

José Emilio Pacheco

Reescritura en movimiento



M863.4
P116jo

Yvette Jiménez de Báez
Editora

EL COLEGIO DE MÉXICO

JOSÉ EMILIO PACHECO (nació y murió en la Ciudad de México; 30 de junio de 1939-26 de enero de 2014).

Apasionado y erudito lector incansable, para quien la primera lectura, la esencial, es la "lectura silenciosa", como le declara a Elena Poniatowska en la entrevista publicada en *La Jornada Semanal* del 5 de julio de 2009: "Me gusta que la poesía sea la voz interior, la voz que nadie oye, la voz de la persona que la lee. Así el yo se vuelve tú, el tú se transforma en yo y del acto de leer nace el nosotros que sólo existe en ese momento íntimo y pleno de la lectura".

Su obra, una propuesta de lectura diversa, que apela a todo lector.

POESÍA

Casi todos sus poemarios se han publicado en: *Tarde o temprano. Poemas 1958-2009*, ed. de Ana Clavel, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 4a., ed., revisada y aumentada, 2009. Incluye 14 libros: *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* (1984-1986); *Ciudad de la memoria* (1986-1989); *El silencio de la luna* (1985-1996); *La arena errante* (1992-1998); *Siglo pasado (Desenlace)* (1999-2000); *Como la lluvia* (2001-2008); *La edad de las tinieblas* (2009).

NARRATIVA

Cuentos *La sangre de Medusa* (plaquette, 1958); la 2a. ed., *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, presenta muchos cambios y es de 1990; *El viento distante*, 1963. La 2a. ed. añade 6 cuentos: *El viento distante y otros cuentos marginales*, 1969; *El principio del placer*, 1967.

Novela *Morirás lejos*, 1967. La 2a. ed., revisada, 1977.

Novela corta *Las batallas en el desierto*, 1981.

syd 685605



Biblioteca Daniel Cosío Villegas
Coordinación de Servicios

Fecha	Firma de salida
-------	-----------------

DEVUELTO
13 ABR 2015
DEVUELTO
26 MAYO 2014
DEVUELTO
01 DIC 2017

DONATIVO

EL COLEGIO DE MÉXICO, A.C.

DIRECCIÓN DE PUBLICACIONES

JOSÉ EMILIO PACHECO
REESCRITURA EN MOVIMIENTO

SERIE LITERATURA MEXICANA
XIV

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

JOSÉ EMILIO PACHECO
REESCRITURA EN MOVIMIENTO

Yvette Jiménez de Báez
Editora



EL COLEGIO DE MÉXICO

M863.4

P116jo

José Emilio Pacheco : reescritura en movimiento / Yvette Jiménez de Báez, [editora]. -- 1a ed. -- México, D.F. : El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2014. 207 p. ; 21 cm. -- (Serie Literatura Mexicana, 14)

ISBN 978-607-462-656-8

I. Pacheco, José Emilio, 1939-2014 -- Crítica e interpretación.
I. Jiménez de Báez, Yvette, ed. II. Ser.

v. 16.2.15

Biblioteca Daniel Cosío Villegas
EL COLEGIO DE MEXICO A.C.

Open access edition funded by the National Endowment for the Humanities/Andrew W. Mellon Foundation Humanities Open Book Program.



The text of this book is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Primera edición, 2014

D.R. © EL COLEGIO DE MÉXICO, A.C.

Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D.F.
www.colmex.mx

ISBN 978-607-462-656-8

Impreso en México

*A José Emilio Pacheco que regresó a su mar
el 26 de enero de 2014*

*Nuestras vidas son los ríos,
que van a dar a la mar...*

Tu mar canta poemas en la madrugada

Es tu Voz

Son tus palabras

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Memoria del escritor: palabra "que no cesa"

Yvette Jiménez de Báez, 13

UN MEREcido HOMENAJE.

BIENVENIDA AL ESCRITOR Y AL AMIGO

José Emilio Pacheco

Luzelena Gutiérrez de Velasco, 19

A José Emilio Pacheco, siempre vivas

Yvette Jiménez de Báez, 25

SOBRE SU POESÍA

Variaciones sobre La arena errante de José Emilio Pacheco:

*I Motivo y poemario. II Del pormenor
significativo a una visión del mundo*

Yvette Jiménez de Báez, 33

Crónica de la fugacidad: la poesía de José Emilio Pacheco

Hugo J. Verani, 69

José Emilio Pacheco, poeta elegíaco

Anthony Stanton, 93

Aproximaciones a poetisas japonesas

Carmen Dolores Carrillo Juárez, 117

PROSA Y MEMORIA HISTÓRICA

Morirás lejos, *"la inofensiva y consoladora utilidad
de las narraciones"*

Gabriela Leal, 137

José Emilio Pacheco y el nouveau roman

Luzelena Gutiérrez de Velasco, 159

Huellas del 68 en textos de José Emilio Pacheco

Edith Negrín, 171

JOSÉ EMILIO PACHECO. UN TEXTO INÉDITO

[*A 30 años de la publicación de Las batallas en el desierto*]

José Emilio Pacheco, 195

INTRODUCCIÓN

MEMORIA DEL ESCRITOR: PALABRA “QUE NO CESA”

El 24 de junio de 2009 nos reunimos con José Emilio Pacheco en el Auditorio Alfonso Reyes de El Colegio de México para compartir con él el gozo y el orgullo que sentíamos por sus setenta años, el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana que acababa de recibir, y los homenajes que se habían iniciado y que siguieron multiplicándose. Invitarlo para estar con él “en familia”, y hablar sobre su obra y su persona, comer juntos, fue una experiencia inolvidable, en medio de la amplia agenda de compromisos que absorbió la actividad de José Emilio, a partir de entonces. Para algunos de nosotros era continuar un amplio y hondo diálogo, ya iniciado muchos años antes.¹ Hacerlo, ponía en contacto la dedicación cuidada y sensible a su obra; la comunicación rica y gene-

¹ En los setenta dirigí en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México el proyecto, “La narrativa mexicana contemporánea. Literatura y sociedad”, al cual se integraron desde los comienzos Diana Morán¹ y Edith Negrín. Después de un recorrido amplio por las últimas tendencias de la teoría y la crítica literarias, de la muestra de autores representativos que había seleccionado para analizar su obra, decidimos priorizar a José Emilio Pacheco. Partimos de una lectura general de toda la obra, aunque el objetivo principal era analizar su narrativa (novela y cuento). En 1979 publicamos nuestro primer libro, Yvette Jiménez de Báez, Diana Morán, Edith Negrín, *Ficción e historia. La narrativa de José Emilio Pacheco*, El Colegio de México, México, 1979. 348 pp., con una tirada de 3 000 ejemplares. Fue muy bien recibido por José Emilio y por una crítica contradictoria a veces (por la ruptura metodológica), pero receptiva, sobre todo en las universidades de Estados Unidos. El libro continúa siendo, hasta ahora, el estudio más abarcador de la obra de José Emilio. Inolvidable también la visita sorpresiva de José Emilio al cubículo donde conversábamos —precisamente sobre detalles del libro—, ya bastante adelantada su redacción.

rosa con el amigo y el autor admirado por su diversa producción, y su respuesta honesta, precisa y sensible de cara a la historia y a la cultura de su tiempo y de otros tiempos, con marcada preferencia por los siglos XIX y XX, y ahora nuestro siglo. Diálogo fértil que ha producido una narrativa y poesía excelentes; sus traducciones —en íntima comunión con su propia obra—, sus ideas sobre la cultura y la historia —acuciosas, precisas y sensibles— vertidas en los ensayos, prólogos, artículos, y en esa estupenda radiografía de nuestro tiempo que es su columna semanal, “Inventario”, publicada durante años en la revista *Proceso*.

De este primer homenaje presentamos hoy las ponencias que llegaron a nuestras manos y otras que se elaboraron inicialmente como trabajos de clase o tesis doctorales. Éstas son sólo una muestra de un material más amplio que se ha gestado en El Colegio de México, particularmente en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. Lo presentado incluye varios trabajos críticos sobre poesía (Yvette Jiménez de Báez, Anthony Stanton, Hugo Verani); uno sobre traducciones de José Emilio de poemas de poetisas japonesas (Carmen Dolores Carrillo); dos sobre su narrativa (Luzelena Gutiérrez de Velasco, Gabriela Leal), y otro sobre la relación entre textos suyos y la historia (Edith Negrín).

Para cerrar este homenaje, Javier Garcíadiego, presidente de El Colegio de México, elogió la valiosa aportación de José Emilio Pacheco a la cultura y a la literatura mexicana, con amplias y diversas proyecciones en la cultura latinoamericana, europea y asiática, y le hizo entrega del premio que representa a El Colegio de México, *semina motum*, ‘semilla en movimiento’, réplica de la escultura que preside la entrada principal a El Colegio. Sin duda la escultura claramente iconiza, a su vez, el rasgo definitorio de la escritura de José Emilio, lo cual asumimos también al nombrar

este encuentro "Reescritura en movimiento. Homenaje a José Emilio Pacheco".

Casi tres años después, nos reunimos una vez más con José Emilio Pacheco para celebrar con él su vida, tan entrañablemente vinculada a la historia de la ciudad de México, y de todo el país. Las puertas de la Sala Alfonso Reyes se abrieron a capacidad. La conversación se amplió hacia afuera. Era el tiempo propicio para hacerlo. Esta vez el acontecimiento que promovió el diálogo fue el Premio Alfonso Reyes, Maestro fundador de El Colegio de México y del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios; escritor y eminente ensayista a quien debemos tanto y que desde el comienzo supo acercar la institución y nuestro centro a los escritores jóvenes. Entre otros, lo han reconocido en diversas ocasiones Carlos Fuentes, Juan Rulfo, Salvador Elizondo, Augusto Monterroso, y sabemos que contaba con el afecto, la admiración y el reconocimiento de José Emilio Pacheco.

Javier Garciadiego, presidente de El Colegio de México, abrió la consulta a los tres centros involucrados en el premio: el Centro de Estudios Históricos, el Centro de Estudios de Asia y África y el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. Después de un voto unánime interno en favor de José Emilio Pacheco, este último centro llevó su propuesta a la reunión final de la Presidencia con los directores de los demás centros convocados, y el voto final fue también unánime en favor de José Emilio.

Al recibir la noticia del premio, el 3 de octubre de 2011, José Emilio Pacheco propuso como tema de su discurso, "A 30 años de *Las batallas en el desierto*", en conmemoración de esa novela breve, de rasgos biográficos y autobiográficos, ligada por múltiples hilos a la historia de su generación y al sentido de su presente.

Incluyo también en este libro las palabras que Pacheco dirigió la noche de la entrega del premio, a un público numeroso, principalmente compuesto de jóvenes entusiastas de su obra y de una buena parte de la comunidad de investigadores, profesores, trabajadores y estudiantes de El Colegio. El acto, espléndido, reveló el poder de convocatoria de José Emilio y de su obra, y su capacidad para establecer un diálogo abierto con un público de lectores de todas las edades.

Al concluir su conferencia, el escritor tuvo la gentileza de entregar el manuscrito de su participación a Luzelena Gutiérrez de Velasco, directora del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. Ella me lo ha entregado para su publicación junto con los ensayos y textos de *José Emilio Pacheco. Reescritura en movimiento*. El libro-homenaje quiere mostrar así, en este tiempo particular de reciprocidades y nuevos textos² nuestro reconocimiento a José Emilio, el gran poeta y amigo con quien, ciertamente seguimos y seguiremos conversando.

YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ
El Colegio de México

² Con motivo del aniversario de *Las batallas en el desierto*, Ediciones Era publicó una hermosa reedición. Incluye fotografías de Nacho López, en portada exterior e interior (México, 2011).

**UN MEREcido HOMENAJE
BIENVENIDA AL ESCRITOR Y AL AMIGO**

JOSÉ EMILIO PACHECO

Saludamos y celebramos a José Emilio Pacheco con el entusiasmo y la admiración que nos producen sus 70 años floridos y la alegría por el Premio Reina Sofía 2009, tan justo, tan atinado.

José Emilio Pacheco, lo sabemos, es un escritor fundamental para la lengua española, y sin duda lo consideramos como un guía para la creación literaria en la literatura mexicana. La persona y la obra toda de José Emilio merecen esta celebración en El Colegio de México, que es su casa, porque él siempre comparte generosamente sus hallazgos con nosotros en los esfuerzos por estudiar y comprender las manifestaciones literarias en México. Nos sumamos así a todos los homenajes que se le ofrecen al escritor como una muestra de nuestra gratitud, afecto y reconocimiento.

A José Emilio le molestan las comparaciones y se queja de las atribuciones que le parecen exageradas, pero cuando pensamos en su obra desplegada en el amplio panorama de la literatura mexicana durante la segunda mitad del siglo xx y el siglo xxi, lo menos que podemos imaginar es la figura del polígrafo y, entonces, relacionar sus logros con los de Alfonso Reyes, que custodia los esfuerzos de cada día en esta casa de estudios —Reyes y Pacheco cercanos— no nos parece una exageración. Pacheco como autor de poesía, narrativa (novela y cuento), ensayo, notas de difusión cultural, inventarios, traducciones, aproximaciones y astillas no ha dejado de crear durante 50 años y, en su búsqueda constante

e incansable, se impone una reescritura que va acendrando sus textos, por ello el movimiento y la poligrafía se convierten en palabras clave para entender su vida, su creatividad y su entrega.

La palabra se transforma en el punto de fuga desde donde el poeta vive e imagina el mundo y a los otros. En su empeño poligráfico, José Emilio reúne diversas facetas que se complementan y completan este entramado del autor: lo percibimos eminentemente como poeta, no sólo por la abundancia y persistencia de sus publicaciones en este género sino por la fuerza de la voz de la tribu, que se manifiesta en sus poemas; José Emilio ha logrado poetizar como lo reconocen sus críticos más sagaces la fugacidad del tiempo, el decaimiento del mundo, el desgaste de las cosas. Por medio de su voz hemos comprendido la tristeza, el silencio, los reproches. Desde *Los elementos de la noche* (1958-1959) con su perplejidad:

Cuando la lluvia a solas se desploma en el río
entre la luz y el agua se disuelven las horas
(*Tarde o temprano*, p. 16),

hasta *Como la lluvia* (2009) con su experiencia:

De aquella lejanía submarina de abismo,
Agua del tiempo y mar de la memoria,
Rescato el triunfo del demonio [...]
("Pecado original", p. 41).

José Emilio nos ha comunicado la convicción de un prosaísmo que se transmuta en alta poesía, que nos consuela como lo

hicieron algunos de sus versos cuando fueron bálsamo en tiempos difíciles y que nos convencen de la importancia de las palabras.

El reposo del fuego (1964), *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1968), *Irás y no volverás* (1977) son libros maestros que nos admiran con nuevos hallazgos y nos tranquilizan paradójicamente con la recurrencia de temas que obseden al poeta, como el dolor por la ciudad:

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

(*Miro la tierra, Tarde*, p. 323).

Y también en la búsqueda de la serenidad: como en “Domingo”

Luz de domingo. Quietud
bajo la luz amarilla
se hace de noche en los fresnos.
Baja del aire una paz
provisional que agradezco.

(*Ciudad de la memoria, Tarde*, p. 371).

Y José Emilio es también un narrador experto que ha logrado escribir novelas y cuentos de gran complejidad e ingenio como *La sangre de Medusa* (1958, 1990), *El viento distante* (1963), *El principio del placer* (1972), *Morirás lejos* (1967) y también la novela que capta la atención de las generaciones jóvenes, de aquellos que habían abandonado la letra por la imagen y que, gracias a *Las batallas en el desierto* (1981), vuelven con veneración a la lectura y

empiezan por “Me acuerdo, no me acuerdo; ¿qué año era aquél? Ya había supermercados pero no televisión, radio tan sólo...” (p. 9) y de allí a la violencia y la nostalgia por una juventud perdida, por una ciudad transfigurada.

De la labor de difusión cultural de José Emilio en los periódicos y revistas se puede destacar su acuciosidad en *La cultura en México* y en la *Revista de la Universidad de México*, pero de *Inventario* se tiene que afirmar que ha sido una de las mejores lecciones que hemos podido recibir en las páginas periódicas, porque cada *Inventario* es una apuesta por la literatura, por el descubrimiento de libros y autores, por comunicarnos la riqueza de la palabra, fundada en una estrategia literaria que implica siempre el develamiento de un enigma. Deberemos rescatar ese *Inventario de Inventarios*.

Cada uno cuenta su anécdota. Considero que ya podemos organizar una antología con el título “El día en que conocí a José Emilio Pacheco”, porque se acumulan las anécdotas con los buenos recuerdos de muchos sobre esa experiencia. Tuve la suerte de conocer a José Emilio hace 40 años, cuando aceptó viajar a la remota provincia, a Guadalajara, para leer algunos de los poemas de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1964). Guillermo García Oropeza y Ernesto Flores lo habían invitado a la Galería Municipal. Nunca olvidaré la gentileza de José Emilio, que aceptó hablar con nosotros, los jóvenes estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la U. de G., que desde entonces nos convertimos en sus fervientes lectores. ¡Qué jóvenes éramos entonces! Ahora, tras los años nos reunimos para ofrecerle este homenaje al poeta “en su enjovenecimiento” y quiero agradecer a mis colegas Rafael Olea Franco e Yvette Jiménez de Báez el impulso necesario en el proceso de organización. En especial, reconozco el apoyo de Yvette

porque desde el Seminario de Literatura mexicana contemporánea, en los años ochenta, con *Ficción e historia: la narrativa de José Emilio Pacheco* (1979), un libro fundamental en la formación de todo el grupo de trabajo, nos enseñó a leer a José Emilio con pasión y profundidad, junto con la aportación de los análisis de Edith Negrín y de la inolvidable Diana Morán. Ellas nos dieron las pautas para adentrarnos en la lectura de la obra de Pacheco.

Agradezco también a todos los colegas que participan en este homenaje, con las ponencias y la moderación de mesas, particularmente a Hugo Verani, quien se unió con entusiasmo a esta celebración debido a una antigua fidelidad a José Emilio.

Para casi concluir traigo a cuento un breve texto de José Emilio que siempre me ha gustado de *La sangre de Medusa* (1990).

Ispahan

En Ispahan hay tres Jardines. Uno dedicado a los jóvenes, otro a los viejos y el tercero a los que aún no nacen. Los jóvenes juegan al amor, los viejos los observan a distancia. Éstos son torturados por la memoria de su propia juventud; aquellos por la certeza de lo que les espera. El significado del tercer jardín es un enigma. Resolverlo es tarea del viajero: el lector.

(“Casos de la vida irreal”, V, p. 99).

Así, tenemos toda una invitación al viaje, a la lectura. Le repito a José Emilio: déjame abrazarte, antes de que te conviertas en mito.

LUZELENA GUTIÉRREZ DE VELASCO
El Colegio de México

A JOSÉ EMILIO PACHECO, SIEMPREVIVAS

—*Me decían que esta mañana habían nacido
siemprevivas en las paredes azules de El Ajusco.*

Para ti, José Emilio, siemprevivas.¹

Hoy es día de San Juan. Hermoso día para celebrar los 70 años de José Emilio Pacheco. Con el solsticio de verano, le decíamos hace

¹ En un trabajo anterior sobre *El silencio de la luna* de José Emilio Pacheco (Actas XII, AIH 1995, ed. de Trevor J. Dadson, tomo VI: Estudios Hispanoamericanos I, The University of Birmingham, Edgbaston, UK, 1998, p. 298) señalo que el poema del mismo nombre pone en abismo todo el poemario y coloca al lector ante el posible sentido de la vida, de cara al tiempo y a la muerte: “¿morir / no morir?; ¿viaje / estatismo? [...]”; el contrapunto indica una dualidad, pero la óptica del sujeto apunta a lo que parece ser la orientación dominante, por lo menos en el ámbito del deseo (por cuanto nunca se clausura totalmente la posibilidad del opuesto). El motivo que desata la palabra es *fixarse sólo en las siemprevivas y en las plantas perennes* (‘siemprevivas porque antes ya se han muerto, / perennes porque saben renacer como nadie’, p. 152). Por otra parte, El Ajusco es uno de los temas y motivos más persistentes en la escritura de Pacheco, cuando escribe sobre la Ciudad de México, su ciudad. En *Morirás lejos* la cerca, la limita y, al mismo tiempo, la conforma. Es motivo predilecto en el imaginario del poeta y su palabra lo alza y dignifica, para lo cual descubre ante nosotros el “Ángulo del Ajusco” para contemplarlo (“De repente es azul este verdor pulido por la lluvia [...] nada podrá contra la roca viva / que es de una pieza y descendió completa / de otra era geológica, otra estrella, / un planeta hecho todo de montañas”), *Ciudad de la memoria*. Poemas (1986-1989), 2ª ed., nueva versión, Era / Universidad Nacional Autónoma de México-Difusión Cultural, 2009, p. 32.

poco, el juego de los sentidos y este tiempo de cosecha extraordinaria que nos regala.

¿POR QUÉ “REESCRITURA EN MOVIMIENTO”?

Me gusta mucho, por icónica, la foto de José Emilio rodeado de libros y él en el centro de todos, como quien está a gusto en su espacio, en su vida. Ahora me gustaría verlo rodeado de todas sus publicaciones, con esa sensación de colorido y de re-afirmación en el oficio, precisamente en un momento en que decide re-comenzar con un sí a la vida que es como veo sus últimos libros de poemas y de poemas en prosa. No un sí fácil, sino firme en su interior con una nueva sensación de libertad que recuerda el poema en prosa, “Seis años”, que comentaré después en mi ponencia.

Reescribir es reafirmarse en el acto mismo de la escritura. Volver a escribir después del milenio, después de las transiciones y la violencia, y tantas caídas y tinieblas. Pero también puede volver a escribir quien tiene la pasión para intentarlo y reintentarlo una y otra vez.

Se reescribe porque nos mueve la perfección, y sin embargo, lo que se reafirma es la imposibilidad de alcanzarla. Más allá de reescribir, porque ahora querría haberlo escrito mejor, subyace la conciencia de que todo lo que hacemos, todo lo que alcanzamos a conocer, es siempre *aproximativo*. La realidad nos rebasa siempre. Nuestros objetivos también. Reescribo, porque hoy como nunca el trabajo del hombre, es siempre inacabado. Reescribo por placer, porque cada renglón, cada texto, lleva algo de mí mismo y de todos nosotros. Y porque escribir un libro es una tarea que integra todos mis sentidos y mi intelecto y, en la

medida en que haya logrado la palabra exacta, la más cercana a decir lo que quiero y necesito decir, lo dicho rebasará la caducidad del tiempo. Reescribir es duplicar el movimiento y hacerlo así indefinidamente.

Para un tiempo en crisis, y una realidad cambiante, plural e híbrida porque se desdibujan los contornos y las fronteras, cada vez, volver sobre lo hecho nos reafirma y lanza hacia adelante.

Ser, hoy y aquí, exige esta capacidad de volver sobre las cosas, pero sobre todo de volver a empezar. De no perder en la errancia una auténtica posibilidad de recomienzo. Y José Emilio Pacheco nos ha dado día a día motivos para reanudar las tareas y caminos emprendidos. Reintentar es ya una buena parte ganada para salir airoso hacia un después: “Al despertar el sol nace la tierra. Y de su lumbre se alza otro día.” (“Alba”, *El silencio de la luna*, 59).

Nos reunimos para homenajearlo, porque el próximo 30 de junio de 2009, José Emilio Pacheco cumplirá 70 años de vida. Este año también, el 7 de mayo de 2009, el poeta, narrador y ensayista mexicano ha recibido el premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana de 2009 en un merecidísimo reconocimiento a la calidad de su obra poética. Y sobre todo, lo homenajeamos, porque toda su obra recorre la historia de las Letras Mexicanas Contemporáneas, como creador y como registro sensible y crítico de la cultura.

Su temprana participación activa en la edición y publicación de diversas revistas literarias y culturales significativas (*Estaciones*, *Diálogos*, *Revista de la Universidad*); su aguda y ágil percepción de la historia cultural y política mexicanas —con sus múltiples correlaciones nacionales e internacionales—, desde las columnas semanales de “Inventario” en *Proceso*; sus prólogos, sus edicio-

nes, sus conferencias, hacen del autor una de las figuras más representativas y polifacéticas de la Literatura Mexicana del siglo xx y de lo que va del actual.

Como crítico, José Emilio ha sabido ponderar autores clave de los siglos xix y xx, y a su vez ha revalorizado figuras y tendencias que van conformando su particular modo de registrar la historia del devenir literario y cultural mexicano.

No menos importante es su extraordinario registro como lector sensible y acucioso de la literatura europea, norteamericana e hispanoamericana, especialmente de la mexicana, lo cual se manifiesta en su fino dominio de la traducción como una escritura que aproxima las literaturas de diversos países, y fertiliza, como diría Reyes, la amplia y diversa tradición panhispánica y, muy particularmente, fertiliza y pone en movimiento su narrativa, su poesía, sus ensayos y sus artículos.

MIRADA SOBRE EL MUNDO

Todo fluye decantado por un imaginario que ha asumido las más diversas y polares manifestaciones de la literatura, de la historia y de la cultura, y ha modelado la retina incansable que contempla y ahonda en el *aquí* y el *ahora* con la sencillez de los poetas y de los sabios ¿y por qué no? de los profetas y de los contemplativos, empáticos hondos con su entorno. Quien así mira, percibe la confluencia de los opuestos, las zonas donde los márgenes se tocan y se interrelacionan. Y casi siempre puede jalonar las fuerzas contradictorias del presente hacia un posible futuro porque percibe las semillas del porvenir en las sombras y luces de su contexto inmediato y universal. No es de extrañar que su escritura, sobre

todo su poesía, se aproxime al estilo bíblico, y a otras concreciones del lenguaje y del quehacer humano que se fundan en *la mirada*. Contemplar, para generar un acto acorde mediante la palabra que lleve al otro. Por eso la palabra busca con avidez su *interlocutor*: yo, tú, nosotros, legión.

Su enunciado poético, tanto en prosa como en verso, parte siempre de una aguda percepción de las maneras de relacionarse los hombres y mujeres de su presente, con una clara conciencia del pasado inmediato, lo cual conforma una perspectiva con posibilidades de futuro, empeñada en mostrar y denunciar lo que no abre caminos de liberación. Por eso la mirada registra obsesivamente el dolorido sentir de la pérdida, los procesos enajenantes de cosificación de la cotidianidad, y sus efectos en la relación entre memoria, olvido y ficción, y sobre todo, en el modo como enfrentamos el tiempo: mirar al pasado, sí, para entender este presente que es en buena medida el futuro de ese pasado, pero no para permanecer en él; necesariamente inscritos en este presente que se nos escapa como arena entre los dedos, fieles en la búsqueda incesante de las semillas y los caminos del porvenir que parecen ocultarse.

No menos importante es el hecho de que en José Emilio Pacheco la "pasión de lector" y "la pasión por la palabra" se integran a una clara vocación de investigador y de erudito (pasión por la búsqueda del qué, del por qué y el para qué), que matizan y ponen en movimiento las fronteras tradicionales entre géneros y modalidades de escritura.

Por todo lo anterior, José Emilio Pacheco es un escritor altamente representativo de su tiempo. Homenajearlo para dialogar, para estar con él, para oírlo, es un ágape de los sentidos comparable al de la lectura repetida e interminable de su palabra escrita. Y

por si fuera poco, ante el vacío de tantas cosas, la presencia de un ser humano tan estupendo, es un privilegio altamente gratificante. Muchas gracias, José Emilio. Una vez más, ésta es tu Casa.

YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ
El Colegio de México

SOBRE SU POESÍA

VARIACIONES SOBRE *LA ARENA ERRANTE* DE JOSÉ EMILIO PACHECO:

I. MOTIVO Y POEMARIO

*"De la marina playa los areniscos granos
señalen los años de su vida"*

ANÓNIMO, Flor de antigua poesía japonesa, siglo x¹

*"Nada perdura, sí, pero tampoco nada
tiene el peregrinaje en busca de la Ciudad
Justa."*

SAINT JOHN PERSE / JORGE ZALAMEA / JOSÉ
EMILIO PACHECO

Poco sabemos de la niñez de José Emilio Pacheco. Sin embargo podemos imaginar, conjeturar, que los años vividos en Veracruz con la familia debieron ser algo más que las experiencias del muchacho preadolescente en el mundo de ficción de "El principio

¹ Ki no Tsurayuki, Ki no Tomonori, Mibu no Tadamine y O-shikochi no Mitsune, comps., *Kokinshū / Colección de poesía antigua y moderna, julio-septiembre 1983, Colección de antigua poesía japonesa*, comienzos del siglo x, en Carlo Antonio Castro y Norimitsu Tsubura, eds., sel. y trad., *La Palabra y el Hombre* (Universidad Veracruzana), 1983, núm. 47, p. 123.

del placer”,² relato centrado en los rituales frustrantes de las diversas relaciones que el personaje va estableciendo: con la mujer-niña de los primeros enamoramientos, las rivalidades amistosas con los compañeros, las crueldades y ocultamientos vergonzantes del mundo adulto, la imagen paterna deteriorada porque se tiene conciencia de su oficio militar asociado a la muerte; su ausencia sustituida por un iniciador que poco o nada tiene que ver con la sensibilidad del niño; la crueldad con los animales, el envés paródico de la fiesta de carnaval que denuncia el mundo grotesco y efímero del reinado de una joven mujer.

Ser hombre-niño en la costa educaría ciertamente la pupila a observar la infinitud del horizonte, confundido con el Cielo, que ofrece el mar día a día; infinitud familiar y al mismo tiempo inalcanzable. Así también la unión del Cielo y la Tierra o del Cielo y el Agua en el horizonte; imagen que, una vez contemplada, se asume en la memoria y se persigue afuera, en la “historia”, una y otra vez en el ámbito del deseo.³ Mediará entre esa “verdad” asumida en la infancia, y la historia de la búsqueda de la libertad, en su sentido hondo.⁴

² José Emilio Pacheco, *El principio del placer*, Joaquín Mortiz, México, 1972. (Serie del Volador), pp. 9-66.

³ En tanto memoria, memoria interior, implica la posibilidad de *estar* en la verdad y se relaciona con lo sagrado. En tanto recuerdo, concretiza en la historia, limitadamente, la percepción del sentido; se moverá siempre en el ámbito del devenir y no de la perfección, e impulsa la historia hacia el futuro. De ahí que el intento de concreción sea siempre aproximativo y se mueva en el ámbito del deseo. Sobre este punto, cf. Mircea Eliade, *Aspectos del mito* [1963], Paidós, Buenos Aires, 2000, p. 108, y la nota que sigue.

⁴ Para J. B. Metz, la “moderna mediación” propia de la memoria, “entre la verdad racional previamente conocida y la historia de la libertad”, articula la *anamnesis* platónica con el énfasis que pone el pensamiento judeo-cristiano en una concepción de la historia como consecución de la libertad. (“Memoria”, en *Por una cultura de la*

Por ahora baste imaginar, cómo se forjaría en la infancia esa imagen del mar múltiple y cambiante, a partir de la mirada y del juego de todos los sentidos. El mar sería a veces el espacio de lo lúdico y de la desnudez de los cuerpos; de los ciclos naturales marcados por las aguas malas y los zargazos (tiempo en que el mar deviene fruto prohibido); o por la transparencia de las mareas suaves, femeninas del azul en todos los tonos: azul verde, azul marino intenso ya en altamar, o algo gris cuando se nubla; pero mar-amigo, mar que nos permite penetrarlo hasta querer tocar el límite del horizonte (pero siempre no). Mar infinito que se vuelve orilla cuando la arena domina sobre las aguas. Desde la arena, mirar el mar (o la mar) es sentir ese límite que sin embargo se mezcla, se entrecruza, porque al fin y al cabo la arena es el recipiente materno del mar: su fondo, su tierra. De la arena, un poco más tierra adentro, pisamos y palpamos la tierra, el espacio de lo verde, de los frutos y de los árboles, el espacio-ciudad, el espacio de las relaciones cotidianas, las casas, las calles, los lugares de encuentro y desencuentro.

Cuando falta el agua, la arena podría confundirse con el mar infinito ausente. Es la proximidad de lo desértico. Se podrían llegar a ver las dunas: la arena acostumbrada a moverse conforme al tacto del viento que modela figuras y hondonadas múltiples, cambiantes, como un mar de arena que se mueve dócil y semeja los juegos del agua. Ambos paisajes propiciarían la contemplación y

memoria, trad. del alemán de J.M. Ortega, *Anthropos*, Barcelona, 1999, pp. 1-15). Ya Paul Ricoeur, en 1985, había distinguido un tiempo propiamente histórico, mediador entre el tiempo vivido y el tiempo cósmico, en una larga reflexión que cristaliza en "Poética de la narración: historia, ficción, tiempo", en *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, trad. de Agustín Neira, 2ª ed., Siglo XXI Editores, México, p. 777 y ss.

la sensación de infinitud. Tienen también su anverso, su sombra, sus signos de destrucción.⁵

Caminar por la orilla, entre el agua, la arena y las caracolas, o a veces residuos del paso de hombres, mujeres y niños, hace percibir, por contraste, pequeños objetos de diversas formas pulidos por la arena y por las aguas; observar el caracol con su "habitante" también abandonado al desgaste natural, como los erizos o las estrellas de mar; los cangrejos, las algas. La orilla es la frontera entre la arena y el mar, donde se revelan las contradicciones de los componentes de un mundo yuxtapuesto por el azar, o donde nos acostumbramos a mirar los pequeños seres y las cosas. Y de repente, alzar la vista para divisar un buque o una lancha a lo lejos; o un bote abandonado o aguardando en la orilla. Podría ver las salinas, los faros, las rocas. Una imagen que suele grabarse en la memoria es la entrada de un río al mar. Se agudiza el contraste de las aguas: su densidad, su color, su ritmo. Cuando el río no llega al mar, se empoza. Las aguas mezclan arenas, tierra, hojas.

Hasta aquí he sintetizado y acorado apenas un pequeño fragmento de imágenes que el mar podría suscitar. Hacerlo, sensibiliza para observar el proceso de transmutación mediante el lenguaje que José Emilio culmina en poemas y prosas poéticas. A partir de múltiples acercamientos, del análisis y de otras lecturas reiteradas de la poesía y de la narrativa de Pacheco, iré esbozando rasgos de su imaginario que servirán de base para futuras lecturas críticas o interpretativas. Así, y para aproximarnos a vislumbrar proyecciones de su relación compleja y múltiple con los contextos del propio enunciado literario, y de su particular inserción —siempre mediada en diversos estratos—, en el contexto sociocultural.

⁵ Como lo sabe muy bien Pablo, el personaje adolescente de "El castillo en la agua", en *El viento distante*, 2ª. ed. revisada y ampliada, Era, México, 1969, pp. 46-51.

Me limitaré esta vez a trazar la presencia del motivo de la *arena errante*, o de algunas de sus manifestaciones parciales, desde los primeros poemas publicados por el autor. En ese sentido, salvo excepciones que no siempre podremos precisar (sobre todo por el procedimiento constante de reescritura a que el poeta somete sus textos), seguir su orden de aparición nos permitirá ver cómo se va gestando el motivo y las modalidades con las cuales el propio proceso de la escritura selecciona y da forma o transforma (fragmenta, amplía, reduce), los núcleos de significación. Señalaré también marcas intertextuales (o intratextuales) que amplíen las posibilidades de lectura y el trabajo con la tradición.

“LA ARENA ERRANTE”

Un poema en prosa de *Desde entonces*, libro que reúne textos entre 1975 y 1978,⁶ de trazo posiblemente autobiográfico, nos aproxima, si bien sesgadamente, a esa empatía entrañable del poeta en ciernes con el mar, es decir, *su mar*, aquél que la sensibilidad guarda vivo en la memoria:

Seis años. Unas cuantas palabras. No hacen falta más para explorar este inmenso milímetro de mundo. Playa de oro, viñas de arena,

⁶ De ahora en adelante remitiré los textos, siempre que sea posible, al libro *Tarde o temprano*. [Poemas 1958-2000], 3ª ed., revisada, corregida y aumentada, Fondo de Cultura Económica, México, 2000. [1ª ed., 1980], que citaré como *Tarde*, seguido del número de la paginación correspondiente. En el caso de “Seis años”, entre la primera edición de *Desde entonces* (1980) y esta tercera en *Tarde o temprano*, se hicieron cambios que no alteran fundamentalmente el texto. En el trabajo más amplio que preparo, anotaré las variaciones, ya que son fundamentales para mostrar esa constancia de la escritura de José Emilio de reescribirse indefinidamente.

troncos de la tormenta porosos como un corcho. Mundo sin mí que ahora está conmigo y ofrece al recién llegado el mar que es lo mejor de su casa. Nadie me retiene. Entro en el agua, me sostengo a flote y avanzo. Poder de vida o muerte. Sabor salobre de la dicha. Como un llamado, las grandes olas distantes. Escojo el mundo y nado de regreso. Jamás la tierra volverá a ser tan mía ("Seis años", *Tarde*, 246).

Basten unos apuntes: mundo acotado, abarcable, que no obstante lleva en sí la huella y la fuerza de la realidad inabarcable de donde se ha deslindado (relación de lo particular con lo trascendente). Antes autónomo, distanciado, ahora ofrecido al niño poeta, y asumido por él como propio, gracias a la donación gratuita y libre. El iniciado entra libremente y asume lo que se le ofrece como don: lo hace intransferiblemente suyo. Por eso puede elegir en libertad. Entre el llamado hondo del mar, y el de la tierra (el mundo de donde procede), escoge su mundo ("la tierra"). El niño que regresa es poderoso. Sin perder *su mar* y con él los dones de voluntad y libertad asumidos, opta por la tierra. Regresa, pero regresa marcado para siempre por el acto. Libremente ha escogido la tierra, tanto más suya ahora porque ha decidido por sí mismo; re-afirma con el gesto su filiación natural por nacimiento. Y se ha unido al mar que *desde entonces* va consigo; parte fundante de su imaginario que ya nadie le puede quitar porque se ha transmutado en memoria. Lo veremos volver, una y otra vez, en los últimos poemarios. Tiene la sabiduría de la orilla, frontera entre la tierra y lo interminable ("poder de vida o muerte"); conciencia de que no hay cesura entre uno y otro mundo, porque la orilla los pone en contacto, los mezcla, los confunde; crea otros nuevos en los que subyace siempre el trazo de esa unión de los contrarios que no anula las particularidades, antes bien las fertiliza, como diría

Reyes.⁷ Años más tarde, en el poemario *El silencio de la luna*, en el cual se recogen poemas escritos entre 1985 y 1996, la escritura registra un solitario del mundo animal: “El erizo” (*Tarde*, 449). A diferencia del niño de seis años (antesala de la “edad de la razón”) el minúsculo ejemplar de la zoología “no cree en sí mismo”, ni “se conoce a sí mismo” porque no puede verse reflejado sino en el rechazo de los otros. Para él se invierten los caminos: caminar hacia “la arena”, “bajo el mar que no vuelve” (sin posibilidad de regreso), hacia donde “se dirige sin pausa” equivale a llegar a “la fuente del silencio”, es decir, a la muerte. El contraste por esta vez favorece al poeta niño de seis años. La escritura irá mostrando que en la medida en que el hombre traicione su naturaleza, entrará en procesos de enajenación y degradación que lo homologarían con el mundo animal. Y, por contraste, los animales se transforman hacia grados más altos de hominización (hecho que se consigna en muchos de los relatos de Pacheco y en la poesía). Podría decirse que en la descripción de uno y otro mundo se posa una misma mirada que no establece diferencias prejuiciadas por una desigualdad intrínseca. Es el devenir de los hombres y el de los animales lo que determinará los caminos de liberación, si bien dentro de los parámetros de la particularidad de cada uno.

En la niñez, la comunión con el mar es raíz que se afianza en la posibilidad de salida y de regreso de una entrega libre recíproca. Años después en “Volver al mar” del poemario *Los trabajos del mar*, 1979-1983,⁸ el sujeto poético enuncia la intensidad de ese amor entrañable que identifica al sujeto amante con el amado. La

⁷ Alfonso Reyes, *El deslinde*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, vol. XV, Fondo de Cultura Económica, México, 1963, pp. 107-115.

⁸ El poema pertenece a la primera parte del libro, “Aguas territoriales” (*Tarde*, 267).

palabra estrena la fuerza de la subjetivización y, al mismo tiempo, reconoce el límite. La forma de ese mundo acotado, para poder amarlo, conlleva la fragilidad de toda vida humana:

Este pedazo del inmenso mar
para mí es todo el mar
o como si lo fuera,
porque siempre regreso a verlo.
Y cuando pienso en mar
dentro de mí se forma esta imagen.

Por ahora, en el tiempo de la vida, ese pedazo de mar que es para el sujeto amante "todo el mar", oirá la fuerza de la palabra amorosa que se place en declarar: "lo llevo tan dentro / que su rumor es como el caudal de la sangre". La palabra, desbordada, subjetiviza el sentimiento en exceso. Ya no se puede salir y volver en libertad, porque deja de verse el otro, en sí. Se predica entonces la carástrofe de la destrucción del otro que sólo parecería ser porque el yo subjetivo lo ha hecho objeto de su amor. Desde la óptica del sujeto, uno y otro habrán llegado a su fin:

Y desde mi subjetividad deleznable,
el mar se habrá cambiado en *desierto*
cuando ya no esté aquí para *mirarlo y amarlo*.

Y el sujeto amoroso será *ceniza* ardiente, sólo "por un instante" (única posibilidad de plenitud), antes de disolverse "átomo de la nada o de la vida invencible / en la totalidad del océano unánime". El mar recupera su forma y su fuerza en la que el sujeto se diluye. Supremacía totalizadora del mar que es lo que quedará,

como se verá en los poemarios que siguen. Este amor por el mar tendrá también sus visos de amor cortesano, caballeresco, de tan amplia tradición en la cultura hispánica:

De la isla conozco el olor, la forma
y la textura de la arena .
Sé que no pertenezco a ella
pero la siento *mía por derecho de amor*.
La isla es del mar.
No voy a disputarla.
*Dejo en el agua el más humilde homenaje.*⁹

La amenaza del *desierto* —ausencia y límite del agua—, está presente desde los primeros poemarios. El desierto sin posibilidad de regreso a la fluidez de la forma. Desde esta óptica, la *arena*, como la *noche*, es un residuo del tiempo (pasado) que terminará por destruirnos: proceso lento del mal que avanza y transmuta los procesos vitales del agua como fuerza materna del origen: “El tiempo está filtrando del pasado / *la arena* que a *su paso* te destruya.”¹⁰ El poeta tiene 22 años. La *arena errante* está ya implícita en esa arena, sedimento del ayer, que *al pasar* destruye. Y es claro que la realización de plenitud tiene la fragilidad del *instante*.¹¹

⁹ Yo subrayo. “Costas que no son más”, *id.*, *id.*, (*Tarde*, 268-269).

¹⁰ “Crecimiento del día”, 1962, en *Los elementos de la noche*, 1958-1962 (*Tarde*, 33).

¹¹ Véase el excelente relato de “El castillo en la aguja”, en “*El viento distante*” y otros relatos, 2ª ed., revisada y ampliada, Era, México, 1969, pp. 46-51. Entre dos mundos, el adolescente internado en el puerto, es objeto de escarnio “regaños, burlas, golpes” (47). Su único asidero es la naturaleza. En la caída de la tarde, contempla, desde el cerco del internado, el mar que es su reflejo “el tormento del mar, el oscuro roerse, la inquietud”. Él lo observa desde “las ventanas del corredor [que]

Este *paso del agua* (mar) a *desierto* (ausencia del mar), *arena detenida*, a no ser por el viento que la mueve y la esparce en caos destructivo (tal vez *errático*, que es otra dimensión del carácter errante de la arena dependiente del agua que la mueve o del aire ("viento del norte"),¹² no parece ser la imagen, la metáfora de la vida que se busca y se persigue.

La escritura ensaya otros caminos, más bien los re-descubre porque se sabe que siempre han estado ahí, en el poema "Muelle de Nueva Orleans", también de *Los trabajos del mar* (1979-1983). El poema cierra precisamente la primera parte de este poemario: "Aguas territoriales" (*Tarde*, 270), título que facilita el paso a la denuncia de la presencia del mal como una fuerza que se ejerce desde el poder absoluto. El Misisipi es el río que deviene "Padre de las aguas". En él se juntan, como en *la orilla* del mar, los componentes de vida y de muerte: "el barro del principio y los deshechos letales / que acabarán con el mundo". La tradición marcada desde siempre en la cultura hispánica por *Las coplas de Jorge Manrique a la muerte de su padre* ("Nuestras vidas son los ríos / que van a dar a la mar..."), y que asumimos como propia de tal manera que ya el lenguaje lo transmuta en metáforas fundantes de nuestro modo de ver y de entender el mundo: *vidas-ríos*, que recalcan en el mar, se transmuta en un agua que además se contamina con los deshe-

daban al mar". También *oye*, antes de dormirse, y después lo sueña, "el galope del viento sobre el campo de espigas" (46). Al concluir el relato, estos elementos protectores del personaje, con los cuales se identifica, asumen la destrucción del espacio ofensivo. Lejos de la costa es el tiempo del viento, que es a su vez portador de la arena del mar: "el viento del norte empieza a correr sobre el campo y dobla y quiebra las espigas. Levanta *de la orilla* del mar arenas que vibran [...]. Deja un surco en el agua de las acequias y hace caer flores moradas al *pantano*. Las ventanas se abren y el viento y la arena entran en la casa y se adueñan de todo y lo destruyen" (51).

¹² *El viento distante*, ed. cit., *id.*

chos de la sociedad moderna. Es agua que tiende a la inmovilidad. Tras las vicisitudes del diario vivir, a veces se estanca y adquiere la pesadez del pantano. Todo parece indicar que, como en el caso de Rulfo en *Pedro Páramo*, también hay nexos con la novela de Truman Capote, *Otras voces, otros ámbitos*, de 1950.¹³ Un trazo que lo sugiere es que el protagonista, Joel, es un preadolescente sensible, imaginativo, que sale de Nueva Orleans en busca de su padre. Hay un baño iniciático con Idael en el agua maternizada, detenida, llena de tierra y de plantas. Por un instante, vía la imaginación, Joel desea entrar de lleno en el mundo: “Deseó ser una hoja [...]. Muchacho- hoja, se alejaría flotando suavemente, flotaría y se internaría en un río, en un océano, en la gran correntada del mundo”. Algo hay también de la atmósfera del pasaje iniciático de los “Seis años” en el poema en prosa de Pacheco que comenté al principio.

El “Misisipi” resume todos los ríos en el poema. Parecería “que él engendró el planeta y aún es el magma / en donde bullen interminadas formas de vida” (*Tarde*, 270). Parecería además que

¹³ He señalado la incidencia en *Pedro Páramo* de esta novela y, muy especialmente, en uno de los textos ms. sobre Susana San Juan (“Susana Foster”, en Juan Rulfo, *Los cuadernos de Juan Rulfo*. Ed. de Yvette Jiménez de Báez; “Presentación” de Clara Aparicio de Rulfo, Era, México, 1994, pp. 60-61). En el fragmento, Susana no se baña en el mar, sino en unas aguas que se van enturbiando como el río del poema de Pacheco: “al bajar los pequeños arroyos por sus viejos cauces, arrastraban la tierra suelta, hecha de polvo de hojas de manzanilla, de viejas hojas de azafrán y de tomillo maduro, enrojecido por el color de la tierra. Se fue enturbiando el agua, haciéndose cada vez más roja y gris y negra, opaciéndose hasta que la arena del fondo quedó en sombras” (nota 51, de mi edición manuscrita, anotada). El fragmento innegablemente vincula a su vez el pasaje con las aguas del lago de la novela de D.H. Lawrence, *La serpiente emplumada* (3ª ed. en esp., Losada, Buenos Aires, 1951. [1ª ed. 1926; en esp., 1940]) a la cual se alude con el apellido que por primera y única vez se le atribuye a Susana San Juan: Susana Foster / Kate Forrester.

una fuerza desconocida lo habita y no le permite el *reposo*. La palabra desvela lo implícito y temible de la acción de ese río con vocación totalizadora:

El Misisipi socava
la tierra firme. Y un día
terminará con todo lo que no es agua
y acabará por imponer su *ley de arena* a los mares (*Tarde*, 271).

Con su poder absoluto de Padre de las Aguas, el río transgrede sus límites, y devora lo otro, la tierra donde vivimos todos: nuestro mundo. Al desaparecer las orillas, la zona de convivencia entre los mundos opuestos, el río terminará por contaminar también las aguas originales de donde ha emergido la vida y negará a la arena su naturaleza liberadora, como si ejerciera su lado oscuro, el poder letal que le es propio en su naturaleza doble: el “poder de vida y de muerte” del fragmento “Seis años”, ya citado. Es el “río envolvente” de las “Aguas territoriales” transgredidas. ¿La asfixia universal? La escritura pareciera aludir al sistema imperialista norteamericano, pero la palabra alcanza a proyectarlo más allá a toda situación análoga.

No hay nunca un camino recto por los caminos liberados. Ante tanto desastre, la primera persona del enunciado poético, comprometida a vigilarnos, se declarará culpable de no haber advertido a tiempo el daño: “Fui el centinela que no estuvo en su sitio para correr la voz de alarma. Mientras tanto se sucedían las devastaciones” (*Tarde*, 131). Todo esfuerzo es necesario. Toda persistencia. El hombre, nuevo Sísifo, es lanzado a acarrear su “granito de arena” y a cerrar el relato mítico al llegar a la cima y dejarlo rodar cuesta abajo. La advertencia es imperativa. Una y mil veces,

habrá que insistir en su rescate. La sentencia irrevocable exige buscar el "granito de arena" reduplicado en la totalidad del desierto.

De la conciencia culpable se pasa a *la marca de Caín*. El castigo parecería mayor que la culpa que condena ahora al hombre a ser un *extranjero errante*. Es decir, a la errancia en el exilio, lejos de los suyos, sin asidero ni objetivo claros. La conciencia del mal, no es liberadora. Condena al hombre "a ser conciencia culpable" ("Caín", en "Miro la tierra", *Tarde*, 344-345). De este padre, nacerá la condena de los hombres: las ciudades modernas, la discordia que no termina nunca, el gran espectáculo del Circo: en la *arena del mundo* el enfrentamiento de los oponentes. Prevalecen la tortura, el asesinato en serie, el desamor, el odio, la intolerancia. "Las jaulas" (*Tarde*, 174-175) es el nuevo habitat del hombre; la venganza, la ley de convivencia; etc. Nuestro mundo es el "Circo de noche" (*Tardes*, 155-175), el "Aire oscuro" (*Tarde*, 487-498).¹⁴

El sin sentido rige la vida de los hombres, presidido, desde los primeros poemarios, por el gran Padre. "El dictador, el todopoderoso, / el que *construye los desiertos* mira" su propia auto destrucción, como el cacique de la Media Luna, corroído de adentro para afuera: "cómo nacen del cuerpo los bestiales / ácidos de la muerte y es roído". Lo que este Padre produce es la certeza radical de la muerte ("la voraz certidumbre del sudario.")¹⁵ Varios poemas insisten en este descentramiento de la figura paterna que se erige en centro generador del mal en el mundo. El modelo privilegiado

¹⁴ Estas dos últimas citas corresponden a las partes IV y V del poemario *El silencio de la Luna* (1985-1993).

¹⁵ Fragmento 7 del poema largo "El reposo del fuego" (1963-1964), del poemario del mismo nombre, (*Tardes*, 39). La imagen de las hormigas que conducen el cadáver del dictador hasta el precipicio corresponde a la imagen del gorgojo que es conducido por las hormigas y representa también el poder absoluto y criminal en *Morirás lejos*, la novela de J.E. Pacheco.

por la escritura de Pacheco es el del nazismo, como en su novela *Morirás lejos* (1977), pero también *Pedro Páramo* de Rulfo y toda la tradición de la novela de dictadores en Hispanoamérica. Es el núcleo del mal en el cual la escritura concentra toda la fuerza destructiva que encadena y castiga hasta la tortura y la muerte. Para el dictador, no habrá sosiego; como el emperador, querrá huir de sus crímenes, pero la sangre, como en la tragedia griega, no lo dejará nunca solo.

En casi todos los libros de poemas se reitera la denuncia implacable del tirano, del dictador, gestador del *desierto*. Es significativo que sea en la poesía donde la condena adquiere los tintes emotivos más fuertes y pormenorizados, que recalcan en la muerte torturante, ineludible. Particularmente en "Descripción de un naufragio en ultramar"¹⁶ las palabras proféticas emitidas por "El gran sacerdote", colocan en un ámbito sagrado la enunciación detallada de la condena: "nacido en tiempos de penuria [...] condenado a probar el naufragio de la vejez sin haber conocido la áspera juventud"; separado de su pueblo "sin vislumbrar la tierra prometida", sólo acompañado por su "semejante, el desierto"; cobarde, cuando en el intento de llegar al "Nuevo Mundo", eludió las batallas y escapó "del incendio de las ciudades, el saqueo y la entrada a degüello"; y a cambio amó a mujeres que no estaban destinadas para él: "*cuerpos errantes* desvanecidos en la noche sin término", propia del Holocausto, y además se dedicó al estudio, todos "vanos ardides para ocultar la cobardía". En "Ritos y ceremonias" (*Miro la Tierra*, 1984-1986), se había descrito la gradual putrefacción: el vacío de sí mismo y de los otros, y la gran condena

¹⁶ El poema es de agosto de 1966, y pertenece al poemario *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, el cual reúne poemas entre 1964 y 1968.

final: "Mañana serás polvo y error. Sobre ti / descenderá el *granizo* de las condenas" (*Tarde*, 346). La congelación es mayor castigo porque inmoviliza; detiene y empantana. Estaba ya condenado a morir por pulverización como Pedro Páramo o congelamiento. Ahora, en el tiempo de la escritura de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, la condena es de muerte o de una vida de ignominia, deshumanizante, en el "campo de trabajo en que pastan y rumian los enemigos de [su] pueblo":

—Si las fauces del mar no te devoran, sólo te quedará escoger entre la cámara de gas o el campo de trabajo en que pastan y rumian los enemigos de tu pueblo.

Es evidente que todos estos textos, y otros que he ido señalando, ameritarían verse detenidamente, en función de *Morirás lejos*. Es una de las múltiples tareas pendientes que la obra de José Emilio Pacheco propone a los lectores.

El castillo de arena de la niñez preaunciaba la fragilidad de la obra perfecta en un mundo dominado por la violencia y por la destrucción. La palabra se resiste a aceptar la imposibilidad de su edificación:

El día en que cumpliste *nueve años* levantaste en la playa un *castillo de arena*.

Sus fosos se llenaron de agua de mar, en sus almenas ardió la eternidad del sol, sus patios fueron incrustaciones de coral y reflejos. Los extraños se acercaron para admirar tu obra. Saciado de escuchar que tu castillo era perfecto, volviste a casa lleno de vanidad. *Pasaron ya doce años* desde entonces. A menudo regresas a la playa, intentas encontrar restos de aquel castillo. Acusan el flujo y

el reflujo de su demolición. Pero no son culpables las mareas: bien sabes que alguien lo abolió a patadas —pero algún día el mar volverá a edificarlo¹⁷.

Permanece desde entonces otro principio fundador de su imaginario y de su visión del mundo que garantiza la sobrevivencia liberadora. De la recurrente sucesión de lo que muere y de lo que comienza, surge la posibilidad de volver a comenzar. Es la posibilidad de resurrección de cara a la vida que subsistirá en el porvenir: “RECOMIENZO”. No obstante, el misterio y el enigma prevalecen, y nos retan.

¹⁷ “De algún tiempo a esta parte, 1958-1962”, fragmento 5, en *Los elementos de la noche*, 1958-1962, *Tarde*, 21.

II. DEL PORMENOR SIGNIFICATIVO A UNA VISIÓN DEL MUNDO¹

Uno ha creído a veces, en medio de este camino sin orillas, que nada habría después; que no se podría encontrar nada al otro lado, al final de esta llanura rajada de grietas y de arroyos secos. Pero sí, hay algo. Hay un pueblo.

JUAN RULFO, "Nos han dado la tierra".

Después de *El silencio de la luna* (Poemas 1985-1993), publicado en 1994, José Emilio Pacheco publica *La arena errante* (Poemas 1992-1998) que apareció en 1999.² Si el primero tiene como centro la memoria de la madre muerta, el segundo tensa muchos de los motivos dominantes en la poesía del autor. Uno y otro poemario manifiestan los vasos comunicantes que conforman el proceso de la mirada del sujeto poético sobre su entorno y sobre su ser mismo. El comentario crítico destacará los núcleos de significación y su sentido en el poemario.

¹ Versión corregida y aumentada de la ponencia, hasta ahora inédita, que leí en el XI Encuentro Nacional de Escritores e Investigadores en la Frontera Norte, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 12-13 de octubre de 2000. En esa ocasión tuve el honor de presentar a José Emilio Pacheco, a quien se le otorgó el XV Premio Nacional de Literatura José Fuentes Mares, en la Clausura Poética magistral.

² J.E. Pacheco, *El silencio de la luna. Poemas 1985-1993*, Era, México, 1994. *Id.*, *La arena errante. Poemas 1992-1998*, Era, México. Utilizo la primera reimpresión, 2005.

LA ARENA ERRANTE: AGUA, ARENA, VIENTO, Y SU EFECTO POÉTICO

Los poemas de *La arena errante* evocan versos de García Lorca y de Borges que entran en contrapunto como epígrafes:

...la arena errante se pondrá amarilla...

FEDERICO GARCÍA LORCA

*Todo lo arrastra y pierde este incansable
hilo sutil de arena numerosa.*

*No he de salvarme yo, fortuita cosa
de tiempo, que es materia deleznable.*

JORGE LUIS BORGES

La cita de García Lorca corresponde al primer verso del terceto final de un Soneto de *Poemas sueltos*.³ Los puntos suspensivos al comienzo y cierre del verso, indican su relación con lo que se ha afirmado antes y lo que falta por decir. Se ha omitido al comienzo la conjunción religante ("Y el agua..."). Al omitirla, se intensifica la fuerza de la afirmación.

Lorca canta a la llegada del amor enraizada en el deseo y en la herida ("Llaga de amor que me dará la vida / perpetua sangre y pura luz brotando", 545). La ambigüedad de los contrarios se prolonga en el tiempo y la voz poética reconoce que el gesto amoroso sostiene ¿frágilmente? en un tiempo que avanza hacia la muerte: "Y el agua errante se pondrá amarilla, // mientras corre mi sangre en la maleza // mojada y olorosa de la orilla" (*id.*). Será Borges, en el segundo epígrafe, el que afirme el efecto avasallante de la "arena

³ Federico García Lorca, *Obras completas*, recopilación y notas de Arturo del Hoyo, pról. de Jorge Guillén, epílogo de Vicente Aleixandre, Aguilar Ediciones, Madrid, 1954.

numerosa" que "todo lo arrastra y pierde". La función dinámica de esa arena-agua facilita la analogía que el sujeto poético de *La arena errante* funde desde el epígrafe. El segundo poema de la primera parte "Ante-noche" (¿antes de la noche o ante ella)? lleva el título del libro "La arena errante". Los médanos de arena de la orilla se mueven y trasladan con el viento como un mar o como nubes cambiantes: se funden así en la palabra poética el agua, la arena, el tiempo: "Lluvia de arena como el mar del tiempo. // Lluvia de tiempo como el mar de arena. // [...] Horas en fuga, vida sin retorno. // Médanos nómadas" (13). Marcado así en la infancia, el sujeto poético adulto se reconoce sitiado por el creciente desierto: "Y a la orilla del mar que es mi memoria // sigue creciendo el insaciable desierto" (*id.*). Como el viento antes, el deseo moviliza y transforma. Esta vez invierte la relación del Hombre y la naturaleza. La fuerza del deseo se traslada al objeto de la naturaleza. El desierto deviene sujeto, en tanto el hombre deviene entidad pasiva: receptáculo.

Más adelante, el tono grave y melancólico, y el verso, siempre en el umbral de la lírica y la prosa, acentuarán la tendencia a la prosa, ¿una mayor cercanía con la escritura borgeana? que culminará en la parte tres del poemario, "Después" (57-69). Una nueva "inminencia" sofoca el deseo. Se olvida el lenguaje que posibilita la comprensión ("Después", poema en prosa, 61). También es claro en la manera como se asume el poema lorquiano "Chopo muerto" (1920, 186-187). En este último el sujeto poético se identifica con el "chopo viejo" ("y escribo tu elegía / que es la mía", 187) que llama a la muerte "al hallarse sin nidos, olvidado" (186). La voz poética del granadino profetiza:

Serás nidal de ranas
y de hormigas.

Tendrás por verdes canas
las ortigas,
y un día la corriente
llevará tu corteza
con tristeza (187).

Estos versos elegíacos mantienen un ritmo y un juego de versos cortos y largos que acentúa el carácter lírico del poema. En cambio, precisamente en la parte tres de *La arena errante*, donde se acentúa la tendencia a la prosa poética, bajo el rubro, "Ensayo general", se le concede al árbol la autoconciencia de la muerte próxima: "El chopo sabe que lo van a matar y tiene miedo. Lo dice// con el rumor de su follaje. Sentiré su final como una pérdida [...].// Hace doscientos años el chopo ya daba aire y sombra a esta tierra [...]." (65)⁴ La voz testigo se solidariza con esa muerte anunciada. Al mismo tiempo rehúye enfrentarla: "No voy a estar presente cuando lleguen los ejecutores con sus cuerdas y sus sierras eléctricas." (*Id.*)

La ironía se instala en la estrofa que sigue, porque el sujeto poético —y con él todos nosotros— "los compasivos", "los defensores", "los incapaces de renunciar a uno solo de nuestros pri-

⁴ El chopo aparece como motivo desde el comienzo de *Morirás lejos*, en el relato de ficción (Salónica, p. 14), relacionado con Alguien, el empleado medio —signo del hombre de nuestra sociedad—, dolido y en proceso creciente de marginación de la historia en el presente. ("La barrera de los cuarenta [...]", "la inhumanidad del sistema"... Y poco después, sin hijo, carente de futuro (Salónica, p. 22). Al final de la novela, sin embargo, se vislumbra la salida liberadora, una vez muerto el poder de exterminio de lo humano (p. 159).

villegios" (*id.*), somos sus enemigos. El poema se abre a la historia del presente y denuncia la imposibilidad de relación en el amplio espacio entre naciones, porque la historia enfrenta el límite de la destrucción del Hombre: "Nuestra última posibilidad de convivencia fracasó en Sarajevo y en Kosovo. Te armas, me armo, todos nos armamos. El ensayo general es hoy *a las cinco de la tarde*" (*id.*), hora lorquiana para la elegía.

La arena errante, como toda la obra de Pacheco, tiene su centro de focalización en *la cotidianidad*, donde observa a los hombres y mujeres en relación. De la cotidianidad suele destacar el mundo de los objetos, y de componentes de la naturaleza y del mundo animal. Esta óptica contribuye a privilegiar lo menor, lo insignificante, que deviene significativo. En la particularidad de lo menor se sintetiza el sentido, la significación que informa el poema.

EL SILENCIO DE LA LUNA: FLORA Y PLANTAS / "MORIR PARA VIVIR"

En *El silencio de la luna*, su poemario anterior, el poeta, de cara al tiempo y a la muerte, busca las respuestas "sólo en las *siemprevivas* y en las *plantas perennes*", a las que interroga para concluir: "siemprevivas porque antes ya se han muerto, / perennes porque saben renacer como nadie" (151-152). "Morir para renacer, afirmé en otro trabajo,⁵ implica la aceptación del viaje [de la vida]; la lucha azarosa y la muerte como paso a la eternidad; como un *saber renacer* único. De no ser así, prevalecería la indiferencia, la no vida" (298).

⁵ Y. Jiménez de Báez, "La palabra poética en umbral: *El silencio de la luna* de José Emilio Pacheco", en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, The University of Birmingham, Birmingham, 1998, p. 298.

En el poema que inicia *La arena errante*: “Las flores del mar” (pp. 11-12), la mirada se focaliza en un punto-flor transparente en la inmensidad del mar. La connotación inmediata a “Las flores del mal” de Baudelaire, convoca de inmediato el mal como el centro del sentido. Acerquemos la mirada allí, a donde el poeta convoca, y veamos el proceso en el devenir-concreción del lenguaje. Las dos primeras estrofas cantan el maridaje, no obstante feliz, de los contrarios: la vida y la fugacidad de la vida; la plenitud acorde y la indiferencia gozosa que puede celebrar lo vivido porque es ajena al placer y al amor.

Danza sobre las olas, vuelo flotante,
ductilidad, perfección, acorde absoluto
con el ritmo de la marea,
la insondable música
que nace allá en el fondo
y es retenida
en el santuario de las caracolas.

La medusa no oculta nada,
más bien despliega
su dicha de estar viva por un instante.
Parece la disponible, la acogedora
que sólo busca la fecundación
no el placer ni el famoso amor
para sentir: “Ya cumplí.
Ya ha pasado todo.
Puedo morir tranquila en la arena
donde me arrojarán las olas que no perdonan.”
[...]

El mar parece sofocar un poco la fuerza incontenible y terrorífica que muestra en el poema "Sobre las olas" de *El silencio de la luna* (111-112): "Tierra: fondo del mar, fardo del mar, lastre del mar, / esclavizada por el enorme peso del agua. / El mar, la mar, el agua madre que es el padre de todo/ y destruye todo" (111). Agua andrógina, dual, del origen. En "las flores del mar es sólo el equilibrio vulnerable de lo fugaz, que se asume en la fugacidad del instante gozoso: "su dicha de estar viva por un instante" que no obstante sabe su destino mortal: "donde me arrojarán las olas que no perdonan" (*id.*).

En cambio, en "Las flores del mar," por un instante la música y la danza permiten que el ritmo de la vida se instale en el presente: "Danza sobre las olas, vuelo flotante". Todo lastre desaparece en esta imagen que es puro ritmo *sobre las olas* y evoca la música del vals. Equilibrio de filigrana que libera el peso y deviene vuelo.

La convocatoria al mal florido de Baudelaire —romántico y bello, contradictorio en su tensión de opuestos— ha ido marcando la vida del sujeto poético, del hombre, desde la infancia híbrida de la humanidad más próxima ("la Xtabay de los mayas", "el Eclesiastés"). Nuevo Jardín del Génesis —invertido, como veremos después— la palabra advierte el peligro del deseo que busca "acariciar lo imposible":

Flores del mar y el mal las medusas.

Cuando eres niño te advierten:

"Limitate a contemplarlas".

No las toques. Las espectrales

te dejarán su quemadura,

la marca a fuego que estigmatiza

a quien codicia lo prohibido (11-12).

El niño y el hombre se afirman a contracorriente de la sentencia premonitoria: "Pretendo asir la marea, / acariciar lo imposible" (*id.*). Frente a esta afirmación de perfil trágico, la belleza indiferente de la medusa "que nunca será ni mujer ni prójimo", será para el hombre "espuma ponzoñosa / (sífilis, sida)," *id.* La sabiduría popular rompe el ritmo del poema y entra como sentencia que al mismo tiempo clausura el enunciado y le reprocha su desatención: "En Veracruz las llaman *aguas malas*". El verso devuelve la atención a la vida concreta, a la cotidianidad, en busca del sentido.

EXILIO, MUERTE Y SUJETO POÉTICO

Este olvido de sí, de su destino, enajena al hombre de su vocación de equilibrio con la naturaleza de donde derivaría su posibilidad de señorío. *Morirás lejos*, la espléndida y compleja novela de José Emilio Pacheco, en diálogo con Séneca y Quevedo, advertía el peligro de esta salida de sí que es la raíz de esa muerte a distancia, matriz de todos los exilios: "Morirás lejos. Conmigo llevo la tierra y la muerte", epígrafe de la novela que pasa por la interpretación Séneca, Quevedo, Pacheco.⁶ "Morir lejos, concluyo en mi trabajo

⁶ En Yvette Jiménez de Báez, Diana Morán y Edith Negrín, *Ficción e historia. La narrativa de José Emilio Pacheco* (El Colegio de México, México, 1979, pp. 256-257), comento el sentido del título y del epígrafe: "*Morirás lejos* es cita textual de un fragmento del libro *De los remedios de cualquiera fortuna* de Séneca, traducido (más bien desglosado) por Francisco de Quevedo (Quevedo 1633). El fragmento se titula *Morirás lejos* y contiene como el resto del libro, el texto de Séneca seguido por el de Quevedo (p. 887). En el epígrafe del relato Pacheco copia enunciados de la versión de Quevedo: "Morirás lejos. Conmigo llevo la tierra y la muerte" que continúa en el texto: "Morirás lejos. El mundo es punto, la vida instante: ¿Quién, hallará espacios en un momento de si cuerdo? Sólo muere lejos el que en su propia casa se persuade que está lejos su muerte".

sobre la novela, sólo es posible, cuando el hombre está fuera de sí mismo, está fuera de su muerte. La espera, el cerco; el tiempo enajenador del único destino posible" (cf. 256-257).

La arena errante re-pasa la concepción de la vida y de la historia del sujeto poético. Sabemos, en tanto lectores de toda la obra de Pacheco, que uno de sus hilos conductores es el de *la homología del mundo animal y del mundo humano*. Lo deseado será siempre el equilibrio de ambos mundos. El proceso histórico, las relaciones del hombre con el hombre y con las demás criaturas de su universo se encargan de mostrar las fisuras, las contradicciones que conllevan la escisión de los componentes y la lucha por la hegemonía del poder de unos sobre otros: la negación de las relaciones de solidaridad empuja y aproxima al desastre.

A la medusa icónica, en este último poemario, le sigue el despliegue de animales menores característicos del imaginario y del mundo de ficción del poeta: las hormigas, las moscas, las ostras, las ratas y las hienas, en lucha desigual, subordinan al hombre enajenado de su destino: la lucha por la sobrevivencia inclina la balanza hacia el mundo de los insectos.⁷ En *Morirás lejos*, se reproduce una puesta en abismo de toda la novela que es, en buena medida, generadora de este sentido que revelan varios poemas. El pasaje de la novela puede leerse ahora como un generador de la escritura poética.

caen las hojas aciculares de los pinos, se ahondan las inscripciones
en la corteza de un chopo, los gusanos seccionan renuevos, más ho-
jas, yemas; las hormigas acosan a un gorgojo, la huida es imposible:

⁷ Cf. Federico García Lorca, "Luna y panorama de los insectos", en *Op. cit.*, p. 540.

está solo, sitiado entre las hierbas altísimas —escarpaciones, contra-fuerzas—; las hormigas lo llevarán al centro de la tierra por galerías interminables, lo arrastrarán a sus depósitos o salas de tortura [...] el gorgojo está solo, cercado por la tribu solidaria (2ª. ed. revisada, 1977, p. 54).

El poema "Enigma", de *El silencio de la luna* (125) equipara, con humor irónico, el cuestionamiento del hombre y de la hormiga sobre el sentido de la vida de uno y otro. No obstante sabemos de la hormiga por el discurso indirecto del otro. A diferencia de "Hormiguedad" (105), poema de *La arena errante*, que pone a la hormiga como sujeto de su enunciado y afirma, de entrada, su identidad: "Prefiero ser hormiga", y al final, "Aquí estamos y seguiremos/ las invencibles hormigas. / Los humanos, en cambio, nunca/ podrán hablar así de ellos mismos." (*Id.*) Lo lúdico, lo paródico, más bien acentúa el carácter degradado de los "humanos" desde el punto de vista de las moscas que detentan también voz propia:

Qué repugnantes los humanos.
Qué maldición
tener que compartir el aire nuestro con ellos
[...]
Asco y dolor nos dan los indefensos (106).

En *El silencio de la luna* el agua deviene gota pero como decantación de su sentido hondo. En ella se dan cualidades homólogas de las manifestaciones más altas de lo humano. Es un mundo en paralelo; otro Aleph.

La gota es un modelo de concisión:
todo el universo
encerrado en un punto de agua.
Es el vasto Amazonas y el gran Océano
[...]
La gota estuvo allí en el principio del mundo.
Es el espejo, el abismo
la casa de la vida y la fluidez de la muerte (86).

El lado negador se manifiesta en “La bola de hierro” instrumento de destrucción producto de la cultura (87-88). Es paralelo aun en el dolor existencial que cuestiona, sin respuestas, su propia finalidad y su límite: “Sombra y silencio en torno de la gota, / brizna de luz entre la noche cósmica / en donde no hay respuesta” (86).

En cambio, —¿implícitamente producto del desierto que gradualmente arrasa la vida, sobre todo humana?— en *La arena errante* la gota se transforma en “Goterá” (120) que proviene, no del agua como cuerpo que fluye, sino de su carencia, y desata la sed inextinguible, voraz, de la “humedad” que le ordena romper los diques de los entubados. Inevitable es la asociación con la amenaza que gravita sobre la Ciudad de México y que a su vez se proyecta a ámbitos más amplios. En boca de la humedad, la palabra revela el sentido de este discurso del pormenor que se coloca en el centro de la óptica. Ahora es claro que la palabra busca impulsar la acción contestataria, desde lo limitado, desde la marginalidad:

“La casa estalla por lo más delgado: los tubos.
Déjate caer a menudas pausas.
Sal a enfrentarlos.

"Eres el minucioso poder del agua,
condensado en la brevedad que nadie puede parar.
Eres el triunfo
de lo insignificante
contra el significado de su orden, prendido
con alfileres a la nada y al caos (120).

Otro punto en que se detiene la mirada del sujeto poético, como revelador de sentido, en casi toda la obra y, sin duda, como uno de los motivos vértices de la conformación de su óptica, son *las casas y los edificios sujetos al proceso de destrucción del tiempo y, sobre todo, de la acción negadora del hombre*. Como siempre se reitera lo deseado: *La Casa como símbolo de una vida armónica, en equilibrio con el entorno, la Casa familiar*.

La imagen se gestó en la experiencia repetida del hombre (torturador-torturado) que ve tras la celosía al comienzo de *Morirás lejos*:

En alguna casa de la fila que me podría ver entre las persianas hay una fábrica de vinagre. No es la vecindad de apartamentos simétricos ni la quinta de ladrillos edificada sesenta años atrás, cuando el terreno en que están el pozo en forma de torre, el hombre que lee sentado en una banca y quien lo vigila tras la persiana entreabierta, era el barrio de un pueblo que la ciudad asimiló.

Tampoco puede ser el edificio levantado hacia 1959 que agrupa a la tienda, la ferretería, el salón de belleza, la cocina económica. [...] es más bien un enigma y le preocupa desde que llegó a vivir en el segundo piso de la casa propiedad de su hermana (fecha de construcción: 1939). (2ª. ed. revisada, p. 11).

Y se describe a pinceladas económicas el interior de esa casa familiar en el exilio del personaje, descripción a la que se regresa en el proceso de la novela.

Hay una culpa, escisión, herida que provoca el despedazamiento. La familia se dispersa. Es la diáspora que también se reitera en la historia del pueblo judío y que heredamos por cultura y adhesión. El tema, central en *Morirás lejos*, se concentra en “Tres poemas sobre casas” al final de *La arena errante*. Se trata en realidad de tres tiempos en el proceso de destrucción (“el polvo en que terminan todas las cosas”, 121). De la diáspora familiar, se pasa a la venta y comercialización de la casa (“*Blockbuster*”, *id.*). El impacto de la modernidad cosificadora, sofoca los rituales vitalizadores:

La edificaron los padres, recién casados, muy jóvenes.
Nacieron y crecieron las hijas y los hijos.
Más tarde se apartaron. Porque la esencia
de la vida en familia es la final dispersión
Ya disuelto el hogar, los viejos padres mueren
y la casa se vende como terreno.

Y lo que pudo ser espacio que cerca y asfixia, deviene “Limbo”; estado desvitalizado, pero neutro. Se crean nuevas fronteras: la ausencia de la negatividad, del mal presagio; la cercanía del cielo, sin confundirse con él.

La pecera del piso treinta
(o veintinueve; no hay trece),
cerca del cielo,
fue el limbo (122).

Pasamos, finalmente, a la demolición inevitable. El acto presente revierte sobre el futuro y la historia:

Y en la Pompeya futura,
nuestra ciudad de ahora mismo,
otro equipo de excavación
rescatará Las "cosas humildes
que gastamos gastando la triste vida
—sin pensar nunca
en que también serán a largo plazo vestigio,
ruinas de lo impensable inmemorable". (123)

La marca de Caín, el crimen fraterno, como en Juan Rulfo, está allí como origen de la escisión. "El lugar del crimen", en la parte III, denuncia a pesar del olvido, la escena del crimen que el sujeto poético parece condenado a recordar o decidido a hacerlo: "Siempre me asaltan unas cuantas palabras y algunas imágenes irreconstruibles" (60). En "Génesis" (118), de esta misma parte, sabemos que la falla es la tentación de lo prohibido, de los límites. El olvido provoca la entronización de los campos de exterminio nazi, como en *Morirás lejos*:

De tanta felicidad me abrumó el paraíso,
Intenté descubrir qué había allá afuera.
Al acercarme a los límites
me hirieron la alambrada y la cerca eléctrica.

Tuve que regresar a mi jardín, acosado
por los perros de los guardianes
y no encontré ya bosques ni manantiales.

En el lugar que ocupaban
se yergue la barraca N-18
y levantan los hornos crematorios.

VISIÓN DEL MUNDO DOMINANTE. EL POETA Y LA HISTORIA

José Emilio, poeta y profeta, atento a los signos de la historia, pareciera testimoniar nuestro presente de guerras y del poder deshumanizante que amenaza la pareja edénica, cercada por los "centinelas de la destrucción". Antes supo predecir los hechos del 1968 que también se entreveran con una posibilidad de salida, y dan pie a la Vida:

Un mundo se deshace
nace un mundo
las tinieblas nos cercan
pero la luz llamea
todo se quiebra y hunde
y todo brilla
cómo era lo que fue
cómo está siendo
ya todo se perdió
todo se gana
no hay esperanza
hay vida y
todo es nuestro.

(1968, I)⁸

⁸ Para este grupo de poemas, utilizo como fuente, José Emilio Pacheco, *No me preguntes cómo pasa el tiempo. Poemas, 1964-1968*, 1a ed., Joaquín Mortiz, Mé-

El poema recuerda la cita de Rulfo que sirve de epígrafe a este trabajo: "Uno ha creído a veces, en medio de este camino sin orillas, que nada habría después [...]. Pero sí, hay algo. Hay un pueblo".

La Vida, no como algo que se espera, sino como concreción presente que devuelve al ser humano su señorío del mundo en armonía con la naturaleza. No obstante, ya no se regresa al Jardín (Paraíso) como se expresa en el poema "Génesis" citado antes. La vida ahora se rige por el contrapunto de los opuestos, característico de la poesía de José Emilio, como se objetiva en el ritmo de los versos de "1968, I" y la dualidad de la significación. Los versos concretizan los signos de destrucción; los pares los signos de vida, de resurrección. Y el verso último la reintegración de lo que es propio ("Todo es nuestro"). Estos son los componentes mínimos de la idea del mundo que rige los poemarios. Como la vida humana en la historia, el péndulo oscila entre los extremos, hacia un vivir a la altura de lo humano o un vivir hacia la negación y destrucción de lo humano que se manifiesta en la Sociedad y en la Historia. Al llamar a este poema "1968, I" el texto apunta al potencial que nos informa y a los hechos históricos que se avecinan. Vale señalar también que hay tensión en las parejas de opuestos. En primer lugar está siempre lo negativo; en contrapunto le acompaña siempre lo positivo: ("Un mundo *se deshace* / nace un

xico, 1969. (Premio Nacional de Poesía, 1969). En la edición de toda la poesía, José Emilio Pacheco, *Tarde o temprano. Poemas 1958-2000*, ed. de Ana Clavel, 3ª ed. revisada, corregida y aumentada, Fondo de Cultura Económica, México, 2000; también en la 4ª ed., revisada y aumentada, y que incluye Poemas 1958-2009, se han hecho cambios sustanciales en los poemas. No aparece "1968, I" y se reducen a lo esencial "Un marine" (antes "Un defensor de la prosperidad," enero, 1967); se añade "Ché"; "Última fase"; "Agosto, 1968" (antes "Ser sin estar," agosto, 1968); 1968 (antes "1968, II").

mundo"). Subyace el principio del "morir para vivir" que caracteriza la dialéctica de la vida, su movimiento, y tiene claramente raíz bíblica.

Los signos del estallido se entrecruzan con los de la Guerra fría y la destrucción bélica; desde un punto de vista político, el presente está signado por la lucha entre el imperialismo y las naciones del tercer mundo. Véase "En lo que dura el cruce del atlántico" (octubre 1967, p. 18), y "Última fase" (febrero 1968, p. 19). De este último, cito los últimos cuatro versos:

[...]
ningún imperio puede
durar mil años
ni hay colonizados
que los aguanten.

Implicítamente, la afirmación se legitima en el saber del refranero tradicional: "No hay mal que dure cien años, ni cuerpo que lo resista."

Entre "desastres que no esperabas", mecanismos desconocidos, gérmenes, "hombres que luchan por borrar al hombre," el hombre no será "fantasma", "sombra de una especie extinguida", "que interrumpe/[...]/la abyecta procesión del matadero" ("Ser sin estar", agosto 1968).

Después el planto por la Masacre de estudiantes el 2 de octubre de 1968. El sujeto poético, como suele hacerlo en las grandes pérdidas, enraíza su palabra en la tradición de origen prehispánico, con textos que el Padre Ángel María Garibay ha traducido del náhuatl: "Lectura de los 'Cantares Mexicanos', manuscrito de Tlatelolco" y lo fecha "octubre 1968": "Con perfidia fueron

muertos, / sin saberlo murieron. // Y el olor de la sangre mojaba el aire. / Y el olor de la sangre manchaba el aire" (21).

Sigue "1968, I" que se coloca en la frontera entre los poemas del 1968 que acabo de apuntar, y dos poemas referidos a la misma fecha. El primero, "1968, II" rescata lo positivo de la lucha, como respuesta de compromiso. Con variaciones, una vez más se reitera que es "Hora de tomar parte en la batalla". Se está ante la disyuntiva de optar por el paraíso o por el infierno. La dualidad en contrapunto se redefine acorde con lo que he señalado al comentar "1968, I":

Página blanca, al fin, en que todo es posible: el futuro sin
rostro en que el doloroso paraíso redesciende a este mundo,
o bien crece el infierno, es absoluto y sube
entre fragores de su inmóvil voracidad subterránea. (23)

En el poemario *Siglo pasado. Desenlace, 1999-2000*,⁹ se incorporan unos poemas que considero muy importantes para el tema que estamos desarrollando. En ellos a *la poesía* se le reconoce la capacidad para contrarrestar la visión negativa del mundo y del hombre ("sombra", "fantasma"). Para expresarlo, el poeta convoca un término que relacionamos con la mística, dentro de la tradición hispánica: "la noche oscura":

Contra la noche oscura
una pantalla que arde
y una página en blanco.
(*"Poesía"*, 32)

⁹ José Emilio Pacheco, *Siglo pasado. Desenlace. Poemas 1999-2000*, Ediciones Era, México, 2000.

DE LA SOLIDARIDAD POR LA POESÍA

La Poesía, escribir poesía es, a su vez, la posibilidad de un gesto solidario. A partir de lo que somos, de la precariedad de despojados, surge el impulso creativo que nos devuelve la posibilidad de alcanzar un lugar digno en el devenir de la historia, ya nuestra:

“Poscolonial”

Llegamos tarde al banquete
de las artes y letras occidentales,
como escribió nuestro clásico.¹⁰
Recogimos las sobras, nadie lo niega.
Pero, con el ingenio de los que no tienen ni en dónde
caerse muertos,
no ha estado nada mal lo que hemos hecho con ellas. (43)

El patrimonio cultural, social, recibido tiene la huella de muchos otros que nos han precedido. De ahí se parte, a selección nuestra, para elaborar nuevos objetos culturales y sociales que conforman nuestro propio patrimonio (nacional, latinoamericano, universal). Somos legión, y al mismo tiempo, únicos. Una y otra vez en la poesía de José Emilio Pacheco se señala esta necesidad y natural pertenencia a una tradición que nos conforma y nos permite seleccionarnos, concretar nuestra particularidad, nuestra propia invención.¹¹

¹⁰ Se refiere a Alfonso Reyes.

¹¹ Es evidente que la poesía de José Emilio (también su prosa) asume el principio de la intertextualidad, como algo inherente a la conformación de nuestra propia cultura.

“Contra Harold Bloom”

Al doctor Harold Bloom¹² lamento decirle
que repudio lo que él llamó “la ansiedad de las influencias”.
Yo no quiero matar a López Velarde ni a Gorostiza ni a Paz ni
a Sábines.

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.

Queda para más tarde la incorporación de posibles variantes, tanto de los primeros poemarios de José Emilio Pacheco, como de los últimos: *Como la lluvia (2001-2008)*, *La edad de las tinieblas (2009)*, y de los que vendrán. No obstante, los poemarios que he comentado son suficientemente representativos, de su poesía (y de su prosa).

YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ
El Colegio de México

¹² Cf. Harold Bloom, *The anxiety of influence. A theory of Poetry*, Oxford University Press, New York, 1973. 2a. ed., 1997.

CRÓNICA DE LA FUGACIDAD: LA POESÍA DE JOSÉ EMILIO PACHECO

*Este jardín, como mil jardines,
pudo ser, sin saberlo, el paraíso.*

J. E. PACHECO

A la memoria de Carlos Monsiváis

Desde hace más de medio siglo, José Emilio Pacheco viene elaborando una obra literaria y cultural multifacética que revitaliza el ambiente cultural mexicano; en la actualidad ocupa un lugar de privilegio en la lengua española, avalado por el amplio reconocimiento internacional recibido en la última década, sin que los premios literarios sean la señal de sus logros. La poesía —su vocación primordial— ha alcanzado mayor repercusión que sus otras actividades creativas, acaso por ser uno de los escritores que mejor representa la sensibilidad de una época perturbada por la conciencia de fugacidad y de desamparo, por la desventura del ser. Y, naturalmente, por su maestría para elaborar una voz poética propia e inconfundible.

Pacheco mantiene un vínculo profundo con la Ciudad de México, con su historia, sus lugares y sus habitantes, una ciudad que se ha ido transformando en torno suyo, que en un poema de 1966 evoca con límpida sencillez: "La ciudad en estos años cam-

bió tanto / que ya no es mi ciudad";¹ su mirada crítica, condicionada por la sensación de deterioro y pérdida, entreve la fugacidad de una manera concisa y transparente: "Pertenezco a una era fugitiva, mundo que se deshace ante mis ojos" (63), primer verso de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. Su poesía es un inventario de la destrucción urbana en una ciudad que ha perdido sus atributos, donde todo es ruina, hoguera y ceniza: "También en la memoria / las ruinas dejan sitio a nuevas ruinas" (129), dice en *Irás y no volverás*. Pacheco presenta la experiencia del derrumbe de manera impersonal, dándole un sentido más vasto a la rememoración: "México en el páramo / que fue bosque y laguna / y hoy es terror y quién sabe" (359), se lee en *Ciudad de la memoria*.

El pasado no es un tiempo que Pacheco anhele recuperar: "ningún tiempo pasado ciertamente / fue peor ni fue mejor" (55); de allí que, al evocarlo, no manifieste una sensibilidad nostálgica, como suele repetirse, ni sustente una visión apocalíptica, como asimismo se repite *ad nauseam*; por el contrario, describe el caos que nos rodea, rescata la memoria de una "caída infinita", constante poética suya: "Lo que ayer fue jardín es hoy desierto de hojas. [...] La ciudad / jamás renacerá como estas hojas" (325), observa el yo de un poema de *Miro la tierra*, para concluir con una señal de vida y renovación: "Con piedras de las ruinas ¿vamos a hacer / otra ciudad, otro país, otra vida? / De otra manera seguirá el derrumbe" (333). La vida no cesa de fluir: "Nos iremos sin dejar huella" (355-7) y todo "se hará polvo" (356-10), proclama el hablante en un poema que acentúa, asimismo, una voluntad de afirmación, no la fugacidad de la vida sino su eternidad: "perdurará sólo el mar / que nace

¹ *Tarde o temprano*, 3ª ed., México: FCE, 2000, 53. Todas las citas se hacen de esta edición de la poesía de Pacheco, revisada, corregida y aumentada; a continuación, sólo se incluye el número de página entre paréntesis, al fin de la cita.

y muere desde el principio del tiempo" (356-10). Miseria y esplendor del mundo: "nuestra época / nos dejó hablando solos" (75).

Ahora bien, bajo los síntomas de los males que aquejan a la sociedad moderna resplandece otra presencia: la capacidad suscitadora de mitos de la naturaleza. La perseverancia de Pacheco por redimir la grandeza del mundo natural ("única eternidad que sobrevive, esta lluvia no miente", 214), deja una huella permanente en su obra poética. Los mitos humanizan la vida humana y resguardan los misterios de la naturaleza; vale decir, el tiempo, además de ser una fuerza destructiva, propicia las transmutaciones, la continuidad de la existencia.

Ya en sus dos primeros poemarios, *Los elementos de la noche* (1963) y *El reposo del fuego* (1966), la conciencia de fugacidad invade el decir poético de Pacheco. Sus convicciones esenciales ya están presentes en sus textos tempranos: el trabajo devastador del tiempo, que el yo en "Árbol entre dos mundos", el poema que abre su primer poemario, cuestiona, sin respuesta: "Al centro de la noche todo acaba, / dura lo que el relámpago". La memoria recobra una mirada desencantada, un sentimiento de desamparo vital, entrelazado con la luminosidad de un día que "hace vibrar al esplendor del mundo" (15-16).

El segundo poema de *Los elementos de la noche*, "Canción para escribirse en una ola", orienta el quehacer poético del joven poeta; el tiempo es una presencia a la vez real y mítica:

Las palabras del mar se entremezclan y estallan
cuando se hunde en la tierra el rumor de las olas.
Un caracol eterno son el mar y su nombre.
En la apagada arena viene a encallar la noche.

Y el mar se vuelve espejo de la luna desierta. (16)

Las "palabras" del mar se mezclan y estallan, acentuándose, con la personificación, la unidad secreta del cosmos.² El mar ("un caracol eterno") es una metáfora que condensa la noción de permanencia en el cambio.³ Vale decir, el poema es un espacio de reflexión en el cual la transitoriedad se enlaza a elementos primarios (día, mar y olas) que se disuelven en la arena de una playa nocturna, en un instante de totalidad expresado con un tono melancólico y elegíaco. En el último verso, el/la mar, agua madre, se refleja y compenetra con la "luna desierta", espejo de la eternidad, testimoniando la soledad del hombre en el mundo moderno. Todo es fugacidad y continua transmutación. Pacheco realza "las incesantes aguas del tiempo", un ritmo cósmico, una trama de relaciones secretas, para que "que vida y muerte tengan el sentido de su mutua transfiguración".⁴

Las primeras palabras de *El reposo del fuego* ("Nada altera el desastre") condensan la visión desolada del autor. El destino del hombre está enlazado a la tierra, sometido al tiempo. El desasosiego frente a la destrucción de las obras humanas en "un reino asolado" por el tiempo (y el fuego), deja vislumbrar la presencia de un substrato mítico, primordial: "Resuena, vibra / ese golpe ignorado, ola invisible / con que el fuego del aire enciende al mundo" (59). Desde entonces, la visión heracliteana de la perpetua transformación de la naturaleza, del cambio incesante como fuerza creadora, recorre su creación poética. El mundo es invulnerable al tiempo:

² En la primera versión del poema, un ingenioso juego de palabras ("ola tras hora") funde mar y tiempo y establece en el nivel fónico una sutil equivalencia entre ambos, intensificada por un verso de la primera estrofa del poema: "la ola del tiempo", que sobrevive la poda.

³ Véase, Luisa Ruiz Moreno, "El mar y las transformaciones", *Márgenes* (Puebla), vol. 1, nº 2, 1982, 42-46.

⁴ Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia*, México: FCE, 1985, 285.

Arde el campo en el sol a mediodía.

Aquí todas las cosas se disponen

a renacer.

Y entonces, de repente,

todo el jardín se yergue entre las piedras:

nace el mundo de nuevo ante mis ojos. (58)

Numerosos poemas de Pacheco son fragmentarios, aforísticos, reticentes, conciliaciones de opuestos, reminiscentes de la cosmovisión del filósofo griego: “ya todo se perdió / todo se gana”; “¿sólo perder ganamos existiendo?” El universo es un orden de fuerzas contrarias, que alternan y se complementan. En “Don de Heráclito”, de *El reposo del fuego*, “Siempre Heráclito”, de *Irás y no volverás*, y “Sol de Heráclito”, de *Desde entonces*, Pacheco deslinda su poética de la fugacidad.⁵ Cito íntegro el segundo poema:

El viento pasa y al pasar se desdice.

Se lleva el tiempo y desdibuja el mundo.

Somos la piedra a la mitad del torrente:

siempre igual y distinta a cada segundo,

pulida por las incesantes aguas del cambio. (130)

Las imágenes del mundo natural (agua, tierra, fuego, viento, luna y sol, arena y mar) abastecen el sentimiento de fugacidad de la existencia. Entre ellas, prevalecen los ríos y el mar, el espacio de la revelación y, a la vez, de la gestación del vuelo lírico. ¿Qué se salva del derrumbe, qué permanece?: la armonía cósmica, el oleaje

⁵ La cuarta cita explícita del filósofo griego es una *boutade*, un ejemplo de humor absurdo: “Entre los nadadores distinguimos / a Heráclito el Oscuro / que hizo una señal de despedida” (143).

del mar, el sin fin de días y noches y el deseo del hablante de atenuar el absurdo que horada la existencia, otorgándole un sentido, si no una esperanza, a nuestro paso por la tierra: "Y al final me queda / una sola certeza: / haber vivido" (365), se lee en un poema posterior. Más que una problemática metafísica, como suele ser, la relación hombre-tiempo-naturaleza es, para Pacheco, una vivencia perturbadora, una "invisible pesadumbre".

El universo (la "infinita naturaleza"), es un perenne refugio mítico; bajo las apariencias asoma el sol ("la luz llamea"), fugaz resplandor que satisface la necesidad de plenitud del ser humano, mientras crece el "fuego", metáfora del cambio constante, una continua destrucción de la que nada escapa. La entrañable, aunque dolorosa, exploración del deterioro y la ruina se yuxtapone a una vivencia que proviene del mundo natural, a un absoluto que nunca llegará a concretarse. En *El reposo del fuego*, sugiere Juan García Ponce, la poesía de Pacheco adquiere "un altivo carácter de afirmación", que se rebela, incluso, contra la corrosiva negación que ha hecho posible el libro.⁶ A la desesperanza, a la degradación del presente, Pacheco contrapone la perennidad de la naturaleza, la ternura, sin concesiones al intimismo o a la nostalgia. Sólo queda la memoria del instante vivido, de aquello que, aunque efímero, retumba en la memoria.

En su obra venidera, su ya clásico *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), Pacheco entabla una revisión radical de su poesía y del hecho poético. El poemario forma parte de la renovación del fenómeno literario que empieza a difundirse en los sesenta, la llamada posmodernidad, cuando la modernidad muestra síntomas de crisis. La literatura posmoderna aspira a trazar una línea

⁶ Juan García Ponce, *Trazos*, México: UNAM, 1974, 23.

divisoria tajante con un pasado que debe ser superado, que la propia poesía de Pacheco parece verificar, aunque no se aprecie una mutación radical, salvo en la forma poética; desde 1969, su poesía adquiere la inmediatez de un diario, sin límites formales, “las palabras/que dicta en su fluir el tiempo en vuelo” (152), como dice en uno de sus poemas más memorables, “A quien pueda interesar”, de *Irás y no volverás*. El ocaso de los valores éticos, de los grandes ideales y de las creencias mesiánicas de redención, los dogmas y las utopías que caracterizan a la sociedad moderna, así como el consumismo y la banalización de la cultura, conducen a la degradación de la civilización humana y del planeta. Encauzan, asimismo, una democratización de la cultura, según plantea Daniel Bell.⁷ En la segunda mitad del siglo xx prevalece una indagación escéptica del mundo, desacralizada y desmitificada, agudizándose formas de expresar la realidad, asumidas por Pacheco: fragmentarismo, discontinuidad, autorreflexión, ironía, parodia y una escritura que no es ya más una imagen del mundo, o el compendio de un saber, porque todo es pasajero e inestable. Es decir, se desmantelan los valores consolidados por la modernidad, tanto los sociales como literarios, augurándose el advenimiento de una nueva sensibilidad.

Con *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, Pacheco adquiere una voz propia, irónica, escéptica, y ante todo crítica, enlazada a la vida diaria y al devenir del tiempo, replanteando de manera tan radical la escritura de poesía, y del lugar que ocupa en el mundo moderno, que sus prioridades de fin de la década son muy distintas a las de su iniciación literaria. La reflexión sobre el acto poético mismo, la autorreflexividad metapoética, establece una distancia

⁷ Daniel Bell, “La vanguardia fosilizada”, *Vuelta*, nº 127, junio 1987, 28-34.

crítica con el lector; como observa José Miguel Oviedo: "la actitud crítica se ejerce sobre la propia materia de la poesía".⁸ Pacheco es un escritor altamente consciente del acto creativo, sobre todo, en lo pertinente a la esencia del lenguaje y del oficio de escribir. La crisis de la representación y el cuestionamiento de la habilidad del lenguaje para nombrar el mundo corresponden al espíritu de subversión total de los sesenta, al combate contra las conformidades, en este caso, la escritura "estética". Las palabras se corroen, se desgastan y pierden su función expresiva: "palabras carcomidas, rengueantes, sonsonete / de algún viejo molino". En el mismo poema, el escepticismo del poeta, su desencanto con la inutilidad ética de la poesía, le hace decir: "Hay que darse valor para hacer esto: / escribir", algo "por completo inútil", sin embargo, "no es posible callar, comer silencio" (57-58), hay que proseguir, abrirse paso entre las tinieblas de la existencia.

Todo es fugaz, equívoco: "escribo unas palabras / y al minuto / ya dicen otra cosa" (73). El recelo del poeta moderno ante un lenguaje preciso y a la vez indeterminado (recuérdese "Palabra, voz exacta / y sin embargo equívoca", primeros versos de "Palabra", de Octavio Paz), su empeño por alcanzar un sentido más pleno, por decir lo indecible, son señales de una tentativa por ordenar el mundo. Pacheco duda de la habilidad del lenguaje para representar la realidad, aunque pretenda, como todo gran poeta, remediar el desgaste que produce el uso diario, milenario. Nada sobrevive: "es hoguera el poema y no perdura" (60), el tiempo lo disuelve, lo borra; la poesía, para Pacheco, es materia del olvido, destinada a no subsistir "ante el eterno viento".

⁸ José Miguel Oviedo. "JEP: la poesía como *ready-made*", *La hoguera y el viento: JEP ante la crítica*, ed. de Hugo Verani. México: UNAM / Era, 1993, 51.

El poeta desdeña y a la vez exalta el lenguaje. Como en el célebre poema "Las palabras" ("chillen, putas"), de Octavio Paz, Pacheco promueve una relación ambigua, aunque afectuosa con las palabras y la poesía; en un poema titulado "Crítica de la poesía", dice: "La perra infecta, la sarnosa poesía", para cerrar la estrofa con palabras diáfanas, luminosas, pacianas: "La dulce, eterna, luminosa poesía" (75). Blasfemia y esplendor del lenguaje de un poeta que enaltece la experiencia poética, entrevista en el mundo natural —tanto en una "Gota de lluvia", iluminada por la luna, un tópico arraigado en la tradición, como en el "Canto de los grillos", un poema que tiene como subtítulo "Defensa e ilustración de la poesía", insólita, en su contexto, apología del quehacer poético.

En efecto, el cuestionamiento de las propiedades del lenguaje subyace en buena parte de su poesía; en "Job 18.2", Pacheco se remonta a la Biblia para revelar el destino de todo poeta, exhumar la vivacidad del lenguaje:

¿Cuándo terminaréis con las palabras?,
interroga
en el Libro de Job
Dios —o su escriba.

Y seguimos puliendo, desgastando
un idioma ya seco; tentativas
de hacer que brote el agua en el desierto. (78)

El lenguaje, como todo, está sometido a desgaste. La tentativa de desenterrar la autenticidad del lenguaje instaaura una reflexión sobre sus poderes creadores, o, como lo dice mejor Pacheco, "hacer que brote el agua en el desierto".

Si en su poesía anterior prevalecía una voz poética solemne y una forma poética rigurosa, en 1969 Pacheco introduce una expresión estética sin aparente artificio; vale decir, crea un texto artístico que imita lo no artístico, que adquiere una apariencia de naturalidad y espontaneidad. A la desolación y la banalidad, siempre presentes, incorpora situaciones de la vida moderna, a menudo con un humor mordaz, dándole señales de vida inmediata a su poesía: "Ésas que ves ahí sudando a mares / pro retorno imposible, / fueron un día / las muchachas en flor" (144, el poema se llama "Clínica de belleza").

La metáfora del río/mar es el espacio de las transmutaciones. Un brevísimo poema, de tres líneas, "Escolio a Jorge Manrique", propuesto como una explicación de otros versos, que generan su propio poema, complementa de manera original la copla del poeta español ("Nuestras vidas son los ríos, / que van a dar en la mar, / que es el morir"); Pacheco escribe: "*La mar no es el morir / sino la eterna / circulación de las transformaciones*" (82, cursiva suya). Pacheco reescribe, transforma y contradice el poema medieval: la mar no es el morir, sino el cambio permanente, el punto de partida y de llegada de la existencia. Al respecto, comenta Manuel Durán: "El texto de Pacheco no habría sido producido sin el de Manrique y, sobre todo, sin el sentido que los siglos han ido depositando en él; pero, al mismo tiempo, nada más personal que ese escolio; la obsesiva percepción del tiempo como una realidad que se deshace y sin embargo perdura, tiene un sello inconfundible en la obra de Pacheco".⁹

En *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, la relación entre la creación poética y la problemática política se vuelve explícita. Pacheco incorpora a sus textos los elementos más dispares —indagaciones en lo cotidiano, noticias de la prensa o de la publicidad— todo

⁹ Manuel Durán, "Tradición y originalidad en la poesía de JEP", "La Jornada Semanal", supl. de *La Jornada*, n° 185, 27 diciembre 1992, 28.

aquello que tenga actualidad en el momento de escribir, aunque parezcan ser lugares comunes o trivialidades. Valga de ejemplo un poema de dos líneas: “ningún imperio puede / durar mil años” (67), un texto aparentemente banal, inserto en el libro después de otros dos brevísimos poemas, “Un marine” y “Che”, que le otorgan sentido al primer poema, sin explicarlo. En la misma página, incluye un poema titulado “1968”, que sólo dice: “Página blanca al fin: todo es posible” (67), que, por su indeterminación, puede aludir a las revueltas de París, Praga o a Tlatelolco, insinuar un camino —frustrado— de transformar la historia. Con agudeza crítica, y sobre todo ética, Pacheco confronta la historia, una época definida por la violencia política y la pobreza de los pueblos (“la tortura o el genocidio o el matar de hambre”), como resume en *Desde entonces*, males que condensa de nuevo en un libro posterior, *Miro la tierra*: “codicia, crueldad, opresión, soberbia, desprecio, crimen”; se vive inútilmente y, por tanto, la amenazada supervivencia del hombre está enlazada al advenimiento de otro mundo, a una utopía social, vallejianas: el yo sólo ambiciona “la libertad que me haga libre / cuando no quede un solo esclavo” (125); reiterando: “No quiero nada para mí, sólo anhelo / lo posible imposible: un mundo sin víctimas” (228). No hay salida: fugacidad e injusticia, enraizadas, “entre los condenados de la tierra”.

Otro rasgo, no menos significativo, singulariza a *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. Pacheco convierte los objetos comunes en materia literaria, “transforma los sucesos de la vida diaria en materia memorable”, observa Elena Poniatowska.¹⁰ La revaloración de lo insignificante intensifica la relación de su poesía con el contexto social, reduciendo la distancia entre las palabras y el

¹⁰ Elena Poniatowska, “JEP: naufragio en el desierto”, *La hoguera y el viento: JEP ante la crítica*, 19.

mundo. El resultado es una obra poética en la cual crónicas, hechos históricos, erudición, textos ajenos, experiencias personales, fábulas o anécdotas convergen en el texto poético. La trampa de la facilidad atrapa al lector —a cierto lector— que se desconcierta frente a la aparente sencillez de los poemas de Pacheco. De allí que algunos textos suyos parezcan pueriles a quienes prefieren que un poema recree algo elevado con un lenguaje refinado, no con palabras ordinarias, sin dignidad literaria. El lenguaje puede ser común y el mundo recreado también puede serlo; pero sus mejores poemas poseen una tonalidad estética altamente elaborada. De allí que la sobriedad de sus recursos formales y la sencillez de la enunciación inciten al lector a descubrir la especificidad poética, el efecto literario de sus poemas.

Con los libros siguientes, Pacheco matiza y redefine una actividad poética que alcanza un carácter definitorio, en particular en *Irás y no volverás* (1973), que bien puede considerarse una segunda parte de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*; en todos ellos, continúa sus exploraciones en lo cotidiano y en la degradación de la vida. No es menos cierto que simultáneamente se acentúa otro rasgo de su poesía: la desesperanza alterna con el deslumbramiento ante el mundo natural. El yo desaparece y son las palabras las que hablan. Sirva de ejemplo el poema "Mírame y no me toques":

¿Cómo podría explicar *Las soledades*,
concentrarse en Quevedo, hablar de Lope
si en vez de alumnas tiene ante sus ojos
(con permiso de Heine y de sus clásicos)
la rosa, el sol, el lirio y la paloma? (156, cursiva de JEP)¹¹

¹¹ Fiel a su poética impersonal, Pacheco modifica este poema: donde dice "tiene ante sus ojos", en la versión original decía "tengo ante mis ojos".

La instantaneidad de la vida conduce al “hallazgo del lirismo en la naturaleza”, observa Monsiváis (57). Las palabras sobran, parece sugerir Pacheco en un gran poema, “Definición”, de una sola línea: “La luz, piel del mundo” (143); o en otro, “Alabanza”, también de una sola línea, y no menos memorable, que da cauce al encanto de la perfección: “En silencio la rosa habla de ti” (444). Sobriedad y lirismo, sencillez y hondura, se aúnan para reivindicar la perdida plenitud del lenguaje y del mundo.

Pacheco —como Octavio Paz— siente predilección por esos momentos fugaces que justifican la vida, pero de una manera más sutil y menos insistente:

Pero yo no oigo nada.
Sólo el silencio que da miedo. Tan raro,
tan escaso se ha vuelto en este mundo
que ya nadie se acuerda de cómo suena,
nadie quiere
estar consigo mismo un instante. (276)

El afán de captar un instante en reposo, de calma interior, entre la ruidosa desolación del mundo, y a la vez, un silencio absoluto, desemboca en un momento de extrañeza, de plenitud natural. Escribir es, para Pacheco, una forma de transfigurar la realidad en una serie de presentes, de instantes efímeros, inevitablemente sentenciados a desplomarse en la nada, pero que dejan “una humilde huella” de la presencia del hombre en la tierra.

En otros poemas, Pacheco reivindica instantes de luminosidad, contrapuestos al sentimiento de desintegración. El primer verso de “Alabanzas”, de *Miro la tierra*, un poema en diez partes, impone el asombro de vivir un momento de totalidad: “El instante se ha

llenado de azul" (339); las alabanzas al mar, a la luz, a los árboles, al alba, al tiempo, a la lluvia y al viento, a todo aquello que ilumine la oscuridad del mundo, revelan nuestra condición original:

Alabemos el agua que ha hecho este bosque
y resuena
entre la inmensidad de los árboles.

Alabemos la luz
que nos permite mirarla.

Alabemos el tiempo
que nos dio este minuto y se queda
en otro bosque, la memoria, durando. (339)

La dialéctica del tiempo encauza una reflexión apesadumbrada, sin caer en la desesperación y, menos, en el sentimentalismo. El ser es tiempo, cifra de la vida que se escapa; como contraste, Pacheco opone un emblema de lo perdurable, de lo que se renueva, el mar, del cual surge la vida: "El trabajo del mar es el camino del poeta. En sus múltiples transformaciones, en un fluir que a cada instante se conforma, la palabra alcanza permanencia y sentido", observa Susana Zanetti.¹² En efecto, *Los trabajos del mar* (1983) es un libro clave al respecto; por un lado, Pacheco vuelve a evocar la sensación de pérdida y de deterioro, a reflexionar acerca de la fugacidad; por otro, realza el mundo natural, sobre todo el mar y su circunstancia. La experiencia del tiempo como fugacidad

¹² Susana Zanetti, "JEP: 'Para que brote el agua del desierto'", *Diario de Poesía* (Buenos Aires), n° 10, 1988, 33.

contrasta con la vivencia del tiempo como continuidad, como resguardo existencial, que la voz poética redime o inventa:

el mar se habrá cambiado en desierto
cuando ya no esté aquí para mirarlo y amarlo;
cuando mi ceniza
arda por un instante en espuma rota
y de nuevo sea
átomo de la nada o de la vida invencible
en la totalidad del océano unánime. (267)

El reconocimiento de los ritmos del mundo natural, encarnada en la imagen del mar, es un indicio de una experiencia universal: "Así, surge el consabido tema de la temporalidad como cambio constante entre los ciclos de la creación y la destrucción, el movimiento y la inmovilidad", observa Oviedo.¹³

La continua transmutación del tiempo ordena el cosmos. En otro poema del mismo volumen, "Contraelegía", que bien pudo haberse llamado "Arte poética", la fusión de la voz dominante, vinculada a la desolación del mundo, y la "otra voz", ligada a la vida humana, complementan el perfil poético de Pacheco:¹⁴

Mi único tema es lo que ya no está.
Sólo parezco hablar de lo perdido.
Mi punzante estribillo es *nunca más*.

¹³ José Miguel Oviedo, "Los trabajos del mar de JEP", *Vuelta*, n° 89, abril 1984, 34.

¹⁴ Desde otro punto de vista, siguiendo a T. S. Eliot, Gustavo Guerrero también considera dos voces en la poesía de Pacheco: la del poeta que habla consigo mismo y, al hacerlo, habla con los otros, y la otra voz, que tiene un deliberado propósito social; véase, "Tarde o temprano de JEP", *Vuelta*, n° 54, mayo 1981, 39-41.

Y sin embargo amo este cambio perpetuo,
este variar segundo tras segundo,
porque sin él lo que llamamos vida
sería de piedra. (131, cursiva de JEP)

Frente al mar todo cobra significación. El mar y la música se fusionan en una síntesis de perfección, en una exaltación de la creación universal y humana:

La corriente de Mozart tiene
la plenitud del mar y como él justifica el mundo.
Contra el naufragio y contra el caos que somos
se abre paso en ondas concéntricas
el placer de la perfección, el goce absoluto
de la belleza incomparable
que no requiere idiomas ni espacio. (286)

Con el transcurso del tiempo, la maestría de Pacheco se acrecienta, la desolación se ahonda, la palabra poética es cada vez más concisa e impersonal;¹⁵ la presencia de la naturaleza, la única apariencia duradera, le permite descubrir la “belleza incomparable” del mundo; como bien dice Monsiváis, el poeta “sólo reconoce la plenitud de la belleza cuando viene bajo la forma de sensaciones y de incursiones en la naturaleza”.¹⁶

¹⁵ Con la excepción de *Miro la tierra*, 1986, elegía de una catástrofe concreta, tangible, la destrucción de la Ciudad de México por el terremoto de 1985; en particular, la primera sección, “Las ruinas de México”, una réplica inmediata a la tragedia, sin el distanciamiento de otras miradas críticas de la ciudad.

¹⁶ Carlos Monsiváis, “JEP: el personaje de su poesía y el aurore”, *Proceso*, nº 1396, 3 agosto 2003, 61.

La conciencia del fin, de ser “pasajeros en tránsito por la tierra prodigiosa e intolerable” (272), se funde con el espacio de lo perdurable. Tomemos como ejemplo específico, *La arena errante* (1999), el décimo segundo libro de poesía de Pacheco, que ejemplifica, por sus logros y tanteos, la continuidad de una obra poética que no varía de manera sensible, salvo en su gradual despojamiento verbal, en su creciente espontaneidad. La diversidad de poemas constituye una recapitulación poética en el fin de siglo y de milenio. Desenlace y, a la vez, recomienzo.¹⁷

En *La arena errante*, Pacheco explora —como nos tiene acostumbrados— el acontecer cotidiano, la vivencia temporal y el devenir histórico, con una mirada realista, irónica y crítica. Esta actitud unifica una disposición creadora que vuelve a ser una crónica del paso del tiempo, un testimonio del desamparo humano, despojada de todo rasgo confesional o nostálgico. Poesía y reflexión crítica (re)concilian lírica y crónica en textos donde el deterioro y la transitoriedad son recreados a través de situaciones concretas. Vale decir, la escritura es —para Pacheco— una forma de negarse a capitular ante la crueldad del mundo y la fugacidad de la materia.

Pacheco indaga incansablemente en la pesadilla de la historia y las sombras que acechan a la existencia; un verso suyo, “El polvo, la ceniza, el desastre, la muerte” sintetiza un aspecto central de su poética: la erosión de todo lo viviente. Esta conciencia

¹⁷ En la presentación del poemario en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, Pacheco anunció que tenía “serias dudas de que vuelva a escribir otro libro de poemas” (*Excelsior*, 3 dic. 1999, 9). ¿Inutilidad de la poesía en el fin de milenio? ¿Disminución del impulso creador? Sea como fuere, Pacheco lleva ya tres libros publicados desde *La arena errante*: uno casi inmediato, *Siglo pasado (Desenlace)* [2000], y otros dos, una década después: *Como la lluvia* (2009), su poemario más extenso, y *La edad de las tinieblas* (2009), cincuenta poemas en prosa.

del deterioro contrasta con la labor de redimir las cosas ínfimas, como si escribiera una simple crónica cotidiana, una conversación ininterrumpida con la memoria: rescata una gotera, uñas, moscas, hormigas, hienas, una telaraña, nueces, la letra "O", una aguja, o un grano de arena, sin más finalidad aparente que describir una actividad anodina. En "Gotera", dice: "Eres el triunfo / de lo insignificante / contra el significado de su orden, prendido / con alfileres a la nada y el caos" (120). Todo le sirve a Pacheco como materia artística y como manifestación de la temporalidad.

En *La arena errante* se capta la experiencia humana con un distanciamiento emotivo, acompañado, usualmente, de una reflexión lúcida o irónica, donde la subjetividad pasa a segundo plano; no sólo desaparece la idea de trascendencia sino que se suprimen las alusiones a la intimidad. Recordemos el cierre del poema "¿Qué fue de tanto amor?":

Todo se ha deshecho.
Ha regresado al polvo.
Está a punto
de ser vacío
en el vacío que aquel amor
colmó por un instante.
Pero ya basta. (511)

El revés del desencanto, dice Carlos Monsiváis, es la lucidez.¹⁸ De hecho, la lucidez que le impide idealizar el pasado, disuade a Pacheco, de expresar una emotividad. La agudeza tiende, asimis-

¹⁸ Carlos Monsiváis. "JEP: Aprendimos que no se escribe en el vacío", *Nexos*, n° 378, junio 2009, 54.

mo, a ser una forma de ocultamiento de la subjetividad, afectación que, en otro poema, formula con las mismas palabras: “Los días se van sumando hasta formar una época. / Entonces los miramos con rencor / y decimos: Ya basta” (524).

Frente al mar y la arena, se revela la unidad del ser: “Andar entre las arenas es caminar por la extensión de nuestra conciencia, ilimitada como ellas”, observa Octavio Paz, “todos formamos parte de todo”.¹⁹ La rememoración del fluir temporal “como arena errante en la noche”, en “un instante perpetuo” (33), intangible, de momentánea eternidad, decanta su mirada poética: “Letras, incisiones en la arena”, había escrito en *El reposo del fuego*; si las palabras son hendiduras en la arena, condenadas a dispersarse, también descubren el placer de estar en el mundo: “arena como al principio de la creación, victoria / de la existencia” (374); pero “los paraísos duran un instante” (375), recuerda la voz poética. Para Pacheco, la poesía no transforma ni cambia el mundo; pero el poder de “la dulce, eterna, luminosa poesía” pone de manifiesto su aptitud para enaltecer la experiencia vivida. El mundo se desmorona, pero la poesía, permanece viva, eterna.

Al incesante deterioro de ciudades convertidas en basureros y al desencanto vital, Pacheco contrapone un anhelo de continuidad, reflejado en “mundos de luz que viven un instante” (573), cuando el tiempo parece detenerse y se mitiga el horror de saberse seres transitorios. La civilización envilecida encuentra en las voces de la naturaleza imágenes de un momento sin retorno. No se puede volver al origen, tampoco es posible vivir a la intemperie, hundidos por completo en la nada. Pacheco no crea una imagen idealizada de la naturaleza; tampoco fragua una mitología de

¹⁹ Octavio Paz, *El arco y la lira*, México: FCE, 2008, 153.

unificación cósmica. De allí la importancia de escribir desde una doble perspectiva de reconocimiento y de testimonio; para él, lo que verdaderamente importa es transmutar las derrotas cotidianas en una aventura poética.

En el primer poema del volumen, "Las flores del mar" —no del mal, si bien hay ecos velados con el poema de Baudelaire— resuena un anhelo de rehacer la milenaria morada cósmica:

Danza sobre las olas, vuelo flotante,
ductilidad, perfección, acorde absoluto
con el ritmo de la marea,
la insondable música
que nace allá en el fondo
y es retenida
en el santuario de las caracolas.

La medusa no oculta nada,
más bien despliega
su dicha de estar viva por un instante. (501)

El poeta procura retener lo fugitivo, perpetuar "un acorde absoluto", cósmico. El equilibrio que revela el mundo natural se ve reflejado en el temple sosegado del yo poético, que restablece un tiempo mítico, condensando en una medusa las calamidades de dos siglos: "Flores del mar y el mal las medusas" (502).

El poema siguiente, "La arena errante", da título al libro; la armonía de la naturaleza, modulada rítmicamente, con recurrencias léxicas contrastadas y una construcción paratáctica, impone su presencia sobre la fugitiva vida humana:

Lluvia de arena como el mar del tiempo.
 Lluvia de tiempo como el mar de arena.
 Cristal de sal la tierra entera inasible.
 Viento que se filtraba entre los dedos.
 Horas en fuga, vida sin retorno. (503)

El poema termina con una imagen del desamparo del yo, lejos de la plenitud del mar; en los dos versos finales, que funden sentido e imagen poética, el hablante toma conciencia de su estado de caída: "Y a la orilla del mar que es mi memoria / sigue creciendo el insaciable desierto" (*id.*).

La serenidad y la armonía del mundo natural encuentran un cauce expresivo reverente y sosegado. En "Paisaje", se lee, parcialmente: "Aquí riman las ramas. / Su verdor es su música. [...] Todo está vivo en el museo de un segundo". Un instante fugaz enfrenta al ser humano a la inmanencia, sol y viento: "la tierra no volverá nunca a ser / la plenitud que fue en este instante" (530). En otro poema se recrea un rito diario (la puesta del sol), otorgándosele un carácter inmemorial, enunciado con un extremo despojamiento verbal, con un léxico transparente. El poema se llama "Mañana":

El alba está lejana.
 No sé qué busca el pájaro
 entre la noche densa.

Habla, murmura, insiste.
 Se acerca a la ventana.
 Dice que el sol no ha muerto
 y existe otro mañana. (537)

Recordemos un poema más, "Lumbre en el aire", que concluye con una contemplación de la armonía del mundo, en un instante solar sustraído a la sucesión temporal:

Todo es ala y fugacidad
en la galaxia de esta lumbre.

Mundos de luz que viven un instante.
Luego se funden y se vuelven nada.

Como esta noche en que hemos visto arder
cuerpos fugaces sobre el mar eterno. (573)

La arena errante concluye con "Tres poemas sobre casas", moradas que terminan en polvo, en una disgregación definitiva. La casa es "nuestro rincón del mundo", dice Gaston Bachelard, "que alberga el ensueño" y resguarda de las contingencias de la vida.²⁰ Como observa Alberto Blanco: la casa "no sólo es la cuna y la mortaja, sino que es también el cuerpo y el alma".²¹ Es un cosmos propio, sagrado, del ser humano; en Pacheco, sin embargo, la labor destructora del tiempo y de las actividades humanas "no perdonan" nada, ni siquiera una esperanza de protección real, que desaparece "como arena entre los dedos". El último verso del último poema, titulado "Demolición", dice, lacónicamente: "ruinas de lo impensable inmemorable"; con su aliteración monótona el verso deja una sensación de oscuridad anímica, de la dispersión total de la experiencia vivida.

²⁰ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, citado por Alberto Blanco, "JEP: volver a la tierra", *Cultura Urbana* (México), vol. 1, n° 2, 2005, 5.

²¹ Alberto Blanco, *Cultura Urbana*, 5.

El ansia de absoluto que revelan poemas como “Las flores del mar”, “La arena errante”, “Mañana” y “Lumbre en el aire” ilumina el mundo con un resplandor intermitente, poniendo de manifiesto el afán del autor de abarcar lo inabarcable. Dos versos de *La arena errante* llevan a las últimas consecuencias su empeño en nombrar lo innombrable: “Pretendo asir la marea, / acariciar lo imposible” (502). A su vez, el último poema de *Siglo pasado*, titulado “Despedida”, dice, simplemente: “Fracasé. Fue mi culpa. Lo reconozco. / Pero en manera alguna pido perdón o indulgencia: / Eso me pasa por intentar lo imposible” (606). El acto poético, la desmesura de tratar de acariciar o intentar lo imposible, torna en arte, en poesía, las calamidades de la existencia.

HUGO J. VERANI
University of Notre Dame

JOSÉ EMILIO PACHECO, POETA ELEGÍACO

Condenaron a muerte
a todos los poetas elegíacos,
entre los cuales
(por pereza de defenderme)
me incluyo.

JULIÁN HERNÁNDEZ

Hay poetas que encuentran su veta más auténtica y más personal en la exaltación de la vida y del mundo (como Carlos Pellicer) o en la celebración del amor y del erotismo (como Octavio Paz); otros, en cambio, descubren tarde o temprano que su voz sólo engendra resonancias en los lectores cuando hablan de la ausencia, de la pérdida y de la destrucción incesante de todas las cosas. No cabe duda de que José Emilio Pacheco pertenece a esta última familia de poetas, tan antigua y tan ilustre como las otras (de hecho, todas estas estirpes tienen representación abundante en la Biblia, el texto fundador de Occidente, uno de los libros más citados y saqueados por Pacheco, desde Job y el Cantar de los Cantares hasta los libros proféticos). Y cuando empleo el verbo “saquear”, lo hago con plena conciencia del sentido que tiene esa palabra para el creador que se inspira en obras ajenas. T. S. Eliot, el poeta angloamericano que Pacheco ha leído, traducido y estudiado durante tantos años, lo expresó de manera muy sintética cuando dijo que

“los poetas inmaduros imitan mientras que los poetas maduros roban” (“Immature poets imitate; mature poets steal.”)¹

Se trata, sobre todo, de una cuestión de temperamento, de visión del mundo, de saber adecuar la sensibilidad personal con la naturaleza intransferible del don lírico que todo poeta va explorando y conociendo en su reino interior. Por otra parte, la modalidad elegíaca es tan antigua como la poesía misma: desde el mundo clásico (e incluyo aquí los otros clasicismos: los orientales y los precolombinos) hasta nuestros días casi no hay poeta mayor que no haya ensayado la modalidad en algún momento por íntima necesidad. Ningún poeta escoge el tipo de poesía que escribe. Es decir: uno no es poeta elegíaco por voluntad sino más bien por fatalidad.

Lo elegíaco es central en la obra de Pacheco. Y lo es no sólo en la obra poética sino también en la narrativa y otras zonas. El relato *Las batallas en el desierto* (1981) puede leerse, en esta clave, como lamentación de lo perdido y destruido por la cultura y por la historia y no es exagerado ver en la novela *Morirás lejos* (1967) una vasta elegía no sólo por los millones que murieron en los campos de concentración de los nazis sino por todos aquellos que a lo largo de la historia han sido perseguidos, torturados y asesinados.

Si contemplamos a manera de conjunto la obra poética de Pacheco, una obra que se despliega ante nosotros a lo largo de más de medio siglo, lo que sorprende en su caso, además de la gran unidad interior de su producción, es la rapidez y hasta precocidad del descubrimiento de su identidad y de su genealogía como poeta. Desde su primer libro, *Los elementos de la noche*, publicado en 1963, cuando tenía apenas 23 años, los temas, la maestría formal

¹ T. S. Eliot, “Philip Massinger”, en *Selected Essays*, 3a ed. (Londres: Faber and Faber, 1951), p. 206.

y la sensibilidad personal están presentes de manera inconfundible. Incluso se encuentra aquí, desde el comienzo, el peculiar modelo formal de libro que él ha hecho suyo: una construcción hecha de una secuencia de distintos cuadernos con características propias, el último de los cuales se llama, invariablemente, "Aproximaciones", nombre que emplea para alojar sus versiones, imitaciones y traducciones de poemas ajenos. En todos los ámbitos de la escritura de Pacheco (novela, cuento, poema, teatro, aproximación, ensayo crítico y periodismo cultural), el lector percibe desde el principio muchas de las obsesiones destinadas a recorrer toda la obra: la conciencia de la fugacidad temporal, el anti-heroísmo, la fascinación con lo colectivo y el anonimato, la contundencia sintética del epigrama y del haikú, la defensa ecológica del mundo natural ante los embates destructivos de la supuesta civilización, la constatación del lento desastre que corroe y destruye todas las cosas ("El signo de las cosas es gastarse", dice en un poema en prosa posterior).² Y como he hablado del poema en prosa, también hay que decir que este género tan peculiar (auténtico producto de la modernidad) que Pacheco ha cultivado durante tantos años está muy presente ya en su primer libro de versos.³

Nadie entendió esta precoz madurez mejor que Mario Vargas Llosa al comentar, en una reseña limeña de *Los elementos de la noche*, "la ausencia de ese primer estadio de balbuceo y de indecisión frecuente en que el poeta comienza" y al expresar su asombro

² "El lápiz", en *Desde entonces* (1980), recopilado en *Tarde o temprano [Poemas 1958-2000]*, 3ª ed. rev. y aum. (México: Fondo de Cultura Económica, 2000), p. 241.

³ Género que sigue cultivando con maestría, como se puede ver en uno de sus más recientes libros: *La edad de las rinieblas: cincuenta poemas en prosa* (México: El Colegio Nacional / Era, 2009).

ante la presencia de "un creador perfectamente formado, con una visión lúcida y muy personal de la realidad, y dotado de facultades expresivas nada comunes".⁴ Por otra parte, Rosario Castellanos también acertó al señalar, en ese mismo primer libro, a un poeta obsesionado por los linajes.⁵ Efectivamente, en *Los elementos de la noche* estamos ante un creador que parece haber leído y asimilado voces destacadas de la tradición mexicana, hispánica y universal. No es difícil encontrar ecos, alusiones y homenajes a algunos poetas mexicanos (Gorostiza, Paz, Chumacero y Sábines, por ejemplo) y también a varias figuras españolas de la Generación de 1927 (señaladamente Federico García Lorca y Jorge Guillén). Todo poeta elegíaco tiene conciencia de ser un puente entre el presente y el pasado, de ser un eslabón más en una larguísima tradición. Si hay algo que le está prohibido de entrada al poeta elegíaco es la inútil esperanza de la originalidad. Esta conciencia relativiza, cuando no anula, nuestra percepción —autoengaño complaciente— de ser los habitantes de una modernidad única, sin antecedentes. Definitivamente, la sensibilidad elegíaca no es precursora sino fatalmente epigonal, como sabía mejor que nadie Julián Hernández, el más memorable de los apócrifos inventados por Pacheco. El mismo Hernández expresa esta conciencia en los versos citados en el epígrafe de estas páginas.

Todo temperamento elegíaco canta no a la plenitud del presente, ni a la promesa del futuro sino al vacío de la pérdida, al sentimiento exasperado e impotente ante la inevitable devastación. El

⁴ Mario Vargas Llosa, "La poesía de José Emilio Pacheco" [1964], recopilado en Hugo J. Verani, ed., *La hoguera y el viento: José Emilio Pacheco ante la crítica* (México: UNAM / Era, 1993), p. 39.

⁵ Rosario Castellanos, "El ámbito de la imaginación" [1963], en *La hoguera y el viento*, op. cit., pp. 35-36.

poema elegíaco suele asumir la forma de una lamentación, un canto ante las ruinas. Recordemos aquí la insuperable definición que dio Octavio Paz, en el epílogo a la reedición de la famosa antología *Laurel*, de lo que siempre ha sido la conciencia histórica de la poesía: “La historia, en fin, es la conciencia de la destrucción: la poesía de la historia culmina siempre con un canto ante las ruinas.”⁶ No podríamos encontrar mejor caracterización de la poesía de Pacheco: se trata de un canto ante las ruinas. Leamos el primer verso del primer poema de su tercer libro, “Descripción de un naufragio en ultramar (agosto, 1966)”: “Pertenezco a una era fugitiva, mundo que se deshace ante mis ojos.”⁷ O, como dice la voz de “Contraelegía”, del libro *Irás y no volverás*: “Mi único tema es lo que ya no está.”⁸ Por último, en “Después”, uno de los breves poemas de un libro más reciente, se reitera esta visión de la experiencia humana como registro del paso inexorable del tiempo, con un verso final que es una reescritura irónica de versos de Antonio Machado:

Para nosotros sólo existe el después.

El instante se va,
Se fue
Y nada pudo asirlo.

Todo es jamás para siempre.⁹

⁶ Octavio Paz, “Poesía e historia: *Laurel* y nosotros”, epílogo a *Laurel: antología de la poesía moderna en lengua española*, 2a. ed. (México: Trillas, 1986), p. 509.

⁷ En *Tarde o temprano*, op. cit., p. 63.

⁸ En *Irás y no volverás* [1973], recopilado en *Tarde o temprano*, op. cit., p. 131.

⁹ “Después” en *Como la lluvia. Poemas / 2001-2008* (México: El Colegio Nacional / Era, 2009), p. 88. Los versos de Machado son: “¡Ayer es Nunca jamás!” y

El poeta elegíaco siempre está fuera de lugar en su mundo: es un marginado, un heterodoxo, un extranjero en su propia tierra, un *outsider*, una especie de antipoeta cuyos verdaderos contemporáneos son los poetas muertos de mundos alejados y tiempos distantes, aquellos poetas que también cantaron a lo que ya no estaba. Muchos de los títulos de los libros de Pacheco transmiten esta mirada nostálgica (pero sin idealización del pasado) dictada por la inexorable marcha temporal: *Irás y no volverás*, *Islas a la deriva*, *Desde entonces*, *Ciudad de la memoria*, *Siglo pasado*. Su tercer libro de poemas, *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, ostenta un título que, aunque ha sido leído como manifiesto del nuevo coloquialismo de los años sesenta del siglo pasado, en realidad proviene de un verso muy antiguo, del poeta chino Li Kiu Ling, de la dinastía T'ang, traducido por Marcela de Juan.¹⁰

En *Los elementos de la noche*, su primer libro de poemas, tal vez la imagen dominante o central es la de un incendio que cal-

"Hoy es siempre todavía" y se pueden leer en *Poesía y prosa*, tomo 2 (*Poesías completas*), ed. Oreste Macrí (Madrid: Espasa-Calpe/Fundación Antonio Machado, 1988), pp. 470 y 627. Es curioso notar que el primero de los versos citados de Machado sirvió como título para una antología de la poesía de Pacheco preparada por José Miguel Oviedo: *Ayer es nunca jamás* (Caracas: Monte Ávila, 1978).

¹⁰ Así lo pensó Pacheco cuando utilizó el verso como título de su tercer libro y como epígrafe de uno de los poemas, pero en años recientes ha llegado a la conclusión de que se trata de un apócrifo inventado por la misma traductora Marcela de Juan. Yo también confieso que todos mis intentos de buscar información sobre Li Kiu Ling han sido en balde. En su *Segunda antología de la poesía china*, publicada por primera vez en 1948 en las ediciones de la Revista de Occidente y reeditada con nuevos poemas en 1962, la traductora incluía al final del libro datos biográficos de los poetas seleccionados, pero no hay ninguna entrada para Li Kiu Ling. El verso empleado por Pacheco se puede leer en Marcela de Juan, *Segunda antología de la poesía china*, 3a ed. (Madrid: Alianza, 2007), p. 152. En su prólogo, la traductora señala que "los poetas chinos [...] tratan con particular predilección los temas de la nostalgia, de la añoranza, de la fugacidad del tiempo y de las cosas todas de la vida" (*ibid.*, p. 45).

cina todo —en uno de los sonetos del libro hay un verso que ya indica lo que es una cosmovisión propia: “—lo perdurable, no el instante, huye”.¹¹ Verso que recuerda aquella paradoja memorable que aparece al final de un soneto de Quevedo: “huyó lo que era firme, y solamente / lo fugitivo permanece y dura”.¹² Lo llamativo en ese libro inicial es la gran variedad formal de los textos: sonetos, casidas, églogas, octavas reales, verso libre, poemas en prosa, además de las traducciones de Donne, Baudelaire, Rimbaud y Quasimodo. Un abanico realmente extraordinario en el primer libro de un poeta tan joven. Y también se encuentran aquí casi todos sus temas y símbolos preferidos: la arena, el mar, el fuego, los animales, el sol que calcina, la ceniza, el polvo, el desierto, la hoguera... De hecho, siempre me ha parecido que la carrera poética de Pacheco puede verse como una carrera al revés: comenzó siendo un poeta maduro y su obra posterior ha sido la lenta conquista de una juventud. Después de cumplir los setenta años, aparece como un poeta más joven que nunca. Apenas necesito recordar que si uno asiste a un recital de José Emilio (sí, del mismo poeta que ha escrito con gran coherencia un poema “Contra los recitales”),¹³ uno encuentra que el público que asiste es cada vez más joven. Dudo que sus primeros libros hayan tenido muchos receptores muy jóvenes, pero los posteriores sí. El tema de la recepción de la obra de Pacheco en México es un fenómeno tan peculiar que merecería un estudio aparte.

¹¹ “Fuga”, en *Los elementos de la noche. Poemas* (México: UNAM, 1963), p. 44. Una versión revisada, con el título de “Materia deshecha”, aparece en la ya citada edición de *Tarde o temprano*, p. 26.

¹² El soneto de Quevedo es “A Roma sepultada en sus Ruinas”, en *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua (Madrid: Castalia, 1969), vol. 1, p. 418.

¹³ Véase “Contra los recitales”, en *Irás y no volverás*, recopilado en *Tarde o temprano*, p. 153.

Detengámonos ahora en el segundo libro poético de Pacheco, *El reposo del fuego*, publicado por el Fondo de Cultura Económica en 1966.¹⁴ Es verdad que estos libros iniciales son los que más han sufrido la reescritura en las distintas ediciones de *Tarde o temprano*, la recopilación de su obra poética, pero son libros que todavía impresionan incluso en sus primeras versiones suprimidas. Si *Los elementos de la noche* llamaba la atención por la maestría formal y la manera tan natural en que un poeta joven se insertaba en una tradición nacional y universal, el segundo libro era más ambicioso todavía porque se trataba de un solo poema extenso dividido en tres partes, cada parte repartida a su vez en quince poemas interiores. En lugar de la tan previsible inseguridad del principiante, lo que presenciamos aquí, de nuevo, es el aplomo de un poeta que parece haber asimilado las influencias —y no exactamente las más fáciles, como veremos— para producir una obra de grandes proporciones que transmite una visión filosófica de la realidad y de la temporalidad. El poema extenso suele ser conquista de la madurez, una forma que el principiante evita por su complejidad, pero el joven Pacheco no tuvo miedo de enfrentarse al reto.

En la primera edición de *El reposo del fuego*, cada una de las tres partes llevaba un epígrafe que provenía de un autor y de una época distintos: Job, Mallarmé, Robert Lowell. El epígrafe bíblico consta de una advertencia ominosa que Eliú le hace a Job el rebelde: “No anheles la noche en que desaparecen los pueblos de su lugar”. Lleva una referencia equivocada en la primera edición,

¹⁴ En adelante todas las citas se harán de esta primera edición: *El reposo del fuego* (México: Fondo de Cultura Económica, 1966), señalando el número de página en el texto.

referencia que fue corregida después para señalar la fuente precisa: Job 36: 20. La cita se toma de la antigua versión, de Casiodoro de Reina (1569), traducción que Pacheco (al igual que Carlos Monsiváis) siempre ha defendido como una de las grandes obras literarias de la lengua castellana: una obra de disidentes religiosos. En las versiones corregidas del segundo libro sólo queda este epígrafe de Job al frente del poema.

Sin embargo, la presencia de Lowell es un indicador interesante. Más que el inventor de la llamada poesía confesional, maestro de Elizabeth Bishop, Sylvia Plath, Anne Sexton y tantos otros poetas de lengua inglesa, creo que a Pacheco le interesó entonces el autor de *Imitations* (1961), un volumen que sería abusivo llamar una colección de traducciones porque es, en realidad, un amplio y a la vez selecto compendio de recreaciones muy libres de poesía clásica (Homero, Safo) y medieval (Villon) con abundantes muestras de autores modernos en lengua francesa, alemana e italiana. En otra ocasión sería interesante comparar la versión que ofrece Lowell en inglés de *Le bateau ivre* de Rimbaud con la versión en español que publica dos años después, en su primer libro, Pacheco: esto con el propósito de aproximar a los aproximadores en sus aproximaciones. Además, cualquier lector de Lowell queda atrapado de inmediato por la gran facilidad y la evidente maestría en cuestiones de versificación, un arte que siempre ha fascinado a Pacheco. Para la vasta labor de sus "aproximaciones" (que esperamos ver reunidas en su totalidad muy pronto en una edición que circule, a diferencia de la primera), Pacheco contó no sólo con los grandes modelos mexicanos de poetas-traductores (como Paz, en primer lugar) sino también con aquellos discípulos norteamericanos de Pound (notablemente Robert Lowell y Kenneth Rexroth).

Y aquí se me ocurre que hay otra tarea pendiente para la crítica: la de examinar la relación íntima y amplia de José Emilio Pacheco con la poesía de lengua inglesa, sobre todo la norteamericana. En distintos momentos, cuando la poesía mexicana parece encontrarse en una especie de asfixia retórica —“poesía de la asfixia”, decía Gorostiza en 1937; “poesía de la soledad”, decía Paz en 1943; “la retórica que se muere de sed”, decía Pacheco en *El reposo del fuego*—, un poeta descubre una fuente de renovación en aquella tradición: Novo en la década de 1920 (en sus *xx poemas*), Gorostiza en la de 1930, Paz en la de 1940, Pacheco en la de 1960. Incluso la presencia de Ernesto Cardenal, que se deja sentir en *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, es en gran medida una influencia norteamericana (a través de José Coronel Urtecho, la vanguardia nicaragüense fue la primera en Hispanoamérica en asimilar las rupturas de Ezra Pound); me refiero, claro está, al Cardenal de la primera época, el de *Hora O*, *Gethsemani, Ky.*, y *Epigramas*, libros todos publicados en México entre 1956 y 1961.

Pero regresemos a ese segundo libro que es un solo poema extenso. De los cuarenta y cinco poemas numerados que conforman *El reposo del fuego*, sólo dos llevan un título entre paréntesis y son los dos más conocidos, los dos más antologados: “Don de Heráclito”, segundo poema de la segunda parte, y “Las palabras de Buda”, penúltimo de la última parte. El quinto poema de la segunda parte lleva al final la inscripción *In memoriam LC*, invocando el nombre del poeta andaluz Luis Cernuda, muerto en la Ciudad de México en noviembre de 1963: otro gran poeta elegíaco.

El reposo del fuego sigue siendo un libro extraordinario y la elegía por la Ciudad de México, que domina la tercera parte, anticipa muchos textos posteriores, como el relato *Las batallas en el*

desierto, que se ha vuelto un *bestseller*, y el poema extenso *Las ruinas de México (Elegía del retorno)*, escrito a partir de la experiencia del terremoto de 1985. De hecho, esta última composición es, junto con *El reposo del fuego*, la obra en verso más ambiciosa del autor por sus dimensiones, su estructura en una totalidad hecha de partes relacionadas (la de 1985 tiene cinco partes que constan, cada una, de doce poemas) y también y sobre todo por la dificultad misma de la propuesta. El Libro de Job vuelve a aparecer y en los últimos poemas de *Las ruinas de México* el autor retoma muy conscientemente un tema desarrollado veinte años antes en su primer poema extenso: el de la noche de México con su subsuelo que conserva intacta la trágica historia colectiva.

El reposo del fuego es así un texto-matriz en la obra de Pacheco. Aparece en esta composición un testigo pasmado ante el deterioro constante, pero no tan pasmado como para no poder expresar su visión en formas estrictas, exactas y contundentes. Es decir, aquí hay una aparente paradoja porque el lector percibe que todo se desmorona menos la forma poética, tal como se oye en los primeros endecasílabos sonoros que registran y fijan el derrumbe implacable con medidas clásicas, poderosas y resonantes:

Nada altera el desastre: llena el mundo
la caudal pesadumbre de la sangre.
¿Filo de qué inminencia, o ya frontera
del viento que amanece y nos aguarda?
Con un hosco rumor
desciende el aire
y baja inconsolable, desmedido
a la más pétrea hoguera
Y se abandona (p. 11)

Lo “desmedido” expresado en versos perfectamente medidos que perduran, como las más antiguas inscripciones elegíacas.

Este segundo libro probablemente cimentó la fama pesimista del poeta como profeta apocalíptico, aunque desde la perspectiva de hoy tendríamos que decir que su catastrofismo de entonces parece ser a veces de un optimismo casi ingenuo si lo relacionamos con la realidad que nos rodea en la actualidad. Todo parece indicar que los nuevos lectores se acercan a la obra de José Emilio Pacheco desde otros parámetros que no coinciden con las expectativas anteriores. No debe sorprendernos: cada generación practica su propia lectura. Por otra parte, no sorprende que haya ya lecturas bloomianas de Pacheco y de este libro en particular como escenario de una lucha a muerte con los precursores.¹⁵ El problema con este tipo de interpretación, que suele venir de la academia norteamericana, es que ignora por completo la verdadera naturaleza de la relación que el joven poeta establece con la tradición anterior y con sus precursores. Años después, Pacheco escribiría un poema “Contra Harold Bloom”, que vale la pena citar no por ser un ataque en contra de la persona del gran crítico norteamericano (de hecho, no lo es) sino por ser una concisa refutación escéptica de las ideas y teorías del autor de *The Anxiety of Influence*:

Al doctor Harold Bloom lamento decirle
que repudio lo que él llamó “la ansiedad de las influencias”.
Yo no quiero matar a López Velarde ni a Gorostiza ni a Paz ni
a Sabines.

¹⁵ Véase Ronald J. Fries, *José Emilio Pacheco and the Poets of the Shadows* (Lewisburg/Londres: Bucknell University Press / Associated University Presses, 2001).

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.*¹⁶

El nexo con los precursores no es, en su caso, una relación heroica, ni dramática ni parricida. El guerrero o aventurero —que aparece como un personaje recurrente desde el primer libro de Pacheco— suele ser “el centinela que no estuvo en su sitio para correr la voz de alarma” o, después, el naufrago que no quiso “participar en la batalla”. Es decir: el personaje inventado por el poeta es definitivamente el anti-héroe, el que trata de ocultar su cobardía, el que dice que “el mundo ya está harto de profetas”. El poeta joven construye sobre lo que encuentra, sobre lo que le parece afín, útil o aprovechable por su valor, y no en contra de los demás. Su actitud tiene una lógica comprensible: ¿por qué arrasar con las grandes obras existentes si uno puede aprovecharlas para construir sobre ellas? Siempre me ha parecido equivocada la interpretación de Pacheco como poeta vanguardista. Su mentalidad elegíaca es ajena a la noción ingenua o programática de ruptura tajante. Ya en un temprano texto autobiográfico, leído primero como conferencia en el Palacio Nacional de Bellas Artes en noviembre de 1965, confesó su fe en la vitalidad de la tradición cambiante:

No entiendo la tradición como estatismo o rigidez museográfica: la veo en su sentido de cambio constante, enriquecimiento, puntos de vista siempre variables, diversificación, en una palabra: continuidad.

¹⁶ “Contra Harold Bloom”, en *Siglo pasado (Desenlace)*, en la ya citada edición de *Tarde o temprano*, p. 602.

Sólo asumiendo el arte del pasado —con juicio crítico, discriminatorio por supuesto— podremos hacer una literatura mejor o diferente.¹⁷

Muy pronto desarrolla esta idea —que nunca abandonará— de que toda obra es provisional, sujeta al cambio y a la metamorfosis, y no vacila en aceptar la enseñanza china en el sentido de que la misión del escritor es “comentar y reescribir incansablemente a nuestros ancestros, intentar variaciones y agregados a la ineludible repetición”.¹⁸

En Pacheco la visión trágica y apocalíptica es ciertamente central y no sólo en sus primeros libros poéticos sino en todos sus otros libros, incluyendo la obra narrativa y otras zonas de su producción, pero no es la única visión y encuentra muy pronto su contrapeso en el humor y el escepticismo del poeta satírico de los bestiarios, en la distancia irónica de los monólogos dramáticos y en el experimento lúdico del editor y transcriptor de los heterónimos y apócrifos, algunos de talante claramente paródico (como Fernando Tejada). Es decir: la poesía engendra casi automáticamente la antipoesía y el poeta no tarda en descubrir que el tema que mejor se presta a sus aptitudes no es la celebración épica del éxito sino el registro de las distintas e infinitas formas del fracaso ineludible. Nada más lejos de la exaltada teoría heroica y romántica de Harold Bloom que esta visión desencantada, irónica y escéptica.

Cuando se editó en 1966, *El reposo del fuego* fue bien recibido. De las catorce reseñas que he revisado, fuera de la nota discordante del previsible Jesús Arellano (un comentarista resentido que

¹⁷ “José Emilio Pacheco”, en *Los narradores ante el público [primera serie]* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1966), p. 253.

¹⁸ *Ibid.*, p. 255.

nunca se cansó de atacar a Reyes, Paz o cualquiera que sobresaliera), todas subrayan la perfección formal y muchas apuntan las indudables influencias presentes en el texto. Las reseñas más inteligentes son, previsiblemente también, las de Gabriel Zaid y Ramón Xirau.¹⁹ Ya que estamos hablando de influencias, vale la pena anotar que si bien la cosmovisión de Heráclito preside el poema desde su título, expresando el cambio, el flujo y la armonía que nace de los contrarios en tensa lucha, estamos lejos de la filosofía en verso. Como en Gorostiza, Paz y el mismo Heráclito, se trata más bien de poesía filosófica y del más alto nivel: el pensamiento encarnado en imágenes.

La sombra de los dos poetas mexicanos mencionados es perceptible en ciertas imágenes y en determinados símbolos. De Gorostiza se retoman el vaso de agua, las hormigas que pululan y varios elementos más de la cosmovisión funesta; de Paz, la visión de la grandeza caída de la Ciudad de México: "Bajo el suelo de México verdean / espesamente pútridas las aguas / que lavaron la sangre conquistada" (p. 54). El pasaje que comienza con "El Axólotl es nuestro emblema" (p. 55) establece un diálogo directo con el recién publicado poema "Salamandra", de Paz. Por último, la terrible visión del "México subterráneo", ese pasado enterrado pero vivo que se manifiesta en la persistencia del arquetipo del poder que destruye y aplasta, nos remite de manera ineludible a "El cántaro roto", el gran poema de Paz publicado por primera vez en el número inaugural de la *Revista Mexicana de Literatura* en 1955 e incluido tres años después en *La estación violenta*. Pero esta visión es, más que eco o influencia, una cosmovisión asumida

¹⁹ Gabriel Zaid, "El reposo del fuego de José Emilio Pacheco", *Revista de Bellas Artes*, núm. 8 (marzo-abril 1966), p. 89; Ramón Xirau, "José Emilio Pacheco, El retorno [sic] del fuego", *Diálogos*, núm. 10 (mayo-junio 1966), p. 43.

como propia por el joven escritor en las tres partes de su poema. Así, aparecen “el dictador, el todopoderoso, / el constructor de los desiertos” (p. 18) en la primera parte; “el emperador [...] tembloroso chacal, señor de ruinas, / dueño de Babilonia y sus escombros” (p. 32) en la segunda; y, finalmente, la encarnación inconfundiblemente mexicana del arquetipo del poder masculino y violento en los versos que hablan del “palacio del cacique, / del señor general, del licenciado” o “el poderoso / virrey, emperador, sátrapa [que] hizo / construir para sí todo el desierto” (pp. 62-63). Atrás, como siempre en Pacheco, está la figura de Reyes, aquí con su *Visión de Anáhuac* (1519), primera estética moderna del paisaje eterno del Valle de México como escenario trágico y apocalíptico de violencia, conflicto y (para Reyes) posible concordia. Y si tuviéramos tiempo para entrar en cuestiones de forma, podríamos estudiar cómo el joven poeta selecciona muy conscientemente la silva libre empleada ya por Gorostiza y Paz como la forma idónea para expresar su visión desencantada. Pero en todo esto no hay ni lucha parricida ni imitación servil sino una apropiación que no es exagerado llamar totalmente personal e incluso “original” a pesar de (o tal vez a causa de) su conciencia epigonal. *El reposo del fuego* es una obra que sólo pudo escribir José Emilio Pacheco.

Vale la pena hacer un par de observaciones más. En esta composición extensa escrita en forma de silva moderna, están intercalados poemas brevísimos a manera de la visión instantánea y directa del haikú: “El viento trae la lluvia. / En el jardín / las plantas se estremecen” (p. 69). Se trata, como anotó Gabriel Zaid, de uno de los pocos momentos refrescantes del poema.²⁰ Es llamativo que el poeta haya acudido aquí a una forma muy cercana al haikú para

²⁰ Zaid, art. cit.

expresar ese instante de alivio (como siempre en Pacheco, el alivio proviene del mundo natural y no de la historia ni del mundo cultural). Si hay nostalgia en su poesía, esta nostalgia no mira hacia etapas anteriores de la historia o de la cultura humana sino hacia la naturaleza, la totalidad anterior a lo humano, el gran sistema que pone en movimiento el eterno proceso cíclico de creación, destrucción, creación, destrucción...

También está presente en este largo poema meditativo algo que, según ciertos críticos, sólo aparece en el libro siguiente: me refiero al coloquialismo, al lenguaje de la calle, a la poesía hablada que rompe con el modelo elevado de la escritura. Cito a continuación unos versos endecasílabos sin continuidad sintáctica y sin puntuación, versos que interrumpen, a la manera de Eliot, la parte más trágica de la elegía a la ciudad. Son los versos inmediatamente posteriores a la mención del "oro de Cuauhtémoc / que Cortés inventó". Dentro del molde clásico irrumpe el coloquialismo fragmentario; dentro del orden métrico, la amenaza del miedo que pulveriza la sintaxis:

Abre esa puerta
prende la luz acérquense es muy tarde
pero nunca es la hora no ha llegado
nos vamos se hizo tarde ya es muy tarde
hay tiempo todavía hoy o mañana
dense la mano no se ve está oscuro
dame la mano por favor nos vemos (p. 55).

Coloquialismo, fragmentarismo, oralidad cotidiana: el lenguaje que irrumpe aquí es la crítica del lenguaje metafísico, retórico y elevado que tiene predominio en las demás partes del libro. El balbuceo frente a la eternidad. En este punto tenía razón Juan

García Ponce, cuando señaló, en su muy personal comentario sobre *El reposo del fuego*, que era “un libro corrosivo en el más alto sentido de la palabra”: “Es un libro que se rebela no sólo contra todo, sino, además, contra sí mismo, contra el mismo sentimiento que lo ha hecho posible.”²¹

En 1966, el mismo año en que se edita *El reposo del fuego*, se da a conocer la primera entrega de lo que se conocerá tres años después como el “Cancionero apócrifo”, evidente homenaje a Fernando Pessoa, Antonio Machado y, en el entorno local, Max Aub. En lugar de la versión muy comprimida que aparecerá como apéndice de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* en 1969 y que se reduce a dos antipoetas heterodoxos (Julián Hernández y Fernando Tejada), en la publicación de 1966 tenemos una pequeña galería de cinco figuras con biografías y versos.²² Además de nuestros amigos entrañables Hernández y Tejada, nos encontramos aquí con tres figuras más: Pedro Núñez (1870-1905), poeta modernista de Veracruz que sigue las veras abiertas por Nervo y Díaz Mirón y llega a ser precursor de López Velarde; Daniel López Laguna (1890-1939) de Manzanillo, amigo de César Vallejo en París y de Fernando Benítez en México, antipoeta maldito, “triste epígono del modernismo, muy influido por Barba Jacob”; y el insólito poeta de San Juan del Río, Juan Pérez Pineda (1911-1965), quien no publicó verso alguno en vida, pero cuya marginalidad radical lo llevó a escribir poemas en inglés. Gracias a la pluma de este último apócrifo podemos leer cuatro textos que constituyen los

²¹ Juan García Ponce, “Carta pública sobre un libro de poemas. *El reposo del fuego*”, “La Cultura en México”, suplemento de *Siempre!*, núm. 222 (18 de mayo de 1966), p. XIX.

²² “Historia y antología de los heterodoxos mexicanos”, *Diálogos*, núm. 12 (octubre-noviembre, 1966), pp. 9-14.

primeros versos de Pacheco escritos directamente en inglés (otro homenaje a Pessoa), versos que salen (creo yo) de la misma hoguera que produjo *El reposo del fuego*, sólo que aquí se trata, literal y metafóricamente, de una traducción minimalista y antipoética del lenguaje más elevado del libro contemporáneo. Por ser totalmente desconocidos, reproduzco a continuación estos cuatro poemas breves que Pacheco nunca recopiló:

Summing Up

I

Neither Pompey nor Rome—
Derelicts of a proud beauty
On the hills
and the blind swamps.
Set this landscape on fire
beneath the mask of despair.

II

Words are the worst
Of this losses my love.

III

On the wind
The wild lark
Burns
In utterance of sorrows.

IV (*A thoughtful officer in Saigon's bar*)

Your father was shot in Nicaragua

in nineteen thirty two
(Now You must own everything)
Your son was a flunk
—Flew into a rage—
In the sad battle of Quang Nai
And You make a mess of Vietnam.²³

El editor y transcriptor de estos versos apócrifos se cubre señalando que “los versos ingleses muestran cierto interés, aunque claramente se advierte por la dificultad sintáctica y la pobreza expresiva que no era ésta la lengua del autor”.²⁴ Así podemos perdonar el error en el segundo verso del segundo poema, en el cual debe leerse “these losses” en lugar de “this losses”. Pero incluso el error puede considerarse parte de la estrategia ficticia y lúdica. El título de la secuencia señala que se trata de un resumen y balance: de una vida, de una actitud, de una visión del mundo. El tema, como es habitual en Pacheco, es la decadencia, la pérdida, la congoja ante un mundo que se incendia en permanente destrucción. Como la caída y destrucción de los lugares simbólicos del imperio clásico (Pompeya y Roma), también el paisaje y la naturaleza se incendian borrando todo rastro humano. Pero con la mención de las colinas y los pantanos en el primer poema, intuimos que estamos ante otro paisaje, más bien contemporáneo. El cuarto y último de los poemas aclara que la voz que habla en la secuencia se dirige a un oficial del ejército norteamericano que se encuentra rumiando en un bar de Saigón. Su padre murió en la intervención norteamericana en Nicaragua en 1932; su hijo enloqueció de ira en la batalla

²³ *Ibid.*, p. 12.

²⁴ *Idem.*

de Quang Nai, provincia y ciudad en el sur de Vietnam. En la historia familiar del oficial vemos a varias generaciones involucradas en guerras que el imperio desata en distintas partes del mundo.

Lo llamativo de esto es el valor profético que tiene la referencia desde la perspectiva de hoy. Pacheco no pudo saberlo al escribir y publicar estos poemas en 1966. Pero resulta que la más famosa de las matanzas y atrocidades perpetradas por tropas norteamericanas en Vietnam ocurrió precisamente en la provincia de Quang Nai: se trata de lo que sucedió en My Lai el 16 de marzo de 1968, cuando un teniente, William Laws Calley, y sus hombres mataron a centenares de civiles (mayormente mujeres y niños) en una orgía de violencia. Las fotos que tomó con su cámara personal Ronald L. Haeberle, fotógrafo del ejército, recorrieron el mundo y tuvieron un papel decisivo en la movilización de la opinión pública en contra de la guerra. Cuando escribió su texto en 1966 Pacheco sólo supo que Quang Nai era uno de los muchos escenarios de batalla de aquella guerra remota. Gracias a estos versos escritos en inglés por Juan Pérez Pineda, heterónimo de Pacheco, nos damos cuenta una vez más del poder profético de la poesía por encima de la voluntad consciente del poeta.

En estas páginas he tratado de explorar el carácter elegíaco de gran parte de la obra poética de Pacheco. No cabe duda de que el autor de *El reposo del fuego* es uno de los grandes poetas elegíacos de nuestro tiempo. Otro propósito que anima estas páginas es la necesidad de cuestionar o al menos relativizar una idea generalizada en la crítica sobre la obra poética de Pacheco, idea expresada con gran lucidez por José Miguel Oviedo²⁵ y reformulada

²⁵ José Miguel Oviedo, "José Emilio Pacheco: la poesía como *Ready-Made*" (1976), en *La hoguera y el viento*, op. cit., pp. 43-61.

después por Michael Doudoroff y muchos otros, en el sentido de que hay lo que este último llama una "división fundamental" entre los dos primeros libros (que el mismo crítico llama "metafísicos y surrealistas") y los siguientes (que describe como "más éticos, epistemológicos, irónicos y 'conversacionales' ").²⁶ El adjetivo "metafísicos" se puede aceptar para describir los dos primeros libros, pero confieso que no veo ningún elemento "surrealista" en ninguno de ellos. Por otro lado, me parece que los rasgos éticos, epistemológicos, irónicos y conversacionales ya están presentes, en forma embrionaria si se quiere, en esos mismos libros iniciales o en textos contemporáneos como los versos apócrifos de 1966 ya comentados. Desde la perspectiva de hoy y sin querer negar ciertos cambios que hay en el tono, en las formas expresivas y en la superficie retórica de los textos, creo que se impone más bien la profunda unidad de esta obra. Es decir: estamos ante la continuidad, a lo largo de más de medio siglo, de una visión del mundo coherente, caracterizada por la sensibilidad elegíaca. Esta visión se expresa en el persistente manejo de un lenguaje plural que oscila entre los dos polos de lo profético y lo irónico: la experiencia de lo apocalíptico coexiste con el lenguaje de todos los días. En esta naturalización de lo que de otra manera sería excepcional reside la desdramatización anti-heroica que nos involucra en la cosmovisión del poeta. El proyecto de escritura de José Emilio Pacheco nace de esta concepción histórica de la creación como trabajo personal y provisional dirigida a una colectividad cómplice. Lejos de escribir en el aislamiento solipsista, el poeta elegíaco está condenado a dirigirse a sus contemporáneos

²⁶ Véase Michael Doudoroff, "José Emilio Pacheco: recuento de la poesía, 1963-86", en *La hoguera y el viento*, op. cit., p. 167.

en busca de la escurridiza e imprescindible memoria compartida. No cabe duda de que el autor de *Tarde o temprano* no se cansa nunca de alimentarse de la fecunda interdependencia de la poesía y de su gemela, la antipoesía.

ANTHONY STANTON
El Colegio de México

APROXIMACIONES A POETISAS JAPONESAS

Sólo es remoto, antiguo y extranjero el poema que no hacemos nuestro por cualquier medio lícito o ilícito.

JOSÉ EMILIO PACHECO

Una intención fundamental del trabajo de traducción de José Emilio Pacheco es apropiarse de aquello que es ajeno a los lectores en español. Aunque, hoy por hoy, ya algunos nombres de escritores orientales nos parecen cercanos y algunas formas poéticas, como el haikú y el renga,¹ nos son reconocibles gracias a que nuestros escritores y poetas los han asimilado paulatinamente, qué más remoto para nosotros que la literatura oriental. Nuevamente Pacheco se adelantó a la moda de esos últimos años y en el libro de *Aproximaciones*, publicado en 1984 por la editorial Penélope,² se ocupó no sólo de traducir a autores canónicos o tradiciones prestigiadas, sino también de otras tradiciones de las que quizá ni no-

¹ Recordemos que en 1971 Octavio Paz realizó un renga con Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti y Charles Tomlinson, para mostrar la comunidad del lenguaje poético, no obstante la diversidad de las lenguas. El poema colectivo pondría en entredicho las nociones de autor y propiedad intelectual. Cf. Octavio Paz, *Obra poética II (1968-1998)*, ed. del autor, Círculo de Lectores, Barcelona, 1996, pp. 231-283.

² José Emilio Pacheco (notas y traducciones), *Aproximaciones*, compilación de Miguel Ángel Flores, Penélope, México, 1984.

ticia teníamos. En este último sentido, sobresalen dos apartados del libro: uno, dedicado a las poetisas del Japón, y otro, a poemas indígenas de Norteamérica. Aquí me ocuparé del primero.

UNA LARGA TRADICIÓN IGNORADA

Extraña el término *poetisas* en el título, palabra relegada por su carga cultural peyorativa; sin embargo, en este caso se vuelve crucial porque llama la atención, me parece, sobre el carácter femenino de una tradición. En las "Notas sobre los autores" que aparecen al final del libro, Pacheco aclara que el término *poetisa* no es una injuria machista sino un acto de respeto, aprecio y concordancia.

En el segundo apartado, de los veintinueve que conforman *Aproximaciones*, aparecen quince poemas escritos por trece autoras que vivieron entre el siglo VII y el XX. Una vez leídos los quince poemas, sorprende observar que, no obstante lo distante en las fechas de vida de las poetisas, parece como si hubieran sido creados por la sensibilidad de una misma época. La explicación está en sus orígenes. Inicialmente, la poesía japonesa provenía de pluma femenina. Lejos de la impresión equivocada que tenemos, la literatura japonesa no es milenaria, como sí lo es la china, sino que es más bien una literatura tardía. De hecho, la primera antología poética en japonés, *Man'yōshū*, data del siglo VIII y sus primeras obras magistrales, por cierto escritas por mujeres, como *El libro de la almohada* o el *Cuento de Genji*, del siglo X.

Durante el periodo Heian (fines del siglo VIII al XII), el mayor valor literario en Japón lo tenía la composición en chino, por lo que se relegaba a las mujeres la escritura en su lengua doméstica.

Ellas aprendían la escritura fonética con el *Hiragana*,³ uno de los dos silabarios; mientras a los varones se les enseñaban los valores conceptuales propios de los *kanji* y se les preparaba para escribir a la manera china. La literatura del periodo Heian existe gracias a los dos silabarios, el *Hiragana* y el *Katakana*. El proceso para reemplazar los caracteres chinos en símbolos que representarán los sonidos del lenguaje japonés llevó aproximadamente un siglo. El *Hiragana*, explica Keene, se originó en las formas cursivas de los caracteres e hizo coincidir el trazo gracioso de una caligrafía elegante con la finura de los sentimientos de las damas de la corte. En cambio, el *Katakana* ofrece caracteres formalmente escritos que facilitan la legibilidad de lo consignado en documentos oficiales y religiosos.

Women may have been earlier than men to use the kana for literary purposes; but by the end of the ninth century the Hiragana, the subscript associated with writing by women (it was long known as *onnade*, or "woman's hand") was also being used by men.⁴

Así, los poemas en lengua vernácula, los *waka* o *tanka*, fueron vistos con menosprecio por aproximadamente dos siglos, según apunta Kenneth Rexroth. Al respecto, Donald Keene, especialista en literatura japonesa, comenta:

³ Kenneth Rexroth asienta: "The great age of women writers, which took place after the capital have been established at Kyōto and was certainly the greatest period of women writers in the history of any literature, owed much to Hiragana", en su traducción y edición hecha con Ikuko Atsumi, *Women poets of Japan*, 8ª reimpr., New Direction Book, New York, 1982, p. 163.

⁴ Donald Keene, *Seeds in the heart. Japanese literature from earliest times to the late sixteenth century*, Henry Holt and Company, New York, 1993, p. 219.

Esto significa que la literatura del período más importante dentro de la civilización japonesa se entregó, por falta de competidores, a las mujeres, quienes estaban en libertad de escribir en japonés y ejercitar su fantasía.⁵

Este desdén les dio la libertad necesaria para fijar no sólo el alfabeto japonés sino la convención artística fundadora que busca la expresión de la emoción aparentemente espontánea de una manera refinada, a la que posteriormente se sumarían los poetas. Es paradójico que el *Man'yōshū*, afirma Keene siguiendo a Nakanshi Susumu, usualmente ha sido tratado como la más masculina de las antologías de la poesía de corte cuando su tono es característico de las mujeres.⁶ Más de la mitad de los poemas que reúne son de asunto amoroso y los sentimientos descritos son generalmente de infelicidad y frustración.

En el Heian las mujeres de la corte solían expresar meditaciones impregnadas de tristeza sobre su vida. Las mujeres adolescentes esperaban enclaustradas largamente mientras se casaban y, ya casadas, continuaban su vida de soledad; no obstante, en estos tiempos de espera aprendían a escribir con el Hiragana y a componer *wakas* con esmerada caligrafía.

El *Man'yōshū* agrupa 4,516 poemas en veinte volúmenes, compuestos aproximadamente en 139 años por personas que pertenecieron a diferentes sectores sociales: desde los miembros de la familia imperial a los más humildes.⁷

⁵ D. Keene, *La literatura japonesa entre oriente y occidente*, El Colegio de México, México, 1969, p. 43.

⁶ D. Keene, *Seeds in the heart...*, ed. cit., p. 92.

⁷ Takashi Kojima, *Written on Water*, sketches by Midori Toda, Charles E. Tuttle Company of Tuttle Company of Rutland, Vermont and Tokyo, Japan, 1995, p. 11.

En consecuencia, reúne poemas de expresión pulida y poemas anónimos que se leen como canciones folklóricas. No todos los poemas son *waka*. Hay *chōka* (poemas largos de una indefinida repetición de versos de cinco y siete que concluye con un último verso de siete cuyo uso declinó después del siglo VIII) y algunos *sedoka* (repetición del terceto 5-7-7), aunque la forma más común y ortodoxa de expresar las emociones en los poemas del *Man'yōshū* es el *waka*.

Las mujeres japonesas encontraron en los elementos de la naturaleza la forma de insinuar su melancolía y sus anhelos amorosos. La princesa Nukada, poetisa con la que Pacheco inicia sus aproximaciones, es la representante del primer periodo que combina, de acuerdo con Rexroth, la expresión de la pasión personal con el poder de la emoción colectiva.⁸ El ardor, el candor y los raptos elocuentes de amor que hay en parte de los poemas del *Man'yōshū* no se encontrarán en la poesía japonesa posterior. Paulatinamente, se fue creando una serie de palabras asociadas a las estaciones y a las emociones que permitieron fusionar la descripción del paisaje con la del estado del alma, de manera que se codificó una serie de convenciones para expresar una emoción secreta con la imagen de un paisaje.⁹

En el 730 comenzó un gradual declive de la poesía del *Man'yōshū*. Para ese entonces, el matriarcado había terminado en el Japón y las mujeres se restringieron a ser las autoridades de la familia en el ámbito doméstico. Aunque los varones eran los que arreglaban los matrimonios de las hijas, a veces éstas se casaban en

⁸ Así lo explica K. Rexroth en K. Rexroth y Akiko Atsumi, *op. cit.*, p. 166.

⁹ Cf. Makoto Ooka, "La poesía del paisaje: ¿por qué la poesía japonesa es tan contenida en su expresión de la subjetividad?", trad. del francés de Aurelio Asiain, *Vuelta*, núm. 237, 1996, pp. 17-25.

secreto con la aprobación materna y las visitas conyugales se realizaban en las noches. De aquí que haya numerosos poemas acerca del joven impaciente por encontrarse con su amada.

En la segunda mitad del siglo IX, el *waka*, esta composición poética en el idioma del pueblo:

...se había elevado a arte y se le había dotado de nuevas ocasiones sociales para su ejercicio y ostentación. Destacan entre éstas las fiestas poéticas en casas de miembros de la familia imperial, los *uta awase* o certámenes poéticos, los viajes imperiales y la composición de los *byōbu-uta* o poemas en biombos.¹⁰

Para este momento, el *waka*, poema de treinta y un sílabas (5-7-5-7-7), se volvió signo de buen gusto y de la excelencia en el manejo poético. La contemplación del amor, la ensoñación del encuentro y el umbral entre la realidad y el sueño, son temas que se fijan en la tradición. El vocabulario se limita a palabras de origen japonés y se reduce a aquellas palabras que se consideran poéticas, lo cual supone una sujeción a un repertorio de aproximadamente dos mil términos.

Por ello, se generan frases codificadas o *uta makura*, que tienen que ver con la flora y la fauna, de modo que el "mundo externo gana una realidad solamente gracias a su efecto en la sensibilidad humana o en virtud de su ordenamiento por la mente y el corazón".¹¹

Posteriormente, se forma otra antología de poesía en japonés. Patrocinado por el emperador Daigo (897-930), el *Kokinshū* fue

¹⁰ Carlos Rubio, ed., *Kokinshū. Colección de poemas japoneses antiguos y modernos. El canon del clasicismo*, selec., trad., introd. y notas de C. Rubio, ed. bilingüe, Hiperión, Madrid, 2005, p. 24.

¹¹ C. Rubio, *op. cit.*, p. 81.

compilado en el 905, siglo que todavía comprende el periodo del Heian. El *Kokinshū* da cuenta del establecimiento de los cánones al fijar un vocabulario poético y los principios de composición para la poesía japonesa. Era más importante la musicalidad producida por la sucesión de sílabas, explica Keene, que el significado de los poemas. No importaba la repetición de las imágenes de estación o amorosas. Las convenciones de la vida de la corte favorecían la artificialidad en la composición poética. Para darse una idea de cómo se vivía en la corte en un periodo brillante del Heian se debe leer el *Cuento de Genji*, de la escritora Murasaki Shikibu.

El lenguaje figurado y ornamental de los poemas del *Kokinshū*,

Se expresa en la interacción de constantes metáforas sobre el mundo de la naturaleza y de la vida humana retratada con sorprendente parquedad de adjetivos. Es responsable también esa oblicuidad de la impresión de artificiosidad que producen muchos de sus poemas, de la ausencia de esa expresión candorosa y directa que tanto puede agradar hallar en el *Manyōshū*.¹²

Seis de los veinte libros del *Kokinshū* están conformados por poemas estacionales, lo que refleja la importancia dada a las estaciones en los concursos de poesía de la corte. Se recurría principalmente a las aves y las flores. De esos seis libros, dos compilan poemas dedicados a la primavera, otros dos al otoño, uno al invierno y otro al verano.

El *Kokinshū* se ubica en una época de estabilidad política en la que el emperador estaba en la punta de la pirámide social y se creía en la superioridad moral de la aristocracia. Se asumía que

¹² C. Rubio, *op. cit.*, p. 72.

parte de los atributos de la nobleza era la virtud espiritual, que abarcaba el desarrollo estético. A la manera china, el “aliento” poético, está unido a la rectitud y los principios morales. No se puede juzgar una obra sin juzgar a su autor.”¹³

Para el siglo XI, el intercambio de *wakas* se realizaba no sólo como parte del requiebro amoroso, sino también durante una conversación cotidiana de los cortesanos. Esta situación cultural se modificó con el shogunato en el que se impuso el Bushidō o código samurái, casta guerrera, y no sólo se subordinó la escritura femenina sino que ya no se permitió a las mujeres leer a las *inmorales* escritoras del Heian. Fue en la segunda mitad del siglo XIX cuando las mujeres volvieron a expresarse con profusión y a leer a sus antecesoras. Así, por ejemplo, Yosano Akiko, escritora controvertible del siglo XX, usa el *tanka* o *waka* bajo la influencia de aquellas escritoras del Heian. Rexroth asegura que se puede comparar la proliferación de poetisas contemporáneas con las de aquel periodo.¹⁴

PACHECO Y REXROTH: OTRA FORMA DE ENTENDER LA TRADUCCIÓN

A sabiendas de lo salvaje que puede sonar hacer traducciones de traducciones, Pacheco compone sus aproximaciones a poetisas japonesas a partir de las traducciones de Kenneth Rexroth e Ikuko Atsami en *The Burning Heart: Women Poets of Japan*. Hay que definir la prioridad de la traducción. Una traslación directa y fidedigna de cada palabra de la lengua madre a la lengua de llegada difícil-

¹³ C. Rubio, *op. cit.*, p. 17.

¹⁴ K. Rexroth e I. Atsami, *op. cit.*, p. 179.

mente supondría que se tiene la versión de ese poema al español que en este caso, corresponde idénticamente al que está en japonés.

Kenneth Rexroth (1905-1982), poeta norteamericano precursor de varios escritores de la Generación *Beat*, se entregó con gran entusiasmo a la traducción de poesía oriental y en su poesía mezcló registros occidentales y orientales. En la introducción a *El amor y el tiempo y su mudanza: cien nuevas versiones de poesía china* asentó que espera que sus traducciones sean poemas por derecho propio.¹⁵ Es decir, más allá de que Rexroth fuera un gran conocedor del chino y del japonés, aspiraba a lograr una versión poética en inglés de un poema en otro idioma. Su intención no era escribir una versión literal sino componer un poema. Me parece que se trata de aceptar la consigna *traduttore, traditore* no como fracaso, sino como posibilidad de interpretación para el poeta traductor. Rexroth era de la opinión de que “ninguna traducción reciente puede compararse con las de Ezra Pound, Judith Gautier, Klabund, Witter Brynner o Amy Lowell, ninguno de los cuales sabía gran cosa sobre la materia o entendía la lengua”.¹⁶ Como se recordará, a partir de las traducciones de Ernest Fenollosa, Pound creó sus propias versiones de poemas de Li Po en verso libre y las reunió en *Cathay* (1915). Pound se proponía revitalizar el lenguaje que se había anquilosado durante la época victoriana y tenía la consigna: “Make it new!” En las notas que hace al trabajo de Fenollosa aclara:

El poeta, al confrontar su propio tiempo, debe tratar de que el lenguaje no se petrifique en sus manos. Debe estar preparado para los

¹⁵ Kenneth Rexroth, *El amor y el tiempo y su mudanza: cien nuevas versiones de poesía china*, trad. Carlos Manzano, Gadir, Madrid, 2006.

¹⁶ K. Rexroth, *El amor y el tiempo...*, p. 12.

avances en el campo de la verdadera metáfora que es la metáfora interpretativa, en oposición a la metáfora falsa u ornamental.¹⁷

Para Rexroth, poeta traductor, la calidad de la traducción no descansaba en el dominio del otro idioma y, por ende, en la fidelidad de las versiones. Pacheco coincide en esto con Kenneth Rexroth, y asienta su relación poética con él en la "Nota" a sus aproximaciones:

Gran parte de este libro está hecho a la sombra edificante de Kenneth Rexroth en tres estancias consecutivas en Berkeley (1980, 81 y 83) que fueron posibles gracias a la generosidad infinita de José Durand.¹⁸

Pacheco se inicia en su adolescencia en el arte de traducir guiado por Octavio Paz y Jaime García Terrés. "Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención", afirma Paz y, en este sentido, devela la "interdependencia entre creación e imitación, traducción y obra original".¹⁹ Coincidiendo con Paz y Pound, a quien lee en su primera juventud, Pacheco cimenta el valor de sus versiones no en el logro filológico sino en el poético.

Como traductor que se esfuerza por enriquecer la tradición literaria que le es propia, Pacheco se concibe como un eslabón en la cadena de traductores al español que comenzó con Alva Ixtlixóitl.²⁰ La traducción lleva sangre nueva a la literatura y al

¹⁷ Ezra Pound en Ernest Fenollosa y Ezra Pound, *Los caracteres de la escritura china como medio poético*, introd. y versión de Salvador Elizondo, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1980, nota 7, p. 44.

¹⁸ J. E. Pacheco, *op. cit.*, p. 8.

¹⁹ Octavio Paz, "Traducción: literatura y literalidad", en *Traducción: literatura y literalidad*, 2ª edición, Tusquets, Barcelona, 1981, pp. 9 y 18.

²⁰ "Mediante su humilde intérprete mexicano —uno más en una cadena que empezó cuando Fernando de Alva Ixtlixóitl tradujo en liras frayluisinas los poemas

revitalizarla, oxigena la lengua. El poeta mexicano es un convencido de que, fuera de la lengua original, el poema "sólo puede ser representado por un texto análogo y distinto, una aproximación a su original, [lo cual] me ha llevado una y otra vez a romper un tabú: 'las traducciones de traducciones'." ²¹

Aprecia en la traducción de Rexroth la coincidencia con su propio trabajo, a saber, tender puentes hacia lo que de otro modo permanecería desconocido como corresponde a un poeta: apropiándose de otra tradición en un poema concreto escrito en el idioma de llegada.

Por supuesto, no se puede ignorar el gesto de insolencia que conlleva la traducción. Lo que está en juego no es el dominio de una lengua, ni hay un desprecio por la traducción filológica. Como otros poetas traductores, lo que Pacheco acepta como reto es "guardar cuanto es posible las figuras del original y su donaire y hacer que hablen en castellano y no como extranjeras y advenedizas, sino como nacidas en él y naturales", palabras de Fray Luis de León que el poeta mexicano toma como uno de los epígrafes de sus *Aproximaciones*.

LAS APROXIMACIONES DE PACHECO

De la antología de Rexroth y Atsumi, Pacheco escoge ocho poemas de poetisas clásicas, dos de haikú, dos de tanka moderna y uno de verso libre, si sigo la clasificación propuesta por el traduc-

de su bisabuelo Nezahualcóyotl, y no se ha interrumpido ni cesará— el verdadero autor de esas *Aproximaciones* es el idioma español. La prodigiosa flexibilidad y las infinitas posibilidades del castellano quedan demostradas en su poder de convertir en versos que hablan 'como nacidos en él y naturales' la obra de tantos poetas, tiempos y culturas", en J. E. Pacheco, *op. cit.*, p. 8.

²¹ J.E. Pacheco, *op. cit.*, p. 6.

tor norteamericano. Si usa como referente las antiguas antologías, observamos que elige poemas del *Man'yōshū*: uno compuesto por la Princesa Nukada, otro por la Emperatriz Jito y dos por Kasa No iratsume; del *Kokinshū*, dos Wakas escritos por Murasaki Shikibu, uno por Akasome Emon, otros por Izumi Shikibu, Ise Tayu y Abutsu-Ni. Del periodo Tokugawa, escoge un haikú de Kawai Chigestu-Ni, discípula de Basho; un haikú de Den Sute-Jo; entre la obra de poetisas modernas, un poema de Yosano Akiko, otro de Anryū Suharu y, finalmente, uno de Yoshiyuki Rie.

Uno de los cambios iniciales entre las versiones de Rexroth y las de Pacheco es la supresión de títulos y, en sustitución, el uso de versales en el primer verso. Otro, es la modificación en el número de versos: siete de los poemas coincidirán, en seis disminuirá un verso y en dos de ellos hará cambios notables. Me detendré en éstos porque creo que podemos apreciar con claridad parte del trabajo de recomposición de Pacheco.

En la versión de Rexroth, el poema de Abutsu-Ni, poetisa del siglo XIII, consta de cuatro versos, mientras la aproximación es de ocho versos cortos irregulares, en los que la rima vocálica del primer verso (a-e, -a-e) se reitera en el último verso; repite la última vocal (a-e, e-) como un eco que enfatiza el sentido del poema:

NADIE SABE

que en lo más hondo
de la quebrada
en la montaña oculta
de mi corazón
una luciérnaga
de amor
arde siempre

En la brevedad de esta forma la antítesis formada por *lo más hondo de la quebrada y montaña oculta* crea una imagen invertida en la que lo hondo se toca con lo alto y allí, se asienta el amor de esta voz lírica.

La versión en inglés del poema de Yoshiyuke Rie, poetisa nacida en 1939, consta de cinco versos:

SACRIFICIAL VICTIM
A beautiful person awakes
Singing in the forest.
A dying bird
Rests on mi hand
Like a fallen leaf.²²

Pacheco elige los tres últimos versos y deja de lado los dos iniciales para concentrar la imagen a la manera de un haikú:

EN MI MANO
un pájaro agoniza
como una hoja caída.

En ambas aproximaciones de Pacheco lo pequeño está puesto en una oquedad. En una, se guarda algo tanpreciado como el amor, aunque sea representado por una luciérnaga, y en la segunda, se posibilita la contemplación del misterio de la muerte de algo hermoso y pequeño. Los poemas expresan la sensibilidad exquisita del poeta.

²² K. Rexroth and I. Atsumi, *op. cit.*, p. 126.

La naturaleza aparece de manera significativa en estos poemas. Tanto en los que provienen del periodo Heian como los de los siglos posteriores. El *kigo*, elemento estacional que será característico del haikú, comenzó a constituirse desde la Princesa Nukada en el siglo VII en una posibilidad de fusionar un componente de la naturaleza a una emoción en una suerte de metonimia cifrada por la cultura japonesa. Este elemento alcanza tal importancia en el haikú que R. H. Blyth lo analiza y clasifica a partir de los *kigo* que se asocian a cada estación del año.²³ La traducción de haikú es un reto que interesa de manera particular a Pacheco.²⁴

Volvamos a las aproximaciones de las poetas japonesas. En general, los elementos naturales que aparecen en éstas son: las nubes, las tinieblas, las lluvias, el viento, las estrellas, las montañas, el sol, la flor de cerezo o el roble. La luna, el elemento que más se incluye, se torna imagen de la fugacidad del tiempo en:

PASA LA LUNA. PASAN LAS ESTRELLAS.

Nubes azules pasan las montañas
en camino hacia el norte.

También los años pasan.

Emperatriz Jito (645-702)

²³ Cf. Reginald Horace Blyth, *Haiku*, Hokuseido, Tokyo, 1949.

²⁴ Como muestra del interés acucioso de Pacheco por el haikú, puedo mencionar la sección titulada "En el jardín del haikú (siglos XVII y XIX). Cuarenta poemas en miniatura", en el libro *Aproximaciones* (1984), y elaboración de *Bajo la luz del haikú: poemas de Basho, Buso, Issa y otros* (1997), libro publicado por Breve Fondo Editorial. Me ocupo de su trabajo de traducción del haikú y la fecundación con su obra original en *El mar de la noche*. Cf. Carmen Dolores Carrillo, *El mar de la noche. Intertextualidad y apropiación en la poesía de José Emilio Pacheco*, Universidad del Claustro de Sor Juana / Ediciones Eón, México, 2009, pp. 163-194.

En el poema de Izumi Shikibu, del siglo XI, toma un carácter metafórico:

SALGO DE LAS TINIEBLAS Y CAMINO,
por senderos sombríos.
Oh luna de las cumbres,
Ilumíname.

La luna se vuelve signo de plenitud en la aproximación de Den Sute-Jo (1632-1736):

CAMINO ENTRE LAS NUBES
¿Hay atajos
para alcanzarte,
luna de verano?

En la aproximación de Ise Tayu (siglo XI), la luna marca la idea de soledad de la voz lírica:

MI JARDÍN VISITADO POR LA LUNA
no por ningún amante.

El pesar, la melancolía y los anhelos amorosos son los sentimientos que se cantan e impregnan los versos, tanto de poemas escritos por las poetisas de los primeros siglos del Heian, como en los de las poetisas del siglo veinte. Así, Kasa No Iratsume, poeta del siglo octavo y una de las amantes de Ōtomo-no Yakamochi, el más importante compilador del Man'yōshū, se duele de no conocer a quien ama por designio divino o la nostalgia que la invade, en versión de Pacheco:

LLEGA LA NOCHE Y EL DOLOR ME INVADE

Porque de noche viene tu fantasma.

Dice viejas palabras del viejo modo.

Takashi Kojima coloca a Lady Kasa, como llama a esta poeta, en la sección de esa antología dedicada a los cinco mejores poetas.²⁵

También el dolor se vuelve tema de un tanka escrito por una poeta moderna, Yosano Akinko, que vivió de 1878 a 1942. Pacheco lo traduce a versos de once y siete sílabas, métrica culta en la tradición española.

MI CORAZÓN ES SEMEJANTE AL SOL

las tinieblas lo ahogan,

las lluvias lo humedecen,

lo sacuden los vientos.

Los temas de estas aproximaciones de Pacheco son la fugacidad de la vida, el anhelo amoroso insatisfecho, la sensación de soledad, la confusión entre la vida y el sueño. Según explica Amalia Sato, traductora y especialista, el paso del tiempo es una de las obsesiones femeninas desde el Heian.²⁶

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Lejos de lo que se podría suponer, la escritura poética femenina en el Japón no es una tradición literaria marginal, sino una escri-

²⁵ Cf. T. Kojima, *op. cit.*

²⁶ Amalia Sato en el prólogo a Sei Shônagon, *El libro de la almohada*, pról., y traducción de Amalia Sato.

tura que fundó un código poético refinado que resulta un tanto hermético para los occidentales, razón por la cual se le ha llamado literatura del paisaje, cuando, como diría Makoto Ooka, son “cantos de amor disfrazados”²⁷ que han llegado a nuestro tiempo como una tradición viva que, en palabras de Pacheco:

[...] es admirablemente democrática. Hay poemas de emperatrices y geishas, de obreras y profesoras universitarias. Los versos forman parte de las ceremonias lo mismo que de la vida cotidiana.²⁸

En general, al traducir estos poemas, Pacheco entrega a su lector poemas breves, la mayoría de tres y cuatro versos, en los que predominan los heptasílabos y los endecasílabos. Lo que, me parece, da un toque de sofisticación a estos aparentemente sencillos poemas. En estas aproximaciones, Pacheco logra esa sensación de una misma forma de componer poesía, lo cual sorprende por la fecha que acompaña entre paréntesis el nombre de cada poetisa, y lleva a entender que corre un hilván, a saber, una tradición oculta a la mirada occidental que, a su vez, apunta a un código poético previo al admiradísimo haikú.

Con sus aproximaciones, Pacheco ofrece al lector en español la posibilidad de acercarse a versiones de poemas escritos hace diez siglos, en algunos casos, y además, a una tradición que continúa viva y fuerte. Esta acción audaz de traducir de traducciones enriquece a sus lectores con un conocimiento mayor de formas diversas de sensibilidad y, sin lugar a dudas, a nuestra poesía, a la que incorpora formas diferentes de crear y a fin de cuentas, como

²⁷ M. Ooka, *art. cit.*, p. 24.

²⁸ J.E. Pacheco, *op. cit.*, p. 145.

Pacheco afirmó, “sólo es remoto, antiguo y extranjero el poema que no hacemos nuestro”.

Hay que reconocer que su audacia frente a las ideas ingenuas de traducción fiel y de que la mayor importancia radica en conservar la autoría, permite a sus lectores el acercamiento a esta tradición japonesa y, además, el disfrute de este grupo de poemas. Pacheco es un convencido de la muerte del autor y de cada lector como co-creador. El poeta traductor es eso, un co-creador que da una versión más del poema original. En este caso, marca una cadena de versiones en la que la traducción de Rexroth y Atsumi lo reta y le permite fecundar su ejercicio poético: “*La mar no es el morir/ sino la eterna/ circulación de las transformaciones*”.²⁹ En esta traducción de traducciones que lleva a cabo hay una prioridad y un compromiso: enriquecer nuestra literatura y nuestra lengua. Con ello, por si fuera poco, salimos ganando los degustadores y estudiosos de la poesía.

CARMEN DOLORES CARRILLO JUÁREZ
Claustro de sor Juana Inés de la Cruz.

²⁹ “Escolio a Jorge Manrique”, versión tomada de J.E. Pacheco, *Tarde o temprano [poemas 1958-2000]*, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 82.

PROSA Y MEMORIA HISTÓRICA

MORIRÁS LEJOS, "LA INOFENSIVA Y CONSOLADORA UTILIDAD DE LAS NARRACIONES"

Que la muerte anda revuelta
con mi vida.

JORGE MANRIQUE

La primera novela de José Emilio Pacheco, *Morirás lejos* (en adelante *ML*), se publica en 1967, cuando el escritor tenía 28 años. Diez años después el autor revisa la edición,¹ fiel a su actitud críti-

¹ Hay diversidad de opiniones sobre esta edición revisada: Jorge Ruffinelli y Raúl Dorra afirman que las modificaciones son substanciales, de ahí que la califiquen de "reescritura" y "nueva versión" (cf. "Al encuentro de la voz común: notas sobre el itinerario narrativo de José Emilio Pacheco" de Ruffinelli, en la edición de Hugo Verani, *La hoguera y el viento*, sel. y pról. de H. Verani, Era, México, 1993, p. 107 [apunte marginal], y de Dorra, "El tema del sujeto en *Morirás lejos*", en *Semiosis*, (1983), núm. 11, pp. 111-143. En cambio, J. Ann Duncan señala el carácter "estilístico" de las variantes, y considera que éstas no alteran, ni la substancia, ni la significación de la obra (cf. "The novel as form and document: José Emilio Pacheco's *Morirás lejos*", en *Iberoamerikanisches Archiv*, 6 (1980), p. 276 [en nota]. Yvette Jiménez de Báez es más prolija en su recuento, al enumerar sintéticamente las modificaciones y las repercusiones de éstas, sobre todo de carácter ideológico referido al nazismo en Europa y en México, y remite al texto para legitimarlas (cf. su reseña al publicarse la edición revisada: "*Morirás lejos*", en *La Palabra y el Hombre*, 27, 1978, pp. 77 y ss.).

En el análisis utilizo la edición revisada, en la reimpresión de 1993: Joaquín Mortiz, México, 1977. (Serie del volador)

ca frente a la escritura y respeto por el oficio, como lo confirma la nota previa a las narraciones de *La sangre de Medusa*:²

La escritura [es] una actividad que lleva su recompensa en su ejercicio, al margen de su reconocimiento o desconocimiento públicos; [...] los textos no están acabados nunca y uno tiene el deber permanente de mitigar su imperfección y seguir corrigiéndose hasta la muerte (p. 9).

Su narrativa la completan *El viento distante* (1963 y 1969), *El principio del placer* (1972) y *Las batallas en el desierto* (1981).

Morirás lejos es un proyecto serio de escritura debido a la noción de novela que pone en práctica.³ También por la relación inversamente proporcional entre su concisión (159 páginas, ejemplo de economía verbal) y el efecto expansivo logrado mediante la técnica narrativa (que le ubica en la línea del "afán totalizador" de lo que se ha dado en llamar, a su vez, "novela totalizadora"). Su lectura, si se hace de manera apresurada, implica riesgos por la pluralidad de asociaciones abordables desde diversas tendencias críticas: el comentario temático-impresionista basado en el discurso histórico que actualiza; la tentación de un análisis estructural del relato que responde a la clara filiación de la novela con el *nouveau roman* y las obras de los telquelistas, críticos y escritores a un tiempo; la exploración de símbolos para fincar una interpretación;

² La edición que uso —Era, México, 1990— recopila narraciones escritas y publicadas entre 1956 y 1984, también sujetas a la "autocrítica activa" de Pacheco, reescritor en más de un sentido.

³ Por el momento, el deslinde necesario de relaciones entre *MI* y otras obras de la Literatura mexicana, como *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *Farabeuf o la crónica de un instante* de Salvador Elizondo, o *José Trigo* de Fernando del Paso, excede los límites que me he propuesto en este estudio.

el placer del reconocimiento de intertextos en una novela que es —entre otras muchas cosas— homenaje del autor a la tradición escrita por su condición de lector voraz, ahíto de cultura, quien prácticamente citando a Borges, afirma: "a mí me gustaría que la literatura fuera anónima y colectiva";⁴ o, al fin, partir de que es una "novela experimental" y derivar de ahí una revisión del género y de su relación con la historia. Basta con las posibilidades enunciadas para aclarar que, sin descartar ninguna de las herramientas previas —por el uso de metalenguaje⁵ y complejidad de *MI*, pretendo valerme parcialmente de ellas para integrar el mayor número de elementos posibles en esta propuesta de lectura. Deliberadamente, evitaré el uso de nomenclatura especializada que aparecerá sólo cuando su cualidad unívoca se imponga como la opción más sencilla, clara y sintética de exposición, y partiré de la división básica en dos planos, *el del discurso histórico* y *el de la ficción*. En efecto, *MI* bien puede organizarse en un plano que retoma el discurso histórico, textualmente marcado por los títulos siguientes: "Diáspora", "Grossaktion", que corresponden al relato de la guerra de romanos y judíos,⁶ y a la destrucción del gueto de

⁴ Cit. por Elena Poniatowska, "José Emilio Pacheco: naufragio en el desierto", en H. Verani, *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, ed. cit., p. 31. Curiosamente resurge la discusión entre "originalidad" e "imitación" que parecía zanjada desde el Romanticismo, empeñado en la individualidad y en la visión del artista como demiurgo.

⁵ "Para Hjelmslev [...], el metalenguaje es una lengua cuyo plano del contenido es ya una lengua: En ese sentido, todo discurso sobre una lengua es un metalenguaje: las definiciones de los diccionarios, las gramáticas, la crítica literaria" (Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona, 1991, s.v.)

⁶ Primera diáspora histórica, si se acepta que la primera, la mítica, es cuando Adán y Eva abandonan el Paraíso exiliados por antonomasia y fundadores del pueblo. Así se obtiene una lectura cíclica de las diásporas.

Varsovia, respectivamente; y, en el plano del relato ficcional llamado "Salónica" —entreverado con el histórico, en el cual aparecen el narrador omnividente, eme y el lector de "El Universal"—, al cual se agregan tanto el "Desenlace" como el "Apéndice". Ya lo ha señalado Yvette Jiménez de Báez:

Historia y ficción se confunden, se niegan, se complementan, pero en definitiva, la historia marca el límite de la ficción, la sobrepasa, la subordina. Y a su vez, la historia se muestra, se concreta, gracias a la ficción.⁷

Concuerdo con el juicio; de hecho estos apuntes deben su planteamiento de base a la distinción que en *Ficción e historia...* se establece entre el *microrrelato histórico* y el *microrrelato ficcional*, que he optado por nombrar como *relato histórico* y *relato ficcional*.

La descripción previa da cuenta de las condiciones de separación inicial de los ejes o planos. Sin embargo, la construcción textual impide que la dualidad permanezca estática y como polaridad irreductible, pues el paralelismo entre el relato ficcional y el histórico es el primer indicio de las conexiones que se establecen entre ambos a diferentes niveles. De hecho, la omisión de "Totenbuch" —posibles identidades y funciones de eme durante el periodo de la Alemania nazi, secuencia que narra las actividades en los campos de trabajo y exterminio— dentro de lo histórico señala el cru-

⁷ "Morinda lejos: límite de la ficción y Babel de la Historia", en H. Verani, *op. cit.*, p. 249. Síntesis personal de *Ficción e historia: La narrativa de José Emilio Pacheco*, El Colegio de México, 1979, pp. 173-299. Por tratarse de una primera aproximación al texto de Pacheco, este estudio prescinde de cualquier intento de agotar las posibilidades de diálogo con la crítica, sobre todo en fuentes cuyo rigor y exhaustividad requerirían de un tratamiento sumamente detenido.

ce de los dos planos narrativos, hasta entonces independientes. A partir de "Totenbuch" empieza una segunda parte,⁸ caracterizada por la "novelización" o "ficcionalización" de la historia, presente también en "Götterdämmerung" —relación, desde la figura de Hitler, de la derrota del Tercer Reich—, donde la dominante es la narración en tercera persona, con clara parcialidad al mostrar simpatía por las víctimas.

El cruce entre historia y ficción también opera en "Salónica", particularmente en los incisos u) (pp. 56-61) y v) (pp. 62-68) de las conjeturas sobre la identidad del lector de "El Universal". En el primer caso, el del "dramaturgo frustrado", la historia —expulsión de los judíos de España en 1492—⁹ sirve de motivo para escribir una "obrita en un acto", cuyo título es "Salónica"; al plantearse su esquema, se encuentran víctima y victimario, judío e inquisidor en el exilio, luego de veinte años de sospecha y acecho por parte de la víctima; el desenlace recurre al teatro dentro del teatro, y culmina con la inversión de funciones de ambos personajes.¹⁰ El inciso v), dedicado a elaborar la posibilidad del "escritor aficionado", incluye la tentativa de:

Escribir sin miedo ni esperanza un relato que por el viejo sistema paralelístico enfrente dos acciones concomitantes —una olvidada,

⁸ Ya señalada por Jiménez de Báez *et al.*, ed. cit., nota 9. En general es una descripción de la cual parten todos los análisis del libro. Inicialmente se incluye como descripción del espacio textual (E. Negrín), y en todos los análisis, con variaciones que derivan de la particularidad de cada perspectiva desde donde se analiza el texto, a partir de las nociones de análisis seleccionadas.

⁹ Coincide con el aniversario de la segunda destrucción del templo de Jerusalén, 9 del mes av, fecha en la que se espera al Mesías.

¹⁰ Tanto la puesta en el abismo como la reversibilidad de oposiciones son elementos que se aplican a *MZ* como plantearé posteriormente.

la otra a punto de olvidarse—, venciendo el inútil pudor de escribir sobre lo ya escrito y las dificultades para encontrar documentación en una ciudad sin bibliotecas públicas; ya que sólo dispone para hablar del gueto varsoviano de referencias inconexas y aun contradictorias; y para narrar la destrucción de Jerusalén, de lo que nos legó Flavio Josefo. (p. 66)¹¹

El fragmento comenta la primera parte de *MI*, “Diáspora” y “Grossaktion”, desde “Salónica”; la reflexión metatextual incita a ver ambos relatos históricos como especulares. Así, el relato ficcional, al incorporar a *eme* al relato histórico en la segunda parte, vincula presente y pasado, integra a los actantes *eme* y *Al*—guien a la historia, mediante los diversos actores que asumen en el despliegue de sus posibles identidades, al tiempo que propone una relación dialéctica entre literatura e historia, entre escritura y realidad, entre individuo y sociedad.

En la exposición del marco general faltó incluir un elemento, el lector, objeto textual de apelaciones del narrador en *MI*, y por eso personaje implícito, cuyas virtuales reacciones se asumen mediante varios recursos narrativos para involucrarlo crítica e intelectualmente con las dudas y celos del narrador omnividente sobre su capacidad de enunciación objetiva, sobre la relación entre significante —palabra— y referente —alusión real de aquella— (lenguaje y realidad, novela e historia), sobre las inagotables posibilidades de interpretación contenidas en toda escritura y, en última instancia, sobre la utilidad o inutilidad de contar.

A mi juicio, el lenguaje —en su sentido más amplio, el que abarca todos los códigos posibles— es protagonista y tema de *MI*.

¹¹ J.E., Pacheco, *Morinda lejos*, ed. cit.

Por otro lado, encuentro aplicable a la dualidad escritura-lectura la categoría "actante" y "actores", ya empleada para definir a *eme* y *Alguien* y sus virtualidades de ser. Es decir, opto por escritura-lectura y no por escritor-lector para *enfatizar* el componente abstracto de sendos procesos, dado que la otra posibilidad —nombrar funciones— podría confundirse con Pacheco-Leal (la relación de Pacheco, en tanto autor, y Leal, en tanto lector-autor de esta lectura crítica), dos actores más dentro de los posibles. La intertextualidad de la novela es una toma de posición de Pacheco, quien asume la presencia de la historia, sociedad y cultura en el lenguaje, desmitificando el ideal romántico de la originalidad; mientras que la lectura pretende hacerse desde "un grado cero", es decir, buscar en el texto las condiciones particulares del contrato de lectura, con la restricción autoimpuesta de trabajar la novela inmanentemente, pues *MI* es un texto autorreferencial que funciona sin necesidad de descifrar la totalidad de sus signos. La decodificación de un lector no especializado podría prescindir de los íconos, de los fragmentos escritos en otras lenguas y de los nombres de personajes históricos que se citan sin que ello impida necesariamente la recepción, dado que la novela emplea un recurso del que también se vale el cine: el de la repetición no redundante de la misma información; así, jamás haber visto el cuadro de Bruegel se compensa por el comentario y descripción del mismo, cuyo referente pertenece a la cultura por ser parte del relato bíblico.

En seguida, me dispongo al análisis de la relación dialéctica escritura-lectura en *MI*, categorizable bajo los dos ejes propuestos —donde también caben la creación y la recepción, actividades recíprocas—según las condiciones que dicta la novela y con las manifestaciones de entrecruzamiento de planos que apunto.

LA ESCRITURA-LECTURA EN *MORIRÁS LEJOS*

Recuerde el alma dormida,
avive el seso e despierte,
contemplando
cómo se passa la vida;
cómo se viene la muerte
tan callando.

JORGE MANRIQUE

Desde el título, aparece un interlocutor implícito del sujeto de la enunciación. "Morirás lejos" es una oración simple, formada por un verbo conjugado en la segunda persona del singular —tú, sujeto implícito—, en futuro imperfecto del modo indicativo, y por un modificador, el adverbio "lejos". Importa subrayar que el empleo del futuro, en este caso, es una forma de imperativo. Entonces, además de mantener su valor declarativo del hecho inevitable de morir —y, por ello, llevar a la conciencia el decurso del tiempo—, cabe dentro del paradigma de los mandamientos, del Decálogo, por su modalidad de orden, de dictamen, de sentencia. Lleva implícita la subordinación del tú al yo innombrado —también implícito— desde el cual se enuncia la condena, siempre aplicable al enunciador si se parte de la condición humana del mismo. Si bien esto refiere a actantes y actores de la novela,¹² también vale para los personajes históricos que se mencionan y para el lector, otra virtualidad del tú implícito. La indicación adverbial

¹² Es decir, *actantes* como abstracción que remite al nivel colectivo o social; *actores* vale para las virtualidades concretas que se enuncian y que pasan revista a individuos.

de las condiciones en que se cumplirá la sentencia, "lejos", resulta significativa desde su etimología: su uso data de 1236, proviene del latín *laxius*, es decir, 'más dispersamente, más separadamente'. "*Laxius*" es el adverbio comparativo de "*laxus*", 'amplio, suelto'.¹³ Diáspora es el nombre propio de la dispersión del pueblo judío por el mundo, de la pérdida del espacio de la comunidad y de ésta misma en su aceptación del pueblo. Así la condena a morir, separada o dispersamente; es el exilio y la expulsión, tanto como la incapacidad de integración, la condición virtual en ambos actantes,¹⁴ indicio fundante del motivo reiterado de la incertidumbre respecto a la identidad, la propia y la del otro.

También interesa revisar el significado actual de "lejos":

Adverbio con que se expresa la situación de lo que está separado de quien habla o de la cosa de que se trata por una distancia grande. Generalmente, se expresa el punto de referencia [no es el caso] y "lejos" se convierte en expresión propositiva con "de".¹⁵

En la entrada del diccionario, el lugar desde el que se enuncia sí adquiere la mayor carga semántica, al definirse como punto sobre el que gravita el sentido del adverbio. Al aplicar el sentido de "lejos" al título, se subraya la falta de un punto de referencia en éste; entonces, la única posibilidad de hallar la marca de dis-

¹³ Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Gredos, Madrid, 3ª ed., 1976, s.v.

¹⁴ Podría aplicarse la figura de dispersión de la escritura de *MI* por el efecto expansivo de las permutaciones que ya se apuntó: la situación inicial de eme mirando a Alguien que lee en una banca del parque, descrita por el narrador omnividente, es replanteada más dispersamente a medida que se presentan los diversos actores y escenarios y se entremezclan el relato ficcional y el histórico.

¹⁵ María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Gredos, Madrid, 1984, t.II, s.v.

tancia es remitirse al yo-enunciador y al tú-objeto de la enunciación, referencialidad intersubjetiva, de quienes están separados por la condena que uno dicta sobre el otro, y homologados por su condición humana. Dada la no referencialidad espacial o temporal, la sentencia se universaliza, y sólo cobrará significados precisos al aplicarse en la historia, en la situación concreta de individuos o colectividades, otra forma en que *MI* insiste en la manía de lo binario.

Por otra parte, el epígrafe es una amplificación del título, anuncio de la figura expansiva que domina el texto como elemento estructurador: "*Morirás lejos. Conmigo llevo la tierra y la muerte*", frase de Séneca a la cual Quevedo añade una oración que puede ser leída como la respuesta del tú al yo emisor de la sentencia, pues ambas oraciones se enfrentan tipográficamente por las itálicas de la primera, confrontada con el otro enunciado donde hay dos marcas de persona gramatical, la de la forma compuesta "conmigo" —con valor pronominal de la primera persona del singular—, y la desinencia verbal del verbo transitivo "llevar". El hacer doblemente explícito el yo desde el que se enuncia, contrasta fuertemente con la ausencia del yo que dicta la condena, como si éste se definiera por ser un "no-tú", reiteración de la distancia intersubjetiva señalada por el adverbio "lejos". El doble complemento de objeto directo de la respuesta —"la muerte y la tierra"— es aquiescencia y aclaración: el yo acepta lo inmanente de la muerte, al tiempo que contesta "conmigo llevo la tierra" al adverbio "lejos", con lo cual se opone al poder del otro, al hacer que el tiempo y el espacio —asociados a "muerte" y "tierra" por antonomasia, en vista de que los determinantes de cada sustantivo son artículos definidos en singular— sean parte de su yo, de su identidad e interioridad. Desde aquí, entonces, quedan establecidas las condiciones

de la dialéctica que la novela pone en práctica en ambos relatos, el de la ficción y el de la historia.

EL CONTRATO DE LECTURA

*No tardes, Muerte, que muero;
ven porque viva contigo;
quíereme, pues que te quiero,
que con tu venida espero
no tener guerra conmigo.*
JORGE MANRIQUE

El fragmento inicial de *MI* —al que dedico en exclusiva esta sección dado que plantea el contrato de lectura, así como temas y motivos que reaparecerán sujetos a variaciones, como en la música—¹⁶ abre con dos encabezados: un ícono y "Salónica". Una voz narra en tercera persona y describe una escena: eme, oculto, mira desde un segundo piso, a un hombre que lee en el parque. El tiempo de la enunciación es el presente de indicativo; la focalización se efectúa desde quien vigila, aunque el narrador entra y sale de la óptica del personaje —"En alguna casa de la fila *que eme podría ver* entre las persianas hay una fábrica de vinagre (p. 11)"—, privilegiando el uso de disyuntivas ("se trata de un enigma iniciado un mediodía de 1946 ó 1947", p. 12), preguntas retóricas ("el hombre sentado en la banca del parque ¿es un perseguidor?", *id.*),

¹⁶ La relación de *MI* con la música rebasa el propósito de estas notas; sin embargo, tangencialmente será retomado este punto cuando dé cuenta de la diversidad de técnicas y códigos de otros géneros literarios que se manifiestan en la novela.

frases aclaratorias entre guiones largos o comas (“que caracterizaron, *para desgracia nuestra*, al eme que todos conocimos”, *id.*), e inclusive dos llamadas a pie de página.

La narrativa del recelo —fincada en la duda metódica sobre la realidad o validez de cada juicio, en la obsesión de no dar nada por hecho hasta haber revisado todas las posibilidades y ángulos de cada cuestión—, contrasta con la descripción exacerbadamente precisa:

Por lo que en forma oblicua alcanza a advertirse en el campo visual creado por dos láminas casi invisiblemente apartadas gracias a la acción de palanca que ejercen los dedos anular e índice, el hombre no es menor de cincuenta años. (p. 13)¹⁷

El contraste no hace más que subrayar la reticencia e inseguridad de la narración, el carácter incierto de los hechos que se intenta consignar. La única certeza radica en la mirada, sentido privilegiado en este primer fragmento y, como se verá, en el resto de *ML*.

La voz narrativa cambia de focalizador: al insertar el fragmento en *itálicas* de los avisos de “El Universal”, se crea la ilusión de que leemos simultáneamente lo mismo que “Alguien”, nombre que le será asignado posteriormente al lector del parque. Entonces, la mirada del narrador parece ir desde la ventana del segundo piso hasta la página del periódico. En términos de lenguaje cinematográfico, el ángulo de toma sería “en picado”¹⁸ (visión desde arriba) del plano general del hombre en el parque para, luego de un corte,

¹⁷ Me limiro a señalar la relación evidente con la técnica del *nouveau roman* (particularmente *La celosía*), sin detenerme en ella.

¹⁸ Cf. Marcel Martin, *El lenguaje del cine*, Gedisa, Barcelona, 1992, p. 47.

pasar a un detalle del periódico e, inmediatamente después, al otro corte que ya sería la focalización desde "Alguien":

La barrera de los cuarenta. La etapa del despegue económico. La acumulación del capital. La inhumanidad del sistema. Los quinientos mil o más jóvenes que cada año llegan en demanda de empleo. La dependencia. El subdesarrollo. La saturación del mercado. El enriquecimiento de los ricos. La depauperación de los pobres. La barrera de los cuarenta (p. 14).

¿Digresión del narrador o síntesis de las reflexiones que la lectura causa en Alguien? Imposible de discernir. Lo cierto es que las frases nominales en serie, encerradas por "la barrera de los cuarenta", llevan del presunto desempleado al sistema económico; del terreno de lo concreto al planteamiento más abstracto. Es preciso subrayar la antepenúltima y penúltima frases, idénticas en construcción sintáctica, pero antinómicas en el paradigma de los sustantivos: enriquecimiento/depauperación y ricos/pobres. Si bien se repite el rasgo común al resto de las frases —ausencia de verbos conjugados y de nexos causales entre ellas—, se produce una conexión motivada por la codificación textual, por la rigurosa selección lexical de sustantivos, y por la inserción consecutiva de las frases. Enriquecimiento y depauperación son procesos antitéticos que funcionan como acciones recíprocas dentro del sistema económico capitalista, es decir, se implican entre sí en una relación inversamente proporcional y un proceso explica y define al otro. Aunque implícita y aparentemente incidental en una primera lectura, hay una relación antagónica análoga a la que eme cree ver en Alguien.

La focalización regresa a eme en medio de una oración del párrafo final del fragmento:

Para que eme lo sienta y lo mire como un perseguidor —*a él tan ajeno a la historia de eme*— y distraiga su ocio, su encierro, su miedo, con *deducciones* ya no brillantes ni originales, *inspiradas por la lectura de los periódicos* que se apilan en su cuarto (p. 14).

De nuevo, son evidentes las marcas de distancia entre narrador y eme, cuyas deducciones son objeto de juicio valorativo; además, las afirmaciones que subrayo aportan información que aumenta el grado de complejidad de “Salónica”, el relato ficcional que sirve de marco al histórico. Con los datos previos en mente, es posible repasar parte de la página doce:

Si aun en su delirio personal perduran la lucidez, el espíritu inquisidor, la capacidad deductiva, la fe en su propia fuerza, que caracterizaron, para desgracia nuestra, al eme que *todos conocimos*, *él debe de hacerse las siguientes reflexiones* cuya obviedad se justifica tomando en cuenta la situación descrita en un principio [...]. Es innegable que si el hombre vigilara a eme no actuaría de ese modo infantil y literario.

El texto sirve para introducir el inciso *a* —la hipótesis del desempleado—, donde la focalización parecía cambiar de eme a Alguien, como se dijo. Pero la relectura de los motivos puede producir en la decodificación la tónica de la narración, pues la forma en que procede la voz narrativa al dar, omitir, ampliar, modificar, precisar o prescindir de información obliga a un permanente replanteamiento de lo que se lee y del lugar desde el cual se lee. Si desde el inicio la focalización parte de eme, y en esa óptica está inserto el inciso *a*, entonces el narrador habla desde eme y jamás focaliza desde Alguien, aunque se produzca ese efecto o impresión

en la primera lectura. Con todo, no se elimina la incertidumbre: el narrador elabora, con base en sus propias inferencias, las conjeturas que ocuparían a eme ("él debe de hacerse las siguientes reflexiones", dice), luego de haber iniciado el párrafo con un condicional que refiere la posibilidad de que las habilidades personales de eme se mantengan pese al "delirio personal" que se le atribuye. El narrador, en síntesis, imagina que eme imagina que el hombre es un desempleado.

Para terminar con la progresiva complejidad de la decodificación, hay que dar cuenta de otras dudas que el narrador provoca en el lector: afirmaciones como "a él tan ajeno a la historia de eme" ¿se aplican a esta virtual identidad, al desempleado, o valen para todos los incisos donde se despliega el resto de actores posibles? ¿Por qué se usa la forma mayestática para casos como "que caracterizaron, para desgracia nuestra, al eme que todos conocimos"?

"Insistamos: la adivinanza no es un juego: se trata de un enigma" es un comentario que podría definir la relación escritura-lectura que propone el inicio de *MI*. Y las preguntas no se agotan: ¿qué significa el ícono? El lector lo ignora, pero sabe —por convención— que debe estar relacionado con el texto al que precede. ¿Por qué se llama "Salónica" al fragmento, si la única marca para darle nombre a "la ciudad" es "El Universal"? Cuando se insertan los clasificados de "El aviso oportuno" de "El Universal", ¿se lee desde eme —que busca inspirarse en los periódicos— o desde Alguien?

¿Qué clase de novela es ésta? La acción, si se puede hablar en esos términos tras describir el primer fragmento, se reduce a un hombre que mira a otro leyendo en el parque; el resto son conjeturas, construcciones de un narrador cuya lucidez, espíritu inquisidor, capacidad deductiva y fe en su propia fuerza son análogas

a las que atribuye a eme, y a las que apela el lector, empeñado en hallar indicios para resolver el enigma. La lectura, entonces, deja de ser representación y se transforma en un choque constante con la materialidad del texto, con la materia que lo constituye.¹⁹

ESTRATEGIAS DE LECTURA

Yo callé males sufriendo
y sufrí penas callando,
padescí no meresciendo
y merescí padesciendo
los bienes que no demando:
si ell esfuerço qu'he tenido
para callar y sofrir
tuviera para decir,
no sintiera mi vevir
los dolores que ha sentido.
JORGE MANRIQUE

La síntesis descriptiva previa apuntaba las dificultades para decodificar, dado lo inoperante de las estrategias de lectura ejercitadas dentro de la tradición novelística decimonónica, comentario que confirma el narrador omnividente al formular una pregunta retórica sobre la razón de trazar esta escritura llena de recovecos y digresiones que, en nota al pie de página, define como: "inepta

¹⁹ Desde el inicio de la sección, advertí la necesidad de realizar una lectura lineal y exclusivamente referida al primer fragmento, a fin de rastrear indicios del tipo de lectura que demanda el texto.

desde un punto de vista testimonial y literariamente inválida porque no hay personajes y los que pudiera haber son juzgados por una voz fuera de cuadro, no viven ante nosotros, no son reales" (p. 105).

Este es uno de los muchos casos que ilustran la forma en que el texto prevé efectos de recepción, criticándose y poniéndose en tela de juicio; ahí radica la apología más eficiente para sustentar el efecto de verosimilitud que consigue *MI* como testimonio, así como su pulcritud técnica y lingüística, aspectos que —espero— quedarán validados al término de esta parte.

Podría sostenerse que el narrador, al dialogar con el lector, entable una relación de competencia en términos intelectuales, sujeta al juego de información que declara poner en práctica; pero una explicación así resulta insuficiente y reduccionista, aun ingenua.²⁰ Creo que *MI* se transforma en lección de lectura al proponerse como metatextualidad y al glosarse para hacer explícitos los mecanismos de escritura que emplea; también creo que al descartar por principio la pretensión de originalidad —en términos de técnica y de inventiva en la fábula— termina por conseguirla. Me explico.

Retomando el esquema general de la novela, "Salónica" es el marco narrativo que rodea al relato histórico. La primera parte de *MI*, desde "Salónica", termina con la enunciación de las conjeturas sobre la identidad de Alguien y la situación de la escena inicial, al tiempo que el correlato histórico inserta "Díaspóra" y "Grossaktion". La focalización dominante corresponde a eme, aunque

²⁰ Las preguntas retóricas no son tales, sino otro recurso más para que el lector acepte las condiciones del texto: pensar en la escritura y en sus mecanismos, en las condiciones en las que se produce, evitando cualquier posibilidad de que pierda conciencia de su actividad. Por eso la función de la metatextualidad será retomada y planteada más extensamente.

aparecen intervenciones del narrador que interrumpen esta modalidad esporádicamente. Por el momento, interesa respetar el orden de aparición de los capítulos y comentar el relato histórico, aludiendo a paralelismos con "Salónica" sólo cuando el texto lo exija.

"Diáspora" repite el inicio con un ícono que comentaré más adelante. Es un relato en fragmentos precedidos por números romanos, paralelos a los fragmentos en incisos del relato ficcional que se entrelaza con él. Es significativo que "Diáspora" abra y dé título al capítulo, pues contrasta con la tónica establecida hasta ese momento:

I. Yo, Josefo, hebreo de nacimiento, natural de Jerusalén, sacerdote, de los primeros en combatir a los romanos, forzado después de mi rendición y cautiverio a presenciar, cuanto sucedía, me propuse referir esta historia (p. 16).

El primer rasgo que sobresale es la declaración de identidad y circunstancias de quien narra, el cual vuelve a mencionarse —por última vez— en el fragmento II, pero usando la tercera persona y colocándose en el plano de los personajes:

Josefo sobrevivió astutamente, se entregó a Vespasiano y le profetizó que tanto como Tito Flavio, su hijo, reinarían sobre todas las tierras y los mares (p. 16)²¹

Las diferencias más claras entre Diáspora y el relato ficcional radican en la narración: mientras que en "Salónica" la norma es

²¹ La autocalificación de "astuto" puede adjetivar la profecía, dato que cobrará relevancia al reaparecer Josefo en el capítulo siguiente, pero enjuiciado desde una de las conjeturas de "Salónica."

una enunciación fincada en las disyuntivas, paréntesis, guiones largos y notas de pie que hacen incierto el discurso, "Díaspóra" se construye monológicamente, con profusión de nombres, precisiones topográficas y acciones relatadas como hechos incontrovertibles. Es obvio el efecto del contrapunto; los relatos se oponen: uno problematiza deliberadamente la decodificación, el otro se deja leer fluidamente; uno despliega actores posibles del actante Alguien, historias de individuos anónimos, elaboradas desde lo cotidiano y la cultura popular —el triángulo amoroso, el padre que perdió el hijo, el detective fracasado, el pervertido—, galería de tipos repasada en tono menor, de melodrama; el otro menciona nombres célebres del pasado clásico, y emplea el tono épico para narrar el sitio de Jerusalén.

El uso de la técnica del montaje cinematográfico mantiene en paralelo la ficción, elaborada desde la ciudad de México entre 1964 y 1966, con la historia de la destrucción de Jerusalén en el año setenta. La enunciación está hecha en presente de indicativo en ambos casos, lo que actualiza el relato histórico. Sin embargo, el texto carece de elementos que establezcan equivalencias específicas entre los relatos, salvo coincidencias aparentemente incidentales como la torre:

La torre, parodia (¿involuntaria?) de Bruegel, no tiene aspecto de obra pública. La construyó la familia de este hombre que sentado en una banca del parque lee "El aviso oportuno", *cuando tenían unas mismas palabras, antes de ser esparcidos por la ciudad y no entender el habla familiar de los otros* (pp. 26-27).

Así, desde "Salónica" se asocia la torre del parque con la pintura, aludiendo a Babel veladamente mediante el inserto del nombre

del pintor del siglo XVI y por la frase en *italicas* que parafrasea las secuelas de la destrucción de la torre en el relato bíblico —*diáspora universal*— aplicable al caso del actor nostálgico, quien regresa a comprobar los efectos destructivos del progreso.

Apenas quedan árboles y ya no hay casas, no hay jardines, no hay río: sólo avenidas abiertas sobre la destrucción y automóviles incesantes, siempre en aumento (p. 27).

En “*Diáspora*”, la torre Antonia es un punto estratégico para sitiados y sitiadores en Jerusalén, ciudad que sufrirá embates desde torres de asalto (p. 26), una de las cuales se enfrenta a la torre Antonia. La guerra culmina con la devastación:

Tito dispuso que únicamente dejaran sin demoler dos de las más altas torres y el lienzo amurallado de occidente para que [...] viera la posteridad qué fortificaciones sometió el poder de Roma. Derribaron y allanaron toda la ciudad. Esparcieron sal y de Jerusalén no quedó piedra sobre piedra (pp. 43-44).

Por analogía, se repite la destrucción en ambos relatos. Para terminar con este aspecto y con el comentario paradigmático del capítulo, continúo la cita de la torre, ahora en la página 27:

O esa torre es un símbolo, una referencia tan inmediata que se vuelve indescifrable un augurio, una recordación, una amenaza, un amparo. La torre amarilla sobre el pozo que nadie ha visto nunca —puertas condenadas, cerrojos—extraña y diáfana en su persistencia, como por otra parte el olor a vinagre.

La definición está dada por el narrador omnividente, cuya disyuntiva lanza a revisión la composición de lugares descrita previa y posteriormente, e incita a no tomar como causal la presencia de la torre en éste y el otro relato. El despliegue de posibilidades de significado de la torre en un intento de mostrar interpretaciones posibles que el lector, de aceptar las condiciones de la novela, habrá de confrontar con cada aparición de esta imagen en cualquier parte de *MI*. En síntesis, la cita indica la posibilidad de ejercer una exégesis capaz de detectar las redes semióticas que el texto va construyendo conforme avanza la lectura; también la repetición de la dialéctica puesta en juego por la obra: augurio (colapso de México) o recordación (Babel); amenaza (Torres de asalto) o amparo (torre Antonia); cuestión del lugar desde dónde se quiere plantear.

GABRIELA LEAL
El Colegio de México

JOSÉ EMILIO PACHECO Y EL NOUVEAU ROMAN

Juzgada inconscientemente [...]

Una forma nueva parecerá siempre
más o menos una ausencia de forma

A. ROBBE-GRILLET

En México la “nueva novela” produjo buenos frutos. Fueron múltiples los experimentos que se intentaron a partir de esa tendencia que se denominó el *nouveau roman*, novela o escuela de la mirada, novela de los objetos, la antinovela, como la llama Sartre. Margo Glantz opuso con convicción este tipo de novela a la novela de la onda, y prefirió llamarla novela de la escritura, seguramente como una referencia a las propuestas de Roland Barthes. De todo ese caudal narrativo, podemos destacar por la selección que ha operado el tiempo, la calidad e indudablemente el gusto de los lectores por tres novelas, que atesoramos como la mejor muestra de la nueva novela en México: *Farabeuf* (1965) de Salvador Elizondo, *Muerte por agua* (1965) de Julieta Campos, que luego se tituló *Reunión de familia o muerte por agua*, y *Morirás lejos* (1967) de José Emilio Pacheco.

Las enseñanzas sobre esta manera de novelar habían venido desde París; Salvador Elizondo y Julieta Campos habían incluso estudiado y vivido en la Ciudad Luz a mediados de los años cincuenta, en pleno auge del *nouveau roman*. Los autores leyeron a

los maestros del género, Robbe-Grillet, Butor, Sarraute, Simenon, y se impregnaron de los principios que estos novelistas sustentaban: *Tropismos*, *La celosía*, *Las gomas*, *En el laberinto*, *La modificación* fueron laboratorios para la experimentación de una nueva forma de escritura y de lectura, libros que pronto encontraron el camino de la traducción al español en editoriales como Losada, Seix Barral, Barral y gracias a la astucia de traductores como Juan A. Rero, Miguel Ángel Asturias y Blanca de Asturias.

En Francia la teorización y la crítica sobre esta nueva novela la realizaron, en gran parte, los mismos creadores que se vieron en la necesidad de defender estas innovaciones en el arte de novelar frente a las duras acusaciones que les dirigieron los novelistas tradicionales, acusaciones que se centraron primordialmente en el concepto de deshumanización y desmantelamiento de la novela (en relación con el modelo balzaciano, por supuesto). Así, Alain Robbe-Grillet publica en 1963 sus estudios reunidos en *Por una nueva novela*, estudios que habían aparecido ya en revistas desde 1955. En esas páginas se refiere el autor francés a las nociones que considera caducas en la técnica de la novela: el personaje como héroe, la historia como invención de “peripecias palpitantes, conmovedoras” y el *engagement* que había sido una bandera para Sartre, la importancia del contenido que se traducía en el significado de la obra. Contra estos principios, el autor defiende el concepto de que “si algo es el arte, es todo, y se basta por consiguiente a sí mismo, y nada hay más allá”.¹

El trabajo de la literatura apunta hacia la descripción de la exterioridad, de los objetos y las cosas, como separadas del ser humano, sin características antropomórficas. Por ello, el significa-

¹ Alain Robbe-Grillet. *Por una nueva novela*, tr. C. Martínez, Seix Barral, Barcelona, 1964, p. 54.

do de los objetos se vuelve flagrante y "lo que persiste en nuestra memoria, lo que aparece como esencial e irreductible a vagas nociones mentales son los gestos mismos, los objetos, los desplazamientos y los contornos a los que la imaginación ha restituido de golpe (sin proponérselo) su realidad".² En un artículo manifiesto plantea Robbe-Grillet mediante negaciones los fundamentos de la nueva novela y el hombre nuevo, y en tanto señala que la nueva novela no es una teoría, es una búsqueda, no hace sino continuar una evolución constante del género novela; sólo se interesa por el hombre y su situación en el mundo; se propone tan sólo una total subjetividad, se dirige a todos los hombres de buena fe; no propone un significado preconcebido y el único compromiso posible, para el escritor, es la literatura.³ En resumen, "la obra no es sino un testimonio sobre una realidad exterior, pero es en sí misma su propia realidad".⁴ La aventura del narrar se sitúa en el centro de la escritura, las cosas son ejes para trazar los panoramas geométricos en los que se desarrolla la acción humana y la vista (mirada) se convierte en el sentido privilegiado.

Por su parte, Jean Bloch-Michel en un libro de 1963 *La "nueva novela"*, traducido al español en 1967, hace el estudio de las novelas antecesoras de este fenómeno literario en Francia, concede un lugar de privilegio a *El extranjero* de Camus, y presenta la transformación que muestran los personajes tradicionales al convertirse en personajes-objeto en la nueva novela. La experiencia de la incomunicación y la inautenticidad en las relaciones humanas se destacan como factores primordiales de los desencuentros, de la distancia entre los individuos.

² *Op. cit.*, p. 26.

³ *Op. cit.*, pp. 149-158.

⁴ *Op. cit.*, p. 172.

Robbe-Grillet, Butor, Sarraute y Claude Simon se convierten en los modelos de los autores mexicanos, cada uno de ellos eligió aquellos textos que le fueron más afines, casi podría afirmarse que Elizondo se aproxima a Robbe-Grillet, Julieta Campos a Sarraute y José Emilio Pacheco logra una buena mezcla entre Butor y Robbe-Grillet.

Leo Pollman realizó en 1968 un estudio comparativo de la nueva novela entre las novelas francesas y las escritas en Iberoamérica. Considera como obras representativas, sobre todo las novelas de Onetti y Miguel A. Asturias, y concluye con el análisis de *La casa verde* de Vargas Llosa y *Estudio Q* de Leñero, entre otros, pero extrañamente soslaya las tres novelas que conforman el núcleo de la nueva novela en México.

Como secretas antecesoras de este fenómeno en nuestro país, podemos señalar dos novelas escritas por mujeres: *El libro vacío* (1958) de Josefina Vicens y *Los palacios desiertos* (1963) de Luisa Josefina Hernández. Novelas que han sido estudiadas desde otros ángulos.

FARABEUF, EL ENIGMÁTICO DOCTOR

Salvador Elizondo publicó su novela en 1965 con un subtítulo que luego borraría: "o la crónica de un instante". Ese indicio obligaba a los lectores a preguntarse por el instante que era objeto de la crónica-novela. ¿Se trataba del instante de la agonía del personaje que aparece en la foto del Leng Tché? ¿O bien se narraba la llegada del Dr. Farabeuf a la casa en la rue de l'Odeón? ¿O más bien del momento en que la Enfermera desliza el indicador de la ouija o tira las monedas para consultar el *I Ching*? ¿O era el instante en

que la mujer lanzaba la estrella de mar? ¿O era el momento en que Farabeuf tomó la foto del supliciado? ¿Es acaso el instante en que se lleva a cabo el teatro del Maestro Farabeuf? ¿O tal vez el momento en que Farabeuf logra una amputación perfecta? ¿O quizá el instante en que se realiza la cópula entre él y ella? Es un instante y es todos. La novela se transmuta y permite el deslizamiento conjetural que logra abolir la necesidad de una historia. A su vez los personajes forman parte de una serie de identidades que también se caracterizan por su inestabilidad, por su condición conjetural: *ella* puede ser además la enfermera, la mujer vestida de negro con un perrito, Mélaine Dessaignes, una monja, la mujer que espera a Farabeuf para ser sacrificada-poseída. Los personajes son cuerpos, son posiciones frente a un espejo, son signos, son recuerdos que han perdido su condición de seres humanos marcados por una psicología, por una subjetividad estable. Por ello, la interrogación sobre la identidad es una constante en el texto: "En el momento en que esa imagen, reflejo de dos seres reales, un hombre y una mujer, enamorados tal vez, se produjo en la superficie manchada del espejo alguien —el hombre quizá—, preguntó de viva voz: <<¿Qué significa todo esto?>>".⁵ En su constante desdoblamiento, los personajes se han difuminado como manchas en un espejo, como signos trazados en una ventana, como duplicación de figuras en un cuadro de Tiziano, como recuerdos. Los personajes tradicionales no habitan esta novela de Elizondo.

Por otra parte, los objetos y la geometrización del espacio son elementos fundamentales en la construcción de la aventura del narrar en *Farabeuf*:

⁵ Salvador Elizondo, *Farabeuf o la crónica de un instante*, Joaquín Mottiz, México, 1965, p. 105.

Junto a la puerta del pasillo la mesilla de hierro con la cubierta de mármol. Encima de la mesilla colgada del muro, la copia, al tamaño de un famoso cuadro en el marco del cual relucía una plaquita de bronce con el título grabado en lengua inglesa: incomprensible por estar escrito en una lengua desconocida. Entre las dos ventanas el rocadiscos.⁶

Y muchas páginas después se nos dan las posiciones de los personajes: "Cuando te detuviste estabas colocada a mi derecha. La Enfermera estaba a mi izquierda. Esta colocación concordaba con la lógica del cuadro tal y como se le veía reflejado en el espejo pero no como el pintor lo había concebido para ser visto por nosotros".⁷

Los objetos invaden la narración y coagulan toda posible acción, el tiempo se detiene. Todo parece girar en torno a la llegada-partida de Farabeuf, así el instante esperado, el instante de la crónica nunca llega, nunca ocurre, excepto en un recuerdo que es siempre inminencia.

MUERTE POR AGUA, UNA FECHA FIJA

Julieta Campos decidió cambiar el nombre de esta novela. El título original de 1965 se transformó en *Reunión de familia* en 1997, en la edición del Fondo de Cultura Económica. Así se pierde la referencia al poema de T.S. Eliot y a la insistente presencia del agua en torno a las voces de esta novela: como el mar, la lluvia,

⁶ *Op. cit.*, p. 17 y s.

⁷ *Op. cit.*, p. 123.

pero nunca las lágrimas, porque no se describen sentimientos, sólo la charla, el parloteo de estos pseudo-personajes. El tiempo se desliza en esas conversaciones intrascendentes que no conducen a los lectores al conocimiento de la interioridad de los personajes. Dice una voz:

Podrían, si sólo se pusieran a coser los últimos forros o a vestir las muñecas de porcelana que todavía están desnudas, porque apenas les retocó las caritas el otro día y les compuso algo los rizos del pelo (todas lo tienen rojo, nunca se había fijado), pero no ha habido tiempo para los vestidos, con tantas otras cosas.⁸

El tiempo se tematiza incluso: "Pero ahora todavía es mientras tanto y no se trata de llenar el tiempo. Se trata de aprovecharlo mientras todavía haya tiempo. Tiempo para llenarse los poros de paciencia, como una costra blanca de cera sobre los muebles o un panal de abejas en un pomo de miel".⁹

Dos mujeres y un hombre dejan pasar el tiempo sin vivirlo; sólo el hombre sale del encierro de esa casa circundada por la lluvia, por el mar. Las mujeres madre e hija, Eloísa y Laura, esperan el regreso de Andrés, el marido de Laura. Cuando él vuelve a esa casa frente al malecón, las voces de los tres se mezclan a tal grado que sólo puede distinguirse la diferencia entre el masculino y el femenino en los adjetivos o cuando se mencionan los nombres de los hablantes. Los objetos avasallan el relato.

Esta novela se distingue porque entre cada uno de los siete capítulos, se intercalan poemas en prosa que describen el espacio,

⁸ Julieta Campos, *Muerte por agua*, 2ª. reimpr., FCE, México, 1978 [1965], (Colección Popular) pp. 32-33.

⁹ *Op. cit.*, p. 126.

la lluvia, la ciudad: "No había huellas de humedad, ni traza de la lluvia que había rebosado las azoteas, los patios y las calles. Se habían tragado toda el agua y volvían a estar resecos, a la expectativa. El mar, reducido a su ámbito, era un gran estanque que se ondulaba apenas, de cuando en cuando. La ciudad caldeada, ardiente, no era más que una ciudad irreal, la ciudad imaginada de un espejismo".¹⁰

La realidad del espacio se desvanece y en la atmósfera sólo queda una fecha, que se señala con especial énfasis: "empujando los años, los meses, los días, la tarde, las horas, los minutos, los segundos, para encontrarse con ella un poco después de las cinco de la tarde de ese día, de ese mes, de ese año, de ese 15 de octubre de mil novecientos cincuenta y nueve".¹¹ Esa fecha se cambió en la edición de 1997.

Las tres figuras se fijan en el espejo, en una foto, en el recuerdo, son como mariposas prendidas con un alfiler.

MORIRÁS LEJOS Y TAMBIÉN CERCA

José Emilio Pacheco no añadió un subtítulo ni cambió el título de su novela, pero revisó el texto de 1967 en 1977 para una nueva edición.

El concepto de historia tradicional se desdibuja en esta novela que narra la historia compleja del pueblo judío y sus infortunios; que transmite el ascenso y caída de los poderes del nacional-socialismo en Alemania; que enfrenta dos figuras: el perseguidor y el

¹⁰ *Op. cit.*, p. 132.

¹¹ *Op. cit.*, p. 64.

perseguido, o bien apenas esboza la aparición de dos dedos de eme (anular e índice) que entreabren una persiana metálica, mientras que abajo, en el Parque, Alguien lee "El aviso oportuno" de *El Universal*.

Los fragmentos denominados "Salónica" se entretajan con los otros fragmentos de la novela: Diáspora, Grossaktion, Totenbuch, Götterdämmerung, Desenlace. La condición conjetural domina el trazado del texto. Las historias se superponen: los judíos de Israel y los judíos de Alemania, los enemigos romanos y los alemanes, todos los hombres que pueden ser M. y Alguien. Así este último puede ser un obrero calificado y desempleado, un delincuente sexual, un padre angustiado, un amante, una alucinación y muchos más. La duda también se cierne sobre la identidad de M. Los personajes no se definen sino que se desdobl原因 en las múltiples posibilidades que la mirada permite, desde la ignorancia del otro que no se establece como un sujeto sino como una posibilidad siempre pronta a desvanecerse, a trocarse por otra, o como señala Margo Glantz, "acaban convirtiéndose en símbolos múltiples".¹²

La aventura del narrador configura no sólo el momento en que los dedos entreabren la persiana y el otro hombre mira hacia la ventana, sino la imposibilidad de contar lo que ocurre en los campos de exterminio: "hasta que la parálisis pulmonar quiebra la resistencia y los condenados caen al suelo a morir por asfixia con una angustia de que las palabras no podrán dar idea".¹³ Esta imposibilidad es el núcleo de un relato que ofrece todos los elementos,

¹² Margo Glantz, "Morirás lejos, literatura de incisión", en *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, 1ª ed. corr. y aum., Hugo J. Verani, sel. y pról., Era, México, 1993, p. 231.

¹³ José Emilio Pacheco, *Morirás lejos*, 2ª ed. rev., Joaquín Mortiz, México, 1977 [1967], p. 92.

desde todos los ángulos del conflicto histórico, pero llegado el instante de describir ese horror, el lenguaje retrocede, el lenguaje queda impedido como ha sido también señalado años después en 2000, por Paul Ricoeur, en *La memoria, la historia, el olvido*, al referirse a la intimación: “La intimación sólo adquiere sentido con relación a la dificultad experimentada por la comunidad nacional, o por partes heridas del cuerpo político, de hacer memoria de esos acontecimientos de una manera sosegada”.¹⁴

José Emilio Pacheco descubre en esa multiplicidad de historias y conjeturas, la obstaculización del relato que no puede atravesar la M de la muerte y se contenta con superponer pequeñas historias que, al ser sumadas, producen la cercanía del horror y, con la reiteración, inciden en la posibilidad de que eso no se repita. Raúl Dorra lo ha marcado como “una metáfora de lo que no se puede decir”.¹⁵ Se estatuye una posición desde un juicio moral porque: “Y lo que es más: olvidar sería un crimen, perdonar sería un crimen. La moralidad del caso así lo instituye”.¹⁶ Por ello, Yvette Jiménez de Báez reconoce que: “La interacción entre historia y ficción [...] establece la lógica textual, que permite solucionar por el camino de la escritura la disyuntiva histórica”.¹⁷

En el capítulo “Grossaktion” se superponen además diversos géneros de escritura: el testimonio, la anotación, la orden, el informe, el relato, la narración, el epílogo para dar cuenta de los

¹⁴ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, Ed. Trotta, Madrid, 2003, p. 118.

¹⁵ Raúl Dorra, “Morirás lejos: la ética de la escritura”, en Verani, *op. cit.*, p. 143.

¹⁶ Pacheco, *op. cit.*, p. 89.

¹⁷ Yvette Jiménez de Báez, “Morirás lejos: límite de la ficción y Babel de la Historia”, en Verani, *op. cit.*, p. 231.

diversos exterminios ocurridos en la historia: Jerusalén, Toledo, Alemania, Vietnam. Son los documentos de los torturadores los que permanecen para probar lo que la memoria desea recuperar.

En los tres textos que la nueva novela mexicana resguarda han quedado, a pesar de las técnicas literarias empleadas, las huellas de la Historia; la ficción transparenta la historia: 1910 en China en la rebelión de los Boxers, 1959 en una ciudad que transluce a La Habana, Cuba y los campos de exterminio a lo largo de la historia. Los personajes se resisten a desaparecer, nos dejan la impronta de Farabeuf, la mujer sacrificada-poseída, la familia cubana, el perseguidor y el perseguido. Y los objetos se enseñorean en textos que narran la tortura, la tristeza y el exterminio desde la fascinación de la mirada. Salvador Elizondo, Julieta Campos y José Emilio Pacheco supieron remontar las estrategias novelísticas para ir más allá de la escritura y dejarnos tres textos modelo.

LUZELENA GUTIÉRREZ DE VELASCO
El Colegio de México

HUELLAS DEL 68 EN TEXTOS DE JOSÉ EMILIO PACHECO

LOS SESENTA Y NUEVE DÍAS DEL SESENTA Y OCHO

En 1971, José Emilio Pacheco celebró la aparición del primer libro de Carlos Monsiváis, *Días de Guardar* (1970), en un espléndido artículo.¹ Se refiere ahí a la experiencia compartida por ambos escritores y por muchos hombres y mujeres en México, de ese año que vivimos peligrosamente, el 68.

Cuando los mexicanos nos referimos, en términos coloquiales, al 68, hablamos de una insurrección de la pasada centuria que algunos califican de estudiantil y otros de social, centrada en buena medida en la ciudad capital. En un escenario de agitación en varios países, la de los jóvenes mexicanos no sólo puso en tela de juicio el sistema de educación superior, como ocurrió en Francia, sino demostró la erosión del régimen político imperante desde la revolución institucionalizada, señaló otros caminos organizativos y generó una contracultura. Hablamos de una manifestación reprimida con lujo de violencia, y de la desconfianza y la tristeza impuestas en la vida de las calles por la difusa sombra que emergía de los apandos ocultos.

¹ José Emilio Pacheco. "Monsimarx, Monsimailer, Monsimad. Carlos Monsiváis: *Días de Guardar*". *La Cultura en México*, 17 marzo, 1971, núm. 475, XIII. En adelante, abreviaré "La CM" seguido de fecha, número y página.

1968 fue un año crucial para México, no sólo por el movimiento estudiantil sino porque “como pocas veces antes, intelectuales de cinco generaciones convivieron y se manifestaron públicamente para comentar los sucesos diarios”, documenta Jorge Volpi. Así, un miembro de la Generación del Ateneo, más integrantes de las promociones de 1915, 1929, Medio Siglo y 1968, a lo largo del año se dedicaron a “opinar, hablar, discutir, polemizar, atacarse, defenderse e incluso delatarse”.²

Una de esas voces significativas fue la de José Emilio Pacheco, quien afirma en la mencionada nota: “los 69 días transcurridos entre el 26 de julio y el 2 de octubre de 1968”, son “sin duda los más importantes para nuestra generación y, en primer término, para la siguiente”.³

La generación a la que por destino pertenecen José Emilio Pacheco y Carlos Monsiváis ha sido nombrada precisamente Generación del 68. En ella se ubican los nacidos entre 1936 y 1950, entre otros David Huerta, Lorenzo Meyer y Carlos Montemayor.⁴

Sin embargo, como se sabe, tanto José Emilio, como el autor de *Amor perdido*, fueron escritores precoces. Ambos hicieron su debut en la revista *Estaciones* dirigida por un poeta ubicado entre los Contemporáneos, Elías Nandino, y participaron intensamente en las empresas de la Generación del Cincuenta o del Medio Siglo, o de la Casa del Lago. Una generación crítica, cosmopolita y experimentadora, cuyos miembros, nacidos entre 1921 y 1935, e imbricados con la Universidad Nacional Autónoma de México, contribuyeron definitivamente a la modernización cultural del país.

² Jorge Volpi. *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*. Ediciones Era, México, 1998, pp. 48-49.

³ *Loc. cit.*

⁴ Enrique Krauze. *Caras de la historia*. Mortiz, México, 1983, pp. 154-161.

Aquellos días entre julio y octubre del 68 germinaron en la obra del polígrafo Pacheco, tanto en la poesía, como en el ensayo y el relato. En el presente comentario hago un rápido recorrido por los textos sobre el tema, sin entrar en el análisis que cada uno merece, sólo atisbando los vasos comunicantes entre los diversos géneros cultivados por el autor.⁵

NOTICIAS DESDE PARÍS

En 1968, José Emilio Pacheco se acercaba a los treinta años y estaba viviendo en París, desde donde enviaba sus ensayos a "La Cultura en México", suplemento encartado en las páginas centrales del semanario *Siempre!*. Dentro de esta revista de reconocida pluralidad, "La Cultura en México", bajo la dirección de Fernando Benítez, mantuvo un alto nivel cultural y político y jugó un papel relevante en la vida intelectual mexicana en la década de los sesenta.⁶

En sus artículos, publicados en su mayoría en una columna titulada "Calendario", Pacheco ofrecía un seguimiento de los sucesos vinculados a las protestas juveniles en Europa y Estados Unidos, siempre citando las fuentes en que se basaba, textos recientes sobre el asunto. Recuerdo algunos de ellos como indispensable antecedente del compromiso del autor con las inquietudes de los

⁵ Junto con Yvette Jiménez de Báez y Diana Morán, abordamos el análisis detallado de una gran parte de la obra del escritor en el libro *Ficción e historia: la narrativa de José Emilio Pacheco*, publicado por El Colegio de México en 1979. Si bien libros tan importantes como *Las batallas en el desierto* (1981) y *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* (1990) aún no habían visto la luz, el análisis permite apreciar la dinámica del sistema productivo de Pacheco.

⁶ Volpi, *ibid.*, pp. 47-48.

jóvenes. A veces comento detalles al margen del tema, pero siempre vinculados a las pulsiones de la obra de Pacheco.

Aunque por operatividad los llamo "ensayos", los escritos periodísticos de José Emilio Pacheco constituyen de suyo un género, que se aproxima a la crónica y a la ficción en interés de la accesibilidad para los lectores. Aplicable a sus trabajos es la descripción que él hace de los de Monsiváis, cuya "prosa de gran precisión y fuerza sintética [...] anula las barreras y sitúa al artículo como arte, al periodismo como uno de los más vivos y actuales géneros literarios de nuestra época".⁷

Una preocupación recurrente en los artículos fue la guerra de Viet-Nam, la cual había enfrentado a los jóvenes contestatarios norteamericanos con sus gobernantes. Los extensos títulos de los ensayos permitían apreciar tanto la temática tratada como la posición ideológica del poeta mexicano. Así, una reflexión publicada el 28 de febrero, lleva el siguiente encabezado: "Si los Estados Unidos no se retiran como perdedores, tendrán que permanecer como genocidas". Y otro, aparecido tres meses después, afirmaba: "Las victorias vietnamitas han cambiado la historia al mostrar que los pueblos revolucionarios (y no el imperialismo) son invencibles" (29 de mayo). Más adelante, el 12 de junio, bajo el rubro "La ideología de la guerrilla y la cultura urbana", la nota vuelve a referirse a la lucha de los agredidos asiáticos contra el imperio, ahora a propósito de nuevas lecturas del autor.⁸

⁷ José Emilio Pacheco, *loc. cit.*

⁸ *Id.* "La ideología de la guerrilla y la cultura urbana". "La CM", México, 12 junio 1968, VIII. Para inventariar los artículos de Pacheco, me baso en la información reunida por Hugo J. Verani ("Hacia la bibliografía de José Emilio Pacheco", en *La hoguera y el viento, José Emilio Pacheco ante la crítica*, Era-UNAM, México, 1993, pp. 292-341), en el *Diccionario de Escritores Mexicanos*. (Tomo 6:

Entre paréntesis, hay que tener presente que, en el caso de “La Cultura en México”, el suplemento se hacía con una semana de adelanto y se le ponía la fecha en que iba a venderse. Ello explica algunos desajustes entre la escritura de los ensayos como inmediata reacción frente a determinados acontecimientos y las fechas explícitas.⁹

Pacheco inicia el primero comentando: “Vietnam se ha convertido en parte de nuestras experiencias personales: tan grande es la fuerza de las imágenes que noche a noche vemos en la televisión. Lo quiera o no, cada uno de nosotros es víctima, verdugo, teatro y proceso del horror a un tiempo”.¹⁰ Más allá de las consideraciones políticas, la declaración del escritor acerca de la imágenes, deja ver su conciencia de la importancia de las representaciones percibidas a través de la pantalla televisiva o cinematográfica en su proceso creativo, conciencia agudizada hacia finales de la década del sesenta. Si desde los relatos de *El viento distante*, 1963, destacaba la calidad plástica de las descripciones, en la segunda edición del volumen, 1969, aparecen aparatos televisores en dos de los cuentos catalogados como fantásticos, “Civilización y barbarie” y “Algo en la oscuridad”. En “Civilización y barbarie” el artilugio adquiere una importancia fundamental en el desarrollo de la trama, y en el cuestionamiento de “lo real”. Más adelante, en la más compleja y ambiciosa de las novelas de Pacheco, *Morirás lejos*, publicada en 1967, el influjo de la televisión y el cine es manifiesto y explícito.

N-Q. Dirigido por Aurora M. Ocampo, UNAM, México, 2002) y en mis propios rastreos.

⁹ José Emilio Pacheco se refirió al tema de las fechas en su ponencia en El Colegio de México, el 24 de junio de 2009.

¹⁰ Pacheco. “Si los Estados Unidos no se retiran como perdedores, tendrán que permanecer como genocidas”, “La CM”, 28 de febrero 1968, núm. 315, IV.

La segunda parte de la cita que vincula la preocupación ética al testimonio visual, es esclarecedora del sentido de esta novela.

En un texto del 1º de abril, bajo el título "La Europa socialista: ¿revolución en la revolución?", el escritor revisa la situación política de Checoslovaquia y Polonia, describe el legítimo descontento de los jóvenes en ambas naciones, y desea que "la primavera de Praga se extienda" a otros países del bloque socialista.¹¹

Con fecha 22 de mayo se insertaba el artículo "A menos que sobrevenga la paz" donde el autor comenta las múltiples posibilidades contemporáneas de practicar la guerra: las armas biológicas, la guerra "psicológica o mejor psíquedélica", los desastres de la naturaleza artificialmente inducidos, el espionaje electrónico, la posible catástrofe económica. "El ingenio humano carece de límites por lo que se refiere a inventar formas de sufrimiento y muerte para sus semejantes", afirma el autor y problematiza la interrelación entre el avance científico y tecnológico y la guerra.¹²

La inseguridad tangible documentada por José Emilio Pacheco acerca del futuro se puede relacionar con la insatisfacción juvenil, aunque él no se refiere explícitamente al tema en este caso. El presentimiento del apocalipsis, la intuición del desastre, inquietudes obsesivas del autor desde sus primeros textos, aquí encuentran un fundamento científico. En un pasaje explica:

Es factible la construcción de un robot caminante, una máquina de zancos, que avanzara inexorablemente por agua y tierra, selvas y montañas para depositar una bomba H en el Kremlin o en la Casa Blanca. Este mensajero se construiría de tal modo que sólo armas

¹¹ *Ibid.* 1º abril 1968, núm. 324, VIII-IX.

¹² *Ibid.* "La CM", 22 mayo 1968, núm. 327, IX-X.

nucleares podrían frenar su avance y la defensa sería tan destructiva como el ataque.

Salta a la vista la similitud de este párrafo con el relato "Jericó" que clausura la segunda edición de *El viento distante* que, como se ha visto, aparece un año después de la escritura de estos artículos. En el cuento, un hombre, identificado como "H", detiene su paseo por un bosque y por el mero goce de la destrucción, desbarata minuciosamente un hormiguero. Al mismo tiempo, se perciben las señales de una explosión atómica que llevará al mundo a un aniquilamiento absoluto.¹³

En los meses de junio y julio, el tema de la insurrección estudiantil se vuelve constante en los escritos del poeta. En el número 330 de la revista cultural, correspondiente al 12 de junio, aparecen dos ensayos firmados por el autor: "La ideología de la guerrilla y la cultura urbana", y el que se titula "Revolución contra sociedad industrial". Éste versa sobre las revueltas en varias universidades europeas, comparando los acontecimientos del año 1968 con los de 1848, en que las insurrecciones revolucionarias se extendieron por Europa.¹⁴

En 1968, dice el autor citando a otros informadores, "lo que ocurre en la Sorbona, en la Universidad Libre de Berlín, en Francia, en Alemania Occidental, Italia y (embrionariamente) Inglaterra [...], no es un simple conflicto generacional. Ya no es tampoco una simple pugna por la reforma universitaria. Es un ataque en términos globales contra la moderna sociedad industrial". Los movimientos europeos se inspiraron en buena medida en la lucha

¹³ José Emilio Pacheco. *El viento distante y otros relatos*. México, Ediciones Era, 1969.

¹⁴ *Id.*, "La CM", 12 junio 1968, núm. 330, II-III.

de los norteamericanos en contra de la guerra de Vietnam y en pro de los derechos civiles.

Bajo esta lente, los movimientos estudiantiles se conciben como una protesta contra el Estado burocrático, la sociedad de consumo y la tecnocracia, a lo que oponen una alternativa de organización más democrática —los espontáneos comités y asambleas universitarias y, en algunos casos, los consejos obreros, una sociedad de autogobierno.

En ensayos como "París: una historia que nadie previó y muy pocos aciertan a comprender" (19 de junio) y "París 1968: 27 al 31 de mayo" (3 de julio), Pacheco trata de explicar el mayo francés y su desilusionante desenlace. Opina que si bien es cierto que las insurrecciones iniciadas en distintas universidades —"de Berkeley a Berlín", dice— se inspiran recíprocamente, de ninguna manera puede hablarse de conspiración internacional. Describe, a su vez, cómo los jóvenes trabajadores inconformes con sus sindicatos se adhirieron a los estudiantes, y comenta la reacción de las izquierdas y la pacificación del movimiento, orquestadas por De Gaulle.

En otro ensayo, publicado asimismo en la entrega del 3 de julio, "Raíz y razón del movimiento estudiantil", el polígrafo ofrece información complementaria. Relata los acontecimientos de mayo en la capital francesa, que culminaron un proceso de cinco meses en los cuales "todo cambió". Resume los enfrentamientos entre los estudiantes radicales de Nanterre, zona sobrepoblada, de casas ruinosas, inmigración argelina y tensiones sociales, con las fuerzas represivas. Destaca el liderazgo universitario de Daniel Cohn Bendit.

El polígrafo alude además a la insurrección juvenil en Inglaterra, Italia e incluso Japón, y dilucida las diferencias entre la in-

satisfacción estudiantil en los países industrializados y los subdesarrollados.¹⁵

Las discusiones en la universidad pronto rebasan los problemas sobre la democratización académica y se orientan al cuestionamiento del sistema y del capitalismo. Pronto cundió el ejemplo de Nanterre en otros centros de educación superior en el país, entre ellos la Sorbona, que muy pronto se convirtió en el centro de los debates. Empezó a mostrarse el apoyo de algunos sectores obreros. Las barricadas se extendieron por el Barrio Latino. El autor, en ese momento afirma que los efectos de los sucesos eran aún incalculables, y subraya el idealismo, la moralidad y la valentía de los jóvenes insurrectos.¹⁶

El 3 de julio se publica el artículo "París 1968: 27 al 31 de mayo", que ofrece información complementaria al anterior. Describe cómo los jóvenes trabajadores, inconformes con sus sindicatos se adhirieron a los estudiantes. Comenta la reacción de las izquierdas y la pacificación del movimiento, orquestada por De Gaulle.¹⁷

En otro ensayo, publicado en la entrega del 3 de julio, "Raíz y razón del movimiento estudiantil", el polígrafo trata de explicar el mayo francés y su desilusionante desenlace. Alude a la insurrección juvenil en Inglaterra, Italia e incluso Japón. Dilucida las diferencias entre la insatisfacción estudiantil en los países industrializados y los subdesarrollados.¹⁸

A la distancia, el conjunto de ensayos deja ver el clima afectivo de la época desde la óptica de los intelectuales de izquierda. Sin

¹⁵ *Id.* "La CM", 3 julio 1968, núm. 333, X-XII.

¹⁶ *Id.* "París: una historia que nadie previó y muy pocos aciertan a comprender": "La CM", 19 junio 1968, núm. 331, VII-VIII.

¹⁷ "La CM", 3 julio 1968, núm. 333, XIV-XVI.

¹⁸ *Id.* "La CM", 3 julio 1968, núm. 333, X-XII.

duda, el observador de la escena internacional estaba preparado para intuir la significación del 68 mexicano. Vincular los acontecimientos nacionales con los del resto del mundo ha sido una característica de la escritura de José Emilio Pacheco; las incontables referencias que dan cuenta de su enciclopédica cultura, giran alrededor de su aquí y ahora. Todos los hechos, sucedidos o inventados, de cualquier época, encuentran su centro en el México del siglo xx e inicios del xxi. En una colección publicada tres décadas después del movimiento estudiantil diría Pacheco: "Dondequiera que voy me sigue hiriendo México".¹⁹

El 7 de agosto el escrito de Pacheco se titula "J. M. Cohen. Las letras latinoamericanas en Inglaterra" y se refiere a textos de estudiosos sajones sobre literatura y cultura latinoamericana. Hasta donde sabemos es éste el último artículo publicado del autor antes del trágico desenlace del movimiento estudiantil, la matanza de los jóvenes en Tlatelolco el dos de octubre. Pese a no referirse al tema que ha vertebrado los ensayos anteriores, este ensayo está imbuido de inquietud histórica y política. De ahí la cita de Alfonso Reyes a la mitad del artículo, "nuestra historia literaria no podrá ser, si ha de ser justa, una pura historia literaria". A propósito de la obra de los investigadores ingleses, reflexiona sobre mitos fundadores del pensamiento latinoamericano como Ariel y Calibán. Y, como suele hacer, los piensa en función del presente; el artículo finaliza: "El *Ariel* de quienes tienen veinte años en 1968 es un libro escrito por un hombre nacido en el Río de la Plata, como Rodó y muerto en la batalla, como Martí".²⁰

¹⁹ José Emilio Pacheco, "A los poetas griegos", en *Como la lluvia*. El Colegio Nacional-Ediciones Era, México, 2009, 92.

²⁰ José Emilio Pacheco. "J.M. Cohen. Las letras latinoamericanas en Inglaterra". "La CM", 7 agosto 1968, núm. 330, IX.

LA POESÍA, SOMBRA DE LA MEMORIA

En los días inmediatos a la masacre de los jóvenes en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco, bajo el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz, José Emilio Pacheco deja hablar a sus emociones y sentimientos a través de una composición poética. Como sus estudiosos y el propio escritor han documentado exhaustivamente, sus poemas con frecuencia asumen la forma de recreaciones, imitaciones, aproximaciones, traducciones, versiones. El primer poema que el escritor publicó sobre el movimiento de 1968, apareció en la entrega 351 de "La Cultura en México", el 6 de noviembre. Se titula "Cantares mexicanos" y está construido con las frases y las imágenes de la *Visión de los vencidos* (1959), textos que tradujo del náhuatl Ángel María Garibay y Miguel León-Portilla editó — como explicará Pacheco al retomar el poema en *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. Es pues, el punto de vista de los vencidos, de los mexicanos subyugados por siglos, el que el poeta desea recuperar. La perspectiva de quienes han sido humillados y ofendidos, víctimas de la violencia de los conquistadores, de los imperialistas, y más adelante de los sucesivos gobiernos desde la independencia, le permite homologar dos etapas históricas, la conquista y el México contemporáneo.²¹

Las imágenes y las palabras del mundo prehispánico, en tanto historia y en tanto mito, han sido una de las múltiples fuentes nutricias de la literatura de José Emilio Pacheco, como lo fueron, de diversa manera, de la de Carlos Fuentes; escritores ambos impensables sin el antecedente de Octavio Paz y la corriente de reflexión sobre lo mexicano. En fecha tan temprana como 1958, Pacheco,

²¹ *Id.* "Cantares mexicanos", *idem.*, 6 noviembre 1968, núm. 351, VI.

que rondaba los veinte años, entrega a la revista *Estaciones* un poema titulado "Guerra florida", que lleva un epígrafe de Paz —por citar un caso.²²

En concordancia con su bien conocida poética de la reescritura, Pacheco retoma el poema "Cantares mexicanos" en posteriores ocasiones para enriquecerlo. En *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), incluye esta composición ahora titulada "Lectura de los 'Cantares mexicanos': manuscrito de Tlatelolco" (octubre 1968) y reelaborada; y le anexa otras tres muy breves tituladas "1968 I", "1968 II", y "1968 III".²³

Diez años después de la represión estudiantil, precisamente el 2 de octubre de 1978, publica, en su columna "Inventario", de la revista *Proceso*, otro poema titulado "Las voces de Tlatelolco".²⁴ Define el texto como "colectivo e involuntario" y explica que está hecho con las frases entresacadas de las narraciones orales y, en menor medida, de las noticias periodísticas compiladas por Elena Poniatowska en *La noche de Tlatelolco*. El escritor había reseñado este libro, cuando se publicó en 1971, como veremos.

En *Tarde o temprano*, colección aparecida en su primera edición en 1980 (poemas de 1958 a 1978), y reescrita y ampliada en 2000 (poemas 1958-2009), el autor integra acrisolados en una unidad, bajo el nombre de "Manuscrito de Tlatelolco (2 de octubre de 1968)" la "Lectura de los *Cantares mexicanos*" y "Las voces de Tlatelolco". En esta última versión, el autor agrega dos brevísimas piezas, que transcribo:

²² J. E. Pacheco. *Estaciones* (*Revista literaria de México*), núm. 9, pp. 77-81.

²³ *Idem*. *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (poemas, 1964-1968). Mortiz, México, 1969, pp. 21-24.

²⁴ *Idem*. "Inventario", *Proceso*. 2 octubre 1978, núm. 10, pp. 44-45.

AGOSTO, 1968

¿Habrá un día en que acabe para siempre
la abyecta procesión del matadero?

1968

Página blanca al fin:
todo es posible.²⁵

La primera podría servir de epígrafe a una buena parte de la obra de José Emilio Pacheco. La segunda es significativa porque abre una posibilidad de futuro, si bien incierta.

UN 2 DE OCTUBRE QUE NO SE OLVIDA

En forma más o menos paralela a la constelación final de los poemas que vuelven la mirada a la historia y al mito prehispánicos para intentar comprender el horror del presente, la inquietud de Pacheco sobre el 68 mexicano, continuaba desarrollándose en la vertiente ensayística.

El día 18 de diciembre de 1968, en un ensayo titulado “Sombras del novecientos” —en “La Cultura en México”— el autor reseña cuatro libros sobre el modernismo mexicano, y describe los últimos estertores del siglo XIX. De nuevo mediante el recurso paralelístico, tan definitorio de su sistema de producción en todos los géneros, compara esa etapa conclusiva con el momento de escritura del artículo: “el novecientos se parece a los sesentas y en su fugacidad podemos leer la nuestra”. Y continúa: “el nove-

²⁵ J. E. Pacheco. *Tarde o temprano (Poemas 1958-2000)*. FCE, México, 2002. p. 67.

cientos tuvo su Tlatelolco en Cananea, su Zona Rosa en Plateros, su Cuevas en Julio Ruelas, su Monsiváis en José Juan Tablada, y etcétera”.²⁶ Es decir, apenas dos meses después del 2 de octubre, ya Tlatelolco se había convertido para el autor, como para muchos mexicanos, en una referencia inconfundible, teñida de connotaciones represivas.

Tres años después, en 1971, con la publicación de algunos de los libros fundamentales de la literatura de Tlatelolco, se renovó el interés del campo cultural en el tema. En este contexto, el 17 de marzo, Pacheco publica en *La Cultura en México* la recensión de *Días de guardar* (1970) mencionada al inicio de este trabajo. Ahora, a mediados de 2010, el título del artículo, “Monsimarx, Monsimailer, Monsimad”, luce como una atinada síntesis de las claves del autor de *A ustedes les consta*, recientemente fallecido.

Para el poeta, las crónicas monsivaítas documentan el fin de una época. A pesar de su “formidable humor”, la colección conforma un libro triste porque, después de la matanza de Tlatelolco, injusta, irreparable, impune, “una herida abierta”, “lo demás constituye únicamente la fantasmagoría de la década”. “*Días de guardar* es la crónica general del lustro 1965-1970 que tiene su terrible centro en Tlatelolco. Un lustro que se llevó al antiguo México pero no trajo todavía al nuevo país”.

De acuerdo con Pacheco el libro de Monsiváis hubiera podido llamarse “El balance y liquidación de los sesentas”. Algunos años después publicará un artículo denominado precisamente “Liquidación de los sesentas”, como veremos.

Quince días después del trabajo sobre Monsiváis, en el mismo suplemento (núm. 477), bajo el título de “Memorias del 68.

²⁶ José Emilio Pacheco. “La CM”, 18 de diciembre de 1968, núm. 357, pp. VII-IX.

Tlatelolco, dos de octubre”, el autor comenta con admiración el extraordinario relato colectivo de Elena Poniatowska. De *La noche de Tlatelolco* (1971) elogia, por una parte, la “eficacia muralística o sinfónica en el montaje, la técnica de cine que más ha enriquecido a la literatura”, de elementos como las voces de protagonistas y espectadores, leyendas de volantes, mantas y pancartas, documentos, poemas y canciones. Destaca la capacidad de la escritora para captar el rumor social, la huella de cada voz. Por otra, pondera el valor testimonial del libro, que impedirá el olvido del crimen. Finaliza exigiendo al Gobierno la investigación pública de los responsables.²⁷

“La sangre llena el cuadro”, comenta el estudioso y cita líneas de *La noche...* que prueban su afirmación: “Había mucha sangre pisoteada, mucha sangre untada en la pared... Yo sentía en las manos lo viscoso”. En el citado poema de Pacheco, “Cantares mexicanos”, que asume imágenes de *La visión de los vencidos*, destacan estas líneas: “Y el olor de la sangre mojaba el aire/ Y el olor de la sangre manchaba el aire”.²⁸

En el comentario a *La noche de Tlatelolco*, Pacheco alude asimismo a “la excelente novela sin ficción sobre el movimiento”, *Los días y los años* de Luis González de Alba. Para el poeta, después de la lectura de ambos libros “nadie pretenderá que aquello se ha olvidado ni que pueda olvidarse”.

²⁷ J. E. Pacheco. “La CM”, marzo 1971, núm. 477, X-XI.

²⁸ Sólo a manera indicativa de la costumbre reescribidora del autor, cito algún cambio. En la versión publicada en *La Cultura en México* (6 de noviembre de 1968), la línea “Y el olor de la sangre mojaba el aire” se duplicaba. Sin embargo, en la incluida en el poemario *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), la repetición de “mojaba” ha sido sustituida por “manchaba” (21). En la versión ofrecida en *Tarde o temprano* (1980) ambas líneas son sustituidas por “Manchó el aire el olor de la sangre” (67).

Entre paréntesis, Poniatowska, Pacheco y Monsiváis, constituyen una triada identificable e indispensable en el campo cultural mexicano contemporáneo. Voces muy distintas que son capaces de integrarse en un concierto si se trata de expresar variaciones de la visión de los de abajo.

2 de octubre no se olvida. También en 1971, en la página editorial de *Excélsior*, el combativo diario entonces dirigido por Julio Scherer, con fecha del 4 de septiembre, publica José Emilio un artículo titulado "Los hombres de a caballo. El ejército mexicano". Aúna en unas cuantas líneas un motivo coyuntural, el desayuno anual que las fuerzas armadas ofrecen al presidente; una reseña histórica de la tradición pretoriana en América Latina y en México; una protesta por la participación de los militares en Tlatelolco y una petición política para que se esclarezca la responsabilidad de la represión. Afirma el poeta: "ya que en ningún momento la protesta estudiantil asumió caracteres de rebelión armada, el ejército no debió haber salido nunca a las calles. El aire no estaría envenenado con el olor de la sangre, y la desconfianza".²⁹

Voy a comentar en el siguiente apartado, el otro texto significativo para el tema que el poeta publica en 1971, el relato "Señas de identidad. Historia de un muchacho mexicano", para no interrumpir la secuencia de los ensayos.

Seis años después, en 1977, José Emilio, ahora el periodista cultural estrella de la contestataria revista *Proceso*, fundada por Scherer, da a la luz dos artículos a manera de ajuste de cuentas con la década en que se ubica el movimiento estudiantil. Uno se llama "Los sesentas" (18 de julio), e incluye una muy decantada

²⁹ J. E. Pacheco. "Los hombres de a caballo. El ejército mexicano", *Excélsior*, 4 septiembre 1971, 7A-9A.

visión de la cultura de esos diez años, literatura, música, política, modas..., mentalidades, en una palabra.

Bajo el subtítulo "Those were the days" el ensayo comienza ofreciendo una visión norteamericana, tal vez occidental, de los diez años en cuestión, para pasar a la visión nacional, en un juego típico del autor:

Los sesentas han pasado a la historia: empezaron extracronológicamente el 23 de noviembre de 1963 con el asesinato de Kennedy, y terminaron el primero de mayo de 1975 con la entrada del Vietcong en Saigón. (Un mexicano diría que para él se iniciaron y acabaron mucho antes: comprenden el periodo que abarca del primero de enero de 1959, el triunfo de la Revolución cubana, al dos de octubre de 1968).³⁰

Encabeza la otra nota, la frase, ya mencionada, "Liquidación de los sesentas" (19 de septiembre de 1977). Aquí el crítico considera la década lejana y muerta; afirma que "los sesentas se han vuelto motivo de revisionismo y ridículo" y certifica el triste devenir de muchos, que no todos, los rebeldes sesentayocheros norteamericanos.³¹

Los subtítulos de los apartados dejan ver la diversidad de temas a los que velozmente se alude: Los Beatles, Vietnam, la minifalda, "el 68", Woodstock, Women's Liberation, Nixon.

El autor deriva sus comentarios de un libro de la norteamericana Sara Davidson sobre el tema. La exposición del ensayo se vuelve narrativa, pues se habla de la escritora como de un personaje, situado en un contexto bien documentado:

³⁰ J. E. Pacheco, "Inventario" *Proceso*, 18 julio 1977, núm. 37, pp. 58-59.

³¹ *Idem*, 19 septiembre 1977, núm. 46, pp. 58-59.

Al comienzo de una época que perteneció a los jóvenes y les hizo creer que todo era gratuito y libre y nunca se acabaría, Sara y sus amigas se encuentran en la Universidad de Berkeley. Escuchan discos de una nueva cantante, Joan Báez, comentan *La dulce vida*. Luego aparecen los Beatles, muere Kennedy en Dallas.

“¿CON CUÁL FICCIÓN ME QUEDO...?”

Quisiera evocar un relato perdido entre los intersticios de esa formidable colección aún diseminada que es el periodismo de Pacheco. Me refiero al artículo titulado “Señas de identidad. Historia de un muchacho mexicano [La Generación del 68 y Tlatelolco]”, que apareció en la página editorial del *Excelsior*, el 3 de julio, 1971. Ahí se escribe de muchachos cuya vida y visión del mundo se transformaron con los acontecimientos de 1968.

La narración en primera persona está a cargo de un joven, personaje testigo, que cuenta la biografía de otro chico, familiar suyo. Así, inicia:

No es lo mismo haber cumplido veinte años en 1959 que en 1968. Mi primo Fernando tiene ahora 23, yo acabo de llegar a los 32. En consecuencia pertenezco a la “generación silenciosa” que, según *Time*, es la única real y verdadera “generación perdida” de este siglo.³²

En la voz narradora tal vez podrían rastrearse rasgos biográficos del elusivo Pacheco: “algunos fuimos secretarios de redacción

³² J. E. Pacheco. *Excelsior*, 3 julio 1971, página editorial, 7A-8A.

a los 19". E indudablemente, la conciencia autoral se deja ver en la explícita intertextualidad, en el breve texto que cita un poema de Lord Byron y una frase de Saint Just. Lo mismo se atisba en la declaración de las intenciones del narrador: "[la vida de Fernando] no es desde luego representativa de todos los jóvenes, pero sí ayuda a entender cómo se reflejan las vicisitudes de la reciente historia de México en una conciencia individual".

Al margen, el abordaje del tema, entre crónica y relato, cediendo la voz a personajes más o menos genéricos, captados en su cotidianidad, entronca en buena medida con las narraciones de Cristina Pacheco, lo cual se presta para rastrear coincidencias escriturales entre géneros.

La historia del joven Fernando incluye su origen, en la alta clase media capitalina, con un padre vinculado a empresas norteamericanas; el traslado familiar hasta una de las mejores colonias de la ciudad; su acceso a excelentes oportunidades educativas y a viajes a los Estados Unidos; a los programas televisados que él consideraría claves en un proceso de "desmexicanización". Y más adelante, su crisis de conciencia ante las injusticias nacionales, descubiertas desde el extranjero y cuestionadas desde una universidad pública mexicana. Luego, "cuando nadie lo esperaba vino el 68", la participación del joven en el movimiento, su salvación, por accidente, de la represión en la Plaza de las Tres Culturas, su posterior abandono de los estudios y desorientación existencial. "Tlatelolco es una herida abierta para Fernando", dice el primo narrador 32 meses después del 2 de octubre.

El esquema general del relato, el cómo se refleja el contexto en una conciencia individual en formación, podría aplicarse a una de las futuras narraciones de Pacheco, centrada en otra

etapa histórica, la excelente novela corta *Las batallas en el desierto* (1981). "Señas de identidad", texto de emergencia periodística, destinado a ser comprendido por una amplia gama de lectores, por supuesto es no sólo más breve que la novela, sino deliberadamente sencillo y explícito. Sin embargo, hay un importante dato oculto a medias. El artículo fue publicado, reitero, el tres de julio de 1971, y en la narración se expresa la cercanía de la enunciación con la última etapa de la vida del protagonista: "en julio de 1971 Fernando ejercita su fuerza en combatir sus dudas".

Se omite la referencia a la otra represión estudiantil por parte del Estado, que había tenido lugar en la capital del país, en la avenida San Cosme, apenas unos días antes, el 10 de junio. El día sería recordado como el "Jueves de Corpus" y los agentes que atacaron a los estudiantes eran parte del grupo paramilitar conocido como "los halcones". Aunque en "Señas de identidad" no se detalla este episodio, está implícito en la fecha incluida y en una alusión a los paramilitares: "Fernando tiene la absoluta certeza de que la investigación sobre los "halcones" no llegará a ningún resultado concreto". Tlatelolco y el Jueves de Corpus son parte de su experiencia vital.

Esta "Historia de un muchacho mexicano" finaliza con una nota esperanzada por parte del narrador-autor: el caso de Fernando deja ver "que por vez primera hay en la historia una generación que pretende renunciar a sus bienes y privilegios porque los sabe conquistados en la iniquidad y porque hay millones de hombres que no pueden disfrutarlos. Quizá esta sea la verdadera culminación de dos milenios de cristianismo".

En 1972 en "La fiesta brava", uno de los cuentos de *El principio del placer*, aparece una nueva mención a las represiones ju-

veniles.³³ “La fiesta brava”, en mi opinión uno de los mejores relatos del autor, sitúa la acción en el México contemporáneo, y establece mediante el atinado empleo de la puesta en abismo, una atmósfera incierta entre la realidad y la ficción. En el bien conocido relato, Andrés Quintana, un escritor mexicano fracasado, dedicado a traducir del inglés textos no literarios, en un medio tan “desmexicanizado” como el de Fernando, desaparece una noche en la capital mexicana, secuestrado por tres hombres. Uno de ellos, el personaje norteamericano, veterano de la guerra de Viet-Nam, que en el relato escrito por Quintana, también titulado “La fiesta brava”, había sido ofrendado en sacrificio a los dioses por antiguos mexicanos. Un poco antes de su desaparición, al salir de una estación del metro, Quintana fija la vista en “una inscripción grabada a punta de compás o de clavo sobre un anuncio de *Raleigh*: ASESINOS, NO OLVIDAMOS TLATELOLCO Y SAN COSME” (113).

La compleja problemática de la colonización económica y mental del México contemporáneo por los Estados Unidos, preocupación constante del autor, tematizada en otros relatos, por ejemplo “Civilización y barbarie” (*El viento distante y otros relatos*. 1969), está aquí encarnada en los personajes. La trayectoria imperialista norteamericana, simbolizada por la Guerra de Viet-Nam, las reprimidas insurrecciones de los jóvenes mexicanos, analizadas por el escritor, están sugeridas en el cuento como el sustrato de la decadencia del país, representada por el malogrado Andrés Quintana.

Tal vez el conjunto de ensayos, poemas y crónicas de José Emilio Pacheco, nos ayude a comprender por qué si movimientos

³³ J. E. Pacheco. “La fiesta brava”, en *El principio del placer*. Ediciones Era, México, 1972, pp. 77-113.

como el de 68 o el de 71 son “una herida abierta”, han quedado reducidos, en la memoria del país, a una “inscripción grabada a punta de compás o de clavo sobre un anuncio de *Raleigh*” en una estación del metro.

EDITH NEGRÍN

Universidad Nacional Autónoma de México

JOSÉ EMILIO PACHECO
UN TEXTO INÉDITO

[A 30 AÑOS DE LA PUBLICACIÓN DE *LAS BATALLAS EN EL DESIERTO*]¹

AGRADECIMIENTO A EL COLEGIO DE MÉXICO

Permítanme ustedes iniciar estas líneas de gratitud con palabras de un clásico mexicano que no pasó por estas aulas pero siempre está presente en ellas: “¿Y yo por qué?”. Añado otra interrogación: ¿qué he hecho para merecer esta distinción que tanto me honra y tanto agradezco?

Mi deuda con El Colegio de México es infinita y empezó hace ya 22 años con *Ficción e Historia: La narrativa de José Emilio Pacheco*, el libro de Yvette Jiménez de Báez, Edith Negrín y la siempre recordada Diana Morán. Nunca me repondré de la extrañeza de verme convertido de pronto en objeto textual y comprobar la razón de Unamuno al decir que lo interesante no es lo que un escritor quiere decir, sino lo que dice sin querer.

Siguieron los trabajos del más generoso de mis críticos: Rafael Olea Franco, autor de muchos ensayos alusivos en revistas y simposios y del libro: *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bastos, Fuentes y Pacheco*, más otro libro en preparación que desde ahora me gustaría leer. En modo alguno olvido que tanto Yvette como Edith han seguido trabajando en mis textos. Hasta el momento el último estudio publicado, hay varios otros inéditos, es *El mar de la noche: intertextualidad y apropiación en la poesía de José Emilio Pacheco*, por Carmen Dolores Carrillo Juárez.

¹ Transcripción del texto de José Emilio Pacheco que presentó como conferencia en el homenaje que se le hizo en El Colegio de México al entregársele el Premio Alfonso Reyes el 3 de octubre de 2012.

Por si esto fuera poco, he sido un invitado constante que, por desgracia, jamás ha sabido estar a la altura. La ocasión más trágica es el diálogo con Ricardo Piglia, al que me invitó Rose Corral. Admiro mucho a Piglia y él en sus entrevistas ha sido muy amable conmigo. Me puse tan tímido y tan nervioso que me invadió la garrulería y casi no lo dejé hablar. Como dijo Borges de su entrevista con Juan José Arreola, lo dejé intercalar algunos silencios.

Y es que El Colegio de México me impone demasiado. Cuando era niño lo veía desde el Parque Río de Janeiro como una catedral de sabiduría para mí inaccesible. Después, ya instalado en mi calle natal de Guanajuato, pude conocerlo por dentro gracias a mi amistad con algunos de sus profesores y estudiantes. Mi ilusión era llegar un día a sus aulas, por más que mi propósito no fuera hacer una carrera académica, sino prepararme para ser un buen escritor.

Mi relación con el mundo universitario es una paradoja tal vez irrepetible. Durante mucho tiempo, siempre que hubo de llenarse alguna forma, mi clasificación fue "autodidacta". Grado máximo de estudios: "preparatoria".

Recuerdo el supremo desprecio con que un ignoto funcionario de Gobernación me interrogó por teléfono, hasta el momento ignoro con qué objeto; rectificó la lista de mis libros y me preguntó si estaban traducidos. Su voz se hizo aun más altiva y desdeñosa cuando indagó si había recibido premios. Le dije cuáles y me interrumpió: "Son de aquí. Esos no importan. Dígame si ha obtenido algún premio internacional."

Le contesté que no. Y aunque me era invisible adiviné el desdén en su mirada. Sin título, ni traducciones, ni premios yo era un pobre diablo que usurpaba el rango de escritor y no tenía derecho a existir.

Al jubilarme el año pasado cumplido medio siglo de dar clases, me di cuenta de que por causas que aún ignoro, yo había sido profesor visitante o mendicante en cerca de diez universidades, todas fuera de México, para complacer a mi interrogador sin cara, y desde 1985 profesor titular, gracias a la generosidad de Saúl Sosenowsky, en la Universidad de Maryland.

Lo fui sólo por un trimestre cada año, pues nunca quise dejar mi país, y ello tuvo consecuencias desastrosas a la hora de la jubilación. Sin embargo, como en una novela inglesa en torno al niño pobre que llega a entrar en la mansión antes contemplada sólo por la ventana, por causas que también desconozco, ascendí en la escala y llegué al título máximo que concede la academia norteamericana: Distinguished University Professor.

En el intermedio aproveché las posibilidades de asistir como oyente a todas las clases y seminarios que me interesaron, y compensé hasta cierto punto la sensación de inferioridad del “destripado” y el “fósil”, las más bajas y ruines categorías de la universidad mexicana. Habrá pocas personas que hayan pasado en el claustro universitario tantos años como yo.

También por razones ignotas los doctorados *honoris causa* se acumularon. Nunca me he atrevido a anteponer el título a mi nombre. Me basta el muy honroso de escritor. Allá un *honoris causa* es respetable y respetado. Aquí es casi imposible emplearlo.

Me imagino que en gran parte es culpa de una de las figuras supremas de la picaresca hispanoamericana, el Tirano Banderas, el espectral Rafael Leonidas Trujillo.

Cuando Hitler inició la persecución de los judíos como primer paso hacia el Holocausto, ningún país aceptó recibir una inmigración colectiva. Trujillo ofreció los fértiles campos dominicanos. Para ello exigió millones y millones de dólares. Los donó a

cierta universidad que con ellos erigió un gran edificio, mientras los judíos eran torturados y asesinados en Auschwitz.

La citada universidad no tuvo más remedio que conferirle el *honoris causa* a Trujillo. A partir de entonces y hasta su ajusticiamiento en 1961, su título fue en todos los documentos oficiales “el generalísimo *doctor* Rafael Leonidas Trujillo benefactor de la patria”.

Ya que no de Trujillo, me beneficié también de las excelentes bibliotecas y emplee gran parte de mi salario en comprar libros. Todo esto he tratado de comunicarlo a México. Ya pocas de las personas reunidas aquí pueden recordar las circunstancias anteriores, a digamos, 1970.

Mis primeros trabajos de investigación, entre ellos una pésima antología de la poesía mexicana del siglo XIX que mucho me gustaría rehacer, se hicieron en un mundo sin fotocopadoras, ya no digamos scanners y laptops.

En las bibliotecas públicas había que copiarlo todo a mano y a lápiz. En las privadas, la única posibilidad de incorporar un texto era la bárbara de arrancar las páginas del libro o la civilizada y cansadísima de transcribirlo a máquina.

No creo en la noción tan difundida de que las instituciones de enseñanza superior sean torres de marfil que aíslan a sus habitantes del rumor y el fragor del mundo. John Hersey, el gran reportero que cubrió la Segunda Guerra Mundial en Europa y escribió su mejor libro sobre *Hiroshima*, fue invitado a dar un curso en una de las grandes universidades. Dijo que durante el semestre en que cambió el frente de batalla por el cubículo fue testigo del despliegue de todas las pasiones humanas —lujuria, vanidad, codicia, soberbia, ira, envidia, afán de poder, deseo de venganza, ansia de notoriedad— todas, excepto el asesinato.

También en mi paso por ese otro mundo tuve una experiencia sobrenatural que, sin embargo, Rafael Olea Franco no podría inscribir en el reino fantástico de los aparecidos. Ya que la mejor manera de aprender es enseñar, me tocó la preparación de un curso acerca de un gran escritor al que todo mundo elogia y quien, para colmo, había sido amabilísimo conmigo.

Lo hice en uno de esos diminutos sarcófagos que llaman *carrels*. Era un trabajo durísimo de muchas horas al día. Sin embargo, frente a mí y bajo la nieve, varios obreros laboraban en la ampliación de la biblioteca.

Me miraban con odio auténtico y comprensible. Ellos estaban a la intemperie y yo en sitio dotado de calefacción y en la placentera tarea de leer y tomar notas. Como algunas veces habíamos compartido los sandwiches y las cocacolas, sabían que yo era un miserable *spic*, un extranjero con privilegios —bien modestos, por cierto, pero al fin y al cabo privilegios—que ellos jamás alcanzarían. Así como me gustaría volver a ver a mi interrogador telefónico, quisiera mostrarles a los trabajadores a la intemperie cómo quedé al cabo de los años por ejercer esas tareas.

El caso es que el gran escritor siempre elogiado, se me caía de las manos. No encontraba por ningún lado su grandeza; así de subjetiva es la apreciación literaria. Asfixiado por su verso y su prosa y el ámbito claustrofóbico del *carrel*, salí a caminar por los anaqueles.

Encontré los libros de un escritor que fue famoso y que nadie había vuelto a sacar desde su muerte en 1927. Empecé a leerlo con todos los prejuicios del mundo. Personas de todo mi respeto y muchos libros de crítica me habían dicho las peores cosas de él: era un cursi, un afrancesado, un elitista, un cómplice de los dictadores, un mal bicho a quien, entre otras vilezas, se atribuía el

haber entregado a Mata Hari para su fusilamiento por espionaje. Su obra había caído por fortuna en la sombra eterna y de ella nadie jamás la sacaría.

Me olvidé de mi curso y de mis sentimientos de culpa ante los obreros. Enrique Gómez Carrillo me provocó una fascinación tan absorta que no escuché el timbre que anunciaba el cierre de la biblioteca.

Seguí leyendo olvidado de todo, hasta que me di cuenta de que eran las tres de la madrugada. No había nadie en el edificio. No podía llamar por teléfono porque las telefonistas del conmutador estaban en sus casas. La biblioteca se hallaba tan cerrada que ni siquiera la custodiaban policías o vigilantes.

Así estuve hasta que a las seis de la mañana llegó el encargado de reponer los refrescos y coleccionar las monedas de las máquinas expendedoras. Fue muy difícil convencerlo de que yo no era un ladrón de libros. Por fortuna y por mi habitual desorden llevaba en el bolsillo trasero de los pantalones mi credencial de la universidad.

El hombre apuntó mis datos y me dejó salir. Lo que no pude fue recoger mi abrigo que usaba sin saco y en donde estaban mi cartera y los boletos del metro. Las personas que se dirigían a su trabajo vieron caminar muy asustado por las calles de nieve a un demente que en camisa desafiaba el rigor del invierno y a quien le esperaba una caminata de dos horas a la intemperie, como los obreros.

Al volver a México encontré la justificación de mi locura. Augusto Monterroso me dijo: "Tienes razón. Gómez Carrillo es un gran escritor. El mejor cronista y el mejor prosista del modernismo. Su trabajo equivale en la prosa a lo que Rubén Darío hizo en el verso".

Nadie sabe el destino de los libros ni de sus pobres autores. Sólo podemos decir que la lectura es, como se decía antes de que existieran los celulares, un intercambio de persona a persona. A pesar de todos los estudios nadie sabe de dónde sale una obra. Nadie sabe tampoco la forma en que realmente funcionan nuestras respuestas como lectores.

De Marcelino Menéndez y Pelayo se dijo que escribía prólogos más extensos que el libro presentado. Si me ocurre algo semejante, comprenderán ustedes que se debe al temor reverencial y a las inhibiciones connaturales a mis actividades ante El Colegio de México.

El presidente de esta altísima institución, el gran historiador y gran amigo Javier Garciadiego, en vez de una presentación académica, haría una crónica íntima y pública sobre el libro que acaba de llegar a sus 30 años.

Pertenezco a otra época en que uno sólo se adiestraba para escribir y me ha costado mucho esfuerzo el intento de adaptarme a las nuevas circunstancias.

No sé desplazarme entre los medios, hablar en la radio, y mucho menos, salir en televisión. No tengo por desgracia el don ahora indispensable del entrevistado como Wilde, Borges o Fuentes. En este caso concreto he repartido en muchas entrevistas lo que debí haber guardado para decirlo hoy, sobre todo en lo que se refiere a Alfonso Reyes, fundador de este El Colegio de México y maestro incomparable de todos nosotros.

Uno es, por naturaleza, monótono. Tiene una sola vida y una sola experiencia. Sin embargo no me gusta repetir en todo momento las mismas cosas. Ahora, por desgracia, no me queda otro remedio.

Me está vedado, pues, ese arte que hoy casi todos dominan con maestría: la habilidad para hablar de uno mismo. El caso se vuelve mucho más agudo con *Las batallas en el desierto*. Se trata

de un libro que desde hace años ya no me pertenece. No lo he hecho yo sino sus lectores —me imagino que se trata sobre todo de lectoras—, por tanto me parece de una arrogancia suprema hablar de este libro como si de verdad yo fuera su autor y hubiese podido planear su único e irreplicable destino

Para citar de nuevo a Reyes, me limito a contarles el revés de un libro, su historia privada. Desde los 20 años, es decir desde hace medio siglo, he tenido el honor y el privilegio de trabajar con Vicente Rojo en suplementos y revistas y en muchísimos libros. Hacia 1978 Rojo hizo una serie de litografías y collages a la que llamó "Recuerdos", porque contiene imágenes de su infancia entre los horrores de la guerra española. Rojo tenía 6 años cuando su natal Barcelona fue objeto del primer bombardeo aéreo de la historia contra una ciudad de esas dimensiones.

A Rojo, casi excepcional también porque es un gran lector de poesía, se le ocurrió que como contrapunto de su obra gráfica yo escribiera una serie de poemas con el tema de la infancia. La secuencia se llamó "Jardín de niños" y la incluí en el libro titulado *Desde entonces*.

En agosto de 1978 hubo una presentación en la Galería Juan Martín. Armando Ponce, director de la sección cultural de Proceso, con quien también he trabajado durante décadas, nos hizo una breve entrevista. Se me ocurrió citar una frase de Graham Green que tiempo atrás me había impresionado. Era en el sentido de que los auténticos amores desdichados son los amores de los niños y de los ancianos porque no tienen ninguna esperanza.

De esa frase brotó el libro entero. Se me ocurrió de principio a fin toda la historia que no es para nada autobiográfica, como muchos creen, aunque desde luego el trasfondo y los escenarios son absolutamente reales. Contra mis hábitos de composición, al día

siguiente me senté a la máquina y durante muchas horas febriles escribí de cabo a rabo la narración. Si fuera una persona ordenada podría presentarles ahora ese primer borrador extraviado en el angustioso desorden de mis papeles. En modo alguno quiero decir que en su forma actual *Las batallas en el desierto* sea el borrador de 1978. Lo seguí trabajando en infinitas versiones con la esperanza de verlo publicado porque en 1980 la editorial ERA cumplía 20 años y sus dueños —Rojo y Neus Espresate— me habían pedido un libro para ese aniversario.

Cuando creí haberlo terminado les dije que tendríamos que esperar unos años más. El manuscrito era demasiado breve para un libro y demasiado largo para una revista. Necesitaba escribir por lo menos dos o tres relatos de igual dimensión y, entonces sí, entregarles el volumen para una editorial en la que, durante dos décadas, había trabajado en labores menudas y casi siempre anónimas. En 1980 me concedieron el Premio Nacional de Periodismo Literario. Siempre más que generoso, Fernando me pidió un texto para el suplemento *Sábado*. Se presentó en mi casa. Le dije que no tenía nada porque, a solicitud de José Luis Martínez, acababa de entregar al Fondo *Tarde o temprano*, volumen que contenía todos mis libros de poemas escritos antes de cumplir 40 años.

“Danos algo, cualquier cosa”, insistió Benítez. Le contesté que nada más disponía de un texto impublicable, por su extensión, en *Sábado*. Fernando me arrebató el manuscrito aun tan imperfecto que a veces Jim aparece como Tim. Así *Las batallas en el desierto* tuvo su primera aparición en el Suplemento de Unomásuno.

El lunes Neus Espresate, con gran instinto de editora, me habló para decirme: “Lo publicamos en ERA. Ahora mismo lo mando a la imprenta, tal y como apareció en *Sábado*”. Le contesté: “No. No, por favor, déjame corregirlo”. Ella aceptó resignada ya

que, según Vicente Rojo, Carlos Monsiváis y yo nos habíamos ganado la fama de no ser escritores, sino reescritores.

El proceso de revisión se llevó hasta diciembre de aquel año y en el intermedio hice muchas otras cosas, entre ellas la traducción de *Un tranvía llamado deseo*, la obra de Tennessee Williams que célebremente me atribuyó la diputada Mendicuti, recién cesada como titular de Cultura en la Asamblea Legislativa del Distrito Federal.

Al fin, en marzo de 1981 apareció el libro con un hermoso diseño de Vicente Rojo que a través de los años, los cambios y los cataclismos ha mantenido la imagen velada de Rita Hayworth, quien es como imaginé a la inexistente Mariana.

A partir de ese momento se desencadenó una infinita serie de respuestas que no esperaba para nada. Hoy me duele mucho ver que las jóvenes escritoras y los jóvenes escritores pueden llegar a su cuarto libro sin haber tenido una sola reseña, aunque eso sí muchas entrevistas. La entrevista, que me encanta leer pero no protagonizar, ha sustituido a la insustituible reseña. Lo que un escritor diga de su libro me interesa menos que su repercusión en otras personas. Es imposible darles las gracias a quienes se han ocupado del libro. Por lo menos menciono aquí tres de las primeras respuestas: las notas de Marco Antonio Campos, Rafael Pérez Gay y Bruce Swansey, quien dijo que no se trataba de un cuento, sino de una verdadera novela aunque muy concentrada.

Asimismo sería una ingratitud mayúscula dejar en silencio al auténtico precursor del correo electrónico, el entonces estudiante Julio Figueroa, que en el alba introducía en casa de los escritores hojas con sus comentarios críticos. Figueroa ha sido durante treinta años de una fidelidad impagable para este libro.

Se trata de una novela corta, género que difiere del cuento por la multiplicidad de sus historias y sus personajes. Creo que Poe ha-

blaba de ella, y no del cuento, al señalar la unidad de impresión y las dos horas de lectura. En una colección de cuentos los textos se apoyan unos a otros. La novela corta sólo puede funcionar aislada. Si se publica junto a otras narraciones se diluye precisamente esa unidad de impresión.

Esto en las condiciones del mercado es difícil y por tanto es aún más de agradecerse el riesgo que asumió ERA al publicarlo en su forma actual. Sólo una cosa rechazo abiertamente: el término noveleta que me parece despectivo. Noveletas son las que publicaba la muy respetable Corín Tellado en la revista Vanidades. ¿Cómo podríamos llamar noveletas a *Un corazón sencillo*, *Bola de cebo*, *La muerte de Iván Illich*, *Otra vuelta de tuerca*, *Agostino* y *la desobediencia*?

Como lector tuve la fortuna de leer los Cuadernos de La Quimera, una colección de novelas cortas que dirigió Eduardo Mallea para la Editorial Emecé en los años cuarenta. En los Cuadernos de La Quimera se publicaron la obra maestra de Maupassant, *La dama de espadas*, *La dama del perrito* y otras maravillas.

La Literatura mexicana ha sido pródiga en novelas cortas. ERA ha sido muy receptiva para el género y ha publicado *Aura*, que supera mucho en difusión a *Las batallas en el desierto*, *El apando* y *Querido Diego*. A partir de su segunda reimpresión, el libro ya se apartó de mí para siempre y tuvo su existencia propia e independiente. Vinieron la película de Alberto Isaac con guión de Vicente Leñero, el cómic de Paz Alicia Garciadiego, y sobre todo, la canción de "Café Tacuba". La historia se transmitió de un lector a otro y supongo que su resonancia se debe en primer término a los maestros que la adoptaron para sus clases.

Esto es una gran fortuna, una gran singularidad, porque uno, como adolescente, reacciona muy mal contra la lectura impuesta,

y en la inmensa mayoría de los casos, esto no ha sucedido con sus más jóvenes lectores. El asombro de su autor no tiene límites y demuestra que en realidad nadie puede controlar ni dirigir lo que escribe. Al terminarla de la mejor manera a mi alcance, pensé que iba a interesar tan solo al muy reducido número de personas que vivieron esa época y esa Colonia Roma. Sucedió todo lo contrario. Quienes han leído y hecho suyo este libro son [] aquellos y aquellas para quienes la historia y sus personajes son tan remotos como la Roma de los Césares.

Para mi asombro y gratitud eternos, y demostrar que mi voluntad y mis intenciones no tienen parte en el asunto, veo que un libro que pensé tan local y tan circunscrito en el tiempo y en el espacio, tiene hasta hoy excelentes lectores en los países más remotos y en las lenguas más diversas.

No se crea por ello en lo que llaman su “universalidad”. Si ha tenido gran aceptación en Francia y en Italia, también fue un fracaso total en los Estados Unidos. Quizá porque apareció acompañada de otros cuentos que debilitaron su alcance. Así pues, no hay nada de lo que pueda enorgullecerme ni envanecerme. El libro es todo y el autor no sabe nada de nada.

Entre las muchas cosas que me preguntan hay algunos temas recurrentes. Por ejemplo: ¿Qué hace ahora su hermano? o ¿volvió a ver a Jim?” Contesto que me agrada que no tengo hermano y que Jim no existió nunca, y que me encantaría haber tenido esa infancia.

Me fascina que ese libro imaginario puede dar la impresión de ser algo real y de que una ficción absoluta sea tomada como una autobiografía. Sin embargo un gran amigo al que le debo entre tantas otras cosas el haber conocido a Javier Garcíadiego, Salvador Barros Sierra, que ya no está entre nosotros, y como gran lector

que en un día me señaló varios aspectos de mi vida que, aunque totalmente transfigurados por la imaginación, eran la base remota pero artística de *Las batallas en el desierto*.

La otra pregunta recurrente es: "¿Considera usted que ya es un clásico, y que *Las batallas en el desierto* se leerá dentro de 100 años? Les respondo que no me considero para nada clásico, sino alguien que a esta edad y, como decía Goya, sigue aprendiendo. No me atrevo a hacer profecía ni de qué pase mañana viernes, porque he visto que la única profecía infalible es que va a pasar siempre lo que menos esperábamos.

Por otra parte, el destino de los escritores es impredecible y a menudo muy triste. Muerto Tolstoi, Romain Rolland fue considerado el escritor más grande del mundo. Su novela *Juan Cristóbal* [estaba en todas las casas de quienes tenían a veces a los libros] y muchas personas llamaban Juan Cristóbal a sus hijos. Hoy ya nadie sabe quién fue Romain Rolland y es casi imposible encontrar ejemplares de esta novela.

Si esto pasó con grandes escritores como Rolland, Anatole France y ahora sucede con Jean Paul Sartre, ¿qué puede esperar un humilde escritor de lo que era el tercer mundo y ahora es el octavo o décimo? Sólo una cosa: que dentro de muchos años una abuela o un abuelo, ya no digan un día a sus nietos el libro que para entonces ya no existirá, sino les cuente la historia y les diga: "Esto es algo que leí cuando tenía los mismos años que ahora tienen ustedes".



José Emilio Pacheco.

Reescritura en movimiento

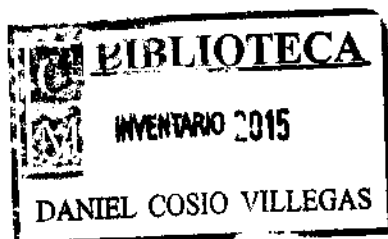
se terminó de imprimir en agosto de 2014
en los talleres de Master Copy, S.A. de C.V.,

Av. Coyoacán 1450, col. Del Valle,
03220 México, D.F.

Portada: Pablo Reyna.

Tipografía y formación:
El Atril Tipográfico, S.A. de C.V.

Cuidaron la edición
la Dirección de Publicaciones
de El Colegio de México,
y la editora.



[En general sus obras han sido reimpre-
sas varias veces; además, José Emilio solía
revisar y corregir cada versión: reescribía.
Ha publicado también traducciones de
poemas que denominó Aproximaciones,
y de otras obras; antologías y otros textos].

Ensayos Escribió diversos ensayos sobre la
Literatura mexicana del siglo XIX, prólogos
y artículos sobre varios autores y obras,
publicados en libros y revistas, sobre todo
literarias. Destaca la notable colección
de ensayos que publicó, hasta cercana su
muerte, en la revista Proceso, y los denomi-
nó Inventario. En ellos tomó el pulso a la
historia y a la cultura de su tiempo. La co-
lección aguarda, ciertamente, una edición
cuidada que garantice su permanencia.

José Emilio Pacheco creyó en los jóvenes
y supo acercarse a ellos por el niño curio-
so, ávido de conocer, afectivo, que habitaba
en él y alimentaba su fe en el futuro, pese a
todo el dolor del presente; tercamente cier-
to de la posibilidad de renacer:

Arde el campo en el sol a mediodía.
Aquí todas las cosas se disponen
a renacer.

Y entonces, de repente,
todo el jardín se yergue entre las piedras:
nace el mundo de nuevo ante mis ojos.
(*El reposo del fuego*, 1963-1964, 3a. parte, 12)

Y.J.B.

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

SERIE LITERATURA MEXICANA

XIV

José Emilio Pacheco. Reescritura en movimiento quiere ser memoria viva de la presencia de José Emilio entre nosotros. Lo que se inició como un diálogo-homenaje que compartimos gozosamente con el poeta, el narrador, el ensayista y el amigo entrañable, se abrió también a otros. Es parte de ese diálogo ya iniciado, interminable, con su persona y su palabra, lo que hemos querido compartir con los lectores. Los textos del autor, tanto en prosa como en verso, parten siempre de una aguda y sensible percepción de los modos de relación entre los hombres y mujeres del presente, con una clara conciencia del pasado inmediato, lo cual conforma una perspectiva con posibilidades de gestar un futuro más humano.

El libro muestra aspectos significativos de las diversas modalidades de escritura que conforman los poemarios de José Emilio, su narrativa y sus ensayos sobre la cultura y la historia. Incluye también un texto inédito suyo que leyó cuando le otorgaron el Premio Alfonso Reyes en El Colegio de México: "*A treinta años de Las batallas en el desierto*". Es el texto que cierra el libro para que su palabra resuene siempre en nuestro imaginario.

ISBN: 978-607-462-656-8

