos como fenómenos aparte de una generación española del 27 y otra mexicana

de “Contemporáneos” que precisamente en aquel año publicaron su revista *Ulises*. En la antología *El grupo poético de 1927* (Taurus, 346 pp) Ángel González ve a los primeros como integrantes de “un grupo —coherente, cerrado— dentro del más amplio marco generacional”. Sin embargo, aún no sabemos de nadie que considere a unos y otros miembros de una sola generación nacida entre 1890 y 1905 en las dos orillas de la lengua. O para ser exactos en las tres, porque Huidobro, Neruda y Vallejo vinieron al mundo frente al Océano Pacífico.

IDA Y VUELTA

Los mayores cronológicamente de esta generación serían en España Pedro Salinas (1891) y en Hispanoamérica César Vallejo (92) y Vicente Huidobro (93), año en que nace Guillén. Los más jóvenes, Pablo Neruda y Salvador Novo (1904), Manuel Altolaguirre y Gilberto Owen (1905), Pellicer (97), Lorca, Gerardo Diego, Alonso y Aleixandre (98) y Borges (99) son coetáneos estrictos, como Alberti y Cernuda (1902) respecto a Gorostiza (1901) y Villaurrutia (1903), para citar sólo unos cuantos ejemplos e invitar a que se haga la misma cuenta con los poetas de otros países.

Huidobro y Borges se adelantaron en relacionarse con sus contemporáneos españoles hacia 1919. En 1929 Torres Bodet vive en Madrid. En 1934 se conocen Novo y Lorca en Buenos Aires. Poco después Alberti escribe en México *Verte y no verte*, el vínculo entre unos y otros se ahonda gracias a la presencia madrileña de Neruda y su revista *Caballo verde* para la poesía. Altolaguirre, Cernuda, Larrea y Emilio Prados se exilian en México, como León Felipe. José Moreno Villa, Juan Rejano y Juan José Domenchina. *Taller* y *El Hijo Pródigo* son las revistas en que se encuentran los del 27 y los “Contemporáneos”. La obra final de Cernuda se publica en México en la *Cultura*, Universidad de México, *La Gaceta*.

El tema está por explorarse como en general las relaciones de amor y odio entre las dos vertientes de la misma lengua. El franquismo y el hecho de que nuestras literaturas nacionales empezaron con el afán de extender a este terreno la independencia, impidieron aun sugerir que esos grupos dispersos y dispares formaban una sola generación. A grandes rasgos, se caracterizaría por empezar dentro del modernismo, tener una etapa vanguardista, recibir la influencia del surrealismo, volver, tras una lectura crítica de su pasado a formas “tradicionales” pero atravesadas por la electricidad de la vanguardia. O bien, mostrar en su producción un periodo de poesía “pura” que en algunos coexiste o se opone con otra de poesía “social”. Dos miembros de esta generación: Diego y Novo escriben poemas “comprometidos” de derecha. Tres (Alberti, Borges, Pellicer) renuevan completamente el soneto que se juzgaba tierra agotada para el cultivo.

LA GRAN GENERACION DEL SIGLO XX

Se puede discutir, un poco en vano, si Eliot es “mejor” que Neruda o si Pound es más “importante” que Borges o Vallejo, y así hasta el infinito. Lo que no puede negarse es que, unidos los españoles e hispanoamericanos que nacieron entre 1890 y 1905, forman la más grande generación poética del siglo veinte y ningún otro idioma, ni siquiera el inglés, ofrece en aquel momento una generación comparable en calidad y en número.

No menos asombrosa resulta la durabilidad (la dura habilidad, diría Novo) de estos grandes poetas. Viven Alberti, Aleixandre, Alonso, Diego y Guillén, aunque el único que parece seguir realmente activo, tanto como Borges, es Alberti. Los 101 sonetos se inician con un texto de *Marinero en tierra* (1924), libro que determinó las Canciones para cantar en las barcas de Gorostiza (1925), y concluyen desde 1980 perteneciente al inédito *Amor en vilo*.

Alberti no es sólo el gran poeta surrealista de *Sobre los ángeles* y *Sermones y moradas*, libros que paradójicamente no alcanzó ningún poeta francés; es también el máximo performer de nuestro idioma y el único que vive de lo que llaman los norteamericanos el *Po business*: la lectura-espectáculo. En él y en Lorca desaparece por completo la falsa frontera entre poesía culta y popular. Las dos cuartetas y los dos tercetos se vuelven en manos de Alberti instrumentos de una fluidez y libertad incomparables. En sonetos puede hablar de todo como si manejara prosa. Las exigencias de metro y rima resultan para él estímulo de la invención, jamás limitaciones.

formales

Como Lorca, Alberti nació con la seguridad de su maestría Las épocas de su producción se entrelazan y se enriquecen en un todo continuo Después de los sonetos de amor, de amistad, de guerra, a la pintura, a Roma, en plenos setenta Alberti puede volver a la etapa lúdica y chaplinesca de medio siglo atrás y decirle al gran Gómez de la Serna:

Por qué franquista tú torpe Ramón/ elefante ramón payaso harina/ ramón zapato alambre golondrina/ solana Madrid pombo pin pan pon/ ramón senos ramón chapeau-melón/ tío-vivo ramón pipa pamplina/ sacamuelas traperero orina esquina/ con con de en sobre por sin sobre tras ramón/ ramón columpio múltiple vaivén/ descabezado tonto ten sin ten/ ramón orquesta solo de trombón/ ramón timón tampón titiritero/ incongruente inverosímil pero/ ramón genial ramón solo RAMON

AVATARES DEL ROMANCERO

Mario Hernández explica que García Lorca llamó a su libro de 1928 Primer romancero gitano en el sentido de que nunca antes se había escrito una serie poética en torno al grupo étnico que preservó y transmitió el romance, “río de la lengua española” como lo llama Juan Ramón Jiménez El mapa imaginario de lo andaluz que traza el Romancero es un territorio mítico en que coexisten la actualidad (guardias civiles y contrabandistas) con lo romano, lo cristiano, lo árabe, lo judío Es decir, en palabras de su autor, “el grito de las generaciones muertas, la aguda elegía de los siglos desaparecidos” Su hazaña artística fue doble: fundir el romance lírico y el narrativo, pasar por el fuego del surrealismo la más española y tradicional de las formas

La excelente edición de Hernández da oportunidad a los nuevos lectores y lectoras de conocer un gran libro que para las generaciones anteriores fue víctima de su propio éxito En México, y tal vez en todos los países de nuestra lengua, el Romancero gitano desató una epidemia que duró cerca de veinte años No hubo estado, ciudad e incluso barrio que no tuviese su romancero La parodia involuntaria de Lorca llegó a ser no sólo el paradigma de lo poético sino también su ruta única Si algo excedía las ocho sílabas y no sonaba “lorquiano” no era “poético” Traductores hubo que “poetizaron” textos que les parecían áridos adornándolos con claveles granadinos (“La noche tiembla en las pieles de los caballos como un pandero de nardo y sangre”, y cosas por el estilo)

Quienes habíamos empezado a leer poesía precisamente en el Romancero gitano tuvimos que cometer la ingratitud de rechazarlo para quedarnos tan sólo con el Lorca de Poeta en Nueva York Los imitadores han desaparecido, como se desvanece el noventa y nueve por ciento de la producción versificante de cada año Los romances de García Lorca pueden leerse de nuevo con el deslumbramiento de la primera vez.

LO CRUDO Y LO COCIDO

Entre los títulos propuestos para designar a los del 27 figuran “generación de la amistad” — ejemplo de compañerismo que sólo interrumpieron mucho más tarde los ácidos ensayos de Cernuda— o “generación de los poetas-profesores”, aunque Alberti y Lorca nunca lo fueron KM Sibbald ha descubierto que el profesor Jorge Guillén también pasó en su juventud por el periodismo al que las letras españolas deben obras como las de Martí, Azorín, Ortega y Reyes

De 1918 a 1929 Guillén colaboró en El Norte de Castilla, hizo la crónica de París para La Libertad y crítica para revistas como Índice y La Pluma Al mismo tiempo se preparó como poeta antes de publicar su primer Cántico en 1928, a los 35 años, edad provecta ante la precocidad de sus compañeros Sibbald ha incluido sólo aquellos poemas que no figuran en Cántico y representan “los esfuerzos de un aprendiz todavía inseguro de su arte”, si bien los poemas en prosa de esta época no parecen nada inseguros y los artículos muestran el altísimo nivel que alcanzó el periodismo literario español

Sus crónicas describen magistralmente la realidad social de la época Se preocupan por el sufrimiento humano y denuncian crueldades e injusticias Al mismo tiempo subrayan la enorme vitalidad de los veinte en todos los terrenos pero quizá sobre todo en la vida artística Guillén escribe como poeta, no como historiador Hay en estas páginas una preocupación constante por

el papel de la poesía en un mundo nuevo nacido entre las ruinas de la primera guerra. Como la poesía no es un objeto eterno que va más allá de las contingencias espaciales y temporales, Guillén quiere adaptarla al momento y simultáneamente librarla del culto a lo dislocado y a lo fragmentario. Sin despojarla del aspecto del juego es esencial para la vanguardia. Guillén propone que la poesía recoja de su tradición cuanto le sirva para ser auténtica y rigurosa. No se da en lo incoherente ni en lo informe, sólo “existe atravesando, iluminando toda suerte de materiales brutos”. Y “el trabajo del arte requiere técnica y, por lo tanto, esfuerzo, y esfuerzo mantenido en la constancia”.

El cine, la música de Stravinsky, las teorías de Einstein, la obra de Apollinaire, la novela de Proust llaman la atención del cronista al mismo título que Flaubert, Góngora, Bécquer o sus inmediatos antecesores: Jiménez, Azorín, Valle-Inclán, su predilecto Miró. En un periodo de desdén peninsular hacia Rubén Darío muestra su interés por el hispanoamericano y lamenta, como lo hizo Enrique Diez-Canedo, la desdichada edición de sus obras, preparada por Alberto Ghirardo y Andrés González Blanco.

Desde el 1898 en que Darío llevó a España el modernismo se ha escrito una sola poesía en los países que separa el mar y une el idioma. No excluye las variantes ni los rasgos nacionales y personales. Por el contrario, los asume y de allí deriva su diversidad y su increíble riqueza.

Los periodistas No. 295
LA REDACCIÓN
1982-06-26 EDICION MEXICO
Los periodistas
Cien años de modernismo
José Emilio Pacheco

Entre 1920 y 1967, centenario de Rubén Darío, la imprecisa palabra “modernismo”, que para colmo en inglés y portugués designa a la vanguardia, suscitó una respuesta automática: Modernismo igual a Darío, Prosas profanas, cisnes, joyas, princesas, jardines versallescos, evasión de la realidad hispanoamericana, arte por el arte, versos sonoros, festivales escolares.

Los prejuicios tardan en morir pero hoy tenemos al fin una noción muy distinta del modernismo. Es la primera literatura que en rigor podemos llamar hispanoamericana, el origen y base de cuanto ahora se escribe en español. El debate no ha terminado ni acabará jamás. En la complejidad del modernismo hay más cosas de las que pretendemos simplificar con generalizaciones tomadas en préstamo a la historia literaria y a las ciencias sociales.

Se acepta 1882 como año de iniciación del modernismo. Hace un siglo José Martí publicó su libro de poemas *Ismaelillo*, comenzó las *Cartas de Nueva York*, núcleo de su prosa, y en *La Opinión Nacional* de Caracas hizo la Sección constante que Pedro Grases compiló en 1955.

DEL ZOCALO A LA ALAMEDA

Podemos fijar los orígenes seis años antes y decir que el modernismo empezó a gestarse, en la prosa mucho antes que en el verso, en las calles que rodean a la antigua Preparatoria Nacional cuando se encontraron un joven exiliado, Martí (1853-95) y un adolescente mexicano, Manuel Gutiérrez Nájera (1859-95). El segundo murió sin haber ido más allá de Veracruz. El primero, llegaba del exilio en España y una breve estadía en París. No sabemos lo que conversaron en sus caminatas del Zócalo a la Alameda: Para su fortuna Martí y Gutiérrez Nájera no tenían la menor conciencia de que estaban a punto de iniciar una revolución literaria. Lo único a nuestro alcance son los artículos publicados en los periódicos mexicanos de 1876 en donde ensayaron una prosa nunca antes escrita. Martí, por ejemplo, dedica a Manuel Acuña, que se había suicidado en 1873, un artículo con extrañas resonancias sobre su propia vida:

“Porque el peso se ha hecho para algo: para llevarlo; porque el sacrificio se ha hecho para merecerlo; porque el derecho de verter luz no se adquiere sino consumiéndose en el fuego. Sufre el leño su muerte, e ilumina; y ¿más cobarde que un leño será un hombre? A él le queda por

ceniza la ceniza; a nosotros el renombre, la justicia, la historia, la patria, el placer mismo de sufrir; ¿qué mejor sepulcro y qué mayor gloria? Cerrada está a las plantas la superficie de la tierra: abrirla es violarla; nadie tiene el derecho de morir mientras que para erguir la vida que le dieron le quede un pensamiento, un espanto, una esperanza, una gota de sangre, un nervio en pie. Para pedestal, no para sepulcro, se hizo la tierra, puesto que está tendida a nuestras plantas”.

LOS SENDEROS SE BIFURCAN

Gutiérrez Nájera, que en agosto de 1876 aún no ha cumplido los diecisiete años, protesta contra el positivismo y la materialización del arte y defiende su concepto de la poesía:

“Se pretende despojar a la poesía del idealismo y del sentimiento; se pretende arrebatar al arte todo aquello que de espiritual tiene, para sustituirlo con el realismo pagano, con el terrible materialismo; y los que tal quieren, no ven en su loco desvarío que lo que ellos llaman reforma del arte no es más que su ruina y su muerte; que si sus teorías se realizasen, el arte perdería todo aquello que lo constituye, que es lo verdadero, lo bello y lo bueno, para convertirse en fétido estanque de corrompidas aguas”

Si lo que distingue al modernismo es la intención artística, la voluntad de estilo, su fundador indiscutible es Martí. No resulta menor paradoja modernista que Martí sea una figura a la vez central y excéntrica en el movimiento que inició. Martí vive por y para la independencia de su patria todavía perteneciente al imperio español. Lucha por la revolución social en tanto que los demás sólo se preocupan por la renovación literaria.

No hay en este sentido caminos más divergentes que el suyo y el de su gran amigo. Mientras la existencia de Martí transcurre y termina en el combate, Gutiérrez Nájera escribe durante el esplendor porfiriano. Su visión del caudillo es la anterior a 1900: el Héroe de la Paz que la ha impuesto en un país desgarrado por setenta años de violencia. Al morir en 1895, Gutiérrez Nájera no puede tener lógicamente la idea forjada en los años críticos del novecientos y en la época posrevolucionaria Martí, pues, representa un modelo con el que se vuelve imposible medir a quienes fueron sus contemporáneos y a quienes llegaron poco después, cuando con Darío y Lugones la capital del modernismo se trasladó a Buenos Aires.

EL CAMPO EXPERIMENTAL

Debemos a Angel Rama (Rubén Darío y el modernismo Caracas: 1970) el saber hasta qué punto el cambio de la poesía principió en el ámbito que los modernistas vieron como su enemigo: el periódico. En la estructura económica que el mercado mundial trasplantó a tierras americanas no hubo sitio para el poeta. Los críticos tradicionalistas intentaron que se avergonzara de serlo y crearon la imagen del vagabundo antisocial, entregado a borracheras y orgías, neurasténico, drogadicto, incapaz, y lo que es peor, improductivo.

Los poetas no escogieron el aislamiento, la famosa “torre de marfil”. La adoptaron como defensa de los valores que veían naufragar. A falta de mercado para sus libros (hasta Los raros y Prosas profanas se publicaron por suscripción de los amigos de Darío), lo hubo para sus crónicas: la generación del modernismo fue también la de los grandes periodistas hispanoamericanos. Más que el impulso vocacional la necesidad económica los llevó a los periódicos, instrumento de acción intelectual de la nueva burguesía, que emplearon a los poetas mientras, en una era de especialización, formaban a los periodistas.

Como la poesía el periodismo buscaba la novedad (“noticia” es sinónimo de “nueva”, “new”, “nouvelle”) y transformó la literatura al crear nuevos géneros. Desterró la retórica y trajo agilidad y concisión a una prosa española atestada de oratoria. Como todo beneficio engendra su maleficio, también provocó que muchas crónicas modernistas, inevitablemente uncidas a lo pasajero, fuesen superficiales y se cometieran a las ideas del patrón y el gusto de la clientela.

Se defendieron del especialista, el reportero, con un arma de su oficio: el estilo. Su periodismo influyó en su poesía e hizo nacer las tendencias de la época: novedad, atracción, velocidad, shock, rareza, intensidad, sensación, tendencias que estuvieron en los periódicos antes que en los poemas. En las páginas de los diarios, concluye Rama, se dilucidó, se puso a prueba y

triunfó una escritura que mezcla los sistemas de distintas artes, en particular la música y la pintura La prosa periodística fue el gran campo experimental del movimiento renovador.

LA TORRE DE MARFIL Y LA TORRE DE CONTROL

Charles Dickens es el primer escritor que hizo un arte de la lectura pública de sus novelas. Abrió el camino de las presentaciones personales en que lo siguió con tanto éxito Oscar Wilde. En 1882 Martí asistió a una conferencia de Wilde en Nueva York y escribió en su carta para La Nación de Buenos Aires y El Partido Liberal de México, que luego reproducían infinidad de periódicos en el continente, algo que hoy vemos casi como un manifiesto modernista:

“Vivimos, los que hablamos lengua castellana, llenos todos de Horacio y de Virgilio, y parece que las fronteras de nuestro espíritu son las de nuestro lenguaje ¿Por qué nos han de ser fruta casi vedada las literaturas extranjeras, tan sobradas hoy de ese ambiente natural, fuerza sincera y espíritu actual que falta en la moderna literatura española? Conocer diversas literaturas es el medio de librarse de la tiranía de algunas de ellas.

Martí nos hace entender en su crónica que la lucha de los “estetas” por la belleza no era demencia ni “evasión” sino una defensa de lo humano ante el avance destructor del capitalismo salvaje. El “arte por el arte” no fue lo opuesto al arte como testimonio inevitable de su momento, sino al arte por dinero, a la total mercantilización de la existencia Dice Martí: “Embellecer la vida es darle objeto Salir de sí es indomable anhelo humano, y hace bien a los hombres quien procura hermosear su existencia, de modo que vengan a vivir contentos con estar en sí” Uno pierde la ignorante hostilidad contra el esteticismo del otro fin del siglo cuando ve lo que la codicia ha hecho de la ciudad de México y de sus habitantes, y contempla la ofensiva contra los últimos santuarios: el Ajusco y el Desierto de los leones Es preferible la “torre de marfil” que no existió a la torre de vigilancia del “fraccionamiento exclusivo” en que se aposentan guaruras con metralleta.

MODERNISMO Y MODERNIZACION

“El dinero”, escribe Martí en su Sección constante “es anónimo: no hay rastro en él de las lágrimas que ha hecho derramar ni de las lágrimas que ha costado” Las 112 inserciones cotidianas en La Opinión Nacional constan de notas brevísimas —es decir, “noticias” —sobre todo lo imaginable: historia, economía, arte, lenguaje, política, ciencia, indigenismo, organización social, música, filosofía, etcétera Desde Nueva York Martí quiere establecer críticamente vasos comunicantes entre el mundo moderno y la Hispanoamérica a punto de iniciar su proceso de “modernización”, en el sentido actual y trágico del término De allí otra posible mirada al modernismo como la literatura que para bien y para mal corresponde a la modernización de Hispanoamérica, el producto del choque de la era moderna con el mundo antiguo en el que es insertado por la fuerza y el interés de las metrópolis

Para entender el modernismo tenemos que manejar categorías europeas, decir que nace de una síntesis de parnasianismo y simbolismo, escuelas que fueron sucesivas e incompatibles en Francia. Debemos hacerlo pero no olvida el trasplante a una realidad histórica y social muy diferentes Por ejemplo, la prosa artística que en Europa fue obra de rentistas confinados en sus casas de campo de lujo, calma y voluptuosidad, en Hispanoamérica fue escrita velozmente en las redacciones de los periódicos y a veces en los mismos talleres.

En una sección diaria de notas misceláneas Martí practica un estilo distinto de la prosa barroca de sus Cartas y ejerce con idéntica maestría la sencillez, la concisión, el laconismo. Una cita para mostrar lo que fue la Sección constante:

“París tiene ya tranvías eléctricos Se ha hecho de ellos una buena muestra en la última exposición, más para ponerlos en acción era preciso llenar las calles de pilares, y cables que llevasen a los carros el fluido conductor Y acaba de inventarse ahora un tranvía gallardo movido por una potencia invisible, que no ha menester cables ni pilares El fluido eléctrico se transmitirá al tranvía por la cara interior de los rieles, a los cuales se adoptarán bandas en la juntas para impedir que se interrumpan las corrientes Estos tranvías, que han de ser elegantísimos, van a ponerse al servicio público en el barrio de San Germán, que es el barrio de la vieja nobleza, el

barrio elegante”

La última sección se publicó el 15 de junio de 1982 Aldrey, director del periódico venezolano, la suspendió por dos motivos; hablaba demasiado de libros y autores y se negaba a alabar las abominaciones del tirano Guzmán Blanco Antes de cancelar para siempre la Sección constante Martí dejó escrito: “No tenemos paz con lo inútil ni con lo falso”.

Palabra y Violencia
LA REDACCIÓN
1982-09-25 EDICION MEXICO
Palabra y Violencia
José Emilio Pacheco

En uno de tantos libros que se publicaron en México en 1980, cuando los nombres de Sabra y Shatila aún no se incorporaban al vocablo del horror, el más vasto de nuestra época, hay un simple poema que leído en estos momentos es una nota al margen de lo que sucede Se llama “Fin de siglo” y dice:

“La sangre derramada clama venganza
Y la venganza no puedes engendrar
sino más sangre derramada
¿Quién soy:
el guarda de mi hermano o aquel
a quien adiestraron
para aceptar la muerte de los demás,
no la propia muerte?
¿A nombre de qué puedo condenar a muerte
a otros por lo que son o piensan?
Pero, ¿cómo dejar impunes
la tortura o el genocidio o el matar de hambre?
No quiero nada para mí:
sólo anhelo
lo posible imposible:
un mundo sin víctimas
Cómo lograrlo no está en mi poder;
escapa a mi pequeñez,
a mi pobre intento
de vaciar el mar de sangre que es nuestro siglo
con el cuenco trémulo de la mano
Mientras escribo llega el crepúsculo
Cerca de mí los gritos que no han cesado
no me dejan cerrar los ojos”

Y en el mismo libro figura un texto que habla explícitamente de Beirut (en 1976) y termina con estos renglones:

“Que los muertos entierren a sus muertos en grandes fosas comunes Quién entre los vivos se cubrirá de ceniza por las víctimas del crimen cotidiano o no podrá vivir en paz mientras exista un ser al que tortura Somos legión y somos prescindibles, desechables, inmemorables No hemos vuelto comparsas de un melodrama en que bajo el nombre de noticias el mundo se ofrece como espectáculo a sí mismo Hasta ahora nadie nos llamó a escena Somos espectadores y sobrevivientes Pero ¿por cuánto tiempo?”

LA SANGRE DE LOS OTROS

En apariencia Sabra y Shatila no tienen qué ver con el tema de esta nota: un comentario sobre José Juan Tablada (1871-1945) a propósito de tres libros. Pero todo se relaciona con todo. Podemos derivar una lección oblicua e involuntaria de páginas remotas que, a primera vista, están ligadas a crímenes menores ante la magnitud de los hechos actuales, como si hubiera graduaciones en el asesinato y la matanza de hoy borrara o exculpase la de ayer.

La UNAM empezó en 1971 la publicación de las Obras de Tablada con la Poesía que recopiló y editó ejemplarmente Héctor Valdés. Hace ya más de un año que apareció el segundo tomo: Sátira política, prólogo de Jorge Ruedas de la Serna, recopilación, edición y notas de Jorge Ruedas de la Serna y Esperanza Lara Velázquez. Poco después la misma UNAM imprimió el libro de Atsuko Tanabe: El japonismo de José Juan Tablada. En estos meses Premiá rescató un libro desconocido del autor: El arca de Noé, lecturas sobre animales para niños de las escuelas primarias (1926).

El silencio que ha rodeado a estos libros explica: ¿cómo entender —ya no digamos condenar, justificar, explicar— a una persona que es al mismo tiempo el primer modernista (en 1894) y el primer vanguardista (en 1919) mexicano, a un hombre que enriquece la poesía toda del idioma con la más hábil adaptación de formas japonesas a los recursos expresivos del español, predicado a niños y adultos el más noble amor a los animales, y al mismo tiempo es intelectualmente responsable del cuartelazo de 1913 y en particular del linchamiento de Gustavo Madero y el asesinato de Francisco I. Madero y José María Pino Suárez?

Tan vil como enseñarse con los indefensos y erigirse sin derecho alguno en juez moral de los muertos es pasar en silencio una acusación tan terrible como la que Tablada levanta contra sí mismo en el segundo tomo de sus Obras. La Sátira política no obra lo mejor de su poesía, pero no es posible omitir la primera en aras de la segunda como una muestra más de los errores y disparates que todos cometemos.

Si algo puede enseñarnos Tablada a este respecto es que, descubrió Freud, las bromas no existen. Todo se dice en serio aún bajo la más ligera y frívola de las superficies. Y todo tiene consecuencias. A menos que se disponga a dar una sola palabra que pueda conducir a la muerte de un ser humano.

LOS TIROS Y EL BLANCO

Nunca estará de sobra citar lo que José Carlos Mariátegui escribió sobre Leopoldo Lugones: “Estoy políticamente en el polo opuesto al de Lugones. Soy revolucionario. Pero creo que entre los hombres de pensamiento neto y posición definida es fácil entenderse y apreciarse aun combatiéndose. Sobre todo combatiéndose. En Lugones he admirado siempre al artista, al pensador que se expresa sin equívocos y sin oportunismo. Ideológicamente, estamos en campos adversos. Me aflige que él refuerce con su nombre y acción a los conservadores. Aunque siempre es una ventaja encontrarse con un adversario de sus estatura”.

Desgraciadamente nada de esto es aplicable a la Sátira política: En 1909 Tablada pone su ingenio y su habilidad verbal a sueldo de los “científicos” para escribir en *El Imparcial* una columna diaria: “Tiros al blanco (actualidades políticas)”. Aquel mismo año la recoge en libro con su nombre y la publica al lado de una abyecta loa: La epopeya nacional (Porfirio Díaz). El objeto de los “Tiros al blanco” es ridiculizar hasta el exterminio al general Bernardo Reyes y a los reyesistas, de modo que el “vicepresidente imaginario” Ramón Corral sea reelecto en 1910 junto con Díaz. Eliminado Reyes, en 1910 Tablada se vuelve contra Madero y los maderistas en una parodia del *Chanteclair* de Edmond Rostand: *Madero-Chantecler*.

La seccioncilla política es inmunda desde todo punto de vista sin excluir el literario. La prosa de Tablada en “Tiros al blanco” avergüenza a un periodismo mexicano en que brillaron Gutiérrez Nájera, Urbina y Nervo, para no hablar de Martí, Zarco y Ramírez. Como otro excelente poeta, Díaz Mirón, Tablada jamás llegó a escribir de veras en prosa, aunque sólo en ditirambo de Victoriano Huerta (*La defensa social. Historia de la campaña de la División del Norte*, 1913) alcanzó estos niveles de subsuelo.

Si en la cloaca existen categorías, habrá que decir que el programista y el maldiciente, el versificador habilísimo y el mercenario, hacen de *Madero-Chantecler* una obra muy eficaz para sus propósitos. Los cumplió al punto de que, como señala Ruedas de la Serna, *Chantecler* dio la

pauta para la infame campaña de la prensa “científica” contra Madero y los maderistas en 1912. No hay risa sin víctima. Las carcajadas del autor del Florilegio y los demás ingenios e injuriadores asalariados fueron el preludio de las balas y los cuchillos largos Reyes se suicidó (prácticamente) para lavar el ridículo a que Tablada ayudó a conducirlo. Los chistes procaces y brutales de Chantecler constituyen el equivalente verbal y el estímulo no tan indirecto de la vivisección de Gustavo Madero en la Ciudadela y el asesinato tumultuario del presidente y el vicepresidente Por más que uno repudie la acusación contra los muertos no permiten guardar silencio los otros muertos: no sólo Pino Suárez y los Madero sino los cientos de soldados, rurales y civiles, mujeres, hombres y niños que cayeron en el Zócalo y en Balderas y durante el bombardeo e incendio de la ciudad de México.

LOS VASOS COMUNICANTES

Condenar es fácil y alivia imaginariamente de nuestras propias indignidades, debilidades, corrupciones. Mucho más arduo es reconocer que lo demás, la parte positiva y rescatable de Tablada, no está en un plano ajeno e incontaminado por el mal sino que se liga a él de las más extrañas maneras

Así por ejemplo, sin el talento lacónico y lapidario al que Limantour y Corral compraron para hacer mortales epigramas no tendríamos la maravilla de los haikús de Tablada:

“El pequeño mono me mira
Quisiera decirme
algo que se olvida”
O bien:
“Es mar la noche negra,
la nube es una concha,
la luna es una perla”

Los latifundistas que pagaron el cuartelazo de 1913 financiaron en 1900 el viaje de Tablada a Japón. A ese viaje debemos las primeras versiones hispanoamericanas de poetas japoneses. Si Tablada no hubiera huido a París al triunfo de Madero no se hubiese encontrado con la Antología de Michel Revon, que es la fuente directa de sus experimentos, ni con la aventura vanguardista de Apollinaire en que apoyó inventivamente sus caligramas. Sin la culpa engendrada por las matanzas que ayudó a desencadenar, no se hubiera producido el gran cambio que lo llevó a contemplar la naturaleza, y nuestros olvidados semejantes los animales, con los ojos a que debemos sus mejores poemas, todos ellos posteriores al hundimiento de los huertistas en 1914.

Tablada, jefe de redacción de El Imparcial que servía al dictador, huyó mientras los zapatistas destruían su casa japonesa en Coyoacán Díaz Mirón, director de aquella inmundicia, tuvo cuando menos el rasgo de enfrentarse a la multitud que lo insultaba en su natal Veracruz: “A los vencidos no se les humilla: se les mata Aquí estoy”

El japonismo de Tablada, que por vez primera es examinado desde la cultura japonesa gracias al estudio de Atsuko Tanabe tiene que ser objeto de otra nota. Se verá hasta qué punto no es gratuito: se relaciona con la función geopolítica de México en la guerra por el Pacífico que tarde o temprano iban a librar los vencedores de Filipinas (en 1898) y de Puerto Arturo (en 1905) No fue la paradoja menos atroz en la vida de José Juan Tablada que muriera precisamente en Nueva York, el 2 de agosto de 1945, en vísperas de otro crimen que no pueden describir las palabras: el bombardeo atómico de Hiroshima y de Nagasaki.

Para Octavio Paz
LA REDACCIÓN
1984-03-31
EDICION MEXICO
Para Octavio Paz
José Emilio Pacheco

Octavio Paz ha cumplido setenta años el sábado 31 de marzo Como principio de un mínimo homenaje se exhuman páginas que nunca se han recogido ni se recogerán en libro, versos de ocasión escritos en 1957, 1967 y 1977 Este primer intento de soneto es una “reseña” de Piedra de sol, hecha a raíz de su aparición en octubre de 1957 y publicada en “Ramas nuevas”, el suplemento juvenil de Estaciones, primavera de 1958

De piedra y sol el aire suspendido,
intersticio sin voz y piel del día,
va ciñendo su tacto, espuma fría,
a la presencia de un sol vertido
Y el poeta levanta del olvido
las palabras de ayer, la lejanía
del paisaje de sumiso que varía
para quedar en piedra, comprimido
en ese verso que trazó la alada
mano exacta y segura del poeta,
arquitectura firme, edificada,
perfecto sueño que al silencio reta
Ni mañana ni ayer: es la completa
poesía en una voz eternizada
* * * * *

Una década más tarde, cuando Paz regresó a México después de un lustro de ausencia (1962-67) en que fue embajador de México en la India, La Cultura en México, suplemento de Siempre, le dedicó el número 287 (agosto 16) Miguel Capistrán hizo una selección de testimonios nacionales (Manuel Durán, Carlos Fuentes, José Luis Martínez) y extranjeros (Alain Bosquet, Jean-Clarence Lambert, Josep Palau, André Pieyre de Mandiargues) Colaboraron Humberto Batis (“Ha sido el camino”), Juan García Ponche (“Figura de poeta”), Juan Vicente Melo (“A través de la música”), Carlos Monsiváis (“El escritor vivo”) y Gabriel Zaid (“Significaciones últimas”) JEP entregó otros versos, o más bien versículos, de salón, con un título que le pidió prestado a Ida Vitale:

BASE POR ALTURA:
HOMENAJE PROVISIONAL A OCTAVIO PAZ

Me pregunto —una vez más y ahora, cuando todo parece disponerse nuevamente a la hoguera— si hay un lugar para el poema en este estruendo, en esta confusión de sonoridades que nos rodean como las islas cercan al mar por todas partes
Acaso la poesía es otro oficio de tinieblas, un disco rayado que multiplicará hasta deshacerse las voces de los grandes hechiceros, muertos un siglo atrás en el instante en que, humanizado nuevamente, Dios enterró a Dios y no dijo hasta luego sino un adiós definitivo
Por otra parte, no quisiera sumarme al besamanos, al frenesí de adulación que se obstina en

cubrir al poeta admirable cuya grandeza por tanto tiempo hemos negado Ya he escrito muchas veces sobre él, pero al hacerlo siempre me cohibo pues reconozco las distancias y, además, el fervor debe ser algo más bien secreto o pudoroso

Y sin embargo vuelvo a abrir sus libros, y por un espejismo absolutorio, diez años no han pasado y soy de nuevo el deplorable adolescente cuya única virtud es la inocencia deslumbrada Y cada página se convierte en un jardín y su vegetación en un astro feroz que me ilumina

Las apariencias son hermosas en esta su verdad momentánea

Y nacen las palabras en el centro visible de la tierra y los cuerpos renuevan su alegría El alba se ha poblado de pájaros El mundo amanece en la transparencia del espacio Y de pronto, entre la fijeza y el vértigo, el presente es perpetuo

* * * * *

Transcurrida otra década, Cuadernos Hispanoamericanos, la revista que dirige en Madrid Félix Grande, consagró un número especial a Octavio Paz Entre muchas otras páginas en verso apareció la siguiente

INSCRIPCION EN UNA HOJA DEL PASEO DE LA REFORMA

Si te preguntan qué es poesía,

responde:

en el 57,

año sórdido,

la encontré viva en un libro vivo,

no ataúd ni cajita de música

Su nombre

era Piedra de sol

(El sol de piedra

caía sobre calles que ya no existen)

* * * * *

Para concluir esta primera parte del impostergable homenaje a quien Kenneth Rexroth consideró en 1980 “without any question the best poet in the Western Hemisphere There is no writer in English who can compare with him”, vamos a continuar el tema de la hoja y a yuxtaponer un poema de Tu Fu con otro de Lu K'ai y a decirle en 1984:

Abril se acerca

y la luna de marzo ya se ha puesto

Quién sabe cuántas otras primaveras veremos

de ahora en adelante

Para qué entristecerse con todo esto

No tengo nada

Arranco una hoja y te la envío

Mi único obsequio es este humilde lujo

Te lleva en su interior la primavera

¿Águila o sol?
LA REDACCIÓN
1984-05-12
EDICION MEXICO
¿Águila o sol?
José Emilio Pacheco

Las décadas transcurridas entre la aparición de Pushkin y la muerte de Chéjov constituyen el siglo de oro ruso. No obstante, Dostoyevsky lamentaba al fin de su vida que a lo largo de aquellos años lo único que escucharon de él, Tolstói y Turguenev fueron quejas acerca de la mediocridad de la literatura en Rusia, la ausencia de grandes libros y grandes novelistas.

Aquí y ahora hablamos del panorama yermo, el desierto de la literatura mexicana, etcétera. Sin embargo, la revisión de los libros publicados entre 1949 y 1984 hace de este período el más rico en nuestra historia literaria. Lo inicia su figura central, Octavio Paz, con la primera Libertad bajo palabra. 1949 es también el año de Varía invención, Los días terrenales, Perseo vencido. Fernando Benítez empieza México en la Cultura, el suplemento cuya importancia decisiva está aún por analizarse. En el resto de Hispanoamérica 1949 es igual de importante: en sus doce meses se publican El Aleph, El reino de este mundo, Hombres de maíz.

El auge se inició venturosa y polémicamente con un acta de defunción. José Luis Martínez, el crítico más joven y combativo de entonces, había calificado de “letárgica” la situación de la literatura mexicana en 1948. Los impulsos y tendencias que la animaron en los años anteriores a 1940 “han sido agotados y su vigencia ha concluido: ningún otro camino, ninguna otra empresa suficientemente incitantes han tomado su lugar; no han surgido personalidades literarias de fuerza creadora y, frente a esta escena cada vez más vacía, todos los elementos exteriores parecen confabulados cuando su actitud no es más que una consecuencia de aquella inercia”.

LOS PRECOCES Y LOS TARDIOS

En 1949 Paz tenía 35 años. Según otro ensayo juvenil de Martínez (recogido también en Problemas literarios, 1955) le quedaban apenas diez para escribir sus obras importantes y luego, como todas las promociones, entrar paulatinamente en la sombra y esperar la muerte sentado en un sillón académico. La creencia generalizada era que tanto Paz como la poesía mexicana habían terminado en A la orilla del mundo (1942), libro hoy desaparecido como tal aunque su título se conserva en una sección de la segunda Libertad bajo palabra (1960). Nadie reparó de momento en que de 1947 a 1948 se habían publicado Al filo del agua, Subordinaciones, los primeros cuentos de Rulfo en la revista América.

En 1979, al presentar Poemas (1935-1975), Paz afirma: “Yo fui tardío y nada de lo que escribí en mi juventud me satisface; en 1933 publiqué una plaquette, y todo lo que hice durante los diez años siguientes fueron borradores de borradores. Mi primer libro, mi verdadero primer libro, apareció en 1949: Libertad bajo palabra”.

Confirma y desmiente la autocrítica de Paz la extraordinaria labor actual del propio Martínez en el Fondo de Cultura Económica que nos permite leer en ediciones facsimilares las revistas literarias mexicanas. Quien siga en ellas el trabajo de Paz desde los 17 a los 30 años encontrará algo notable: si en la cultura como en las personas la poesía precede a la prosa, en él se da un proceso diferente. Las revistas que Martínez nos ha vuelto accesibles muestran a Paz como un joven poeta de gran talento que hace su normal aprendizaje entre otros jóvenes poetas de gran talento. En cambio el prosista está hecho desde la adolescencia. Una nota de 1935 no desmerece frente a las que incluye medio siglo después en Sombras de obras (1984).

EL ELEMENTO DESTRUCTIVO

En este campo el “poeta tardío” es una precocidad sólo comparable a las de Gutiérrez Nájera o Salvador Novo ¿Alguien se ha dado cuenta de que Novo tenía 19 años cuando escribió Ensayos (1925) la mejor prosa de la vanguardia mexicana? Nájera murió a los 36, sobreexplotado por los periódicos que subvencionaba su padrino José Yves Limantour A los 69 Novo publicó Cocina mexicana y Paz Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe, su mejor obra crítica ¿Por qué dos escritores no menos inteligentes y talentosos que Paz se estrellaron contra el muro de México y en cambio él ha sobrevivido a todos?

Su existencia, como la de Borges o Neruda, basta para rechazar cualquier determinismo De todos modos es inquietante la pregunta del crítico inglés V S Pritchett acerca de si hay en las Américas, sajonas y latinas, un elemento destructivo que impide a nuestros escritores crecer, desarrollarse y mantenerse en pie hasta el fin como los europeos Entre nosotros una carrera literaria dura en promedio doce años: un comienzo maravilloso, dos o tres libros y luego la entrada en la sombra de que hablaba José Luis Martínez El desastre económico y social de los ochentas amenaza con profundizar esa tendencia

Max Aub apuntó en 1960: “El mexicano, si se queda en su país, escribe poco” En efecto, la Historia de Clavijero, El águila y la , Ulises Criollo se hicieron en el exilio: Sor Juana y López Velarde, con todo, resultaron “prisioneros del valle de México” Europa está llena de jóvenes hispanoamericanos que llevan años siguiendo los pasos biográficos de “Julio”, de “Gabo” y de “Marior” y no han escrito ni escribirán una línea de su proyectada “gran novela”

El problema no consiste en quedarse o irse Lo que finalmente decide el fracaso o el triunfo (“triunfo” en el único sentido admisible: hacer buenos libros) de una escritora o un escritor es la voluntad, la menos fuerte de nuestras fuerzas La voluntad de “persistir sin esperanza” pese a todos los obstáculos es una tarea en que las probabilidades de acertar son cincuenta mil contra una Dicho lo anterior en elogio de Paz, hay que reconocer un imponderable; al margen de las desdichas que acosan a todo ser humano, él ha sido tan afortunado como Rubén Darío en estar siempre en el lugar conveniente, en el lugar preciso: del viaje a España en 1937, que lo relaciona con los mejores poetas de su lengua y su tiempo, a su estancia en la India que le permite leer y escribir sin periodismo, sin televisión, sin invitaciones de poderosos, sin autores de tesis ni visitantes con grabadora

LA CAPITAL DE LA POSGUERRA

Entre Hiroshima y el afianzamiento del imperio angloamericano por la planetarización de la televisión, París fue la capital de la posguerra, no menos de lo que había sido en el siglo XIX y durante el apogeo de la vanguardia Sean cuales fueren las capacidades de un escritor, no es lo mismo haber estado de 1946 a 1952 en aquel París que haber vivido el alemanismo en San Blas, SB, o en Huipanguillo Cuarenta años antes de Darío y Nervo en París no abandonan el gueto hispanoamericano, Anatole France nunca los hubiera invitado a comer La guerra disolvió muchas fronteras y en París de los últimos cuarentas —el París de los existencialistas, sí, pero también de los surrealistas— el joven Paz pudo tratar a Camus lo mismo que a Breton, absorberlo todo y aprovechar lo que le convenía

Entre el fin de El Hijo Pródigo y Letras de México y la aparición de México en la Cultura, entre la salida de José Bergamín, animador de la editorial Séneca, y el momento en que Arnaldo Orfila Reynal y Joaquín Diez-Canedo inician la serie Letras Mexicanas, nuestra vida literaria se vuelve el páramo descrito por Martínez Sólo unas cuantas ciudadelas, como Cuadernos Americanos, preservan la continuidad Esa desolación editorial contribuye a explicar por qué Paz espera hasta 1950 para que salga su primer libro en prosa, El laberinto de la soledad, y hasta

1957 para reunir sus ensayos, algunos escritos en los treintas, en *Las peras del olmo*. *Libertad bajo palabra* se inicia con un texto que lleva el mismo título y es un poema en prosa. Como director de Taller Paz había dado a este género una atención nunca antes concedida entre nosotros, sobre todo con la versión de Rimbaud hecha por José Ferrel que había sido amigo de Nervo y modernista del otro fin de siglo. ¿Águila o sol?, publicado en 1951 y escrito al mismo tiempo que *El laberinto de la soledad*, es el último libro de su primera época, el último que escribe antes de su viaje a la India y el Japón en 1952.

Es decir, en un punto en que el talento de Paz ha sido el beneficiario de lo que pudo hallar en los “Contemporáneos”, el exilio español, el descubrimiento de la poesía náhuatl por el padre Garibay en 1939, el encuentro con la lírica norteamericana en el bienio que pasa en los Estados Unidos (1943-1945), y que proporciona también el punto de partida del *Laberinto*, y la relación interna con el existencialismo y el surrealismo en París. Ningún escritor mexicano ha tenido tal fortuna biográfica aunque, desde luego, si Paz no fuera Paz no le hubiese servido de mucho.

POESIA, CUENTO, NOVELA

¿Águila o sol? es uno de los grandes libros poéticos de Paz. Sobre él no hay la inmensa bibliografía crítica que rodea a los otros y este redactor no ha encontrado una sola reseña de 1951. En la “advertencia” de 1979 dice Paz: “a lo largo de unos años, a sabiendas de la inutilidad de mis esfuerzos, he recogido una y otra vez mis poemas. Homenajes a la muerte del muerto que seré”.

El incesante reescritor de sus escrituras ha dejado intactos sólo dos libros que se reimprimen siempre como aparecieron por primera vez: ¿Águila o sol?, *La estación violenta* (1958).

No son las únicas singularidades que rodean a este libro: es de 1951, el mismo año de *Bestiario*, y la secreta afinidad entre esta época de Paz y esta época de Cortázar merece el estudio que no puede hacerse en una nota periodística. De alguna manera cronopios y famas son parientes de los seres que se desplazan por ¿Águila o sol? La segunda sección, “Arenas movedizas”, sin dejar de ser lírica es también narrativa. De hecho, sus textos se incluyen en antologías de cuentos en los Estados Unidos (la más reciente: *Short Shorts* de Irving Howe o *Ilana Wiener Howe*), aunque no en México, donde sólo Ramón Xirau ha hablado de los “cuentos” de Paz.

La narrativa no volverá a intentarlo hasta *El mono gramático*, publicado en 1974 pero escrito en 1970, que es un poema, una indagación sobre lenguaje y realidad y también a su modo una novela. Una y otra vez a lo largo de sus ensayos Paz ha demostrado su pasión por la narración, a la que los poetas suelen ser indiferentes cuando no hostiles. No hay palabras suyas al respecto, pero sus amigos de juventud cuentan que escribió sin publicarla nunca una novela que era para la capital de los cuarentas lo que *La región más transparente* fue para el DF de los cincuentas. Menos improbable y más urgente es el análisis de ¿Águila o sol? como punto de partida o heraldo de la nueva prosa narrativa hispanoamericana.

En el prólogo (eliminado a partir de la segunda edición) de *La ciudad y los perros* (1963), José María Valverde no citó a Paz aunque entendió muy bien este fenómeno al decir que el libro de Vargas Llosa “es una novela ‘poética’, en que culmina la manera actual de entender la prosa narrativa entre los hispanoamericanos —por fortuna para ellos—. Cada palabra, cada frase, está dicha y oída como en un poema —ya va siendo hora de que se borren las fronteras entre lírica épica en verso y épica en prosa—”.

Curiosamente hay en Valverde una resonancia del poema inicial de *Libertad bajo palabra*: “Allá, donde terminan las fronteras, los caminos se borran”. El contrargumento es previsible: antes de 1960 pocos novelistas hispanoamericanos habrán tenido oportunidades de leer ¿Águila o sol? La edición de mil ejemplares aún era fácilmente adquirible en las librerías mexicanas hasta 1958 ó 1959. Pero Cortázar sí lo leyó del mismo modo que Paz leyó *Bestiario*.

HACIA EL POEMA EN PROSA

Cuando apareció *¿Águila o sol?* en 1951 Paz tenía por lo menos quince años de ser un poeta de inmenso prestigio ¿Por qué nadie o casi nadie lo comentó y tuvo tan escasos compradores y lectores? Asimismo ¿por qué aun hoy, en medio de la industria académica en torno a Paz, resulta prácticamente imposible encontrar un estudio de *¿Águila o sol?*, un libro deslumbrante y complejo que en 33 años no ha perdido nada de su pasión ni de su perfección?

La dificultad radica en el género “Poema en prosa” se diría una contradicción en términos como “música en silencio” o “danza inmóvil” Centauro, sirena, anfibio, monstruo, esfinge que es preciso interrogar Los diccionarios no ayudan El nuestro dice respecto a prosa: “Estructura o forma que toma naturalmente el lenguaje para expresar los conceptos, y no está sujeta, como el verso, a medida y cadencias determinadas La prosa, considerada como forma artística, está sometida también, sin embargo, a leyes que regulan su acertado empleo” Y el Oxford English Dictionary la define como: “The ordinary form of written or spoken language, without metrical structure” Ambas evocan las palabras de Aristóteles según el cual la prosa “ni posee metro ni está exenta del ritmo”

Como el cuento, la prosa poética ha existido desde la antigüedad (Un ejemplo Quevedo: “¿Qué otra cosa vemos sino hombres ocupados en negociar su propio castigo y su misma desolación? ¡Oh descamisados y contumaces deseos de los hombres que por el contagio de la culpa de la culpa os procuráis la pena!”) Pero el cuento literario y el poema en prosa son géneros comparativamente jóvenes que tienen apenas unos 150 años de existencia

Hacia 1840 los poetas románticos sintieron que las rígidas normas y las prohibiciones inflexibles de la versificación tradicional ya no era trajes que los vestían sino armaduras que los asfixiaban En los países anglosajones la Biblia era una lectura cotidiana Para Walt Whitman fue fácil resucitar el versículo a fin de expresar el nuevo mundo que sentía nacer en los Estados Unidos

En los países católicos no se leía sino con las mayores reservas la Biblia Aunque la nuestra, la llamada Biblia protestante de Casiodoro de Reina y Cipriano de Valera (1602), es una obra prodigiosa en nada inferior a la inglesa del rey James, base y sustento de su gran literatura, nadie en el mundo hispánico estaba acostumbrado a las cadencias y la amplia respiración del versículo

Como en Francia ocurría lo mismo, Aloysius Bertrand (1807-1842) tuvo que inventar el poema en prosa en *Gaspard de la nuit*, aparecido el año de su muerte Así como poemas en prosa, versículo y verso libre tienen más correspondencias de las que hemos querido ver (concretamente en Paz *¿Águila o sol?* es contemporáneo de los versículos de *La estación violenta*), otro tanto ocurre con sus correspondencias pictóricas *¿Águila o sol?* se relaciona con la pintura de Tamayo, a quien dedica un admirable homenaje, y ya *Gaspard de la Nuit* se subtitula “*fantaisies a la manière de Rembrandt et Callot*”

DE BAUDELAIRE AL SURREALISMO

Baudelaire leyó a Bertrand y quiso aplicar su método a la descripción de la vida moderna El fue quien llamó al género “poema en prosa” y declaró en el prólogo a *Le Spleen de Paris* (1869): “¿Quién de nosotros en sus días de ambición no soñó con el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo ni rima, lo bastante flexible y trabajada para plegarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia?

Hay narratividad en los *Petit poèmes en prose* de Baudelaire Pero ¿la hay también en *Une Saison en Enfer* (1873), *Les Illuminations* (1886), *Divagations* de Mallarmé (1897)? En el capítulo 14 de *A Rebours* Huysmans hizo la primera antología de poemas en prosa (1884) Si

aceptamos que se trata de un texto breve, concentrado, a diferencia de la prosa poética que puede abarcar un libro entero, ¿qué hacemos con Maldoror (1879), Zaratustra (1884) y quizás incluso con el Hyperion (1799) de Hölderlin?

Para la obra extensa, como la que representan entre nosotros El mono gramático, Pequeña Sinfonía del Nuevo Mundo, Mirándola dormir, Amy Lowell encontró un término hacia 1920: “la prosa polifónica” Amy Lowell no podía saber que en esos mismos años Bajtin llamaba también “polifónicas” a las novelas de Dostoyevsky Para ella, “polifónica” es la prosa que emplea todas las voces de la poesía y en verso impreso sin cortar las líneas

La falla de la definición “polifónica” es que el poema en prosa no es verso es imposible versificar esta página de ¿Aguila o sol?: “Difícilmente, avanzando milímetros por año, me hago un camino entre la roca Desde hace milenios mis dientes se gastan y mis uñas se rompen para llegar allá, al otro lado, a la luz y el aire libre Y ahora que mis manos sangran y mis dientes tiemblan, inseguros, en una cavidad rajada por la sed y el polvo, me detengo y contemplo mi obra: he pasado la segunda parte de mi vida rompiendo las piedras, perforando las murallas, taladrando las puertas y apartando los obstáculos que interpuse entre la luz y yo durante la primera parte de mi vida”

La prueba contraria nos ilustra también sobre las características del poema en prosa Si a un poema en verso lo prosificamos (como es frecuente en las publicaciones mexicanas cuando se cita un texto y se quiere ganar espacio) se muere de asfixia Suprimir las pausas es como quitar los silencios que hacen posible la música o tocar un viejo disco de 78 revoluciones a 33 No es lo mismo “un sauce de cristal, un chopo de agua, un alto surtidor que el viento arquea, un árbol bien plantado mas danzante, un caminar se río que se curva, avanza, retrocede, da un rodeo y llega siempre” que

un sauce de cristal, un chopo de agua,
un alto surtidor que el viento arquea,
un árbol bien plantado mas danzante,
un caminar de río que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre

TODO ES RITMO

La terca realidad impugna siempre las fáciles teorías: rechacemos la tensión de decir que el poema en prosa es un género propio de los países católicos (los no-bíblicos) o de la poesía francesa o del “automatismo psíquico” surrealista Ciertamente en Francia se ha practicado como en ninguna otra parte: de Jules Renard y Pierre Louys en el XIX, a Max Jacob, Pierre Reverdy y Breton en el XX, pero sobre todo Henri Michaux, Francis Ponge y René Char, de quiénes podemos decir que lo principal de su obra es poema en prosa, en oposición (¿o consonancia?) al versículo bíblico-whitmaniano de Claudel, Cendrars, Larbaud y Saint-John Perse También Turgenev y Solzenitzin, Kafka y Brecht, han hecho poemas en prosa (los del primero, curiosamente, se publicaron en la Revista Azul) Si de Azorín, Valle-Inclán y Miró podemos decir que escribieron prosa poética y no poema en prosa ¿qué hacer con el Juan Ramón Jiménez de Platero y yo Diario de un poeta recién casado y el gran poema final Espacio?

Respecto a lo francés: Aigle ou soleil? (1957) fue el primer libro traducido de Paz ¿Los franceses agradecieron el afrancesamiento del libro? Todo lo contrario: ¿Aguila o sol? es tan mexicano y se halla escrito en una prosa tan española que para la segunda edición de Liberté sur parole (1971) Paz tuvo que adaptar y reescribir en francés algunos textos, en colaboración con su traductor Jean-Clarence Lambert

RIMBAUD Y PINOCHET

Paz no ha hecho mayores planteamientos teóricos respecto al poema en prosa. En *Los hijos del limo* (1974) dice: “Entre las grandes creaciones de la poesía francesa del siglo pasado se encuentra el poema en prosa, una forma que realiza efectivamente la aspiración romántica de mezclar la prosa y la poesía” 18 años antes, en *El arco y la lira*, dedicó un capítulo a verso y prosa: “El ritmo no solamente es el elemento más antiguo y permanente del lenguaje, sino que no es difícil que sea anterior al habla misma. En cierto sentido, puede decirse que el lenguaje nace del ritmo; o, al menos, que todo ritmo implica o prefigura un lenguaje. Así, todas las expresiones verbales son ritmo, sin excluir las formas más abstractas o didácticas de la prosa. ¿Cómo distinguir entonces entre prosa y poema? De este modo: el ritmo se da espontáneamente en toda forma verbal, pero sólo en el poema se manifiesta plenamente. Sin ritmo, no hay poema; sólo con él, no hay prosa. El ritmo es condición del poema, en tanto que es inesencial para la prosa.” ¿Podríamos definir entonces el género como una prosa en que el ritmo es esencial? No, porque como han señalado los formalistas, prosa y verso están hechas de palabras y por tanto en ambas están presentes elementos métricos; la poesía los exhibe, la prosa los oculta.

Una página bien escrita como cada una de *¿Águila o sol?* no es un milagro del genio de su autor sino la porción visible de una cadena que se originó mucho tiempo atrás y continuará indefinidamente. La desidia y las pocas ganas de leer nos han hecho tragarnos una historia golpista de la literatura: “Contemporáneos reacciona contra el modernismo; Taller reacciona contra Contemporáneos.” Ese pinochetismo literario excluye toda complejidad y todos los matices de la dialéctica entre lo viejo y lo nuevo. Para producir *¿Águila o sol?* nuestra literatura necesitó la aparición de la “escritura artística” en las crónicas de los modernistas, la transformación de la crónica en poema en prosa gracias a López Velarde, la infusión de ensayismo inglés con que Henríquez Ureña frenó, lápiz en mano, la mexicana tendencia barroca de sus discípulos Reyes, Guzmán y Torri (el primero que emplea el término “poemas” para referirse a sus prosas) y los experimentos de Luis Cardoza y Aragón y Gilberto Owen. Hoy en las letras mexicanas, a las que anexamos provisionalmente la obra de los hispanoamericanos que han escrito aquí, existen por lo menos tres líneas diferentes de poema en prosa: el lírico, el narrativo y el ensayístico que a veces coexisten en un mismo autor como Arreola.

Termina la nota sin resolver nada. Algo se avanza con plantear interrogantes y llamar la atención hacia el poema en prosa y el libro que sigue siendo su obra maestra en la poesía mexicana: *¿Águila o sol?*

Jules Laforgue (1860-1887)

LA REDACCIÓN

1987-09-05 EDICION MEXICO

Jules Laforgue (1860-1887)

José Emilio Pacheco

Para Allen W Phillips

I EL VERGONZOSO EN PALACIO

Como Poe y Maupassant, Jules Laforgue es poco apreciado entre los suyos e importantísimo en el resto del mundo. Sin él no se explica la última fase del modernismo hispánico (Juan Ramón Jiménez, Leopoldo Lugones, Julio Herrera y Reissig, Ramón del Valle Inclán, Ramón López Velarde) y hubiera sido muy distinta la “new poetry” que iniciaron Ezra Pound y TS Eliot. La poesía es un asunto de familia que sólo pueden apreciar los hablantes de una misma lengua y paradójicamente es también un océano de correspondencias e intercambios entre culturas y países.

En esta interminable historia de cruces trasatlánticas a Jules Laforgue le tocó nacer en Montevideo —como Isidore Ducasse, comte Lautréamont (1846-1870) y Jules Supervielle (1884-1960)— el 16 de agosto de 1860 Murió en París hace exactamente un siglo, el 20 de agosto, cuando acababa de cumplir 27 años

La Gaceta del FCE anuncia para este mes un número íntegramente dedicado a Laforgue Ojalá en él se nos ilustre acerca de un hecho crucial para entenderlo: el montevidiano llegó a Francia (y más precisamente a Tarbes, donde a su vez había estado Lautréamont) a los seis años Por tanto debe de haber sido ya un niño bilingüe que nunca pudo sentirse enteramente francés Separado de sus padres, preso en un colegio de internos, Laforgue desarrolló un sentimiento de extranjero en el mundo que es la base de toda su poesía La derrota de 1870 ante el imperio prusiano y el aplastamiento de la Comuna dieron el marco histórico a su visión trágica de la existencia.

IMPRESIONISTAS Y DECADENTES

A los 16 años el provinciano de Tarbes llegó a París Fracasó en su intento de obtener el bachillerato en el Liceo Condorcet Asistió a las clases de Hippolyte Taine que juzgaron al individuo producto de la herencia y el medio y dieron su fundamento teórico a la escuela naturalista Antes de ser el novelista más popular de fines de siglo Paul Bourget recomendó a Laforgue para que fuera secretario de Charles Ephrussi, director de La Gazette des Beaux-Arts, defensora de los impresionistas

Era el comienzo del arte moderno que vemos expirar cien años más tarde en la época sombría de la pintura bursátil, el poema reposterk y la Kentucky Fried Novel Quiénes derivaron su nombre de un cuadro de Claude Monet (Impresión: salida del sol) rompieron con tradiciones milenarias acerca de la plástica Sacaron la pintura del estudio y basados en los descubrimientos de la física y la óptica se propusieron pintar en el mundo en toda su verdad, es decir, según lo percibía cada pintor mediante el análisis de tonos y colores y el efecto de la luz sobre los objetos El intento de supernaturalismo fue recibido con burlas en el primer salón de 1874 Para su octava y última exposición colectiva (1886) Cézanne, Degas, Monet, Pissarro, Renoir y los otros impresionistas guiaban la pintura mundial y abrían caminos insospechados a poetas y narradores Laforgue fue de los primeros en trasladar a su arte algo de la visión impresionista y en comprender como crítico el arte nuevo

Laforgue: uno de tantos “bohemos” que flotaban a la deriva en el Barrio Latino sin beneficio de mecenazgo ni oficio con mercado para ejercerlo Por un Zola que se ganaba la vida escribiendo, veinte mil aspirantes hundidos en la desesperación y el rencor En la alborada del romanticismo Alfred de Vigny elaboró el concepto del “poeta maldito” en Stello (1832): el poder odia la verdad que puede decirle el poeta y lo condena a la miseria y la desintegración personal

Laforgue no era rebelde Quería encontrar el sitio que ninguna sociedad ha dispuesto jamás para los poetas y dedicarse a cultivar su talento El contraste entre la idea que tuvieron de la poesía como el arte supremo a que debían subordinarse todas las demás y la indiferencia, cuando no la hostilidad y la burla, a que se enfrentaban llevó a los poetas a la dipsomanía, la drogadicción o la corrupción total del sueño: volverse, como Rimbaud, traficantes de esclavos y de armas

Vivían la “decadencia” del Sacro Imperio Romano de Occidente simbolizado por Francia, el finis latinorum y el ascenso de la Germania bárbara y sus herederos los Estados Unidos La derrota de 1870 preparaba la venganza de 1918 pero lo que repele atrae: un gran poeta judeoalemán y afrancesado, Heinrich Heine (1797-1856), despertó el interés de Laforgue por los pequeños países que el canciller Otto von Bismarck acababa de unificar en una gran nación, Alemania, bajo el control central del káiser prusiano.

FILOSOFIA DEL INCONSCIENTE

Por esos años se tradujo en Francia la hoy olvidada Filosofía del inconsciente (Die Philosophie des Unbewussten) de Karl Robert von Hartmann (1842-1906), nexa entre Schopenhauer y

Freud y antecedente del pesimismo radical implícito en el psicoanálisis, en última instancia comprobación del verso calderoniano que cita el propio Schopenhauer: “el delito mayor del hombre es haber nacido” Hartmann definió el inconsciente como razón y voluntad al mismo tiempo y base de la existencia. Ya que razón y voluntad luchan sin tregua, su pugna provoca la desdicha humana. La causa del Mal es el conflicto entre las voluntades. Por tanto, Hartmann sugiere que sólo renunciando a la búsqueda de la felicidad imposible, y con ello a toda forma de egoísmo, podemos afirmar nuestras vidas en términos morales y hacerlas menos infelices.

La poesía de Laforgue es en gran medida una ilustración lírica de las teorías hartmannianas. Su primer libro, publicado póstumamente en las *Poesías complètes* de 1894, se titula *Le sanglot de la terre*, *El sollozo de la tierra*. Le aconsejó no publicarla un personaje singular y ya también olvidado: Gustave Kahn (1859-¿1930?). En su prólogo a *Premières poèmes* (1897) y en *Symbolistes et décadents* (1902) Kahn disputó a su amigo Laforgue la invención del verso libre en que iba a hacerse casi toda la poesía del siglo veinte y ya también está en retirada ante el regreso triunfal de la rima y la métrica.

HAMLET Y PIERROT

Kahn se marchó a Argelia como zuavo y Laforgue encontró una ocupación aún más insólita: leer la prensa francesa a la emperatriz Augusta, consorte del káiser Guillermo I. Laforgue tenía una habitación en palacio, un lacayo a su servicio y sólo una hora diaria de relativo trabajo. Acompañaba en sus desplazamientos a la anciana kaiserina y así llegó incluso a Elsinor, el castillo de Hamlet, personaje que lo fascinó al punto de recrearlo en una de sus estampas en prosa de *Moralités légendaires* (1887), libro tan importante como *Vidas imaginarias* de Schwob e *Historias naturales* de Rénard para la literatura mexicana de 1910-20 (Aun a comienzos de los sesenta Julio Torri lo leía en clase a sus alumnos como ejemplo de buena escritura).

Laforgue se identificaba con Hamlet: dolorido sentir a causa de su inteligencia, incapacidad de actuar por culpa de su lucidez. Pero Hamlet fue príncipe de Dinamarca y él no era en realidad sino un lacayo más en el séquito de la corte que acababa de humillar a Francia. Su sitio no estaba entre la realeza: él pertenecía a los trashumantes, los saltimbanquis del “reír llorando”, los personajes de la *Commedia dell’Arte*. Laforgue, que elogió en su maestro Baudelaire el hablar de sí mismo “en un tono moderado de confesionario” y no darse aires de profeta o patriarca en la tribuna, iba a ser el primero que asumiría la degradación social del poeta para escribir desde el punto de vista no de Jehová ni de Satán sino de Pierrot.

Con Laforgue entra en la escena poética la ironía (tan diferente al sarcasmo de Marcial o Quevedo) y quien habla en sus textos no es el superhombre de Víctor Hugo ni el héroe diabólico de Lord Byron sino el gran personaje del siglo que ahora termina: el antihéroe, el ciudadano común y corriente, el transeúnte, el usuario, la víctima de la locura del poder, el hombre sin atributos, el pobre diablo: usted y yo, en pocas palabras.

LA COMEDIA DEL ARTE: REIR LLORANDO

Al tiempo que la novela se separaba en una forma culta y otra popular que sólo ahora vuelven a unirse, la poesía en manos de Laforgue se incorporaba a la canción, la barraca de feria, el circo, el music hall: todo lo que nos divierte precisamente por ser el espectáculo más triste del mundo. El poder es siempre cursi, camp, kitsch; sus pompas y sus obras mueven a risa. Los payasos y los elefantes que bailan son desgarradores. El poder convoca al escupitajo; el circo a las lágrimas. La única diversión del niño de Tarbes que hablaba francés con dejos rioplatenses debe de haber sido el teatro de plazuela. Allí vio que el mundo todo es máscaras y detrás de las máscaras no hay sino vacío y desolación: la mueca de la calavera. El origen de nuestros espectáculos populares —de Chaplin a *Qué nos pasa*, de la pantomima a los títeres de Rosete y Aranda y el sketch mexicano— fue la *commedia dell’arte*, el gran teatro plebeyo italiano de los siglos XVI y XVII en que los actores improvisaban en torno a un tema dado y unos personajes inmodificables: Pierrot, Colombina, Arlequín, Pantalón y Polichinela.

Partió de las representaciones carnavalescas de la edad media (por eso en todos los carnavales y

bailes de disfraces hay colombinas, pierrots y arlequines) con su intercambio provisional de papeles entre amos y siervos y su efímera suspensión de prohibiciones sociales y sexuales; influyó en Moliere y Marivaux, cumplió y cumple la función a la vez higiénica y represora de hacer controlables mediante la risa todas aquellas situaciones en que se manifiestan la violencia y la brutalidad de la vida cotidiana y de volver cómicos los inconciliables antagonismos de clase, edad, sexo, religión

Hasta en sus manifestaciones más degradadas y masificadas de hoy, la Commedia dell'arte es una representación simbólica de la jacquerie, la rebelión campesina medieval, el eterno enfrentamiento del naco y el pírruris. Todos sus personajes son siervos excepto Pantalón, el viejo, a veces padre, a veces marido de Colombina, que sufre las bromas pesadas de los demás. Pantalón es el hombre maduro o el anciano que rompe las interdicciones genéticas tribales y generacionales y codicia a la muchacha. También es el amo, el patrón, el jefe, el mercader avaro, rezongón y celoso. En cambio, Colombina, aunque ocasionalmente aparece como hija de Pantalón, en su origen italiano es sirvienta. Su amante romántico es Arlequín, criado ingenioso, pícaro y malévolo, y rival de Pierrot, el perdedor perpetuo, otro sirviente que se vuelve ridículo por la desmesura de sus amores imposibles y sus placeres y miedos infantiles (su última metamorfosis es el personaje "Bip" de Marcel Marceau). Polichinela (Pulcinella en Italia) es el criado viejo, estúpido y deforme, el rey de burlas a quien la farándula inglesa convirtió en Punch y casó con Judy. El lacayo de la emperatriz Augusta sacó a Pierrot del carnaval y el teatrillo de mala muerte y lo hizo personaje de la poesía francesa, inglesa y española.

EL OTRO MUNDO

Cada tarde en el palacio de Berlín el joven francés lee periódicos a la kaiserina octogenaria. Esos diarios hablan del progreso indefinido y de la bomba anarquista. Alaban el milagro alemán, la vertiginosa industrialización, el abandono de todas las causas liberales en aras de la eficiencia y el realismo, pero también se alarman ante el auge y difusión de las ideas marxistas entre los obreros alemanes. Bismarck, supremo árbitro europeo, reparte el mundo colonial entre las grandes potencias. Firma la triple alianza, dirigida contra Francia, con Austria-Hungría e Italia. En 1884 se logra atravesar el Atlántico en seis días.

Entre todo esto Laforgue escribe *Les Complaintes*. *Complainte* es poéticamente la endecha (la canción triste), jurídicamente la querrela. Aquel mismo 1884 Paul Verlaine publica la primera edición de *Les poètes maudits* en que sólo aparecen Rimbaud, Tristan Corbière, muerto a los 30 años, y Mallarmé. Laforgue negará el que lo haya influido Corbière pero lo indiscutible es que en el mismo número de *La Vogue*, la revista fundada por Kahn al volver a París, se incluyen dos poemas en verso libre de Rimbaud y las primeras traducciones francesas de Whitman hechas por Laforgue.

Está aprendiendo inglés en Berlín con una joven británica, Leah Lee. La inalcanzable Colombina se materializa y Pierrot escribe en pocos meses sus dos obras maestras: o *L'imitation de Notre-Dame la Lune*, *Moralités Légendaires*. Abandona su empleo en la corte, se casa con Leah (asombrosamente en la misma iglesia londinense de Saint Barnabas Kensington donde su discípulo TS Eliot se casará en 1958 con Valerie Fletcher) y vuelven a París.

Jean Moréas acaba de difundir en *Le Figaro* un artículo manifiesto que decreta la muerte del romanticismo, el naturalismo y el parnasianismo. La nueva poesía rechaza el título de "decadente": se llama "simbolista" y se propone dirigirse al inconsciente descubierto por Hartman, vestir la idea de una forma sensible, fundirlo todo en la música sugerente del verso para expresar a través de la poesía el otro mundo, lo que está tras la realidad, mediante la evocación indirecta de un objeto para extraer de él un estado anímico.

Kahn y Moréas fundan *Le Symboliste* en que predicán las teorías que Mallarmé derivó de Poe. Se une a ellos Edouard Dujardin, inventor del flujo de conciencia o monólogo interior. Corbière se instala en la rue de Commaille y lee *Les Illuminations* de Rimbaud. Empieza la modernidad en el momento en que su vida termina. La tuberculosis, el mal del siglo, mata a Jules Laforgue el 20 de agosto de 1887; Leah muere a los pocos meses. Lugones tiene catorce años en Córdoba, Herrera doce en Montevideo. En 1888 nacerán los dos hijos póstumos de Laforgue: Eliot y López Velarde.

II: DOS POEMAS DE JULES LAFORGUE UN VIVIDOR

Yo no soy más que un vividor lunar
que de círculos llena los estanques
y es única razón de mis arranques
la de llegar a verme legendario
Mis anchas mangas de mandarín pálido
recojo: fiero mi ademán provoca
y exhalo al fin, agrandando la boca,
dulces frases de crucifijo escuálido
¡Oh sí, llegar a verme legendario
en el umbral del tiempo charlatán!
¿Y las lunas de antaño en dónde están?
¿Y Dios? ¿Un nuevo Dios, no es necesario?
(Traducción de Enrique Díez-Canedo)

SONETO PARA ABANICO

¡Asombro! Antes de mí, cuando aún no existía,
sembrando en lo infinito sus astros vagabundos,
dando vida a cenizas de sus restos fecundos,
toda una eternidad lentamente fluía
¡Heme arrojado en medio de esta noche sombría!
Para mí todo acaba, mientras siguen los mundos
en otra eternidad sus giros errabundos,
tan impasibles como cuando ya no existía
Sólo el tiempo de ver que todo es un arcano,
que el corazón del cosmos buscamos siempre en vano,
que se hallan las criaturas al mal encadenadas
y que, perdida lágrima, luz de un cielo vacío
fugaz pliegue en la inmensa masa del mar sombrío,
el hombre es sólo un día de horror entre dos nada
(Traducción de Andrés Holguín)

Nuevamente el Haikú
LA REDACCIÓN
1988-03-26 EDICION MEXICO
Nuevamente el Haikú
José Emilio Pacheco

The Haiku Handbook de William H Higginson y Penny Harter es una historia, una antología y un manual sobre esta forma sintética que de Japón ha pasado a todas las lenguas y permite a cualquier persona expresar en forma concisa y brillante la capacidad poética que hay en todos los seres humanos

Los libros en inglés suelen ignorar el mundo hispánico The Haiku Handbook da el alto sitio que merecen a José Juan Tablada, Antonio Machado y Octavio Paz Es particularmente instructivo para enseñar a escribir a niños y niñas que en el haikú encuentran una forma natural de plasmar y comunicar su percepción del mundo

Proporciona además una sección de referencia para escribir haikús clásicos que deben aludir siempre a alguna de las cuatro estaciones: haru (primavera), natsu (verano), aki (otoño), fuyu (invierno) y a uno o varios de estos elementos: jikó (clima), tenmon (astronomía), chiri (geografía), seikatsu (vida), dóbutsu (animales), shokubutsu (plantas)

Los haikús aquí ofrecidos en su aproximación española son de dos grandes maestros del XVIII

Pero hoy es posible hacerlo también sobre aspectos de la vida cotidiana y de la tecnología que la ha modificado En este caso los puristas dicen que el poema resultante no debe llamarse haikú sino senryu El senryu occidental por excelencia sería el de Ezra Pound:

EN UNA ESTACION DEL METRO

Esos rostros que surgen
Entre la multitud
Como pétalos
De oscura rama humedecida
Las posibilidades son infinitas: el mundo entero es tema de haikú Vayan como estímulo unos cuantos de Issa (1762-1826) y de Buson (1716-1783), los dos grandes maestros clásicos del haikú después de Bashó (1644-1694)

HAIKUS DE ISSA

Se evapora el rocío
Los gorriones celebran
Otra existencia
Cuando florea el ciruelo
Cesa
El infierno
Llega el viento
Y se aloja
En una brizna
El mundo es doble:
Camino en el infierno,
Miro las flores
Noche de insomnio:
A su larga tortura
Pido clemencia

HAIKUS DE BUSON

Bajo la negra noche
Cae la nieve
Que dobla los bambúes
Se va la primavera
El hoy se une al ayer
En el pasado
Veloz ocaso
Las estrellas relumbran
En pleno páramo
La tarde este otoño:
Aun más melancólica que otra
Del otoño pasado
Hoy te has ido
Tristes serán los sauces,
Largo el camino
El sol se pone:
Se escucha un ruiseñor
A la distancia

Camino en el jardín:
Me duele mucho,
Primavera, tu muerte
Los arboles desnudos
El río sin agua:
La absoluta victoria de la piedra

Alfonso Reyes en Madrid (1914-1924)

LA REDACCIÓN

1989-04-15 EDICION MEXICO

Alfonso Reyes en Madrid (1914-1924)

Para Alfonso Rangel Guerra y Héctor Perea

José Emilio Pacheco

La historia de las relaciones intelectuales entre España y América se ha escrito sólo en términos de influencias y oposiciones. El caso de Reyes nos invita a observarla también como una serie de intercambios. Reyes tenía nueve años cuando el desastre de 1898 terminó con la era de recelo mutuo que había sucedido a la guerra de independencia. Escritores como Rubén Darío y José Enrique Rodó se dieron cuenta de que se abría un espacio para una comunidad cultural hispánica, cultural ya que no económica ni política.

A grandes rasgos puede afirmarse que en las décadas anteriores al modernismo los partidarios de la independencia literaria pocas veces lograron ir más allá de imitar a los españoles: primero Manuel José Quintana luego Espronceda y Zorrilla, finalmente Bécquer, Campoamor y Núñez de Arce. En el otro extremo los hispanistas conservadores trataron de escribir en una lengua supuestamente castilla sin relación alguna con la que hablaban y escuchaban. Un mérito esencial del modernismo fue romper este bloqueo, adaptar al espíritu del idioma común cuanto encontraron digno de apropiación con otras literaturas, no solamente en la francesa.

LA GENERACION DE 1914

El interés de Alfonso Reyes por la literatura clásica española comenzó muy temprano. En ello, como en tantas otras cosas, tuvo un influjo decisivo la presencia en México de Pedro Henríquez Ureña. Apenas cinco años mayor que Reyes, Henríquez Ureña fue el gran amigo pero sobre todo el maestro, como se verá en la Correspondencia que está citando José Luis Martínez. Así en Cuestiones estéticas, el libro que Reyes publica a los 21 años, hay un temprano ensayo sobre Góngora y otro sobre Cárcel de amor y Diego de San Pedro.

Tres años más tarde, en el verano de 1914, Reyes se asiló en Madrid a la sombra de un doble apocalipsis: la Primera Guerra Mundial lo expulsó de París; el triunfo de la Revolución Mexicana desmoronó la tentativa huertista de restaurar el antiguo régimen y quedó disuelto el servicio diplomático al que pertenecía Reyes como segundo secretario de la legación en Francia. José Luis Martínez resume la significación de esta etapa crucial en la vida de Reyes: "La década que va de 1914 a 1924, o de sus 25 a sus 35 años, será la de su mejor período de creación y en la que se convertirá al mismo tiempo en gran escritor y en maestro de la investigación literaria".

Sin que nadie, naturalmente, pudiera imaginarlo entonces, su década española se había gestado en febrero de 1911. El 6 Manuel Azaña fue electo secretario de este Ateneo de Madrid. El 9 murió el general Bernardo Reyes en un ataque contra el Palacio Nacional de México. El 11 fue celebrado el banquete de dos mil comensales republicanos que simbólicamente disolvieron el tradicional sistema político español. En octubre se publicó el manifiesto de la Liga de Educación Política.

De manera que Reyes llegó a Madrid precisamente cuando la célebre conferencia de José Ortega y Gasset "Vieja y nueva política" acababa de constituir públicamente a la generación de 1914, que otros llaman segunda promoción del 98. Por su edad y su formación, Reyes pertenece de hecho al grupo de 1914. Juan Marichal observa que es la primera generación española (

añado: hispanoamericana) plenamente universitaria Pedro Laín Entralgo dice que es también la primera que tiene como norma la precisión intelectual y se ve a sí misma como un conjunto de trabajadores universitarios más que como una serie de hombres de letras en el sentido tradicional.

ENTRE EL MODERNISMO Y LA VANGUARDIA

Por el trauma que le causó la muerte de su padre y por su condición de extranjero Reyes no participa en las actividades políticas del grupo Pero desde luego lo afectan los acontecimientos españoles de la época Por ejemplo, la crisis de 1917 con las juntas militares de defensa Las asambleas de parlamentarios y la huelga general que estalla en agosto

La obra española de Reyes queda enmarcada entre la Primera Guerra Mundial y la posibilidad de una revolución española o una contrarrevolución pretendida Entre 1917 y 1923 los historiadores registran unas cincuenta crisis ministeriales en España La inflación de posguerra amenaza con destruir la sociedad En 1921 ocurre el desastre de las tropas coloniales en Annual y aparece el terrorismo en Cataluña y el país vasco En septiembre de 1923 el general Miguel Primo de Rivera se proclama jefe de un directorio militar que es aceptado por el rey Alfonso XIII

A cambio de marginarse de su política Reyes, comparte con la generación de 1914 el espiritualismo laico y la fe en la educación superior que constituyen la herencia de Francisco Giner de los Ríos y de la Institución Libre de Enseñanza Situada entre el modernismo y la vanguardia, entre el 98 y el 27, la generación de 1914 nace en el momento en que se acaba un mundo Queda en un terreno ambiguo donde muchas de sus aportaciones literarias nos parecen hoy como si hubieran existido siempre

Antes de esbozar la interacción de Reyes con sus mayores, sus contemporáneos y los más jóvenes, hagamos un reconocimiento a la generosidad con que fue recibido en los medios intelectuales de España De este modo se preparó involuntariamente la correspondencia de 1939, cuando la actividad de Reyes fue decisiva para llevar a México a tantos republicanos españoles.

EL ARTIFICIO COMO ARTE

Al ser admitido por Ramón Menéndez Pidal en el Centro de Estudios Históricos donde trabaja al lado de sabios como Américo Castro, Federico de Onís y Tomás Navarro Tomás, Reyes participa en la ordenación de nuestra idea del clasicismo español La escuela de Menéndez Pidal renueva la crítica al insistir en la minuciosa investigación, el análisis preciso, la claridad y la disciplina En este terreno la aportación central de Reyes son los diversos trabajos que tanto contribuyeron a la relectura de Góngora y están reunidos en su libro de 1927 Cuestiones gongorinas Al lado de sus colaboraciones en revistas eruditas Reyes se preocupa por difundir la obra de los clásicos en series populares En todo momento es fiel a la idea de que la literatura no se escribe sólo para ser estudiada y analizada sino ante todo para que la aproveche y disfrute el mayor número posible de personas

Entre muchas otras ediciones Reyes publica las Páginas escogidas de Quevedo, el Teatro de Ruiz de Alarcón, Los Tratados de Gracián, su prosificación del Poema del Cid, Los Capítulos de literatura española que reunirá en dos series (1939 y 1944) En estos tomos sobresalen como labor de erudición su examen de “Un tema de La vida es sueño” —es decir, la idea de que “el delito mayor del hombre es haber nacido”— y como ensayo literario e imaginativo la Silueta de Lope de Vega”

En este punto Reyes se vincula con Azorín en la tarea de despertar interés por los clásicos mediante un periodismo basado en procedimientos narrativos que acaso ahora podamos apreciar plenamente Catorce de estas crónicas están en Retratos reales e imaginarios (1920) Las cinco series de Simpatías y diferencias (1921-23) recogen parte de lo publicado en El Sol

Las Simpatías y diferencias se incluyen por lo general en la obra ensayística de Reyes Me parece que responden a una categoría diferente: son muestras ejemplares de un género que llega a su perfección en la España de 1914- 1936 y podemos llamar el artículo como arte.

METAMORFOSIS DE LA PROSA

Grandes periodistas literarios Reyes y su mejor amigo madrileño de esa época Enrique Díez Cañedo, dan forma española a la reseña que intentaron los ingleses. En ambos la reseña adquiere características propias que la distinguen tanto de los “Solos y Paliques” de Clarín como de la crónica modernista. Al mismo tiempo Reyes y Martín Luis Guzmán con el seudónimo común de “Fósforo” hacen crítica cinematográfica (En 1989 Héctor Perea ha publicado su estudio la caricia de las formas: Alfonso Reyes y el cine). De su conocimiento de las letras inglesas Reyes deriva también su concepto del ensayo como trabajo imaginativo libre de la obligación de informar sobre la actualidad. Los ensayos más personales de Reyes se encuentran en *El suicida* (1917) y *El cazador* (1921).

Por si todo lo anterior fuera poco, Reyes figura también entre los grandes traductores de esos años sobresalientes en buenas traducciones. Empieza su trabajo como anónimo colaborador de Luis Ruiz Contreras. Hace el texto castellano de la sala número seis de Chéjov, a partir de una traducción literal de N. Tassin. Traduce cuatro libros de Chesterton: *El candor del Padre Brown*, *El hombre que fue jueves*, *Ortodoxia*, *Pequeña historia de Inglaterra*. Sus dos últimas traducciones son *Viaje sentimental de Lawrence Sterne* y *Olaya de Stevenson*.

Pero tal vez la parte menos estudiada y más digna de recordación sea la que constituyen los cuadernos reunidos en *las vísperas de España* (1937) y los brevísimos textos de *Calendario* (1924). Reyes se acerca a sus otros dos amigos de Madrid, Juan Ramón Jiménez y Ramón Gómez de la Serna, para inventar algo que ya no es prosa poética sino poema en prosa.

LA CONEXION ARGENTINA

Reyes publica en 1920 su libro de cuentos *El plano oblicuo*. En él veo dos conexiones posibles y apasionantes: hacia el pasado Reyes se aproxima a las “novelas” de Unamuno y Azorín al escribir una prosa narrativa que ya no es la del realismo naturalista. Hacia el porvenir, los cuentos de *El plano oblicuo* -excepto el primero “La cena”— son relatos-ensayos que sin alcanzar su maestría, se acercan a los que Borges hará a partir de 1939. Es decir diez años más tarde de que su amistad en Buenos Aires con Reyes y Henríquez Ureña lo lleva a explorar las nuevas posibilidades de la ficción y a simplificar y refinar la prosa de sus años juveniles.

El constante elogio de Borges a la prosa de Reyes se vincula con lo que dijo Eugenio D’Ors al despedir en 1924 a su amigo mexicano que así terminaba su década española: la hazaña de Reyes fue torcerle el cuello a la exuberancia y limpiar de su imagen mítica el mapa de América. Alfonso Reyes encontró un tono o un registro mexicano para la prosa española y la suya es modelo de fluidez y naturalidad. Demostró que en literatura todo es intercambio y circulación. En pocos lugares del mundo se ha comprobado esto con tanta claridad como en España.

Visión de Anáhuac (1917), quizá el texto más célebre de su etapa madrileña, es una reescritura de las crónicas de la conquista y pocos años después sirve de estímulo a los muralistas mexicanos. Al verlos pintar se le ocurre a John Dos Passos la idea de la novela panorámica. En el diálogo trasatlántico en el viaje de ida y vuelta de los galeones Alfonso Reyes desempeña un papel fundamental que apenas comenzamos a descubrir.

Estudios como el que acaba de publicar Héctor Perea tras una larga investigación en España y el libro de próxima aparición que ha escrito Alfonso Rangel Guerra sobre las ideas literarias de Reyes muestran la riqueza crítica que rodeará su centenario. De la tumba para la que eligió como epitafio “Aquí yace un hijo menor de la palabra” Alfonso Reyes se levantará, a los treinta años de su muerte, más vivo que nunca.

Urna de Díaz Mirón
 LA REDACCIÓN
 1998-03-07
 EDICION MEXICO
 Urna de Díaz Mirón
 José Emilio Pacheco

Durante mucho tiempo Salvador Díaz Mirón (1853-1928) figuró entre los precursores del modernismo. Hace unos 30 años se produjo una revisión crítica. Quedó establecido que *Prosas profanas* (1896) era el libro central del movimiento y Rubén Darío el poeta mayor, pero en modo alguno todo el modernismo. Los precursores ascendieron al rango de fundadores: José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal y José Asunción Silva, todos ellos muertos antes de 1898. Díaz Mirón quedó fuera del canon. *La Poesía completa* (recopilación, introducción, bibliografía y notas de Manuel Sol), publicada en la serie *Letras Mexicanas* del Fondo de Cultura Económica, permite situarlo como uno de los fundadores de esa corriente que renovó el idioma y es la base para la literatura hispanoamericana del siglo XX.

Padres e hijos

San Ambrosio rogaba a Dios que le mandara un solo buen lector en cada siglo. Díaz Mirón debe de haberle implorado, y su plegaria fue escuchada, que le enviara a Manuel Sol. Ha leído todas las versiones de todos sus poemas y cuanto se ha escrito acerca de él aun en la más recóndita publicación. En su serie *Clásicos Mexicanos* ha editado críticamente *Lascas* (1901); ha reconstruido *Melancolías y cóleras*, que Díaz Mirón anunció y no llegó a imprimir; ha hecho una antología, *Un beso de adiós y otros poemas*; ha sintetizado todo lo que se sabe hasta ahora en un prólogo de 200 páginas, cantidad suficiente para hacerlo un libro aparte. Y por si todo eso fuera poco, dio a conocer hace seis años la obra del padre, Manuel Díaz Mirón (1821-1895), uno de los poetas más importantes de nuestro romanticismo, borrado por la obra y la persona del autor de *Lascas*. *Meditaciones poéticas* y *Don Fernando* tienen pocos paralelos en la generación que precedió a la de su hijo Salvador y José Martí, nacidos ambos en 1853.

Cinco años antes la heroica Veracruz había sido arrasada por los cañones del general Scott. Manuel Díaz Mirón luchó contra la invasión angloamericana, en la guerra de Reforma y contra los franceses. Este trasfondo de violencia histórica determinó al niño Salvador. A los siete años vivió en la Veracruz de Juárez, sitiada por los ejércitos de Miramón, y poco después resultó afectado por la lucha entre la guerrilla mexicana y la contraguerrilla de Dupin. Su padre llegó a ser gobernador y comandante militar del Estado. Víctima de la lucha interna entre los liberales, tuvo que reconocer a los invasores. Al frustrarse su carrera se dedicó al comercio y a hacer de su hijo el sucesor que lo compensaría en las armas, las letras y la política.

1898: El boom de la poesía mexicana

La biografía de Díaz Mirón es conocida y basta recordar sus rasgos más generales. Muy joven pierde el movimiento del brazo izquierdo a consecuencia de un duelo. Desafía al gobernador Luis Mier y Terán por haber ejecutado a nueve supuestos conspiradores en obediencia al telegrama de Porfirio Díaz: "Mátalos en caliente". En la cámara se opone al presidente Manuel González por el arreglo de la deuda inglesa. Su fama de Lord Byron y Víctor Hugo mexicano circula por todo el ámbito del idioma y da una especial perspectiva para leer sus poemas que se difunden gracias a la Internet de la época: los huecos en el formato de un periódico se llenaban con versos.

La aparición de la publicidad canceló esta práctica y volvió minoritaria a la poesía, propagada también por la recitación y los almanaques de hojas desprendibles. El precio de la popularidad era el increíble número de erratas. Díaz Mirón se preparaba a publicar un libro cuando se adelantó una editorial de Nueva York que pirateó sus versos y los llenó de nuevos errores. Sí, pero al mismo tiempo le garantizó una circulación que jamás hubiera alcanzado un tomo impreso en México.

Nuestra poesía jamás fue tan leída y admirada como en el otro fin de siglo Y Díaz Mirón era el de mayor prestigio entre los nuestros Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Julio Herrera y Reissig y José Santos Chocano lo reconocieron como maestro Otro tanto hicieron los jóvenes españoles, entre ellos Juan Ramón Jiménez y Francisco Villaespesa Además, Manuel Sol afirma con sólidas razones que algunos textos diazmironianos pueden considerarse fuentes para el Valle-Inclán de los esperpentos Todo ello lo sitúa como iniciador del modernismo.

Duelos y quebrantos

Díaz Mirón cargó en su conciencia con varios muertos Sin embargo, debe decirse que sus duelos y sus disparos fueron siempre respuestas a una provocación En 1892 mata a un adversario político Pasa cuatro años en la cárcel y al salir se convierte en un personaje muy distinto de aquel que había increpado a los tiranos y refundido en versos memorables y memorizables las ideas del socialismo francés (Proudhon: “Nous avons exagéré le superflu, nous n’a avons pas le nécessaire”):

Sabedlo, soberanos y vasallos,
próceres y mendigos:
Nadie tendrá derecho a lo superfluo
mientras alguien carezca de lo estricto

Renuncia a su producción anterior y quiere hacer de Lascas su obra única, dirigida ya no al pueblo sino a la aristocracia del talento y el gusto La paradoja, una más entre las muchas que hay en Díaz Mirón, es que Lascas se imprime en 15,000 ejemplares y por cada uno de ellos se paga un peso-oro El autor destina lo que para ese tiempo era una fortuna al Colegio Preparatorio de Veracruz Vuelve a la Cámara El gran orador de ayer sólo abre la boca para pedir que en la siguiente reelección se extienda a seis años el periodo presidencial

Traiciona a su amigo Teodoro A Dehesa y, en su intento de ser gobernador de Veracruz, espía para el secretario de Gobernación Ramón Corral y el grupo al que Irineo Paz designó como los “científicos” Fracasa en su único intento de adquirir gloria militar: la persecución del guerrillero Santana Rodríguez “Santanón” En 1910 un incidente con otro diputado lo lleva a la prisión de Belén Manuel Sol añade datos desconocidos hasta hoy que explican el episodio más siniestro en la vida de Díaz Mirón: todos lo abandonan en la celda excepto sus abogados Francisco M de Olaguibel y Telésforo Ocampo, y un general que le envía a diario la comida y se llama Victoriano Huerta

Tras el cuartelazo y los asesinatos de los hermanos Madero y el vicepresidente Pino Suárez, Huerta lo hace director de El Imparcial y lo hunde en la ignominia Díaz Mirón jamás se repondrá del golpe Va al destierro, regresa amnistiado, rechaza todos los homenajes y muere hace 70 años, el 12 de junio de 1928 Su sepelio se convirtió en la apoteosis y la gran despedida del modernismo Una multitud arrasada en lágrimas siguió el féretro desde la Preparatoria hasta la Rotonda de los Hombres Ilustres.

La conquista de lo indecible

Díaz Mirón ha tenido en estos 70 años la gloria de las ediciones populares y el prestigio de los estudios eruditos Cada generación ha descubierto en él nuevos aspectos y la Poesía completa sólo puede avivar este interés crítico que nunca ha cesado La poesía mexicana tuvo su siglo de oro en el que iniciaron Lascas y Poemas Rústicos de Manuel José Othón, ambos libros de 1901 (El FCE está por publicar la Poesía completa de Othón, en edición de monseñor Joaquín Antonio Peñaloza que a lo largo de tantas décadas ha hecho una labor admirable en San Luis Potosí) A juzgar por el número y la calidad de los nuevos poetas, entre los que abundan las mujeres, todo indica que nuestra gran tradición poética continuará en el próximo siglo

Mientras tanto Díaz Mirón es un clásico Cuarenta poemas integran Lascas Si el modernismo resulta la síntesis hispanoamericana de lo que incompatiblemente fueron en Francia

parnasianismo y simbolismo, en este libro coexisten el afán escultórico —sintetizado por Théophile Gautier en sus consejos al poeta: “Esculpe, lima, cincela”— con la obsesión simbolista por la música, el matiz, la sugerencia Hay textos autorreferenciales en los que la poesía se interroga a sí misma y lamenta su imposibilidad de ocupar el mundo o de sustituirlo La estética baudelaireana de la fealdad y de lo repulsivo se da la mano con el poema confesional y autobiográfico Erotismo y catolicismo conviven con la voluntad narrativa de un naturalista: relatos en versos como los de Gaspar Núñez de Arce pero en el léxico de Zola y Maupassant Al poeta como pintor, escultor y músico se une en Lascas el poeta como novelista, cronista, fotógrafo y aun camarógrafo: “Idilio” tiene la extrema novedad para 1901 de ser un poema cinematográfico en que la pluma se desplaza como el ojo de la cámara

En Lascas no hay un solo poema de ciudad Inaugura y agota caminos Es un libro innovador que nadie puede imitar y un libro tradicional que no se parece a sus modelos Es el punto extremo al que llega el modernismo antes que la conciencia crítica se transforme en la autoirrisión de la parodia o en el silencio del desengaño

La convivencia de tantos elementos dispares no se resuelve nunca en una síntesis De esta tensión Lascas deriva su extrañeza y su vitalidad casi hipnótica Libro central y marginal, es un museo de las complejidades y contradicciones del modernismo, así como de los territorios que ganó a lo indecible La Poesía completa de Salvador Díaz Mirón entrega el mejor texto del que disponemos para leerlo o releerlo Una vez más hay que darle las gracias a Manuel Sol y al trabajo que realiza en la Universidad Veracruzana.

García Lorca en México

LA REDACCIÓN

1998-06-06

EDICION MEXICO

García Lorca en México

José Emilio Pacheco

El 13 de marzo de 1966 murió Federico García Lorca en el modesto departamento de renta congelada que ocupaba en las calles de Ignacio Mariscal, cerca del Monumento a la Revolución Muy pocas personas asistieron al velorio en Gayosso de Sullivan Menos todavía fueron al entierro en el Panteón Español Max Aub y Juan Rejano leyeron breves discursos ante la fosa abierta Se extrañó que no hubieran enviado coronas fúnebres ni la UNAM (García Lorca dirigió en los cuarenta el Teatro Popular Universitario, el TPU del que salieron muchos actores, actrices y directores) ni El Universal (en los últimos años escribió la crónica de teatros en El Universal Gráfico)

En España sólo hubo un artículo de Melchor Fernández Almagro y una recordación de Azorín en Abc El escritor de 92 años evocó su primer encuentro en 1921 con el joven recién salido de Granada y sus amigos de la Residencia de Estudiantes: Luis Buñuel y Salvador Dalí Juan Goytisolo, desde París, envió a La cultura en México un texto que elogiaba la poesía de Lorca y protestaba contra su ignominioso olvido dentro y fuera de España A fin de año, Camilo José Cela publicó en Papeles de Son Armadans poemas de Vicente Aleixandre y Luis Rosales dedicados a Lorca.

El crimen fue en Ibiza

Al morir hace 32 años él no se hubiera imaginado las celebraciones de 1998 en los 100 años de su muerte La recuperación de Federico García Lorca ha sido lenta pero definitiva Su obra y su figura quedaron durante mucho tiempo opacadas por el resplandor de Rafael Alberti, el joven poeta que los fascistas asesinaron en Ibiza, al lado de su esposa, María Teresa León, por órdenes directas del general Queipo de Llano

Alberti se convirtió en un símbolo de la resistencia antifascista y de la genialidad poética cercenada por la barbarie cuando sus mejores frutos estaban aún por delante Traducciones a todos los idiomas de Marinero en tierra, Sobre los ángeles, Sermones y moradas y los demás

libros y obras teatrales del mártir no dejaron espacio para ningún otro poeta español. Biografías, estudios críticos, investigaciones sobre lo que realmente sucedió en Ibiza en los primeros días del cuartelazo franquista no han hecho sino multiplicarse en estos 63 años. De lo que Lorca fue como persona habla el hecho de que jamás pronunció una palabra en contra de su amigo Alberti ni se quejó por verse relegado.

La apoteosis mexicana

Margarita Xirgu, dirigida por Cipriano Rivas Cherif, estrenó *Yerma* en el Palacio de Bellas Artes el 28 de abril de 1936. Jamás el teatro mexicano ha vuelto a presenciar una noche como aquella. El autor salió catorce veces a agradecer las ovaciones y el escenario quedó anegado de flores. Poco después se presentaron en escena *Bodas de sangre*, bajo la dirección de Julio Bracho, y *La zapatera prodigiosa* que puso Celestino Gorostiza. El recital de Lorca en el teatro Lírico tuvo que repetirse en seis ocasiones y exigió la acción de la policía para contener a quienes no alcanzaron a entrar a escucharlo.

Lorca recorrió en triunfo casi todo México. Fue una apoteosis que nunca se había dado ni se volvió a dar. Un poeta recibía trato de torero o estrella de cine y salía en hombros de sus recitales. La gente le pedía autógrafos en la calle. En bares y restaurantes no le cobraban. Era recibido en audiencia especial en Los Pinos por el presidente Cárdenas y homenajeado noche tras noche en El Retiro, Prendes, L'Escargot, Torino y otros lugares de moda. Ganaba tanto dinero que pronto dejó el hotel Regis para alquilar una casa en San Ángel. El sitio se llenó de admiradores y Lorca tuvo que esconderse en un departamento de Mixcoac.

El sabía que la vida no es ni buena ni bella ni justa. Tanto éxito y tanta dicha no podían durar, algo muy malo estaba a punto de suceder. En efecto, en julio lo estremeció la noticia del alzamiento militar contra la República. Quiso volver a España de inmediato. El embajador Félix Gordón Ordás lo convenció de quedarse en México. Allí su vida estaba en peligro y nada podía hacer para contribuir en términos militares al triunfo de la legalidad. Su mejor colaboración era dar lecturas y conferencias en defensa de la causa republicana por toda Hispanoamérica.

La tragedia lorquiana

En Bogotá se enteró de los asesinatos de Alberti y María Teresa León. En Medellín escribió su maravillosa elegía *Los sonetos de Ibiza* que, publicados en Buenos Aires, llegaron a todas partes e iniciaron la gran poesía de la guerra española. Fue también a París, a Londres y a los Estados Unidos. Habló en las universidades de Columbia y Chicago y Stanford y Berkeley en California. A comienzos de 1939, cuando ya la victoria de Franco era irreversible y se esperaba de un momento a otro la agresión de Hitler contra Francia e Inglaterra, Alfonso Reyes lo alentó por carta a radicarse en México. Habría guerra, sí, pero con el potencial de las armas modernas sería una guerra breve, aunque muy destructiva. Alemania sucumbiría ante el poder de los aliados. Sin Hitler y Mussolini, Franco iba a derrumbarse. Los exiliados podrían volver a España a más tardar en 1942.

Bajo la tragedia universal Lorca creyó que regresaba al mismo México que había dejado en 1936. Desde luego encontró un país muy diferente. La alegría de ver aquí a los amigos de España pronto se enturbió con los reproches y las divisiones políticas. El no había estado bajo los bombardeos ni bajo la metralla ni en los campos franceses de concentración. Para Lorca la guerra distante fue una especie de continua fiesta, aclamado y adulado en todas partes mientras sus compatriotas sufrían el hambre y el terror. Desde luego, Lorca no era culpable de nada, había contribuido con las únicas armas a su alcance y de la mejor manera posible.

A la vuelta de sesenta años esto aparece muy claro. No lo fue en 1939-40. Frente al poeta mártir de la libertad Rafael Alberti, Lorca aparecía como el juglar —o lo que es peor: el bufón— que aprovechó el desastre español para ganar dinero y popularidad en toda Hispanoamérica. La rectitud política se mezclaba a un grado indiscernible con la envidia literaria para dictaminar la condena de Lorca: “Lo leen hasta los choferes: no puede ser un buen poeta”. Sentenció Borges en Sur: “Si Juan Ramón Jiménez es, según su propio dictamen, *El Andalúz Universal*, Federico García Lorca es *El Andalúz Profesional*”.

El romancero de la Condesa

Gracias a Reyes, La Casa de España en México le publicó en 1940 Poeta en Nueva York que muchos ven ahora como su gran libro Salió en un momento inoportuno y muy pocos supieron leerlo Aquí tuvo sólo dos reseñas: una, contraria y confusa, de Juan José Domenchina, y otra, muy elogiosa, del joven Octavio Paz en Taller Los lectores del Romancero gitano se desconcertaron ante Poeta en Nueva York El libro circuló poco y mal entre las dificultades impuestas por la guerra Pronto cayó en el olvido del que sólo iba a sacarlo, ya en los setenta, el penetrante estudio de José Angel Valente, García Lorca en Nueva York

Mientras tanto el Romancero alcanzó un éxito tal que acabó por devorarlo y hacerlo ilegible durante mucho tiempo Los buenos libros son contagiosos En México cada estado, cada ciudad, cada aldea y aun cada barrio y cada colonia perpetraron su propio romancero Por ejemplo, el Romancero de la Condesa (1944), por Pepe Iniestra Caytán que se hacía llamar Gitanillo de “El Toreo”: “¡Oh frondas del parque España! / Nardos de gloria tus fuentes/ Avenida Tamaulipas, / lúbrica luna en tus fresnos”

Cuando se agotó el dinero de los tiempos de gloria, Lorca tuvo que confinarse en el departamentito de la colonia Tabacalera, sustituto lamentable de lo que fue el bellissimo Tivoli del Eliseo con sus árboles inmensos que soportaban quioscos y cabañas Extinguida tiempo atrás su relación con Salvador Novo, que lo trajo a México y celebró sus amores en el Romance de Adela y Angelillo, Lorca no encontró una pareja estable ni quiso arriesgarse, como varios de sus amigos poetas mexicanos, a las aventuras en la noche del lumpen y del hampa

Le fue negado el dar clases en Filosofía y Letras por carecer de un título, pero la insistencia de Reyes y de Bracho logró que la UNAM patrocinara el TPU, versión del teatro itinerante de La Barraca, que llevó a las plazas de la república obras clásicas y modernas La campaña de los diarios capitalinos contra el TPU como “auténtico vivero de inversión y corrupción para la juventud mexicana” hizo que en 1948 la UNAM le retirara su apoyo.

Poeta en Churubusco

No le quedó más remedio que colaborar con la entonces floreciente industria cinematográfica Sus guiones fueron desfigurados y dieron origen a melodramas y comedias inmemorables o grotescas como ¿Madre o mamá?, El martirio de una adúltera, Las noches de mi pecado, Nocturnal, ¿Amante o esclava?, Humanidad, Farolito, La vecinita de enfrente, Secretaria aerodinámica y hasta a una película de Cantinflas y Lola Flores: El gitano de Tepito

Cuando Churubusco le cerró las puertas, Lorca sobrevivió gracias al poco dinero que le enviaba de España su familia y a sus notas de teatro en El Universal Gráfico Ninguna obra suya volvió a representarse ni publicó libro alguno tras el fracaso de Poeta en Nueva York En secreto siguió escribiendo los poemas que, editados por Miguel García Posada de 1983 a 1992, forman ahora parte esencial de lo que nos dejó la gran generación poética de 1927 Al fin, en su centenario, se ha hecho justicia a Federico García Lorca.

Bibliografía

Fuentes primarias

- **Antologías y prólogo sobre el modernismo**

Pacheco, José Emilio. *Antología del modernismo 1884-1921*. Universidad Nacional Autónoma de México: México, 1970.

_____. *Poesía modernista. Una antología general*. Universidad Nacional Autónoma de México: México, 1982.

_____. “Rubén Darío entre dos siglos”. *Obras completas I, Poesía*. Edición, introducción general y notas de Julio Ortega. Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores: Barcelona, 2007.

- **Poesía**

_____. *Aproximaciones*. México: Penélope, 1984.

_____. *Tarde o Temprano [Poemas 1958-2009]*. Barcelona: Tusquets, 2010.

- **Ensayos en la revista *Proceso***

_____. “Efrén Rebolledo (1877-1929). “Actualidades y anacronismos de *Salamandra*”. *Proceso* 35 (julio de 1977). Web. Consultado el 8 de mayo de 2015 en <http://hemeroteca.proceso.com.mx>.

_____. “La otra vanguardia [I]”. *Proceso* 75 (abril de 1978). Web. Consultado el 8 de mayo de 2015 en <http://hemeroteca.proceso.com.mx>.

_____. “La otra vanguardia (segundo y último artículo)”. *Proceso* 76 (abril de 1978). Web. Consultado el 8 de mayo de 2015 en <http://hemeroteca.proceso.com.mx>.

_____. “Para volver a Rubén Darío”. *Proceso* 105 (noviembre de 1978). Web. Consultado el 8 de mayo de 2015 en <http://hemeroteca.proceso.com.mx>.

_____. “Díaz Mirón en 1980”. *Proceso* 172 (febrero de 1980). Web. Consultado el 10 de mayo de 2015 en <http://hemeroteca.proceso.com.mx>.

- _____. “Amado Nervo y Ramón López Velarde. Diálogo de los muertos”. *Proceso* 213 (noviembre de 1980). Web. Consultado el 5 de mayo de 2015 en <http://hemeroteca.proceso.com.mx>.
- _____. “Las semillas del tiempo I, Manuel Maples Arce (1900-1981)”, *Proceso* 244 (julio de 1981). Web. Consultado el 15 de noviembre de 2015 en <http://hemeroteca.proceso.com.mx>.
- _____. “Alberti, García Lorca, Guillén”. *Proceso* 249 (agosto de 1981). Web. Consultado el 5 de mayo de 2015 en <http://hemeroteca.proceso.com.mx>.
- _____. “Los periodistas. Cien años de modernismo”. *Proceso* 295 (junio de 1982). Web. Consultado el 9 de mayo de 2015 en <http://hemeroteca.proceso.com.mx>.
- _____. “Palabra y violencia [José Juan Tablada]”. *Proceso* 308 (septiembre de 1982). Web. Consultado el 9 de mayo de 2015 en <http://hemeroteca.proceso.com.mx>.
- _____. “Para Octavio Paz”. *Proceso* 387 (marzo de 1984). Web. Consultado el 10 de mayo de 2016 en <http://hemeroteca.proceso.com.mx>.
- _____. “¿Águila o sol?”. *Proceso* 393 (mayo de 1984). Web. Consultado el 10 de mayo en <http://hemeroteca.proceso.com.mx>.
- _____. “Jules Laforgue (1860-1887)”. *Proceso* 566 (septiembre de 1987). Web. Consultado el 8 de octubre de 2015 en <http://hemeroteca.proceso.com.mx>.
- _____. “Nuevamente el haikú”. *Proceso* 595 (marzo de 1988). Web. Consultado el 10 de noviembre de 2015 en <http://hemeroteca.proceso.com.mx>.
- _____. “Alfonso Reyes en Madrid (1914-1924)”. *Proceso* 650 (abril de 1989). Web. Consultado el 10 de noviembre de 2015 en <http://hemeroteca.proceso.com.mx>.
- _____. “Urna de Díaz Mirón”. *Proceso* 1114 (marzo de 1998). Web. Consultado el 9 de octubre de 2015 en <http://hemeroteca.proceso.com.mx>.

_____. “García Lorca en México”. *Proceso* 1127 (junio de 1998). Web. Consultado el 10 de octubre de 2015 en <http://hemeroteca.proceso.com.mx>.

- **Ensayos en la revista *Letras Libres***

Pacheco, José Emilio. “La traición de T. S. Eliot”. *Letras Libres* 38 (enero de 1999): 38-44.

_____. “*Libertad bajo palabra* cincuenta años después”. *Letras Libres* (abril de 1999): 22-24.

_____. “1899: Rubén Darío vuelve a España”. *Letras Libres* (junio de 1999): 58-61.

_____. “Manuel Gutiérrez Nájera: el sueño de una noche porfiriana”. *Letras Libres* (febrero de 2000): 20-23.

_____. “Díaz Mirón en el centenario de *Lascas*”. *Letras Libres* (septiembre de 2001): 34-36.

_____. “Paz y los otros”. *Letras Libres* (noviembre de 2002): 20-21.

_____. “*The Dry Salvages*. Versión y notas de José Emilio Pacheco”. *Letras Libres* 34 (octubre de 2011): 34-46.

_____. “*East Coker*. Aproximación y notas de José Emilio Pacheco”. *Letras Libres* 46 (enero de 2014): 46-55.

- **Otros ensayos**

_____. “Torres Bodet, ‘Contemporáneo’”. AA.VV. *Ensayos contemporáneos sobre Jaime Torres Bodet*. Beth Miller (comp.). México: Universidad Autónoma de México, 1976.

_____. “Al centro de su otra orilla”. Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. 1983. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004.

_____. *Ramón López Velarde: la lumbre inmóvil*. México: Instituto Zacateano de Cultura “Ramón López Velarde”, 2003.

- _____. “Nota introductoria”. Saint-John Perse. *Antología mínima*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008. 3-5.
- _____. “Gorostiza y la paradoja de *Muerte sin fin*”. *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas* 1. 2 (enero-febrero 1965): 33-35.
- _____. “Aproximación a la poesía mexicana del siglo XX”. *Hispania*, 48. 2 (mayo de 1965): 209-219.
- _____. “Descripción de 'Piedra de Sol'”. *Revista Iberoamericana* XXXVII. 74 (enero-marzo 1971): 135-146.
- _____. “Nota sobre la otra vanguardia”. *Revista Iberoamericana* 106-107 (enero-junio de 1979): 327-334.
- _____. “León Felipe y la tradición del versículo en la literatura española”. *Cuadernos Americanos* 266. 3 (mayo-junio de 1986): 177-183.
- **Ensayos en *Revista de la Universidad de México***
- _____. “Alfonso Reyes. *Obras completas, IX*”. *Revista de la Universidad de México* 13. 12 (agosto de 1959): 39.
- _____. “Alfonso Reyes. *La filosofía helenística*”. *Revista de la Universidad de México* 14. 3 (noviembre de 1959): 29.
- _____. “Agustí Bartra. *Antología de la poesía norteamericana*”. *Revista de la Universidad de México* 14. 4 (diciembre de 1959): 30.
- _____. “Ernesto Mejía Sánchez. Exposición documental de Manuel Gutiérrez Nájera, 1859-1959”. *Revista de la Universidad de México* 15. 5 (enero de 1960): 38.
- _____. “La partición de las aguas”. *Revista de la Universidad de México* 15. 7 (marzo de 1961): s.p.
- _____. “Jorge Cuesta y el clasicismo mexicano”. *Revista de la Universidad de México* 19. 8 (abril de 1965): 26-28.

_____. “Análisis académico de un gran poema. Mordecai S. Rubín. *Una poética moderna: Muerte sin fin de José Gorostiza*”. *Revista de la Universidad de México* 20. 12 (agosto de 1966): 50-51.

_____. “Sobre López Velarde”. *Revista de la Universidad de México* 43. 451 (agosto de 1988): 3.

- **Discursos y entrevista**

_____. “La gloria del Quijote sigue en pie ante el horror que nos acerca”. Discurso íntegro de José Emilio Pacheco al recibir el Premio Cervantes de las Letras 2009. Web. Consultado el 18 de marzo de 2013 en <http://www.letralia.com>.

_____. “Memoria y combate”. Coloquio moderado por Jordi Doce. Web. Consultado el 15 de octubre de 2016 en <http://www.circulobellasartes.com>.

“Los que se ha dicho de Pacheco”. Entrevista de César Güemes a José Emilio Pacheco. *La Jornada* (agosto de 2000). Web. Consultado el 16 de octubre de 2016 en <http://red.ilce.edu.mx>.

Fuentes secundarias

Achille Mahop Ma Mahop, Romauld. “La metáfora del fuego en la cosmología poética de José Emilio Pacheco”. *Literatura mexicana* 24. 2 (2013): 75-102.

Agamben, Giorgio. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. 1978. Traducción de Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007.

_____. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. 1998. Traducción de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-textos, 2000.

Alcina, Juan Francisco. “La elegía neolatina”. López Bueno, Begoña (dir.). *La elegía. La poesía del Siglo de Oro. Géneros y Modelos*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad, Grupo PASO, 2008. 25-40.

- Alemaný Bay, Carmen. *Poética coloquial hispanoamericana*. Alicante: Universidad de Alicante, 1997.
- _____. “La antipoesía en la encrucijada de la poesía de la comunicación”. 1997. Web. Consultado el 29 de junio de 2016 en <https://cvc.cervantes.es>.
- _____. “José Emilio Pacheco descubre una de sus máscaras para hablar del mundo precolombino y colonial”. *América sin nombre* 5-6 (2004): 5-11.
- _____. “El poema como isla: *Islas a la deriva* de José Emilio Pacheco”. *Residencia en la poesía: poetas latinoamericanos del siglo XX*. Universidad de Alicante: *Cuadernos de América sin nombre* 13 (2006): 213-230.
- _____. “Elecciones y lecciones poéticas de José Emilio Pacheco (Terrazas, sor Juana, Darío, Lugones y Vallejo)”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 63. 1 (2015): 81-101.
- Altamirano, Carlos. “Campo intelectual”. Altamirano, Carlos (dir.). *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós, 2002. 9-10.
- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y tema ideológicos”. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. 1983. Buenos Aires, Espasa Calpe/Ariel, 1997. 161-199.
- Álvarez-Caballero, Blanca. “La filosofía de Heráclito en la poesía de José Emilio Pacheco”. *La Colmena* 87 (julio-septiembre de 2015): 39-50.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. 1983. Traducción de Eduardo L. Suárez. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Antelo, Raúl. “La desnudez de espíritu. Henríquez Ureña, *de-creador*”. *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani* 1. 1 (2009): 25-42. Web. Consultado el 15 de marzo de 2017 en <https://confluenze.unibo.it/article/view/1416>.

- Añón, Valeria. "Antigüedades mexicanas: memoria e intertextualidad en la poesía de José Emilio Pacheco". *Orbis Tertius* 13. 14 (2008): 1-12. Web. Consultado el 15 de marzo de 2009 en <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>.
- _____. *La palabra despierta. Tramas de la identidad y usos del pasado en crónicas de la conquista de México*. Buenos Aires: Corregidor, 2012.
- _____. *Segunda Carta de Relación y otros textos*. Buenos Aires: Corregidor, 2012.
- Aranda Luna, Javier. "José Emilio Pacheco y T. S. Eliot". *La Jornada* (2008). Web. Consultado el 7 de julio de 2011 en <http://www.jornada.unam.mx>.
- Arguedas, José María. *Los ríos profundos*. 1958. Barcelona: Ayacucho, 1978.
- Ariès, Philippe. *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*. 1975. Traducción de Francisco Carbajo y Richard Perrin. Barcelona: Acantilado, 2011.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. 1957. Traducción de Ernestina de Champourcin. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Bajtín, Mijaíl M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. 1979. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Barisone, José Alberto. "Problemas en el estudio de las literaturas indígenas". *Zama* 5 (2013): 153-167.
- Barthes, Roland. *Crítica y verdad*. 1966. Traducción de José Bianco. Buenos Aires: Siglo XXI, 1972.
- _____. "De la ciencia a la literatura". *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. 1967. Traducción de Carlos Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1987. 13-21.
- _____. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. 1984. Traducción de Carlos Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1987.

- Benedetti, Mario. "La poesía abierta de José Emilio Pacheco". Verani, Hugo (ed.). *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. 1987. México: Ediciones Era, 1994. 126-133.
- Benjamin, Walter. *París, capital del siglo XIX*. Traducción de Miguel González y José Emilio Pacheco. México: Imprenta Madero, 1971.
- _____. "El narrador". *Obras*, II, 2. Madrid: Abada, 2009. 41-67.
- _____. *Conceptos de filosofía de la historia*. Buenos Aires: Agebe, 2011.
- Berger, John. *Modos de ver*. 1972. Traducción de Justo G. Beramendi. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.
- _____. *Mirar*. 1980. Traducción de Pilar Vásquez Álvarez. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 2013.
- Bethell, Leslie. *Historia de América Latina. México, América Central y el Caribe, c. 1870-1930*. Volumen 9. 1986. Barcelona: Crítica, 1992.
- Binns, Niall. "Los indicios del fin: la poesía ecologista de José Emilio Pacheco". *Literatura y Lingüística* 13 (2001): 125-144. Web. Consultado el 14 de mayo de 2016 en <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112001001300010>.
- Bloom, Harold. *La ansiedad de la influencia: una teoría de la poesía*. 1973. Traducción de Javier Alcoriza y Antonio Lastra. Madrid: Trotta, 2009.
- Bourdieu, Pierre. "Campo intelectual y proyecto creador". *Problemas del estructuralismo*. 1966. Traducción de Julieta Campos, Gustavo Esteva y Alberto de Ezcurra. México: Siglo XXI, 1971. 135-182.
- Broad, Peter. G. "¿Con quién hablo?: autoridad narrativa en *Morirás lejos*". Popovic Karic, Pol y Chávez Pérez, Fidel (coord.). *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*. México: Siglo Veintiuno, 2006. 242-256.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño*. Buenos Aires: Cántaro, 2001.

Camacho Guizado, Eduardo. *La elegía funeral en la poesía española*. Madrid: Gredos, 1969.

Campos, Marco Antonio. "Aproximaciones de José Emilio Pacheco". *Vuelta* 9. 101 (1985): 43-44.

_____. "Los poemas en prosa de José Emilio Pacheco". *La Estafeta del Viento* (2009) Web. Consultado el 2 de febrero de 2011 en <http://www.laestafetadelviento.es>.

Cannavacciuolo, Margherita. *Miradas en vilo. La narrativa de José Emilio Pacheco*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2014.

Capistrán, Miguel. *Los Contemporáneos por sí mismos*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, 93), 1994.

Carilla, Emilio. *El Romanticismo en la América Hispánica*. Madrid: Gredos, 1958.

Carrillo Juárez, Dolores Carmen. "El lector en la poética de José Emilio Pacheco". *La Colmena* 35-6 (2002). 73-79. Web. Consultado el 6 de junio de 2011 en <http://www.uaemex.mx>.

_____. "La poesía de José Emilio Pacheco y la tradición bíblica". Popovic Karic, Pol y Chávez Pérez, Fidel (coord.). *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*. México: Siglo Veintiuno, 2006. 193-220.

_____. "La traducción como apropiación: *Bajo la luz del haikú*, antología de José Emilio Pacheco". *La Colmena* 51-2 (2006). 45-60. Web. Consultado el 20 de mayo de 2009 en <http://www.uaemex.mx>.

_____. *El mar de la noche, intertextualidad y apropiación en la poesía de José Emilio Pacheco*. México: Ediciones Eón, Universidad del Claustro de Sor Juana, 2009.

_____. "Poética y tradición en el trabajo poético de José Emilio Pacheco". *Círculo de poesía* (2009). Web. Consultado el 15 de mayo de 2011 en <http://circulodepoesia.com>.

- Castañón, Adolfo. "Alfonso Reyes en *Libra*". Pineda Franco, Adela y Sánchez Prado, Ignacio M. (eds.). *Alfonso Reyes y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Serie Críticas, 2004. 283-291.
- Cervera Salinas, Vicente. "Las ficciones poéticas de José Emilio Pacheco: otra postulación de la realidad". *Zama* 4 (2012): 171-178.
- Chouciño Fernández, Ana. "La poesía en México desde 1960" en VV.AA. *La poesía nueva en el mundo hispánico: los últimos años*. Madrid: Visor, 1994. 207-215.
- _____. *Radicalizar e interrogar los límites: poesía mexicana 1970-1990*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- Colombi, Beatriz. "Camino a la meca: escritores hispanoamericanos en París (1900-1920)". Altamirano, Carlos (dir.). *Historia de los intelectuales en América Latina*. Buenos Aires: Katz Editores, 2008. 544-566.
- _____. Colombi, Beatriz. "José Martí, veedor de la modernidad". Martí, José. *Escritos sobre América. Discursos y crónicas norteamericanas*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2010. 9-18.
- Corral, Rose. "Alfonso Reyes, la revista *Libra* y Buenos Aires". *Cuadernos Hispanoamericanos* 62 (2002). Madrid: 67-78.
- Cristóbal, Vicente. "Las églogas de Virgilio como modelo de un género". López Bueno, Begoña (dir.). *La égloga. La poesía del Siglo de Oro. Géneros y Modelos*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad, Grupo PASO, 2008. 23-56.
- _____. "Precedentes clásicos del género de la oda". López Bueno, Begoña (dir.). *La oda. La poesía del Siglo de Oro. Géneros y Modelos*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad, Grupo PASO, 2008. 19-45.

- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media Latina*. 1948. Tomo 1. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- _____. *Ensayos críticos acerca de literatura europea*. 1954. Tomo II. Traducción de Eduardo Valentí. Barcelona: Seix Barral, 1959.
- Darío, Rubén. *Poesía*. Barcelona: Planeta, 2000.
- Dauster, Frank. “Poetas mexicanos nacidos en las décadas de 1920, 1930 y 1940”. *Revista Iberoamericana* 55. 148-149 (1989): 1161-1175.
- De Góngora, Luis. *Poesías completas*. Tomo II. Buenos Aires: Sopena, 1949.
- De la Cruz, sor Juana Inés. *Obras completas. Lírica personal*. 1951. Tomo I. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.
- De la Vega, Garcilaso. *Obras completas*. Madrid: Castalia, 1981.
- De Quevedo, Francisco. *Antología poética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1945.
- De Reina, Casiodoro y de Valera, Cipriano. *Biblia*. Web. Consultada el 8 de julio de 2014 en <http://www.amen-amen.net/RV1960/>.
- De Villena, Luis Antonio. *José Emilio Pacheco*. Madrid: Júcar, 1986.
- Debicki, Andrew P. “Perspectiva, distanciamiento y el tema del tiempo: la obra lírica de José Emilio Pacheco”. Verani, Hugo (ed.). *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. 1987. México: Ediciones Era, 1994. 62-80.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. 1980. Valencia: Pre-textos, 2002.
- Del Toro, José César. *El cuerpo rosa. Literatura gay, homosexualidad y ciudad. Los espacios de entretenimiento de la Ciudad de México a través de la novela*. Madrid: Verbum, 2015.
- Derrida, Jacques. *La difunta ceniza*. 1987. Traducción de Daniel Alvaro y Cristina de Peretti. Buenos Aires: La Cebra, 2009.

- Díaz Quiñones, Arcadio. *Sobre los principios. Los intelectuales caribeños y la tradición*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2006.
- Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. 1992. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 1997.
- _____. “Cuando las imágenes tocan lo real”. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), 2007. Web. Consultado el 18 de noviembre de 2011 en http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf.
- Dorra, Raúl. “*Morirás lejos: la ética de la escritura*”. Verani, Hugo (ed.). *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. 1987. México: Ediciones Era, 1994. 238-248.
- Doudoroff, Michael J. “José Emilio Pacheco: recuento de la poesía, 1963-86”. Verani, Hugo (ed.). *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. 1987. México: Ediciones Era, 1994. 145-169.
- Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Traducción de Enrique Pezzoni. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1974.
- Durán, Miguel. “Tradición y originalidad en la poesía de José Emilio Pacheco”. Oviedo, José Miguel (ed.). *Literatura mexicana/Mexican literature: ponencias/papers*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1993. 128-139.
- Egido, Aurora. *El Barroco de los modernos. Despuntos y pespuntos*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, Universidad de Valladolid, 2009.
- Eliot, T. S. *Cuatro Cuartetos*. 1943. Traducción de José Emilio Pacheco. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- _____. *Sobre la poesía y los poetas*. 1957. Buenos Aires: Sur, 1959.
- _____. *Retrato de una Dama y otros poemas*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.

_____. *Poesías reunidas 1909-1962*. Madrid: Alianza, 2014.

Espinosa, Gabriela. “Intelectuales orgánicos y revolución mexicana: *Crisol* (1929-1934). *Revista Iberoamericana* LXX. 208-209 (julio-diciembre 2004): 795-810.

Fernández, Teodosio. “Sobre la poesía hispanoamericana actual (Notas para la elaboración de un proceso)”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 28 (1999): 185-196.

Fernández Granados, Jorge. “José Emilio Pacheco, la negra fábula del tiempo”. *Espéculo. Revista de estudios literarios* 23 (2003). Web. Consultado el 15 de octubre de 2012 en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/pacheco.html>.

_____. “La inmovilidad de *Poesía en Movimiento*”. *Letras Libres* 59 (2003). Web. Consultado el 4 de marzo de 2009 en <http://www.letraslibres.com>.

Fernández Perera, Manuel (coord.). *La literatura mexicana del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Veracruzana, 2008.

Fernández Retamar, Roberto. “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica”. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. 1969. Santafé de Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1995. 159-176.

Fischer, María Luisa. *Historia y texto poético: la poesía de Antonio Cisneros, José Emilio Pacheco y Enrique Lihn*. Concepción: Literatura Americana Reunida, 1998.

Flores, Malva. *Viaje de Vuelta. Estampas de una revista*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

Foffani, Enrique. “De la constitución del sujeto en *Trilce*”. *Vallejo. Su tiempo y su obra*. Actas del Coloquio Internacional. Lima: Universidad de Lima, 1994. 133-144.

García Gutiérrez, Rosa. “*Ulises vs. Martín Fierro* (Notas sobre el hispanismo literario de los *Contemporáneos*)”. *Literatura Mexicana* 7. 2 (1996): 407-444.

_____. *Contemporáneos: la otra novela de la revolución mexicana*. Huelva: Universidad de Huelva, 1999.

_____. “Federico García Lorca y Salvador Novo: encuentro en Buenos Aires”. *Revista de Literatura Comparada* 3 (1999): 123-144.

García Gutiérrez, Rosa y García Morales, Alfonso. “Una historia de las antologías poéticas mexicanas modernas (1910-1940)”. García Morales, Alfonso (ed.). *Los museos de la poesía. Antologías poéticas modernas en español, 1892-1941*. Sevilla: Alfar, 2007. 459-593.

García Montero, Luis. “La inmovilidad del movimiento. Poética de José Emilio Pacheco”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 784 (2015): 2-13. Web. Consultado el 22 de agosto de 2017 en <http://www.aecid.es>.

García Morales, Alfonso (ed.). *Los museos de la poesía. Antologías poéticas modernas en español, 1892-1941*. Sevilla: Alfar, 2007.

_____. “Poeta/ nacional/ moderno/ católico: notas sobre la recepción crítica de Ramón López Velarde”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. Web. Consultado el 14 de octubre de 2015 en <http://www.cervantesvirtual.com>.

_____. *El Ateneo de México (1906-1914): Orígenes de la cultura mexicana contemporánea*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. Web. Consultado el 14 de septiembre de 2015 en <http://www.cervantesvirtual.com>.

García Núñez, Fernando. “Inventario de ‘Inventario’ de José Emilio Pacheco”. *Bulletin Hispanique* 90. 3 (1988): 419-427.

Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. 1962. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.

- Genovese, Alicia. *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Giordano, Jaime. “Transformaciones narrativas actuales: *Morirás lejos*, de José Emilio Pacheco”. *Cuadernos americanos* 49. 1 (1985): 133-140.
- Giráldez, Miguel Cruz. “La contribución de Sevilla a la generación del 27”. *Revista de Humanidades* 17 (2010): 59-74.
- Glantz, Margo. “*Morirás lejos*: literatura de incisión”. Verani, Hugo (ed.). *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. 1987. México: Ediciones Era, 1994. 229-237.
- González, Luis. “El liberalismo triunfante”. *Historia general de México*. México: El Colegio de México, 2001. 633-705.
- González Aktories, Susana. “Antologías poéticas en México. Una aproximación hacia el fin de siglo”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 24 (1995): 239-250.
- Gordon, Samuel. “Los poetas ya no cantan ahora hablan (Aproximaciones a la poesía de José Emilio Pacheco)”. *Revista Iberoamericana* 56. 150 (1990): 255- 266.
- _____. “Breves atisbos metodológicos para el examen de la poesía mexicana al fin de siglo”. *Graffylia* 3 (enero-junio 2004): 129-142.
- Gorostiza, José. *Cauces de la poesía mexicana y otros textos*. Edición y prólogo de José Emilio Pacheco. México: Universidad Autónoma de México y Universidad de Colima, 1988.
- _____. *Poesía completa*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Gruzinski, Serge. *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. 1988. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 1985.
- Haindl Ugarte, Ana Luisa. “La Muerte en la Edad Media”. *Historias del Orbis Terrarum* 1 (2009): 106-206.
- Hamburger, Käte. “El género lírico”. *La lógica de la literatura*. 1957. Traducción de José Luis Arantegui. Madrid: Visor, 1995. 157-195.
- Hobsbawm, Eric y Ranger, Terence (eds.). *La invención de la tradición*. 1983. Traducción de Omar Rodríguez. Barcelona: Crítica, 2002.
- Hoeksema, Thomas. “Señal desde la hoguera: la poesía de José Emilio Pacheco”. Verani, Hugo (ed.). *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. 1987. México: Ediciones Era, 1994. 145-169.
- Homero. *Odisea*. Barcelona: AGEA, 2000.
- Huamán López, Carlos. “Los símbolos andino-quechuas en *Los ríos profundos* de José María Arguedas”. *Tema y variaciones de literatura. Indianidades literarias* 13 (semestre II 1999): 35-70.
- Hutcheon, Linda. “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”. Florencia, María Christen y otros (eds.). *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. Traducción de Pilar Hernández Cobos. Iztapalapa: Universidad Autónoma Metropolitana, 1981. 173-193.
- Iriarte, Ignacio. “Rubén Darío, modelo de escritor”. *Espéculo. Revista de estudios literarios* 46. Universidad Complutense de Madrid, 2011. Web. Consultado el 29 de mayo de 2015 en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero46/rudario.html>.
- Jiménez, Juan Ramón. *Juan Ramón Jiménez*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

Jiménez de Báez, Yvette. “*Morirás lejos*: límite de la ficción y Babel de la Historia”.

Verani, Hugo (ed.). *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*.

1987. México: Ediciones Era, 1994. 249-262.

Jitrik, Noé. “Rehabilitación de la parodia”. Ferro, Roberto (coord.). *La parodia en la*

literatura latinoamericana. Buenos Aires: Instituto de Literatura

Hispanoamericana-UBA, 1993. 13-29.

Johansson Kéraudren, Patrick. “*Yaocuicatl*: cantos de guerra y guerra de cantos”.

Estudios de cultura náhuatl, 22 (1992): 29-44.

_____. “La muerte en la cosmovisión náhuatl prehispánica. Consideraciones heurísticas

y epistemológicas”. *Estudios de cultura náhuatl* 43 (2012): 47-93.

Kamenszain, Tamara. *La edad de la poesía*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.

Karam Cárdenas, Tanius. “‘Inventario’ sobre José Emilio Pacheco. Creación y

periodismo cultural”. *Pasión por la palabra. Homenaje a José Emilio Pacheco*.

México: Universidad Autónoma Metropolitana y Universidad Nacional

Autónoma de México, 2013. 293-307.

Kermode, Frank. *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. 1967.

Traducción de Lucrecia Moreno de Sáenz. Barcelona: Gedisa, 2000.

Kristeva, Julia. “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”. *Intertextualité. Francia en el*

origen de un término y el desarrollo de un concepto. Traducción de Desiderio

Navarro. La Habana: Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia 1997:

1-24.

Lázaro Carreter, Fernando. *De poética y poéticas*. Madrid: Cátedra, 1990.

Leal, Luis. “Pedro Henríquez Ureña en México”. *Revista Iberoamericana* XXI. 41-42,

(enero-diciembre 1956): 119-133.

- León Portilla, Miguel. *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*. 1959. México: Universidad Autónoma de México, 1972.
- _____. *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. 1961. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- _____. *Literaturas de Anáhuac y del Incario: la expresión de dos pueblos del Sol*. 1982. México: Siglo XXI, 2006.
- Libertella, Héctor. *Nueva escritura en Latinoamérica*. 1977. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.
- Lienhard, Martín. *La voz y su huella*. La Habana: Casa de las Américas, 1990.
- López-Casanova, Arcadio. *El texto poético. Teoría y metodología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1994.
- Manrique, Jorge. *Coplas a la muerte de su padre*. Madrid: Castalia, 1983.
- Martí, José. *Escritos sobre América. Discursos y crónicas norteamericanas*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2010.
- Masiello, Francine. *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2013.
- Mignolo, Walter. "La figura del poeta en la lírica de vanguardia". *Revista Iberoamericana* 118-119 (enero-febrero de 1982): 131-148.
- Monasterios Pérez, Elizabeth. *Dilemas de la poesía latinoamericana de fin de siglo. José Emilio Pacheco y Jaime Saenz*. La Paz: Plural editores, 2001.
- Monsiváis, Carlos (en colaboración). *Los narradores ante el público*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1966.
- _____. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX". *Historia general de México*. Tomo 4. México: El Colegio de México, 1976. 305-476.

_____. “Los que tenemos unas manos que no nos pertenecen” (A propósito de lo “Queer” y lo “Rarito”). *Debate Feminista* 16 (1997): 11-33.

Monteleone, Jorge. “Mirada e imaginario poético”. Sánchez, Yvette y Spiller, Roland (ed.) *La poética de la mirada*. Madrid: Visor Libros, 2004. 29-43.

_____. *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida*. Rosario: Nube negra, 2016.

Morales Faedo, Mayuli. “Morirás lejos: de la escritura a la reescritura (1967-1977)”. Popovic Karic, Pol y Chávez Pérez, Fidel (coord.). *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*. México: Siglo Veintiuno, 2006. 221-241.

Naumann, Walter. “‘Polvo enamorado’. Muerte y amor en Propertio, Quevedo y Goethe”. Gonzalo Sobejano (comp.). *Francisco de Quevedo*. Madrid: Taurus, 1978. 326-342.

Neruda, Pablo. *Odas elementales*. 1954. Madrid: Cátedra, 1982.

Noguerol Jiménez, Francisca. “Leerse en Pacheco”. Pacheco, José Emilio. *Contraelegía*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2009. 9-99.

_____. “José Emilio Pacheco en su poesía vertical”. *Ínsula* 816 (2014): 22-26.

_____. “La llama frente al estrago: José Emilio Pacheco en su poesía”. Alemany Bay, Carmen (coord.). *Artes poéticas mexicanas. De los Contemporáneos a la actualidad*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2015. 195-211.

Olivera-Williams, María Rosa. “Ciudad de la memoria de José Emilio Pacheco: hacia la creación de un único poemario”. *Literatura mexicana* 2. 2 (1991): 439-453.

_____. “La muerte como fuerza creadora en la poesía de José Emilio Pacheco”. Verani, Hugo (ed.). *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. 1987. México: Ediciones Era, 1994. 249-262.

Ortega, Julio. *Figuración de la persona*. Barcelona: EDHASA, 1971.

- _____. "Poemas de José Emilio Pacheco". Verani, Hugo (ed.). *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. 1987. México: Ediciones Era, 1994: 102-107.
- Ortiz Domínguez, Efrén. *Las paradojas del Romanticismo. Poesía romántica mexicana: imágenes y motivos*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2008.
- Oviedo, José Miguel. "José Emilio Pacheco: la poesía como 'ready-made'". *Hispanamérica* 5. 15 (1976): 39-55.
- _____. "José Emilio Pacheco: la poesía como *Ready-Made*". Verani, Hugo (ed.). *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. 1987. México: Ediciones Era, 1994. 43-61.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. 1950. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- _____. *El arco y la lira*. 1956. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- _____. *Las peras del olmo*. 1957. Seix Barral: Barcelona, 1986.
- _____. *Libertad bajo palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.
- _____. *Poesía en movimiento. México 1915-1966*. México: Siglo Veintiuno, 1966.
- _____. "El caracol y la sirena". *Los signos en rotación y otros ensayos*. 1971. Madrid: Alianza. 88-102.
- _____. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. 1974. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- _____. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. 1982. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- _____. "Jorge Cuesta: pensar y hacer pensar. Carta a José Emilio Pacheco". *Letras Libres* 5. 48 (octubre de 2003): 40-41.

_____. “El camino de la pasión: Ramón López Velarde”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. Consultado el 15 de octubre de 2014 en <http://www.cervantesvirtual.com>.

Paz, Octavio y Orfila, Arnaldo. *Cartas cruzadas*. México: Siglo XXI, 2005.

Pereira, Armando (coord.). *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*. 2000. México: Universidad Autónoma de México, 2004.

Píndaro. *Himnos triunfales: epinicios y las odas y fragmentos de Anacreonte, Safo y Erinia*. Prólogo, traducción y notas de Agustín Esclasans. Barcelona: Joaquín Gilbar, 1946.

Pineda Franco, Adela. “El afrancesamiento modernista de la *Revista Azul* (1894-1896): ¿un arte decadente o una apología del progreso positivista?” Javier Pérez Siller (coord.). *México-Francia. Memoria de una sensibilidad común, siglos XIX-XX*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, El Colegio de San Luis, CEMCA, 1998, Tomo I. 395-417.

Pitol, Sergio. “José Emilio Pacheco, renacentista”. *Letras libres* 4. 37 (2002): 34-39.

Poniatowska, Elena. “José Emilio Pacheco: naufragio en el desierto”. Verani, Hugo (ed.). *La hoguera y el viento José Emilio Pacheco ante la crítica*. 1987. México: Ediciones Era, 1994. 18-34.

Popovic Karic, Pol y Chávez Pérez, Fidel (coord.). *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*. México: Siglo Veintiuno, 2006.

Prescott, Guillermo H. *Historia de la conquista de México*. Tomos I y II. Buenos Aires: Schapire, 1968.

Pudles, Lynne. “Fernand Khnopff, Georges Rodenbach, and Bruges, the Dead City”. *The Art Bulletin* 74. 4 (Dec. 1992): 637-654.

- Quiñónez, Isabel. "Los setenta". Fernández Perera, Manuel (coord.) *La literatura mexicana del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Veracruzana, 2008. 355-399.
- Rama, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo (circunstancia socioeconómica de un arte americano)*. Venezuela: Universidad Central de Venezuela, 1970.
- _____. "La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)". *Hispanamérica* 36 (1983): 3-19.
- _____. "Algunas sugerencias de trabajo para una aventura intelectual de integración". AAVV. *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985. 85-97.
- _____. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, Arca Editorial, 1985.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. 1989. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Rangel López, Asunción del Carmen. *La pulsión por el viaje de José Emilio Pacheco: su periplo al romanticismo*. Tesis. Agosto de 2011. Universidad Nacional Autónoma de México. Consultada el 24 de mayo de 2015 en <http://132.248.9.195/ptb2011/agosto/0672281/Index.html>.
- Reverte Bernal, Concepción. "Los 'Contemporáneos': vanguardia poética mexicana". *Rilce* 2. 2 (1986): 259-276. Consultado el 15 de enero de 2011 en www.unav.es.
- Rey, Alfonso. "Vida retirada y reflexión sobre la muerte en ocho sonetos de Quevedo". *La Perinola: revista de investigación quevediana* I (1997): 189-214.
- Reyes, Alfonso. "Teoría de la antología". *La experiencia literaria*. 1952. Buenos Aires: Losada, 1969. 129-133.

_____. “Sabor de Góngora”. *Tres alcances a Góngora*. Obras Completas. Tomo VII. México: Fondo de Cultura Económica, 1958. 171-198.

Rodríguez-Alcalá, Hugo. “Sobre la poesía última de José Emilio Pacheco”. *Hispanamérica* 5. 15 (1976): 56-70.

_____. “Sobre José Emilio Pacheco y ‘la poesía que sí se entiende’”. *Hispanamérica* 7. 20 (1978): 45-48.

_____. “Hacia una crítica más sincera”. *Hispanamérica* 7. 20 (1978): 51-52

Romero Galván, José Rubén. “La ciudad de México, los paradigmas de dos fundaciones”. *Estudios de Historia Novohispana* 20. 20 (1999): 13-32.

Rosado, Juan Antonio. “Los años sesenta: liberación y ruptura”. Fernández Perera, Manuel (coord.). *La literatura mexicana del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008. 311-353.

Ruisánchez Serra, José Ramón. “La relectura como ética: contracatacresis en la poesía de José Emilio Pacheco”. *Pasión por la palabra. Homenaje a José Emilio Pacheco*. México: Universidad Autónoma Metropolitana y Universidad Nacional Autónoma de México, 2013. 155-165.

Ruiz Abreu, Álvaro. “Pacheco, de la crónica a la poesía”. *Pasión por la palabra. Homenaje a José Emilio Pacheco*. México: Universidad Autónoma Metropolitana y Universidad Nacional Autónoma de México, 2013. 251-262.

Ruiz Pérez, Pedro. “La oda en el espacio lírico del siglo XVII”. López Bueno, Begoña (dir.). *La oda. La poesía del Siglo de Oro. Géneros y Modelos*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad, Grupo PASO, 2008. 277-318.

Rüsen, Jörn. ¿Qué es la cultura histórica?: Reflexiones sobre una nueva manera de abordar la historia”. *Cultura histórica*. 1994. Versión castellana inédita del texto original alemán. K. Füssmann, H. T. Grütter y Rüsen, J. (eds.). *Historische*

- Faszination. Geschichtskultur heute*. Keulen, Weimar y Wenen: Böhlau, 2009. 3-26.
- Said, Edward. *Beginnings: Intention and Method*. 1975. New York: Johns Hopkins University Press, 1978.
- _____. *El mundo, el texto y el crítico*. 1983. Traducción de Ricardo García Pérez. Buenos Aires: Debate, 2004.
- Sáinz de Medrano, Luis. “Acerca de la crítica sobre Darío”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 35 (2006): 107-121.
- Salazar Mallén, Rubén. “Los prosistas de Contemporáneos”. *Casa del Tiempo* 80 (2005): 69-74.
- Sánchez, Fernando Fabio. “Contemporáneos y Estridentistas ante la identidad y el arte nacionales en el México post-revolucionario de 1921 a 1934”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 66 (2007): 207-223.
- Sánchez-Prado, Ignacio. *Naciones intelectuales: la modernidad literaria mexicana de la Constitución a la frontera (1917-2000)*. Tesis. University of Pittsburgh, 2006.
- Sanchis Amat, Víctor Manuel. “Entre Tlatelolco y Tlatelolco: voces de la poesía mexicana en torno al 2 de octubre de 1968”. *Telar* 13-14 (2015): 150-165.
- Sarlo, Beatriz. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Scarano, Laura. *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*. Mar del Plata: Melusina, 2000.
- Sebald, W. G. *Sobre la historia natural de la destrucción*. 1999. Barcelona: Anagrama, 2003.
- Serna Arnáiz, Mercedes. “José Martí, Pablo Neruda y la República en España”. *Monteagvo* 9 (2004): 13-24.

- Sheridan, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. 1985. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- _____. “Momentos mexicanos de Eliot”. *La Gaceta* 213 (1988): 73-75.
- _____. *México en 1932: la polémica nacionalista*. México, Distrito Federal: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Siskind, Mariano. “La modernidad latinoamericana y el debate entre Rubén Darío y Paul Groussac”. *La Biblioteca* 4-5 (2006): 352-362.
- _____. “El universalismo francés de Darío y las cartografías mundiales del modernismo”. *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*. 2014. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016. 245-290.
- Sotelo, César Antonio. “Los animales como un recurso de distanciamiento e intertextualidad de José Emilio Pacheco”. *La Palabra y el Hombre* 77 (1991): 202-205.
- Soto, Lilvia. “Realidad de papel: máscaras y voces en la poesía de José Emilio Pacheco”. Verani, Hugo (ed.). *La hoguera y el viento José Emilio Pacheco ante la crítica*. 1987. México: Ediciones Era, 1994. 108-117.
- Stanton, Anthony. “Lo culto y lo coloquial en la poesía mexicana contemporánea”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 501 (1992): 101-112.
- _____. “Tres antologías: la formulación del canon”. *Inventores de la tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*. México: El Colegio de México y Fondo de Cultura Económica, 1998. 21-60.
- Strittmatter, Jorge Emilio. “Tres poetas con Heráclito: Borges, Hahn, Pacheco”. Miami University, 2007. Master of Arts. Consultado el 10 de julio de 2014 en <https://etd.ohiolink.edu>.

- Suárez de León, Carmen. “*Mis hijos* de Victor Hugo, en la traducción de José Martí (1875)”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Web. Consultado el 15 de agosto de 2015 en <http://www.cervantesvirtual.com>.
- Tablada, José Juan. *Obras IV. Diario (1900-1944)*. Sheridan, Guillermo (ed.). México: Universidad Nacional Autónoma de México (Nueva Biblioteca Mexicana, 117), 1992.
- Torres, Daniel. *Poética y poesía del prosaísmo*. Madrid: Pliegos, 1990.
- Valdés, Zoé. “José Martín en París”, 2008. Web. Consultado el 2 de mayo de 2015 en <http://www.penultimosdias.com>.
- Valdés San Martín, Mario J. “*Ars poética* de José Emilio Pacheco”. Popovic Karic, Pol y Chávez Pérez, Fidel (coord.). *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*. México: Siglo Veintiuno, 2006. 84-100.
- Vargas, Rafael. “Treinta años de ‘Inventario’ en Proceso”. *Proceso* 1566 (2006): s.p.
- Vargas Losa, Mario. “La poesía de José Emilio Pacheco”. Verani, Hugo (ed.). *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. 1987. México: Ediciones Era, 1994. 39-42.
- Verani, Hugo (ed.). *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. 1987. México: Era, 1994.
- Villarreal Acosta, Alba Roxana. *La representación de la muerte en la literatura mexicana. Formas de su imaginario*. Tesis. 2012. Web. Consultada el 16 de mayo de 2015 en: <http://eprints.ucm.es/22384/1/T34654.pdf>.
- Villoro, Juan. *La vida que se escribe. El periodismo cultural de José Emilio Pacheco*. Ciudad de México: El Colegio Nacional, 2017.
- Virgilio. *Bucólicas-Geórgicas*. Introducción, notas y traducción de Bartolomé Segura Ramos. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

- Westheim, Paul. *La calavera*. 1953. Traducción de Mariana Frenk. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. 1977. Traducción de Pablo di Masso. Barcelona: Ediciones Península, 1980.
- Zabalgoitia Herrera, Mauricio. “Mitopolíticas de los *Cantares mexicanos* de José Emilio Pacheco”. *Cuadernos de Investigación Filológica* 42 (2016). 39-53. Web. Consultado el 18 de marzo de 2017 en <https://publicaciones.unirioja.es>.
- Zaid, Gabriel. “El problema de la poesía que sí se entiende”. *Hispanamérica* 6. 18 (1977): 89-92.
- _____. “Manes y desmanes”. *Hispanamérica* 7. 20 (1978): 49-50.
- Zanetti, Susana. “Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)”. En *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura*. Volume 2: Emancipação do Discurso. Sao Paulo: Unicamp, 1994. 491-534.
- _____. “Lectura y reescritura en *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco”. *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002. 393-415.
- _____. “El modernismo y el intelectual como artista: Rubén Darío”. Altamirano, Carlos (dir.) *Historia de los intelectuales en América Latina*. Buenos Aires: Katz Editores, 2008. 523-543.
- _____. “Traducciones, versiones y homenajes en la poesía de José Emilio Pacheco”. *Orbis Tertius* XV. 16 (2010): 1-11.
- _____. “Perduración de la poesía en José Emilio Pacheco”. *Estudios* 18. 36 (enero-junio 2010): 33-54.

