



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

ESPACIO DE CONFLUENCIA

INTERTEXTUALIDAD Y APROPIACIÓN EN LA

POESÍA DE JOSÉ EMILIO PACHECO

Tesis que para optar al grado de

Doctor en Literatura Hispánica

presenta

CARMEN DOLORES CARRILLO JUÁREZ

Asesor: Dr. Anthony Stanton

México, D. F.

Junio de 2008

A Leonardo y Diego, motor y
acicate en mi vida

Agradecimientos

Quiero agradecer a quienes han participado en mi formación académica. Por supuesto, quiero reconocer el ejemplo de rigor y compromiso con el conocimiento literario de mis profesores de El Colegio de México que reforzó esa misma actitud en mí. De manera especial, al Dr. Anthony Stanton por el compromiso que asumí como asesor del presente trabajo y a la Dra. Luz Elena Gutiérrez de Velasco, la Dra. Edith Negrín y al Dr. Evodio Escalante por su lectura atenta.

A mis padres y a Jorge, por su amor. A mis hijos, por acompañarme en esta andanza y en otras. A la familia Villasana por su cariño incondicional.

Por supuesto, a José Emilio Pacheco por su obra, porque no sólo fue materia de esta tesis sino también principio y llegada de conocimiento: preguntas, respuestas y nuevos acercamientos a la poesía, a las tradiciones y a la teoría.

ÍNDICE

Introducción	11
1. Poética y tradición en el trabajo poético de José Emilio Pacheco	
1.1. Filiación literaria	25
1.2. Conquista del habla común: el coloquialismo	32
1.3. Valor social de la poesía	47
1.4. Iluminadora del mundo	51
1.5. La poesía como intento	55
1.6. El lector como co-creador	59
1.7. Prioridad de la obra poética	64
1.8. Tradición y originalidad	68
1.9. Tradición y vanguardia	72
1.10. Una tradición apócrifa: heterónimos	75
1.11. Tradición e intertextualidad	81
2. La poesía de José Emilio Pacheco y la tradición bíblica	
2.1. Historia y poder	93
2.2. La condición humana y la negación del otro	100
2.3. Profeta y estilo profético	110
2.4. El versículo	118
2.5. Desacralización del erotismo	127
2.6. Formas de apropiación de la tradición bíblica	135
3. El tema del tiempo y sus variaciones	
3.1. Cambio de sensibilidad poética	143
3.2. Linaje	149
3.3. Ciudad y memoria	153
3.4. Santificación del poeta marginal	164
3.5. Dar voz al vencido	168
3.6. Reconocimiento del paso inexorable del tiempo	173
4. La traducción como apropiación	
4.1. La apropiación	187
4.2. El haikú	201
4.2.1. El sujeto tácito	208
4.2.2. Economía verbal como recurso de adaptación	213
4.2.3. El haikú y los temas obsesivos de Pacheco	218

4.3.	El epigrama	222
4.3.1.	Temas de los epigramas traducidos por Pacheco	225
4.3.2.	Algunas estrategias de adaptación y actualización de epigramas	230
4.3.3.	Juego intertextual en la traducción de epigramas	239
4.4	Recursos de fecundidad textual y transformación	248
	Conclusiones	261
	Correspondencia de siglas	269
	Bibliografía	271

La “palabra literaria” no es un punto (un sentido fijo), sino un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras.

Julia Kristeva

Poner en movimiento el don colonial o poscolonial de apropiarse de todo, de canibalizarlo todo, de ser literariamente amigo de lo ajeno para repartirlo entre nosotros los pobres —tan apartados del banquete europeo—, de hacer de la extrañeza o amenidad algo íntimo y nuestro.

José Emilio Pacheco

Y cada vez que inicias un poema
convocas a los muertos.
Ellos te miran escribir,
te ayudan.

José Emilio Pacheco

INTRODUCCIÓN

Un poema puede ser visto, a la más pura manera romántica, como una creación original surgida de la inspiración individual; pero también puede ser concebido como una urdimbre literaria en la que el poeta acude a recursos y formas establecidas. En este segundo sentido, el poema no es mera expresión individual ya que se acepta que conlleva una visión colectiva por lo que toca al lenguaje y a la concepción literaria en la que se inscribe o a partir de la cual hace sus propuestas. Así, en un poema son reconocibles, además de tópicos, formas e influencias que lo ubican en una coordenada colectiva conocida como tradición.

Cada tradición literaria está concretada en textos en los que se aprecian formas, temas y tópicos que, aunque modificados, son reconocibles en sus preocupaciones y en sus convenciones estéticas. Si se toma en cuenta que una tradición constituye una representación del mundo y que, a su vez, corresponde a una visión de éste, vincularse con diversas tradiciones supone, por un lado, una avidez de conocimiento y experiencia y, por otro, una necesidad de aprehenderlas.

Mi interés por estudiar la estrecha relación de la obra del poeta mexicano José Emilio Pacheco con diversas obras apunta a la idea de reconocer algunas tradiciones con las que se vincula y las razones por las que lo hace.

Por supuesto, el uso de versos entresacados de los textos de otros autores así como de alusiones es algo que no ha pasado inadvertido para los estudiosos

de su poesía. No obstante, la mayoría de ellos sólo la comenta brevemente. De esta suerte, Livia Soto, en su estudio sobre la superposición de voces como un recurso de distanciamiento, incluye comentarios sobre el nuevo campo de relaciones que tiende Pacheco “desde un presente en movimiento”,¹ y considera que el uso de la intertextualidad forma parte de la “literatura del agotamiento”, afirmación que no deja de ser discutible para el caso que me ocupa. Por su parte, Luis Antonio de Villena, en su estudio introductorio a una antología sobre el poeta mexicano, describe a Pacheco como un “poeta a caballo entre el uso y el estudio de la tradición”² y, aunque no usa el término intertextualidad, sí habla de culturalismo; es decir, para Villena se trata de un claro juego con la cultura. Michael Doudoroff, al hacer un recuento de la poesía del mexicano que va de su primer poemario, *Los elementos de la noche* (1963), a *Miro la tierra* (1986), califica el complejo juego intertextual como una característica central del trabajo poético de Pacheco,³ y comenta la capacidad de éste de conciliar los textos, independientemente de su origen, y de neutralizar las fronteras entre la experiencia literaria y otro tipo de experiencias. De esta manera, hace una descripción de los efectos literarios que Pacheco obtiene con la intertextualidad.

¹ Livia Soto cita a Octavio Paz en su artículo “Realidad de papel: máscaras y voces en la poesía de José Emilio Pacheco”, publicado por primera vez en 1984 y compilado en Hugo J. Verani (ed.), *La hoguera y el viento: José Emilio Pacheco ante la crítica*, 2ª ed. corregida y aumentada, UNAM / Era, México, 1994, p. 117.

² Luis Antonio de Villena, *José Emilio Pacheco*, Júcar, Barcelona, 1986, p. 42.

³ Michael J. Doudoroff, “José Emilio Pacheco: recuento de la poesía, 1963-86”, en Hugo J. Verani (ed.), *op. cit.*, pp. 145-169.

En cambio, hay trabajos que le dedican un mayor espacio a la intertextualidad, como ocurre con un ensayo de José Miguel Oviedo en el que apunta que “el gesto individual del poeta se inscribe en el marco de una tradición y la prolonga, reinterpretándola”.⁴ Oviedo distingue el uso del texto ajeno como apropiación o como descolocación, asentando un lineamiento fundamental en la poética pachequiana. Compara el trabajo poético que realiza Pacheco a partir de *No me preguntes...* con el *ready-made* “cuyo mérito no está en ningún dudoso acto creador, sino en su impacto como *trouvaille* y en su hábil manipulación.”⁵ De esta manera destaca el aspecto vanguardista al observar el intertexto, según observo, sólo como anomalía.

En 1983, Judith Roman Topletz dedica un pequeño apartado para presentarlo como un “poeta tradicional”,⁶ afirmación que, como se verá en el siguiente capítulo, es conveniente matizar. En 1991, Mary Kathryn Docter traza la evolución de la voz poética de Pacheco y se detiene ampliamente en las máscaras que adopta. Docter dedica un subcapítulo a la idea de la poesía como escritura de colaboración del poeta y otros autores, al respecto de lo cual escribe: “its a way for Pacheco to find his voice through them, to communicate with other writers and works and transmit this new context to the reader, who will in turn become

⁴ José Miguel Oviedo, “José Emilio Pacheco: la poesía como *Ready-Made*”, en Hugo J. Verani (ed.), *op. cit.*, p. 54 El artículo se publicó por primera vez en *Hispanamérica* (1976), sirvió como prólogo de la antología *Ayer es nunca jamás* (1978) y también está compilado en el libro de este crítico titulado *Escrito al margen* (1982).

⁵ José Miguel Oviedo, *art. cit.*, p. 54.

⁶ Judith Roman Topletz, *Time in the Poetry of José Emilio Pacheco: Images, Themes, Poetics*, Universidad de Texas, Austin, 1983, p. 173.

stimulated to continue the cycle”.⁷ Docter distingue, además, algunas técnicas de intertextualidad. En 1992, María Luisa Fischer se referirá en su tesis doctoral al diálogo entre textos del autor –intratextualidad– y la recontextualización de las aproximaciones o versiones traducidas por Pacheco en la que “inserta su propia voz en una tradición literaria y poética donde la noción de autoría individual se desdibuja, y donde todo viaje a una tradición literaria se propone como un viaje de ida y vuelta”.⁸ En 1993, Elizabeth Monasterios dedica un apartado del tercer capítulo de su tesis doctoral a hablar del recurso al epígrafe como una notable manifestación de intertextualidad.⁹ Asimismo, en 1998 Luis Arturo Guichard revisa, de manera general, el lugar que los autores griegos y latinos ocupan en la poesía de Pacheco, distingue tres niveles de intertextualidad que responden a la tradición literaria clásica: la aproximación, la imitación –que ejemplifica con el centón– y la variación –entendida como el texto nuevo surgido por el impulso del texto previo.¹⁰ Como se verá más adelante, la traducción como intertextualidad en las aproximaciones es un factor que exploro en el último capítulo.

⁷ Mary Kathryn Docter, *The Turning Tides: The Poetry of José Emilio Pacheco*, Universidad de California, Los Angeles, 1991, p. 2.

⁸ María Luisa Fischer, *Historia y texto poético: la poesía de Antonio Cisneros, José Emilio Pacheco y Enrique Lihn*, Universidad de Boston, Boston, 1992 [tesis doctoral], p. 138.

⁹ Elizabeth Monasterios P., *Metáforas epistemológicas en la poesía de Jaime Sáenz y José Emilio Pacheco. Fenomenología del espacio en dos poéticas contemporáneas*, Universidad de Toronto, Toronto, 1993.

¹⁰ Luis Arturo Guichard, “La poesía, colectiva y anónima: José Emilio Pacheco y los clásicos”, *Biblioteca de México*, núm. 48 (1998), pp. 17-25.

En 2001 aparece *José Emilio Pacheco and the Poets of the Shadows*, libro dedicado a la intertextualidad en los primeros seis poemarios de Pacheco. Ronald J. Friis, miembro del Departamento de Lenguas Modernas y Literatura en la Universidad Furman, interpreta la intertextualidad en la poesía de Pacheco a partir de la relación agonista que propone Harold Bloom en *La ansiedad de las influencias*; es decir, supone que desde *Los elementos de la noche* (1963) hasta *Desde entonces* (1980) el poeta padece ansiedad de influencias por lo que lidia con sus precursores para obtener una voz propia y hace de cada texto un campo de batalla.¹¹ En el bello y sugerente título del libro de Friis se encierra el argumento interpretativo contrario a la propuesta que hago en este trabajo.

Como para Pacheco la tradición está construida no por una serie repetitiva sino por eslabones que algo repiten y algo innovan en un movimiento doble que consiste en retomar y reelaborar a otros, esto supone, en primer lugar, diálogo y, en segundo, la posibilidad de subversión; por lo tanto, me parece que el concepto que permite indagar sobre ambas posibilidades en su trabajo poético es la intertextualidad, no así la ansiedad de influencias.

La intertextualidad no implica necesariamente una acción de lucha contra sombras que una obra proyecta más allá de sus propias intenciones. En primer lugar, comporta un diálogo dentro de un texto en el que se teje algo escrito por otro y aquello que el poeta escribe desde otro horizonte. Si bien hay géneros que así proceden, como la parodia y el pastiche, y cualquier texto se puede englobar o

¹¹ Ronald J. Friis, *José Emilio Pacheco and the Poets of the Shadows*, Bucknell University Press / Associated University Presses, Lewisburg / Londres, 2001.

relacionar con otros por una serie de características semejantes en un género – architextualidad, como llama a esta relación Gérard Genette–, un texto que es construido de manera intertextual tiene la intención de ser visto y concebido como diálogo, esto es, en referencia a otros textos. En el caso de la poesía de Pacheco hay una voluntad de parte del escritor para ello. Se vuelve un ejercicio en el que un escritor, fundamentalmente, decide con qué obra y tradición establecer un diálogo que le permita, a la vez, identificarse y diferenciarse.

Asimismo, el término *intertextualidad* devela que una obra no emerge *ex nihilo* y así debilita la idea de la originalidad como valor estético supremo. La intertextualidad rompe la idea de que toda repetición es estéril al descubrir el diálogo que se suscita en toda obra literaria. En el caso de Pacheco, debe ser percibida como una necesidad de revisar y cuestionar la herencia literaria y cultural.

La intertextualidad es un concepto acuñado por Julia Kristeva en 1967 a partir del dialogismo del que habló Mijail Bajtín al caracterizar la novela polifónica. Esta teórica literaria propone que en un análisis intertextual se debe buscar la productividad que genera un texto en otro. Kristeva explica que la intertextualidad se elabora con respecto a otra escritura, por lo que se vuelve un entrecruce de escrituras y no es un punto fijo.¹² Por esto, la intertextualidad posibilita, de entrada, descubrir la polivalencia y la plurirreferencia del trabajo de Pacheco, para de esta manera ubicarlo no sólo en el eje horizontal (sujeto—destinatario) y en el eje

¹² Cfr. Julia Kristeva, “Bakhtin, le mot, le dialogue et le roman”, *Critique*, núm. 239 (abril de 1967), pp. 438-465.

vertical (texto—contexto); sino también en una dimensión diacrónica literaria.¹³ La intertextualidad lleva la literatura a la segunda potencia, como explica Gérard Genette.

Se trasciende la lectura lineal en el momento en el que se descubre que hay un intertexto que lleva algo del texto original al nuevo para ser continuado, debatido o ironizado. Sea cualquiera de éstas la finalidad del poeta, hay en su obra una actitud de diálogo que me interesa revisar.

Quiero precisar lo que estoy mentando con el término *intertextualidad* para que se entienda la razón por la que acudo a él. Aunque filológicamente se hacía el reconocimiento de las influencias presentes en una obra de creación y se le conocía como estudio de fuentes, el término intertextualidad es aceptado ampliamente por los estudiosos de la literatura desde que es acuñado por Julia Kristeva porque explicita la relación de textos sin poner en entredicho su valor literario.¹⁴ De manera que un estudio intertextual se ocupa de la forma en que se vinculan los textos precedentes con y en el texto nuevo; es decir, cómo se tejen en la reescritura o, dicho de otra manera, cómo es recibido en el nuevo texto y la

¹³ Cfr. Yvette Jiménez de Báez, "Intertextuality and History", en Kemy Oyarzun (ed.), *Bordering Difference: Culture and Ideology in the 20th Century*, Universidad de California, Los Angeles, 1991, pp. 70-95.

¹⁴ Desiderio Navarro comenta que el éxito del término se debe a que "hizo posible la clara visualización de una nueva problemática teórica independiente, que interconecta desde el punto de vista semiótico no sólo las formas tradicionales y modernas de intertextualidad ya aisladamente descritas y bautizadas, sino también las que están siendo creadas por la praxis literaria viva", en "*Intertextualité: treinta años después*", que sirve de prólogo a su selección y traducción *Intertextualité...*, p. vi.

productividad que genera. Supongo que aunque los buenos estudios de fuentes lo hacían, el mero nombre de *intertextualidad* exige ese estudio. La intertextualidad tiene una implicación de recepción que produce un nuevo sentido, no necesariamente porque no haya sido visto antes, sino porque es descubierto significativamente por un destinatario y desde un contexto diferente. Incluso ya no se percibe sólo como una línea en la que el sentido viene dado por el pasado al presente, sino también a la inversa. Sin lugar a dudas, la recepción al interior de un texto se torna significativa. Laurent Jenny distingue con cierto escarnio la crítica idealista no veía más que “influencias” y “fuentes” como una suerte de metáforas acuáticas y fluidas donde la crítica formal se esfuerza por descubrir textos.¹⁵ De manera que la intertextualidad posibilita un estudio que contextualice la obra en un sistema literario a partir de intertextos, y no parezca una insinuación evanescente.

Con una intención de definir lo que entiendo por intertextualidad parto de la descripción dada por Gérard Genette, a saber: “la relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente, y, la mayoría de las veces, por la presencia efectiva de un texto en otro”.¹⁶ Pero no es suficiente hacer un cuadro de epígrafes, citas y alusiones; además de señalar los textos y autores con los que Pacheco dialoga en sus poemas, muestro la manera como se entretejen dando cuenta de las preocupaciones que comparte con otros autores, la mayor parte de las veces anteriores a él, y la manera como él las expresa. En este trabajo la

¹⁵ Laurent Jenny, “La stratégie de la forme”, *Poétique*, núm. 27 (1976), pp. 257-281.

¹⁶ Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Cecilia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989, p. 10.

intertextualidad supone la copresencia de un texto en otro que crea parámetros de diálogo a partir de los cuales continúa, debate o critica formas de tratar un tema que dan hondura a su propuesta y abren una dimensión colectiva: la de la tradición. Insisto en la dimensión colectiva que adquieren con su referencialidad múltiple los poemas revisados para observar el diálogo que no anula, aunque pueda criticar, sino incluye otras posturas.

De manera que me baso, en primer lugar, en aquellas marcas que da Pacheco mediante epígrafes, títulos, versos en cursivas y notas a pie que evidencian la presencia del intertexto que se teje significativamente en un nuevo texto. Tanto los paratextos –títulos, epígrafes y notas— como las alusiones están considerados como intertextos al igual que los versos puestos en cursivas. El intertexto porta un contenido del texto previo, trae algo de la organización textual a la que perteneció; de lo contrario, no posibilitaría una lectura con densidad. A fin de cuentas, el lector es el que, al interpretar, detona el intertexto para apreciar las connotaciones del nuevo texto. Como afirma Michael Riffaterre la intertextualidad es un modo de percepción del texto propio de la lectura literaria.¹⁷ Pacheco ayuda a su lector haciendo guiños, generalmente con cursivas o por su colocación en algún punto del paratexto¹⁸ para que busque las implicaciones. No obstante, tiene intertextos

¹⁷ Michael Riffaterre, “La syllepse intertextuelle”, *Poétique*, núm. 40 (1979), pp. 496-501.

¹⁸ Los paratextos generalmente usados por Pacheco son los títulos de poemarios, de secciones y de poemas, epígrafes y, en muy contadas ocasiones, notas a pie de página.

no marcados que dependerán de la competencia cultural y literaria del lector, que comentaré también en este trabajo.

El poema se convierte, pues, en un espacio textual en el que se dialoga activamente con los precedentes. Me propongo ver cómo Pacheco concibe su trabajo poético en y desde una dimensión colectiva dada por la tradición, y de esa manera analizo cómo el autor quiere que sea percibido. Como explica Martínez Fernández sobre la intertextualidad: “En cualquier caso, la intertextualidad alude al hecho de que el texto no se legitima en su corporeidad o singularidad, sino por estar escrito desde, sobre y dentro de otros textos”,¹⁹ y agrego a esta definición, para asumirlos, transformarlos o transgredirlos.

Para comprender mejor las relaciones que genera Pacheco en su trabajo poético y sus implicaciones semánticas, en el primer capítulo me ocupé de la poética que traza en su metapoesía, fundamentalmente, y en algunos de sus ensayos y discursos. Se vuelve muy significativo observarlo en relación dinámica con escritores para aprender su trabajo como escritor y periodista cultural; ubicarlo en un grupo de poetas que, sin manifiesto de por medio ni propuesta inicial en común, condensó el coloquialismo o realismo coloquial como una tradición en poemarios de los años sesenta surgidos en diferentes lares hispanoamericanos, entre los que se encuentra *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, libro a partir del cual Pacheco elige el ritmo coloquial del lenguaje y toma sus imágenes del mundo

¹⁹ José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, Cátedra, Madrid, 2001, p. 74.

cotidiano, arriesgándose a la previsible reacción condenatoria de académicos cuyo gusto no aceptaba este nuevo tipo de poesía.

El coloquialismo de la generación poética de los años sesenta, como cierto tipo de propuestas artísticas, parte de una forma de asumir un compromiso social desde sus posibilidades. De esto mismo, se desprende la necesidad de dedicar un apartado al valor social que Pacheco da a toda la poesía por sus implicaciones con el lenguaje, tesoro de toda comunidad, y las que tiene para iluminar el mundo y cuestionarlo. Considera la poesía en su posibilidad de ser “un conjuro contra la barbarie”.²⁰ Después de sopesar la certeza de Pacheco sobre el sello de época en todo texto poético, procedo a mostrar cómo *Tarde o temprano (poemas 1958-2000)* está enmarcado por la idea de la poesía como intento, suponiendo el carácter perfectible de la escritura.

Como su trabajo poético no sólo supone un lector con el que conversa, sino que también requiere un lector activo que juegue a armar significados con cada uno de los elementos que forman los poemas, los apartados y los poemarios dentro de ellos y entre sí, y le da un lugar preeminente se vuelve necesario un apartado para hablar del lector como co—creador de sentido. Después de revisar la apertura a la participación del otro, me ocupó de revisar la prioridad que da el poeta mexicano a la obra poética por encima de la figura del autor. Una vez expuesta esta actitud de ubicación histórica del quehacer poético y de la necesaria

²⁰ J. E. Pacheco, “Poesía contra la barbarie”, discurso pronunciado el 30 de julio de 2003 y publicado por el periódico *Reforma* en su página electrónica:
<http://busquedas.gruporeforma.com/utillerias/imdservicios3W.DLL?JSearchformatS&...>

apertura a otros trabajos, me parece necesario reflexionar sobre las propuestas e implicaciones que se generan entre tradición y originalidad, entre ésta y la *vanguardia*.

Para redondear la idea de descentramiento de la figura del autor, ya casi al final del primer capítulo exploro la tradición de los apócrifos que Pacheco también desarrolla. Con estos apartados busco reforzar la idea de que el poeta mexicano, en sus formas y en sus temas, asume la importancia de la recepción en la conformación y seguimiento de una tradición. Una vez asentado esto, me dedico en los tres capítulos siguientes a hacer una revisión de aquellos elementos característicos de diversas tradiciones de las que Pacheco se ha apropiado en su escritura.

Dedico todo el segundo capítulo a la tradición bíblica, tanto porque el autor dialoga recurrentemente con ella como porque ningún otro investigador se ha ocupado de revisar esa relación. Más allá de la paradoja de que un escritor ateo recurra a esta tradición, cuando se concibe la tradición bíblica como una rica fuente de estilos y símbolos literarios así como el basamento de la ideología patriarcal occidental, se comprende la razón de volverla referente fundamental de una diversidad de significaciones históricas y *universales*, así como de formas literarias que son familiares a todo occidental: el estilo profético y el versículo. Respecto de estas formas, parecería difícil hablar de un texto específico presente en otro; sin embargo, intento mostrar que son formas que, de alguna manera, están cargadas de reminiscencias propias de toda cultura occidental.

Para dar cuenta de la diversidad de obras y tradiciones con las que Pacheco dialoga, en el tercer capítulo tomo varias tradiciones con las que se vincula a partir del tema del tiempo y cualquiera de sus variantes, como por ejemplo: la caducidad de una sensibilidad estética, la pervivencia, la memoria, entre otras. Este tema que signa la poesía del autor me permite delimitar y, no obstante, desplegar su relación con varias tradiciones. En consecuencia, este capítulo, a diferencia del anterior, resulta una suerte de dispersión con un tema rector.

Un aparente conflicto se suscita en el capítulo dedicado a la traducción como intertextualidad. En principio, porque al hablar de la traducción como tal se rompe con el ideal de un traslado total del poema —en fondo y forma, por decirlo rápida y esquemáticamente— de su idioma original a otra lengua. Se explicará cómo Pacheco, al asumir libertades diversas en su ejercicio de poeta traductor, crea una tensión entre identidad y transformación que vuelve sus aproximaciones un trabajo de creación a partir de propuestas textuales de las que se apropia.

Como su trabajo de traductor toma poemas de tradiciones muy diversas, hago una cala en sus aproximaciones publicadas en poemarios y artículos, circunscrita a dos formas poéticas que implican, cada una, una vasta tradición: una proveniente del mundo helénico; otra, del mundo oriental. La traducción de epigramas y haikú es un trabajo sobre el que ha vuelto Pacheco en más de una ocasión, interés que entendí como un indicador de una búsqueda especialmente importante para él.

Para hacer el estudio de la intertextualidad en epigramas y haikú traducidos por Pacheco, revisé los recursos que imita o con los que busca lograr el mismo

efecto. Además, dedico un apartado al reconocimiento de aquellas estrategias que utiliza tanto en su poesía original y como en sus versiones de poemas de otros para apoyar la visión de la traducción de Pacheco como un ejercicio en el que algo se conserva del primer texto para formar parte de uno nuevo de manera semejante y diversa a la vez.

Mi material fundamental de análisis está constituido la mayoría de las veces por los poemas tomados de *Tarde o temprano (1958-2000)*, por considerar la voluntad de Pacheco de que ésta sea vista como la versión más acabada de su trabajo poético; no obstante, reviso en algunos casos versiones previas que permitan observar cambios significativos para mi estudio. En cuanto a las aproximaciones, además de las de *Tarde o temprano (1980)*, reviso las de *Aproximaciones*, compiladas por Miguel Ángel Flores (1984), *Bajo la luz del haikú (1997)* y las publicadas posteriormente en la revista *Letras Libres*, ya que ha quedado pendiente la publicación de una versión completa de sus aproximaciones.

Hacia el final de cada capítulo procuro reflexionar sobre las implicaciones de lo analizado en ellos; sin embargo, incluyo unas conclusiones con la intención de integrar los resultados parciales.

CAPÍTULO I

Poética y tradición en el trabajo poético de

José Emilio Pacheco

FILIACIÓN LITERARIA

Antes de analizar y reflexionar sobre cómo la intertextualidad permite a Pacheco vincularse con algunas tradiciones en particular y cómo lo hace, me parece imprescindible observar la importancia que otorga a la tradición en su obra poética.

Primero pretendo asentar su genealogía literaria e intento que se vea que desde su formación temprana Pacheco otorga un sentido especial a la tradición en su trabajo al empaparse de variadas tendencias literarias. Carlos Monsiváis asienta por escrito que desde su primera participación Pacheco “se ocupa puntualmente de las novedades, considera su deber intransferible dar cuenta de lo que se publica, y ve en la literatura mexicana a una tradición mucho más sólida de lo que se percibe, un corpus a cuyo estudio y divulgación conviene dedicarse”.²¹

²¹ Carlos Monsiváis, “José Emilio Pacheco: ‘Y contra todo, somos lo que queríamos ser entonces’”, *Proceso*, núm. 462 (septiembre 9, 1985), p. 50. Es uno de los artículos que se escribieron para celebrar la designación de Pacheco como miembro de El Colegio Nacional.

Aunque en general Pacheco es reacio a hablar de sí, a los veintiséis años escribió una autobiografía. En la primera parte de este texto temprano pasa rápidamente de su árbol genealógico familiar para dedicarle mayor espacio al literario, que comienza con Enrique Moreno de Tagle, profesor de la preparatoria Centro Universitario México. “Él lo animó a leer y a juzgar a los grandes narradores de nuestra literatura. Y gracias a Moreno de Tagle ingresa a la que iba a ser su verdadera universidad, su única escuela de aprendizaje: las páginas de las revistas y periódicos”, dice Miguel Ángel Flores.²²

Críticamente se burla un poco de su participación en la escritura dramática. Escribió algunas obras de teatro que dio a su primo Carlos Ancira y otras a Emilio Carballido. Luisa Josefina Hernández, en su clase de composición dramática, lo puso a escribir versos para adquirir flexibilidad sintáctica en los diálogos. Su trabajo no fue bien recibido por Carballido ni por Luisa Josefina Hernández: “concluí una pieza sobre la ‘Decena Trágica’. Luisa Josefina Hernández opinó, con justa razón, que no funcionaba para la escena: podía llevarla, en cambio, a la Editorial Novaro que gustosamente iba a incluirla entre sus *comics*. Así enterró a perpetuidad mis intenciones dramáticas”.²³ Sin embargo, no es cierto del todo que abandonó su interés dramático si se considera que aplica la dramatización en la

²² Miguel Ángel Flores, “José Emilio Pacheco: oficio y pasión”, *Proceso*, núm. 462 (noviembre 9, 1985), p. 51. Coincidentemente, Moreno de Tagle también fue profesor de Carlos Fuentes, Jaime García Terrés, Jorge Ibarguengoitia y Marco Antonio Montes de Oca, según asienta Elena Poniatowska, “José Emilio Pacheco: naufragio en el desierto”, en Hugo J. Verani (ed.), *op.cit.*, p. 19.

²³ *Los narradores ante el público*, Joaquín Mortiz, México, 1966, p. 245. En adelante se citará en el texto como *Los narradores*.

poesía –monólogo dramático y apócrifos– y si, además, se toma en cuenta que ha escrito guiones cinematográficos.²⁴

Pronto se introdujo en el centro del movimiento cultural que se daba en las revistas. Moreno de Tagle lo presentó con el poeta Elías Nandino, quien lo invitó a participar en el suplemento dedicado a los narradores jóvenes de *Estaciones*. Comenzó a trabajar en la redacción y en la escritura de reseñas. Dirigió junto con Carlos Monsiváis –de allí en adelante amigos– el suplemento “Ramas nuevas”. Carlos Fuentes es quien presentó a Pacheco, Carlos Monsiváis y Sergio Pitol con Fernando Benítez. A partir de entonces, Pacheco colaboró en las revistas de Benítez: de 1960 a 1961 en “México en la Cultura”, suplemento de *Novedades*, y de 1962 a 1967 y de 1968 a 1972 en “*La Cultura en México*”, suplemento de *Siempre!* Sobre esta participación, Pacheco reconoce que Gastón García Cantú, Alí Chumacero y Enrique González Casanova fueron quienes lo enseñaron a redactar notas, artículos, traducciones [Cfr. *Los narradores...*, p. 247]. Además, Pacheco fue secretario de redacción de la *Revista de la Universidad de México*, dirigida por Jaime García Terrés, de septiembre de 1960 a noviembre de 1965.²⁵ Como se colige, aprendió el oficio de periodista cultural trabajando directamente y de la guía de una generación de narradores.

Así, desde muy joven se integró a la dinámica cultural de los sesenta y conoció personalmente a autores consagrados del momento, como Rosario Castellanos, Rubén Bonifaz Nuño, Juan José Arreola, Augusto Monterroso,

²⁴ Escribió, junto con Arturo Ripstein, los guiones de *El castillo de la pureza* (1972), *El santo oficio* (1974) y *Fox trot* (1976).

²⁵ Redactaba la sección “Simpatías y diferencias”, que aparecía sin firma.

Ramón Xirau, Jorge Ibargüengoitia y Juan Vicente Melo, entre otros, que también colaboraban en la *Revista Mexicana de Literatura* bajo la dirección de Juan García Ponce. Esta revista tuvo una actitud contraria a la visión exclusivamente nacionalista de la literatura que se apegaba a la política cultural que el Estado mexicano había fomentado en décadas pasadas. De entrada pues, Pacheco se vinculó con un medio que reunió a aquellos que apostaron por un cosmopolitismo y un universalismo no tasado por la nacionalidad en un ambiente cultural oficialista que fomentaba la valoración nacionalista, sino que se adscribió a esa actitud heredada de los Contemporáneos y, más atrás, de los modernistas.

De su amistad con ciertos autores surgió el conocimiento de las obras de otros, que han sido especialmente imprescindibles para Pacheco. Carlos Monsiváis lo condujo a leer sin prejuicios, escribe Pacheco, a Alfonso Reyes. García Ponce lo hizo leer y tratar a Octavio Paz. “Mi deuda hacia Paz no tiene término y crece a cada nuevo libro que publica. Su poesía y su prosa han hecho que comience el descubrimiento de lo que quiero decir; me han iluminado, para decirlo con una palabra que le es grata” [*Los narradores...*, p. 246]. En la lista de sus interlocutores no puede faltar Carlos Fuentes. José de la Colina le descubrió a James Joyce, William Faulkner, Joseph Conrad, Julio Cortázar y Alain Robbe-Grillet. Sergio Pitol le dio a leer relatos de Borges, cuando éste aún era poco conocido en México.

Se integró al ambiente de expansión de la cultura propio de los años sesenta, así que no sólo participó en el periodismo escrito sino también en el de radio y cine. Colaboró en el programa “Entre libros” de Radio Universidad de 1961 a 1964, junto con Rosario Castellanos, Juan Vicente Melo, Monsiváis y Pitol. Era

un programa semanal de entrevistas y comentarios de actualidad literaria. También, en la revista cultural que se proyectaba en los cines titulada “Cine-verdad”, de 1961 a 1969 con Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Julieta Campos, Luis Suárez y Juan Duch. También intervino en proyectos que buscaban otras formas de difusión cultural; por ejemplo, participó en “Voz Viva de México” por invitación de Juan Rulfo para hacer la presentación al disco de Salvador Novo (1960), después hizo las de Rosario Castellanos (1961), Alí Chumacero (1964) y Mario Vargas Llosa (1968). Como se observa, desde su primera etapa vivió la literatura como una confluencia de autores vivos y muertos y como un ente dinámico que busca la ampliación de sus límites.

Pacheco colaboró en las actividades culturales de la generación del Medio Siglo;²⁶ por tanto, estaba situado en el centro del movimiento crítico de México que era capaz de tomar distancia frente a las sujeciones nacionalistas. No obstante, procuró mantenerse al margen de la llamada *mafia*, como también ellos mismos se nombraban, constituida, para algunos, por la *Revista Mexicana de Literatura*, porque “sólo servía como una forma de autopromoción y de autoelogio de una mafia (con toda la carga negativa que la palabra conlleva: poder, fraude, monopolio) de narradores que había venido constituyéndose como tal desde

²⁶ Enrique Krauze acuña el término “generación del medio siglo” para englobar a las personas nacidas entre 1921 y 1935 en “Cuatro estaciones de la cultura mexicana”, en *Caras de la historia*, Joaquín Mortiz, México, 1983, p. 146. La labor cultural y crítica de esta generación abarcó teatro, cine, pintura, música, poesía, novela, cuento y ensayo.

mediados del siglo con el apoyo de García Terrés y de los suplementos dirigidos por Benítez”.²⁷

Sin embargo, Pacheco no formó parte del grupo y, de hecho, no es considerado por Huberto Batis, Melo o por García Ponce como un integrante de la *Revista Mexicana de Literatura*, sino sólo como amigo cercano ya que nunca participó en las reuniones de los miércoles en Casa del Lago o en otros lugares. No obstante, me parece que algunas de las características que se le adjudican a esta generación las heredó Pacheco; me refiero al cosmopolitismo, el pluralismo, la actitud crítica y una gran productividad.

De cualquier manera que se vea, Pacheco comenzó formando parte de la élite de intelectuales que se apoyaba mutuamente, recibía becas y apoyo editorial. El Centro Mexicano de Escritores le otorgó una “beca Rockefeller” –llamada así porque la sostenía la Fundación Rockefeller– de 1969 a 1970. La generación del Medio Siglo estuvo apoyada por Imprenta Universitaria de la UNAM, Era, Joaquín Mortiz, el Fondo de Cultura Económica y la editorial de la Universidad Veracruzana. El primer poemario de Pacheco, *Los elementos de la noche*, fue publicado por UNAM; el siguiente, *El reposo del fuego* (1966), por el Fondo de Cultura Económica; *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969) por Joaquín Mortiz; en cuanto a la narrativa, *El viento distante y otros relatos* (1963) fue editado por Era y *Morirás lejos* (1967) por Joaquín Mortiz.

Pacheco vive, desde entonces, la cultura y la literatura no sólo en libros, sino también en el dinamismo del periodismo cultural que lo ha llevado a reseñar,

²⁷ Claudia Albarrán, “Inés Arredondo y el México de los años sesenta”, *Estudios*

investigar, criticar, crear y traducir, aunque últimamente sus colaboraciones periodísticas son esporádicas. Es importante para este trabajo insistir en que, muy pronto, Pacheco tuvo clara la idea de que la “crítica es un vínculo antes que un rechazo” [*Los narradores...*, p. 252], reconociendo en ella uno de los factores movilizantes de la literatura.

Hay que mencionar como parte fundamental de su filiación literaria a aquellos escritores que leyó con entusiasmo durante su formación: Herodoto, Pu Song Lin, Guy de Maupassant, Edgar Allan Poe, Ernest Hemingway, Flannery O'Connor, Leopoldo Lugones, Alfonso Reyes, Octavio Paz, James Joyce, William Faulkner, Joseph Conrad, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, César Vallejo, Alejo Carpentier, por citar algunos. Al revisar sus artículos publicados en los sesenta, se puede observar que dedica dos o más artículos a Alfonso Reyes, Octavio Paz, Luis Cernuda, Jorge Luis Borges y Jaime García Terrés. Se puede distinguir, en un trazo rápido, en su actitud poética en cuanto a la apertura al mundo occidental que nos es ajeno, la coincidencia con Alfonso Reyes; en cuanto a la integración del ritmo del lenguaje cotidiano que es contemporáneo, se percibe la huella de T. S. Eliot; así como en lo que atañe al prosaísmo, la del Neruda de *Estravagario*, la de Luis Cernuda en *Desolación de la quimera*, la del coloquialismo de Ernesto Cardenal; en la actitud frente a la necesidad de traducir con libertad para acercarse el texto original se destacan los modelos de Octavio Paz y Jaime García Terrés.

Además, Pacheco establece posteriormente con diversas tradiciones una experiencia de diálogo y de escritura, no sólo con las centrales sino con algunas lejanas a nuestras propias culturas. Por ejemplo, si traduce a los grandes haikuistas –Basho, Buson e Issa- también traduce a poetisas japonesas del siglo VII al XX.

CONQUISTA DEL HABLA COMÚN: EL COLOQUIALISMO

En la búsqueda de posibilidades de los poetas hispanoamericanos, sin lugar a dudas el coloquialismo representa una vertiente interesante y cuestionadora. Interesante porque parte de asumir que la poesía debe corresponder a la lengua de su tiempo y a las inquietudes poéticas del mismo. Cuestionadora porque, aunque maneja el lenguaje cotidiano, no lo hace para quedarse en las posibilidades referenciales asignadas por el uso común a las palabras sino que el coloquialismo hurga y detona, en algunos casos, connotaciones que desconstruyen o amplían el mundo. ¿Donde remover y entresacar oro sino en la palabra, que es legado colectivo?²⁸

²⁸ Como apoyo, tomaré un comentario de Ricardo Piglia: "La esencia de la literatura consiste en la ilusión de convertir al lenguaje en un bien personal. La relación entre memoria y tradición puede ser vista como un pasaje a la propiedad y como un modo de tratar a la literatura ya escrita con la misma lógica con la que usamos el lenguaje. Todo es de todos, la palabra es colectiva y es anónima." Ricardo Piglia, "Literatura y tradición. El tenso músculo de la memoria", *Revista Página 30*, Buenos Aires, enero 1991, p. 60.

Curiosamente, esta poesía que *sí se entiende*, como la califica irónicamente Gabriel Zaid,²⁹ se volvió transgresora porque, al modificar los retos expresivos de su discurso poético, trastoca la retórica establecida y obliga a lectores y críticos a generar nuevas expectativas. Por supuesto, plantea una vocación de compromiso fundamental con el lenguaje de aquí y ahora, es decir, comienza por aceptarse relativa y transitoria. José Emilio Pacheco, haciendo un guiño a José Z. Tallet, sentencia en *No me preguntes cómo pasa el tiempo*: “Somos poetas de transición”.

El coloquialismo consiste no sólo en un ritmo que apunta a sonar como conversación, sino también, insisto, en el intento de energizar el lenguaje automatizado, en términos de Shklovski, o constreñido a la dimensión rutinaria. Rosa Sarabia, investigadora canadiense, describe esta poesía como “una especie de travestismo verbal por el cual la coloquialidad se hace escritura y ésta a su vez representa la oralidad. Es, al fin y al cabo, una construcción estética de un uso particular de la lengua. [...] Se trata más bien de una falacia antirretórica. Es la máscara de lo coloquial de aparente familiaridad, un aproximarse a la palabra dentro del terreno de lo conocido que encubre un trabajo poético, y por lo tanto retórico, con la palabra”.³⁰ Aquí está, pues, su valor. La poesía coloquial genera su

²⁹ Gabriel Zaid, “El problema de la poesía que sí se entiende”, *Hispanérica. Revista de Literatura*, núm. 18 (1977), pp. 89-92.

³⁰ Rosa Sarabia, *Poetas de la palabra hablada: un estudio de la poesía hispanoamericana contemporánea*, Tamesis, Londres, 1997, p. 3.

ritmo, sus imágenes y sus metáforas a partir del lenguaje de todos los días que está ávido de ser potenciado, pero que, por otro lado, resulta extraño a sus lectores contemporáneos o, incluso, no poético.

Hay que decir que tiene sus antecedentes. En la poesía hispánica anterior al siglo XX hay visos de coloquialismo en Gonzalo de Berceo, en las letrillas de Góngora, en las sátiras de Francisco de Quevedo. Por lo que toca al prosaísmo como una rebeldía contra una forma ampulosa de poesía, tiene como antecedente la poesía de Ramón de Campoamor, como señalan Roberto Fernández Retamar y Luis Cernuda, en la que el prosaísmo es una forma antirromántica, al igual que en algunos poetas hispanoamericanos del último cuarto del siglo XIX.³¹ La ironía, la autoironía y el coloquialismo tomado de las canciones populares y las charlas en bares aparecen como características claras en Jules Laforgue, poeta nacido en Uruguay, que influirá en Leopoldo Lugones y en la primera época de T. S. Eliot y en López Velarde. No obstante, la fuente fundamental del coloquialismo está en la poesía de lengua inglesa.

Si el modernismo y las vanguardias se habían apropiado propuestas de la poesía francesa, el coloquialismo retoma algunas de la poesía inglesa. Pacheco reconoce en *El soldado desconocido* el primer poemario de esta vertiente de la lengua española a la que llama *la otra vanguardia* en un artículo que sienta el

³¹ Roberto Fernández Retamar menciona al colombiano Luis Carlos López, al guatemalteco Rafael Arévalo Martínez, al argentino Baldomero Fernández Moreno y al cubano José Zacarías Tallet, en "Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica", en su libro *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*, Casa de las Américas, La Habana, 1975, pp. 116-117.

precedente del coloquialismo como tradición y que por ello se vuelve un referente importante para el conocimiento de esta tradición, como una forma de vanguardia alternativa a la vanguardia hispanoamericana reconocida en *Trilce*, *Altazor* o *En la masmédula*. En “Nota sobre la otra vanguardia” Pacheco registra los nombres de aquellos que incorporaron características de la *New Poetry* norteamericana a la poesía en español, como es el caso de De la Selva en *El soldado desconocido* o en traducciones de poemas que compendió en una antología bilingüe Salvador Novo. Si bien Salomón De la Selva es reconocido y aparece, por ejemplo, entre los poetas compendiados en *Laurel* (1940), es Pacheco quien lo presenta como el precursor de la llamada vanguardia poética de los años sesenta.³²

El canto épico ya no da cuenta de la grandiosidad y el honor de la gran guerra, en la que participó como soldado Salomón de la Selva, poeta nicaragüense, sino sus horrores y degradaciones; “la guerra antiheroica ha engendrado una poesía antipoética. El primer desplazamiento lo sufre la representación del poeta mismo como hablante”.³³ Se llegó a decir que Salomón de la Selva incorporaba el feísmo para dar cuenta de todo lo desagradable y degradante de la guerra:

Ya me curé de la literatura.
Estas cosas no hay cómo contarlas.
Estoy piojoso y eso es lo de menos.
De nada sirven las palabras.
(“La carta”, vv. 1-4)

³² José Emilio Pacheco, “Nota sobre la otra vanguardia”, *Revista Iberoamericana*, núm. 106-107 (enero-junio 1979), pp. 327-334.

³³ José Emilio Pacheco, “Nota sobre...”, p. 330.

Específicamente, De la Selva es un poeta nicaragüense que vivió en Estados Unidos y leyó poesía de lengua inglesa. Este recelo por las palabras ante su capacidad de incidir en los hechos catastróficos es una característica que aparecerá de nuevo en algunos poetas de los sesenta, a los que me refiero fundamentalmente como aquellos que toman y cristalizan las propuestas del conversacionalismo, coloquialismo o realismo. Así, *El soldado desconocido* queda como una propuesta de vanguardia que se desarrolla hasta la década de los cincuenta.

Se puede reconocer un antecedente antipoético del coloquialismo en *Prometeo* de Renato Leduc, poema dramático que “revela al formidable antipoeta, irónico e iconoclasta”³⁴. De acuerdo con Leduc, compuso *Prometeo* en la década de los veinte, aunque se publicó en 1934. Con insolencia presenta a un Prometeo sifilítico situado en un contexto nacional y americano que parodia, en términos generales, la solemnidad de José Vasconcelos. Negrín apunta al respecto:

Pero el breve texto es algo más que divertido: el tratamiento abierto e impudoroso de los males que en la época se transmitían sexualmente —y de los que, por supuesto, no se hablaba—, la exploración del lenguaje procaz, la irreverencia frente a la cultura clásica, la inserción de la vulgaridad de las calles en la literatura, constituían sin duda un ataque a las barreras del buen gusto establecido y conferían a *Prometeo* una calidad subversiva en su momento.³⁵

³⁴ Edith Negrín en su introducción a Renato Leduc, *Obra literaria*, prólogo de Carlos Monsiváis, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, p. 40.

³⁵ Edith Negrín en su introducción a Renato Leduc, *op. cit.*, p. 52.

Leduc es, no sólo en su obra poética, anticlerical, antirreligioso y blasfemo. Suele considerársele como un poeta de los arrabales que buscó atacar la cursilería poética reuniendo un lenguaje “grosero” ajustado, por otra parte, a un gran sentido del ritmo y ajustado a formas poéticas cultas. Aunque tuvo éxito al recurrir a este lenguaje como estrategia ofensiva y defensiva en *Prometeo*, Carlos Monsiváis juzga que embarcó a su autor en el fetichismo de las obscenidades y la transgresión acabó siendo su cárcel lingüística.³⁶

En 1954 se publica *Poemas y antipoemas* de Nicanor Parra, poemario ejemplo de la antipoesía propia de la posvanguardia. Parra reconoce que la poesía es un asunto de necesidad y no de lujo y, con ello, la baja de su lugar sagrado para convertirla un asunto vital. La antipoesía, como explica Fernández Retamar, se vuelve una propuesta contraria a una forma de hacer poesía. Ante las propuestas retóricas que siente caducas, Parra ironiza sobre el tono solemne y el movimiento egocéntrico de la poesía escrita por los poetas genios, a saber, Neruda, Vallejo y Mistral. Los ataques de Parra tienen como referente metatextual *Residencia en la tierra* (versiones de 1933 y 1935) de Neruda; aunque también es antihuidobro por lo que toca al poeta que es un pequeño dios y antimistral por lo que toca a lo confesional. Como se ve, ataca a los poetas chilenos que le preceden por su forma de asumir la poesía.

Así que, en un mundo que empieza a poner en entredicho la autoridad y la creencia en la verdad eterna, y que comienza a entender las implicaciones de la percepción en la construcción cultural, el poema planteará paradojas, ironías, y el

³⁶ Carlos Monsiváis en su prólogo a Renato Leduc, *op. cit.*, p. 22.

ritmo ya no buscará embelesar. Tenderá a la brevedad y el fragmento. La antipoesía de Parra busca la denuncia del mundo moderno. Álvaro Salvador, investigador de la Universidad de Granada, explica: “Parra ‘ridiculiza’ la realidad al mostrarla como un absurdo que se cree lógico, y ridiculiza la poesía al presentarla como un discurso ‘sublime’ de esa realidad”.³⁷ Después de hacer un repaso de la poesía de este chileno, Rosa Sarabia concluye que la ironía de Parra es su procedimiento básico para “aprehender el mundo. Es la visión del sujeto fragmentado que no sólo es consciente de serlo sino que dicho estado no produce en él tragedia alguna. [...] La ambigüedad y la paradoja, efectos implícitos en la ironía, producen un mínimo compromiso con las perplejidades e incertidumbres del mundo”.³⁸

Pablo Neruda, que ya había recurrido al prosaísmo en *Residencia en la tierra* (1933 y 1935),³⁹ se baja del Olimpo, coincidiendo con la propuesta de Parra a los poetas, y explora para sí otras posibilidades en las *Odas elementales* publicadas también, como *Poemas y antipoemas*, en 1954, en las que la voz lírica es la de un hombre común, ya no la del profeta cuyas palabras son las que representan a la tribu. Por ejemplo, tenemos las odas dedicadas a las cosas

³⁷ Álvaro Salvador, “La antipoesía entre el neovanguardismo y la posmodernidad”, *Revista Iberoamericana*, núm. 159 (abril-junio 1992), p. 618.

³⁸ Rosa Sarabia, *op. cit.*, p. 60.

³⁹ Hernán Loyola distingue dos modulaciones principales dentro de la línea profética en *Residencia en la tierra*, a saber: una modulación totalizante y otra, “anecdótica y concreta del autorretrato, que porfiadamente busca precisar o definir la imagen del yo a través de su relación con lo cotidiano, con los objetos y con los eventos

sencillas como los calcetines o la bicicleta. El poeta-profeta de *Residencia en la tierra* y de *Canto general* da paso al “poeta cronista de su época”⁴⁰ de *Odas elementales* que se apunta en “El hombre invisible”:

yo quiero
que todos vivan
en mi vida
y canten en mi canto,
yo no tengo importancia,
no tengo tiempo
para mis asuntos

Estravagario (1958) marca, además de otras preocupaciones, y un cambio en el optimismo voluntario de la voz lírica de los anteriores poemarios, como sostiene Hernán Loyola,⁴¹ el uso del prosaísmo como ritmo poético. En “V.”, poema dedicado a Vallejo, Neruda habla de ambos como carpinteros y la poesía es presentada como un oficio:

él, en el territorio de su muerte,
con sus obras cumplidas
y yo con mis trabajos
somos sólo dos pobres carpinteros
con derecho al honor entre nosotros,

inmediatos”. Prólogo a Pablo Neruda, *Residencia en la tierra*, Cátedra, Madrid, 1987, p. 19 [[a ed. Nascimento 1933].

⁴⁰ Jaime Alazraki considera que la “poesía de *Odas elementales*, y los tres volúmenes subsiguientes de odas, representa así un esfuerzo de claridad y un intento por convertir al poeta en “el cronista de su época”, en “La estructura de la Oda Elemental”, en <http://www.neruda.uchile.cl/critica/alazraki.html>

⁴¹ Hernán Loyola, “Ciclo nerudiano 1958-67: tres aspectos”, publicado en la página electrónica que la Universidad de Chile da como espacio para Pablo Neruda: <http://www.neruda.uchile.cl/critica/hloyola.html>

con derecho a la muerte y a la vida.⁴²

Sin embargo, la voz lírica de Neruda no deja de volver una y otra vez sobre el yo. De forma que en este sentido, se coloca en el centro y siempre muestra la palabra poética en esplendor aun cuando sea un canto a la cuchara.

En suma, las formas posmodernistas, las propuestas de *El soldado desconocido*, la visión desde lo cotidiano de *Odas elementales* y de los antipoemas de Parra sentaron precedente en la literatura latinoamericana y, junto con la lectura de la poesía de T. S. Eliot, Ezra Pound, E. E. Cummings y William Carlos Williams, propiciarán la poesía de los neovanguardistas, como la llama Saúl Yurkievich.⁴³ En el caso de la poesía mexicana, además está el trabajo poético de la generación del cincuenta: Rubén Bonifaz Nuño, Rosario Castellanos, Jaime García Terrés, Tomás Segovia y Jaime Sabines, poetas que, como aprecia Pacheco, hacen una “conquista del habla común, esta colonización del lenguaje oral”.⁴⁴

En su discurso de recepción del Premio Iberoamericano de Literatura “Pablo Neruda” (2004), Pacheco explicó:

Sin ponernos de acuerdo, en las ciudades hispanoamericanas quienes en los sesenta tuvimos de 20 años a 30 años aspiramos a otra poesía y a una actitud

⁴² Pablo Neruda, *Estravagario*, Seix Barral, Barcelona, 1977, p. 48 [1ª ed. Losada 1958].

⁴³ Saúl Yurkievich, “Memoria y balance de nuestra modernidad”, artículo publicado en 1990 y compilado en su libro *La movediza modernidad*, Taurus, Madrid, 1996, p. 330.

⁴⁴ José Emilio Pacheco, “Nuevo recuento de poemas de Jaime Sabines”, en *Vuelta*, núm. 9 (agosto 1977), p. 35.

distinta, más próxima al transeúnte de las calles citadinas que al bardo y al chamán.⁴⁵

Aunque se les llame neovanguardia, no hay un manifiesto común sino una necesidad estética y ética de involucrarse con su tiempo. De entrada es eso: una actitud diferente que se manifiesta en la concepción de la relación del poeta con las demás personas, con el lenguaje y con la retórica establecida. El poeta es ahora un hombre común entre otros hombres comunes.

Estos poetas retoman la propuesta de la tradición anglosajona, que viene desde Wordsworth y llega a T. S. Eliot y a W. H. Auden, que recurre al ‘habla’ de la gente. Varios de los poetas coloquiales de los sesenta traducen a estos poetas: recordemos las respectivas antologías de habla inglesa que traducen Cardenal y Cisneros.⁴⁶ Eliot propone en “La música de la poesía” que el ritmo de la poesía sea cercano al del habla de su tiempo.⁴⁷ Sin embargo, ya para fines de los

⁴⁵ Discurso pronunciado en la recepción del *Premio Iberoamericano de Literatura Pablo Neruda* el 14 de julio del 2004, publicado en *Proceso*, núm. 1446 (julio 18, 2004), pp. 62-65 y tomado de la base de datos electrónica Thomson Gale.

⁴⁶ José Coronel Urtecho tradujo y anotó *Panorama y antología de la poesía norteamericana* en 1949. Ernesto Cardenal publicó, en colaboración con Coronel Urtecho, la *Antología de la poesía norteamericana* en 1963. Barral publicó la antología de Cisneros en 1973, según lo anotado por Julio Ortega en el epílogo a la recopilación de la obra de Cisneros, *Por la noche los gatos. Poesía: 1961-1986*, pról. David Huerta, epílogo Julio Ortega, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, p. 285.

⁴⁷ En la conferencia “La música en la poesía”, dictada en la Universidad de Glasgow en 1942, Eliot asentó: “Pero existe una ley de la naturaleza más poderosa que cualquiera de estas corrientes, o influencias del extranjero o el pasado: la ley de que la poesía no debe alejarse demasiado del idioma ordinario que usamos y oímos cotidianamente. Sea acentual o silábica, rimada o no, formal o libre, la poesía no puede

cincuenta y principios de los sesenta, como dije al comienzo, los nuevos poetas cuentan con tales antecedentes poéticos latinoamericanos por el lado del prosaísmo, de los temas cotidianos, de la ironía antipoética y la desdivinización del autor que, en ese sentido, no están expresando algo radicalmente nuevo.

Para ese momento, el lenguaje que se aceptaba académicamente como “poético” no era percibido ya como un lenguaje vivo. Había que abrirse a la sorpresa o el misterio de lo cotidiano, de manera que las metáforas surgieran entre elementos cotidianos que permitieran develar lo que esconden. Así, Ernesto Cardenal puede encontrar en los restos de una francachela posibilidades de comparación y representación poética de lo efímero de la vida:

Como latas de cerveza vacías y colillas
de cigarrillos apagados, han sido mis días.
Como figuras que pasan por una pantalla de televisión
y desaparecen, así ha pasado mi vida.
Como automóviles que pasaban rápidos por las carreteras
con risas de muchachas y músicas de radios...
Y la belleza pasó rápida, como el modelo de los autos
y las canciones de los radios que pasaron de moda.
Y no ha quedado nada de aquellos días, nada,
más que latas vacías y colillas apagadas,
risas en fotos marchitas, boletos rotos,
y el aserrín con que al amanecer barrieron los bares.

Cardenal se siente apelado por la historia y busca aprehender la realidad, razón por la cual llamará a esto poesía referencial en algunos casos y, en otros, poesía exteriorista. Incluso las marcas de productos diversos se vuelven referentes de una realidad enajenadora, palabras al fin y al cabo. Así en el poema

permitirse perder contacto con el cambiante lenguaje del intercambio corriente”, en su libro *Sobre poesía y poetas*, trad. Marcelo Cohen, Icaria, Barcelona, 1992, p. 26.

“En la noche iluminada de palabras”, los anuncios luminosos muestran palabras que, si por un lado apuntan a los mejores productos comerciales, por otro evidencian las presencias transnacionales y la dependencia económica:

En la noche iluminada de palabras:

PEPSI-COLA
 PALMOLIVE CHRYSLER COLGATE CHESTERFIELD
 que se apagan y se encienden y se apagan y se encienden
 las luces rojas verdes azules de los hoteles y de los bares
 y de los cines, los trapenses se levantan al coro
 y encienden sus lámparas fluorescentes
 y abren sus grandes Salterios y sus Antifonarios
 entre millones de radios y de televisores.
 ¡Son las lámparas de las vírgenes prudentes esperando
 al esposo en la noche de los Estados Unidos!⁴⁸

Palabras que enajenan, lenguaje que se desgasta con un significado manoseado, producto de “la inflación y la devaluación del lenguaje”, parafraseando un verso de Cardenal. Al respecto, Enrique Lihn compone:

Nada tiene que ver con el dolor
 Nada tiene que ver la desesperación con la desesperación
 Las palabras que usamos para designar esas cosas están viciadas
 No hay nombres en la zona muda
 Allí, según una imagen de uso, viciada espera la muerte a sus nuevos
 /amantes.⁴⁹

Corrieron el riesgo de ocultar el propio trabajo poético con la imagen tomada de lo cotidiano y el ritmo latente en el habla común, para volver la poesía una forma de conocer la realidad y de enriquecer las posibilidades del lenguaje. Es

⁴⁸ Ernesto Cardenal, *Nueva antología poética*, 11ª ed., Siglo XXI, México, 2001, p. 60.

⁴⁹ Enrique Lihn, *Diario de muerte*, 2ª ed., textos reunidos y transcritos por Pedro Lastra y Adriana Valdés, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1990, p. 13.

una tradición poética que exigió nuevas expectativas. Indudablemente, hay un predominio de la función referencial, una cercanía que oculta. Al respecto, Lihn explica, en su metapoema ya mencionado arriba:

Si se ha de escribir correctamente poesía
no estaría de más bajar un poco el tono
sin adoptar por ello un silencio monolítico
ni decidirse por la murmuración.
Es un pez o algo así lo que esperamos pescar,
algo de vida, rápido, que se confunde con la sombra
y no la sombra misma ni el Leviatán entero.
Es algo que merezca recordarse
por alguna razón parecida a la nada
pero que no es la nada ni el Leviatán entero,
ni exactamente un zapato ni una dentadura postiza.

El coloquialismo trabaja con la palabra como realidad fraguada en la forma de estado de la lengua, de estado literario y de situación histórica. Se trata de una argucia antirretórica establecida que crea su propio código, que busca profundizar la posibilidad de connotación de la palabra mientras sus metáforas generan un excedente de sentido (Paul Ricœur); con el ritmo, que genera la idea de la conversación en la prosa, es la poesía de los tiempos modernos –dice Eliot– que se escribe para ser dicha.

El distanciamiento irónico de la antipoesía de Parra también formará parte de esta poesía. Pensemos en la combinación de denuncia histórica con la carga de ironía del poeta peruano Antonio Cisneros. ¿Cómo dejar de lado los acontecimientos si *de noche los gatos* nos hacen sentir su presencia? Roque Dalton compone:

27 AÑOS

Es una cosa seria
tener veintisiete años

en realidad es una
de las cosas más serias
en derredor se mueren los amigos
de la infancia ahogada
y empieza a dudar uno
de su inmortalidad.

¿Poesía de compromiso social? Si se entiende como panfleto, no es lo que busca. De hecho, estos poetas que he mencionado descreen de la escisión entre poetas puros y poetas sociales.⁵⁰ El compromiso no se queda en la inmediatez social sino que toma su ubicación para escribir poesía de la experiencia, como la llama Gil de Biedma. ¿Cómo evitar que haga referencias a las condiciones político—sociales de un país como El Salvador en el caso de “27 años”? ¿Pero no es acaso que se vuelve significativo de cualquier situación *universal* que conjunta participación juvenil con represión? Yurkievich, quien se asumió como poeta coloquial, asentó que para ellos quedaba claro que la función poética y la función política eran literalmente incompatibles.⁵¹ Es, en todo caso, una poesía de situación que hace de su presente materia poética, pero que conjunta lo lingüístico, lo histórico y lo cultural. Trabaja en los niveles rítmico y semántico, además de crear imágenes y metáforas con unidades ideológico—culturales.⁵² Por

⁵⁰ Jaime Gil de Biedma, en oposición a poetas como Celaya, habla de la poesía de la experiencia. Hinostriza ataca, en el prólogo a *Los nuevos* (1967), antología preparada por Leonidas Cevallos, a los poetas sociales u oficiales que viven en los hombros del partido, refiriéndose a los poetas peruanos de los años cincuenta. Cfr. Paolo de Lima, “Hacia una crítica de la crítica de Rodolfo Hinostriza”, escrito en 1999 y consultado en http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/PdL_Hinostriza.html

⁵¹ Cfr. Saúl Yurkievich, *op. cit.*

⁵² Cfr. Daniel Torres, *José Emilio Pacheco: poesía y poética del prosaísmo*, Pliegos, Madrid, 1990.

eso, al recibir el *Premio de Poesía y Ensayo Octavio Paz* 2003, José Emilio Pacheco habló del compromiso, digamos social, de la poesía con su lengua al afirmar que: “la poesía mantiene viva la lengua, la pone en circulación y la somete a prueba. Sin esa lengua no hay diálogo, no hay polémica, no hay discusión posible”.⁵³

Finalmente, el coloquialismo no garantiza una lectura fácil y transparente para el lector común. La poesía en situación asume su aquí y ahora y el mundo toma significación. Por supuesto, el trabajo poético coloquial tiene sus zonas de peligro: lo confesional y sentimental, lo meramente denotativo y lo panfletario.

El coloquialismo o nuevo realismo es una tradición que reúne a varios países hispanoamericanos. Veamos: de Argentina, Juan Gelman y Saúl Yurkievich; de Uruguay, Mario Benedetti; de Chile, Enrique Lihn y Óscar Hahn; de Perú, Antonio Cisneros y Rodolfo Hinostroza; de Nicaragua, Ernesto Cardenal; de El Salvador, Roque Dalton; de Cuba, Roberto Fernández Retamar; de México, José Emilio Pacheco. Mencionemos algunos poemarios que quedan como legado fundamental: *Gethsemani Ky* (1960), *Hora 0* (1960), *Epigramas* (1961), *La pieza oscura* (1963), *Moralidades* (1966), *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968), *Taberna y otros lugares* (1969), *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969).

⁵³ Discurso pronunciado en la recepción del *Premio de Poesía y Ensayo Octavio Paz* el 30 de julio de 2003, publicado por el periódico *Reforma* y consultado en <http://busquedas.gruporeforma.com/utilerias/imdservicios3W.DLL?JSearchformatS&...>

Si en los años sesenta el realismo coloquial representa una nueva vanguardia en algún sentido, para los años setenta se convierte en “la línea avasalladoramente dominante”.⁵⁴ Para la década de los ochenta, el carácter estimulante del coloquialismo frente a una poesía solemne y ahistórica ha quedado atrás. Quizá eso lleve a que Saúl Yurkievich, poeta de esta tradición, escriba en 1990 asumiendo que la poesía está probando otro camino:

Con perspectiva secular, sabemos que seguimos fluyendo en la corriente de la modernidad; ella arranca con el romanticismo e instaura la tradición de la ruptura y por ende el balanceo entre tendencias opuestas: esotéricas / exotéricas, subjetivistas / objetivistas, simbolistas / realistas, literarias / literales. La poética postmoderna presumiblemente es restauradora; le toca recobrar la potestad mitopoética, la musa museológica [...] Hastiada de este mundo, vuelve la poesía a perseguir sus quimeras. Vuelve a anhelar otras epifanías.⁵⁵

El coloquialismo o realismo coloquial es la tradición poética que Pacheco asume para, desde la forma, mostrar la poesía inmersa en el devenir histórico y en los cambios de la propia lengua y, con ello, la devela contingente. Es, en fin, una de las maneras para potenciar formas petrificadas.

VALOR SOCIAL DE LA POESÍA

La reflexión sobre el valor de su quehacer es imprescindible para un poeta como Pacheco. Si se considera que el poeta contemporáneo vive en una sociedad estratificada con base en parámetros económicos de productividad material,

⁵⁴ José Emilio Pacheco, “*Nuevo recuento...*”, p. 34.

entonces aquél no cumple con el máximo valor social de ésta. Es un ciudadano que no produce económicamente y, por el lado social, tampoco incide contundentemente en los cambios sociales.

En países como los nuestros, que parecería que todo esfuerzo debe apuntar al cambio social inmediato o, en su defecto, a responder a los lineamientos del mercado, es inminente la pregunta por la finalidad de la poesía. No basta con dedicarse a ella e intuir que tiene importancia. Heredero de la *ironía* romántica, el poeta actual necesita entender qué es y cuál es la función social de la poesía. Pacheco, siempre con un afán de lucidez y ubicación, es un escritor interesado en los acontecimientos históricos. Su trabajo cotidiano fue, por mucho tiempo, el periodismo cultural, así que sería difícil que pretendiera desligar la poesía del ámbito social.⁵⁶

Pacheco vislumbra la inutilidad de la poesía para modificar la situación de injusticia. De hecho, éste es un punto doloroso que toca también en *Morirás lejos*, novela en que el narrador–autor siempre se ve rebasado por la realidad para expresarla con el lenguaje. Desde el principio de su labor poética tuvo muy claro que la poesía no tenía la misión de transformar directamente las circunstancias sociales. Hay que recordar que en los años sesenta prevalecía el ambiente

⁵⁵ Saúl Yurkievich, *op. cit.*, p. 338.

⁵⁶ Enrique Krauze comenta sobre el trabajo que Pacheco realizó en la sección «Inventario», en *Diorama* y en *Proceso*: “Cada semana nos muestra cómo las obras son siempre algo más y algo distinto que sus autores y los autores algo más complejo que sus determinaciones. Sin perder la vivacidad y la temperatura periodística –sus artículos nunca son intemporales aunque hable de Homero– Pacheco aborda nuestra vida cultural”, en “José Emilio contra los prelectores”, *Vuelta*, núm. 44 (julio 1980), p. 50.

propicio para la poesía social y, aunque Pacheco participó en una huelga de hambre convocada por José Revueltas en noviembre de 1960 por solidaridad con los presos políticos, pronto le quedó claro que no es ése el compromiso social del poeta y, por ello, no aparece como tal en sus poemarios. Los referentes cotidianos pueden ser claros, pero no hay un intento de incidir directamente en los acontecimientos; reconoce esto último a veces con tristeza en algunos de sus poemas.

Tampoco coloca al poeta en la torre de marfil. Coincide con la posición de T. S. Eliot: “el deber directo del poeta, como poeta, es para con su pueblo; su deber directo es para con su lengua: consiste primero en preservarla, y segundo en extenderla y mejorarla”.⁵⁷ Pacheco asienta, en el estudio que prologa la *Antología del modernismo*:

El primero entre los valores sociales de la poesía es mantener en circulación el lenguaje porque sólo mediante las palabras podemos aspirar a entendernos y a entender el mundo (p. XLIII).

Sí reconoce en la poesía una labor social trascendente: “mantiene en circulación al idioma, purifica las palabras de la tribu, da un modelo a la prosa que nos permite pensar, hace de la horda una comunidad”.⁵⁸ En su discurso de recepción del Premio Octavio Paz, precisa aún más: “Si esa lengua se paraliza o se degrada, la barbarie y la violencia llenan su vacío. Sin esa lengua no hay

⁵⁷ T. S. Eliot, “Función social de la poesía”, en *op. cit.*, pp. 16-17.

⁵⁸ J. E. Pacheco, “«Tú, que eres poeta...»”, *Proceso*, núm. 756 (abril 29, 1991), p. 51.

diálogo, no hay polémica, no hay instrucción posible, no hay arte, ciencia ni cultura, no hay futuro”.⁵⁹

Vivir en un país como México, en el que el hábito de la lectura es practicado por pocos, disminuye la posibilidad de una incidencia en la reforma del país. Por eso, cuando participa en una mesa redonda con otros intelectuales a principios de los años setenta afirma: “no me queda sino hablar a título personal, decir que soy como tantos otros un escritor de clase media que lo único, lo muy poco, que puede dar a su país será únicamente a través de su escritura. Víctima y beneficiario del *statu quo*, privilegiado y oprimido, soy de aquellos –los más – que frente al poder no pueden ostentar sino una relativa independencia intelectual que es casi una independencia simbólica”.⁶⁰

⁵⁹ J. E. Pacheco, “Poesía contra la barbarie”, discurso citado.

⁶⁰ “México 1972. Los escritores y la política”, *Plural*, núm. 13 (octubre 1972), p. 26. Esta mesa se llevó a cabo para discutir sobre la posición de los intelectuales frente a la declaración de confianza que hicieron Fernando Benítez y Carlos Fuentes al presidente Luis Echeverría Álvarez, figura política controvertida por su participación en los acontecimientos represivos de octubre de 1968 y de 1971. Además de Pacheco participaron en esta mesa Carlos Fuentes, Juan García Ponce, Jaime García Terrés, Carlos Monsiváis, Octavio Paz, Tomás Segovia, Luis Villoro y Gabriel Zaid.

ILUMINADORA DEL MUNDO

Vista en un plano cognitivo, la poesía ayuda a arrojar claridad sobre el mundo al articularlo y ampliarlo con el lenguaje. En “La flecha”,⁶¹ Pacheco hace del vuelo de la saeta la imagen del poema:

No importa que la flecha no alcance el blanco.
 Mejor así.
 No capturar ninguna presa,
 no hacerle daño a nadie,
 pues lo importante
 es el vuelo, la trayectoria, el impulso,
 el tramo de aire recorrido en su ascenso,
 la oscuridad que desaloja al clavarse,
 vibrante,
 en la extensión de la nada. [ID, p. 187]

Atrás de esta imagen, por supuesto, está la concepción de que el mundo surge cuando se nombra. Denota entonces la importancia que le concede a la poesía como la acción humana principal para formar el mundo. Se redondea su idea de la función social de la poesía que él reconoce al unirla con la importancia que da a la palabra. Es por medio de la palabra que se entiende al mundo; recurriendo a un concepto presocrático, puede decirse que la palabra ordena el caos.

De esta suerte, el manejo de palabras conduce a entender el mundo y “entender el mundo engendra de inmediato la voluntad de transformarlo” [Los

⁶¹ En adelante, se cita entre corchetes la ubicación de cada poema en el poemario correspondiente de acuerdo con la paginación de *Tarde o temprano*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, y con siglas. Ver correspondencia de siglas p. 263.

narradores..., p. 27]. Aunque su eficacia no sea tan evidente, el escritor debe intentarlo con sus medios, pues no es ético hablar de revolución y exhortar a la violencia si el que lo hace no va a participar, como explicó Pacheco:

Saber quiénes somos y en dónde estamos: en qué sitio nos ponen nuestros hechos, no nuestras ensoñaciones. Hablar de la violencia sabiendo que uno no participará en ella es la peor de las cobardías y de las indignidades. Y la perversidad más siniestra reside en creer que somos inocentes. Cuando menos, no debemos contribuir a la confusión general diciéndonos lo que no somos. ¿De qué sirve que me declare proletario o marxista si mis actos cotidianos son la incesante negación de lo que afirmo? Como escribí imborrablemente Lichtenberg: no importan las opiniones que tenga un hombre sino la clase de hombre que hacen de él sus opiniones [*Los narradores...*, p. 27].

La poesía de Pacheco es también, como toda poesía que se precie de serlo, un intento de nombrar el mundo. Julián Hernández, el heterónimo creado por Pacheco, asegura en su arte poética de «Legítima defensa»: “Tenemos una cosa que describir: / este mundo”. Pacheco trabaja las palabras en un afán por apresar o dar cuenta del mundo, para evitar la oblicuidad que suele caracterizarlas al mentar las cosas.⁶² De cualquier manera, esto no es razón que desahucie su persistencia en el intento de, al nombrar el mundo, construirlo e interpretarlo.

La poesía tiene la misión de precisar y expandir la red de significación en una lengua. En la medida que lo haga, ilumina el mundo aunque sólo sea por un instante. El despliegue de cada poema alumbra el entendimiento y la sensibilidad.

⁶² Así, por ejemplo, esgrime como razón para no hablar del amor: “Y la única respuesta es que no quiero / profanar el amor invulnerable / con oblicuas palabras, con ceniza / de aquella plenitud, de aquella lumbre”, en “Otro homenaje a la cursilería” [INV, p.151].

Pacheco otorga el carácter de inmensidad a la oscuridad. Ya desde el primer poema de *Los elementos de la noche*, “Árbol entre dos muros”, el día sólo es un suceso instantáneo en la totalidad de la noche: “Al centro de la noche todo acaba, / dura lo que el relámpago / y lo sepulta el trueno en su rezongo”. El poeta persistirá en esta idea y, en su décimo libro, en un fragmento titulado “Oscuridad” del poema “Astillas”, escribe de nuevo acerca de la oscuridad:

El centro de la noche no es la luna
sino la oscuridad
que manda en todo. [SL, p. 439]

Si el mundo está impregnado de oscuridad, la poesía tiene el poder de volverlo inteligible. Idea que también aparece en “Telaraña” [AE, pp. 547–548], que desde el comienzo establece el símil entre la telaraña y el poema. En los dos párrafos últimos de este poema en prosa asienta:

También la araña escribe en la oscuridad un tejido de luz indescifrable. Al verlo en el cuarto que nadie ha visitado en muchos años, parece la escenografía de un drama ya invisible, los restos de una épica abolida.

Telaraña: crin de un caballo espectral, puente colgante entre el mundo de aquí y la noche que siempre está esperándonos.

Pacheco insiste sobre esto en el estudio que prologa la *Antología del modernismo*: “sólo mediante las palabras podemos aspirar a entendernos y a entender el mundo”.⁶³ Si con la palabra se construye el sentido del mundo y con ella se interpreta, ayudar a que otros lo entiendan es influir en su voluntad para transformarlo. Sin embargo, insisto, no es tan optimista como para creer que la

eficacia social de su trabajo sea inmediata. Es una labor de repercusión mediata, en ocasiones lejana. Por esto, Pacheco toma la imagen de la humilde y persistente gota en “A largo plazo”:

Valiente en la medida de su maldad,
la gota se arriesga
a perforar la montaña
en los próximos cien mil años. [SL, p.427]

En *La arena errante*, el trabajo con la lengua está representado nuevamente con una gotera. En la última estrofa de la “Gotera”, concluye:

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 el caos. [AE, p. 581]

La palabra adquiere gran poder de penetración en la visión del mundo; por eso, su fuerza es proporcional a la exactitud con la que se usa. Me parece pertinente recordar que Octavio Paz, en *El arco y la lira*, idealiza el origen de la poesía al ubicarlo en la magia. De manera que no se puede alterar un sonido, una palabra o el orden del conjuro poético porque entonces no emanaría energía.

Pacheco escoge hechos fútiles y diarios en los que esconde situaciones trascendentes. Ofrece poemas con referencias cotidianas y palabras de uso común que por la cercanía corren el riesgo de no ser apreciados por el trabajo verbal e intertextual que conllevan.

⁶³ José Emilio Pacheco, *Antología del modernismo (1884-1921)*, t. I, UNAM, México, 1970, p. XLIII.

Una manera de obligar al lector a distanciarse de un significado denotativo es la ironía. La ironía responde, en parte, a su escepticismo, pero también es una manera de imprimir una perspectiva crítica para alumbrar un asunto: el poder, la dificultad de aceptar al otro, la crítica literaria intransigente, la destrucción ecológica, entre otros.

LA POESÍA COMO INTENTO

La idea del trabajo poético como intento abre y cierra *Tarde o temprano* en su edición del 2000. Comienza con un epígrafe tomado de “East Coker”, uno de los *Cuatro cuartetos* de T. S. Eliot. Aparece en inglés y en la traducción al español de Pacheco: “Para nosotros sólo existe el intento. Lo demás no es asunto nuestro.”⁶⁴ En “East Coker” Eliot presenta la paradoja del fin incluido en el principio.⁶⁵ La noción que prevalece en ese cuarteto es que no existe el progreso artístico porque cada intento reedita una índole distinta de fracaso. Así, cuando Pacheco lo usa como epígrafe deja claro que persigue articular, como lo han hecho otros, las palabras en poemas.

⁶⁴ En la edición de *Tarde o temprano* de 1980 Pacheco adjudica la traducción a Julián Hernández, el heterónimo que aparece citado con frecuencia en su trabajo poético y en algunos artículos de «Inventario» en la revista *Proceso*.

⁶⁵ Pacheco anota que el verso “En mi principio está mi fin” está basado en el lema de María Estuardo, en su reciente traducción de los *Cuatro cuartetos* que expuso en el ciclo de lecturas y comentarios que dio en El Colegio Nacional, titulado “El arte de lo imposible. La traducción poética: *Cuatro cuartetos* de T. S. Eliot”, del 2 al 6 de septiembre del 2002.

La palabra *intento* no deja de tener una connotación de posible fracaso, pero en relación con la noción de algo inalcanzable. En la nota a *Tarde o temprano* de 1980 el autor advierte que: “Escribir es el cuento de nunca acabar y la tarea de Sísifo. Paul Valéry acertó: No hay obras acabadas, sólo obras abandonadas. Reescribir es negarse a capitular ante la avasalladora imperfección.”⁶⁶

La reescritura tiene en Pacheco el carácter obsesivo del apasionado y del comprometido con su trabajo. Su pasión de tallador se aprecia, por ejemplo, en el trabajo de reescritura de sus primeros poemas, en el que ha tendido a la concentración de imágenes. Por ejemplo, “Canción para escribirse en una ola” consta de treinta y cinco versos en su versión de *Los elementos de la noche* (1963), en tanto que la versión de *Tarde o temprano* (1980) conserva algunas metáforas, varios versos desaparecen y otros se funden formando un poema de dieciséis versos, y en la última versión, la de *Tarde o temprano* (2000), es un poema refinado y concentrado de nueve versos. En esta última versión se puede reconocer que es un nuevo empeño de decir aquello que dice desde la primera versión. Cada poema, cada versión de cada poema es un intento para hacer coincidir la forma intuida con la forma lograda. Así, instala toda su poesía en una génesis perpetua.

Además, Pacheco asume otro reto: decir algo nuevo con el idioma desgastado y cuando todo parece estar dicho. Por eso, en “Oro en polvo” identifica al poeta con un gambusino:

Desde mi adolescencia busqué oro

⁶⁶ En la versión del 2000 la editora, Ana Clavel, incluye esta cita tomada de la edición anterior. También se cita en la nota que precede la antología editada por José Miguel Oviedo, *Ayer es nunca jamás*, publicada por Monte Ávila, Caracas, 1978.

en todas las corrientes de la montaña.
La arena removida alcanzaría
para urdir un desierto.

Y nunca hallé el metal.
Sólo monedas de cobre,
pedras, huesos pulidos, baratijas.

Me voy como llegué.
No perdí el tiempo.

La arena que escapó de entre mis manos
me dio el placer interminable:
el intento. [AE, p.520]

El gambusino de Pacheco hace recordar con nostalgia al minero del que habla Julio Torri en “El descubridor”.⁶⁷ Digo *con nostalgia* porque mientras para Torri el escritor debe buscar su filón, para Pacheco el escritor se conforma con el intento de apresar oro en polvo. En diversos poemas Pacheco habla sobre la lengua desgastada que los poetas actuales han recibido (Cfr. “Job 18, 2”). A la luz de esto, el coloquialismo es acogido por Pacheco como una manera de devolver una dimensión al lenguaje achatado por el uso corriente, como expliqué en un apartado anterior.

Cierra *Tarde o temprano* con un poema en el que se adelanta a la crítica y concluye:

Fracasé. Fue mi culpa. Lo reconozco.
Pero en manera alguna pido perdón o indulgencia:
Eso me pasa por intentar lo imposible. [SP, p.606]

⁶⁷ Julio Torri, *De fusilamientos y otras narraciones*, Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Educación Pública, México, 1984, [Lecturas Mexicanas, 17].

No es realmente una actitud de menosprecio de su trabajo. Quizá tampoco sea una actitud de insatisfacción. Está jugando con la idea de Valéry sobre la imposibilidad de la definitividad en la escritura. En cualquier sentido, frente a una perfección inalcanzable, el intento es valioso. De manera semejante a Rubén Darío cuando afirma en uno de sus versos: “Busco una forma que no encuentra mi estilo”, Pacheco acepta su compromiso con la palabra. Sin dudarlo, afirma la satisfacción que tiene el intento en sí mismo.

Se añade a esto la conciencia de que la poesía, como todo lo vivo, es efímera como la época en la que se creó. Por más empeño del poeta en trascender, nunca un poema agota la perfección. Me refiero aquí, parafraseando a José Gorostiza, a la poesía que ya se contaminó de vida, no a la increada. De cualquier manera, el trabajo poético está impregnado de caducidad y, al fin y al cabo, cumple con su función iluminadora para el lector. En “Escrito con tinta roja” Pacheco dice:

La poesía es la sombra de la memoria
pero será materia del olvido.
No la estela erigida en la honda selva
para durar entre sus corrupciones,
sino la hierba que estremece el prado
por un instante
y luego es brizna, polvo,
menos que nada ante el eterno viento. [INV, p. 158]

Al verla como intento, coloca su poesía en el ámbito de lo relativo y, por ende, halla el sentido de su quehacer en la plenitud del instante. La vitalidad del poema se recobra en la lectura y la voz del otro. En la última estrofa de “Al terminar la clase” esto queda claro:

Sin embargo, la llama no se extingue.
 Sólo duerme,
 prensada y seca flor en un libro,
 que de repente
 puede encenderse
 viva. [INV, p.156]

EL LECTOR COMO CO-CREADOR

La poesía de José Emilio Pacheco remite constantemente a su concepción del trabajo poético. Así como los poemas se convierten en espacio de reflexión o comentario sobre el poeta, la caducidad de los estilos, la crítica, la tradición, etc., también se ocupan de la función y trascendencia del lector. Para determinar cómo se posibilita la intervención del lector es conveniente acudir a “Carta a George B. Moore en defensa del anonimato”.⁶⁸ Aunque en este poema asienta varias de las ideas que orientan su quehacer poético, privilegia las relacionadas directamente con la lectura. Realmente, Pacheco compuso este metapoema a partir de la petición de una entrevista, ocasión que lo impulsó a definir su posición frente al lector.⁶⁹

⁶⁸ Forma parte del poemario *Los trabajos del mar*, publicado por Era en 1983. La versión que citaré es la más reciente. Aparece en *Tarde o temprano*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, pp. 302-304.

⁶⁹ Como dato referencial cito lo escrito por Elena Poniatowska sobre este incidente: “Moore era estudiante en la Universidad de Colorado cuando le mandó a José Emilio un telegrama de diez páginas con cerca de diez preguntas. Le dio pena rechazar así nada más la entrevista y le contestó con ‘Una defensa del anonimato’. No se conocieron hasta 1988 en Nueva Orleans y José Emilio sintió más pena todavía [...] El resultado es que José Emilio ha hecho depositario a Moore de uno de sus credos poéticos y humanos más

No sé por qué escribimos querido George.
 Y a veces me pregunto por qué más tarde
 publicamos lo escrito. Es decir, lanzamos
 una botella al mar, harto y repleto
 de basura y botellas con mensajes.
 Nunca sabremos a quién ni adónde la llevarán las mareas.
 Lo más probable
 es que sucumba en la tempestad y el abismo. [vv- 1-9]

Subyace un intento de romper con la concepción romántica del autor, que supone al escritor como creador y suprema autoridad de la obra. En cambio, si se modifica esta idea y se visualiza el poema como producto de un trabajo constante e individual con el lenguaje –tesoro de la tribu– y a partir de códigos literarios heredados –tradiciones– para conquistar la forma, entonces el escritor no es el que crea de la nada ni fija el significado. Por eso, compone:

Para empezar a *no* responderle,
 no tengo nada que añadir a lo que está en mis poemas,
 dejo a otros el comentario, no me preocupa
 (si alguno tengo) mi lugar en la historia.
 (Tarde o temprano a todos nos espera el naufragio.)
Escribo y eso es todo. Escribo: doy la mitad del poema,
 poesía no es signos negros en la página blanca.
 Llamo poesía a ese lugar del encuentro
 con la experiencia ajena. El lector, la lectora
 harán o no el poema que tan sólo he esbozado. [vv. 26-35]

Plenamente convencido de la importancia de la recepción para completar el hecho literario, Pacheco da cabida a compartir la autoría con el lector. No es que se trate de una concesión superficial al lector, sino de la expresión de una idea implícita con la que ha venido trabajando desde *No me preguntes cómo pasa el*

conmoveros”, en “José Emilio Pacheco: naufragio en el desierto”, artículo de *La Jornada Semanal* recopilado por Hugo J. Verani (ed.), *op. cit.* , pp. 29-30.

tiempo. Reconoce en la lectura el factor fundamental que mueve la literatura. No es suficiente lo que el autor haya querido decir en el poema para fijar el significado, sino que el lector desempeña un papel trascendente para completar el significado.

Además, su poética del lector, como la califica María Luisa Fischer en su tesis, concuerda con las teorías que comienzan a resaltar la lectura como aspecto dinámico de la literatura en los años sesenta, como ocurre con las estéticas de la recepción.⁷⁰ No es casual esta coincidencia, pues el contexto social de inquietudes de esa década propicia el quebrantamiento del concepto de autoridad literaria. Ya en 1960 Hans Georg Gadamer escribía sobre la interpretación como un proceso que nunca se agota y a fines de los sesenta Roland Barthes dictó la conferencia “La muerte del autor” en la que establecía que “el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor”.⁷¹ Reúne la idea de autor a la de productor individual y, por tanto, propietario del sentido de aquello que se creó. De hecho, la idea acerca de la lectura como fuente del sentido y la obra como un texto conformado por “un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura”⁷² estaba flotando ya en el ambiente teórico de aquellos años –las teorías de la recepción son ejemplo claro.

⁷⁰ Algunos teóricos de la recepción son Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss y Stanley Fish.

⁷¹ Roland Barthes, “La muerte del autor” compilada en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, trad. C. Fernández Medrano, Paidós, Barcelona, 1987, p. 71.

⁷² Roland Barthes, *op. cit.*, p. 69.

Quiero decir, entonces, que Pacheco forma parte de una generación que lucha por la apertura al otro: en este caso, al otro del escritor, es decir, al lector. A aquel que tiene en sus manos, frente a sí, la poesía del otro para oírla, recibirla y dialogar con ella.

Cuando Pacheco le concede personalidad al lector, también acepta que puede incorporar a la lectura un sentido diverso al suyo y que la acción del lector no es un mero descubrimiento de la intención del autor. Si el lector se vuelve coautor del poema, entonces el sentido puede modificarse con cada lector. Se aplica aquí la idea de fusión de horizontes de la que habla Gadamer.⁷³ En la lectura confluyen los horizontes de la obra y del lector y del diálogo texto literario–lector surge una interpretación. De esta manera, la poesía se constituye en lugar de encuentro con la alteridad.

En el poema queda lo que el poeta quiso o pudo decir. La forma–contenido que el poeta trabajó está allí para que el lector converse con ella, allí está lo que el poeta quiso o logró decir. Si no le confiere al autor el puesto de centro interpretativo del texto, para Pacheco no es necesario recurrir a él para que sentencie cuál es el significado del poema. Continúa explicando:

No leemos a otros: *nos leemos* en ellos.
 Me parece un milagro
 que algún desconocido pueda verse en mi espejo.
 Si hay un mérito en esto –dijo Pessoa–
 corresponde a los versos, no al autor de los versos.
 Si de casualidad es un gran poeta
 dejará cuatro o cinco poemas válidos,
 rodeados de fracasos y borradores.

⁷³ Cfr. Hans Georg Gadamer, *Verdad y método*, trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Sígueme, Salamanca, 1996.

Sus opiniones personales
son de verdad muy poco interesantes.

En el fondo, Pacheco se sorprende de que dos desconocidos se comuniquen, es decir, se pongan en lo común. Uno de los temas constantes en su poesía es la tendencia a la imposición, la intolerancia y la anulación del otro,⁷⁴ así que no es de extrañar que califique como un *milagro* la apertura a la expresión ajena.

Pacheco intenta devolver la prioridad jerárquica a la obra y dejar al autor como individuo fuera de la relación del texto con el lector. Lo central está, para él, en esa adecuación asombrosa entre los dos.

Pacheco concluye coherentemente con las ideas expresadas a lo largo de este poema:

Posiblemente usted me dará la razón.
Usted que me ha leído y no me conoce.
No nos veremos nunca pero somos amigos.
Si le gustaron mis versos
qué más da que sean míos / de otros / de nadie.
En realidad los poemas que leyó son de usted:
Usted, su autor, que los inventa al leerlos.

Si su voz surge por apropiación de palabras dichas por otros, el lector puede, a su vez, hacerlas suyas. Si bien no es en este poema donde explicita su requerimiento de un lector activo, la forma de su obra lo exige. El lector de la poesía de Pacheco tiene que construir y desconstruir el sentido y las huellas que el autor disemina. A partir de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, en cada

⁷⁴ Un claro ejemplo de estos temas es la sección «Ley de extranjería» de *El silencio de la luna* (1994), incluido en *Tarde o temprano* 2000.

poemario se ve con claridad un texto formado por secciones diversas y abierto a la intervención del lector. El lector tiene que hilar, por ejemplo, la relación entre los poemas de una misma sección, que no siempre es evidente.

Al leer sus poemarios, es perceptible que la escritura y su recepción son asuntos centrales en su composición. En la obra poética de Pacheco, el lector interpreta, reorganiza y busca el sentido de la obra. La poesía del mexicano abre una amplia gama de posibilidades para interconectar el trabajo reunido en *Tarde o temprano*. Hay una vasta cantidad de elementos que están como hilos para que el lector teja con ellos una red de sentido y, de esta manera, se convierta en el coautor de sus poemas, como Pacheco espera y propicia.

PRIORIDAD DE LA OBRA POÉTICA

No trata de negar la importancia de la aportación del escritor sino de poner al centro su trabajo. Propone separar la obra del autor y de los reconocimientos para depurarla de valores extraliterarios, que en muchos casos sustituyen a la obra. En la obra ha quedado la voz poética que da testimonio de lo que quiso decir el autor y ésta es la que debe considerarse fundamentalmente.

De alguna manera, inclusive, Pacheco intentó una forma cercana al anonimato. Si bien aparece como autor de todos sus libros de poesía y narrativa, en algunas de sus colaboraciones periodísticas sólo anota sus iniciales –JEP– o las publica sin firma. El primer caso es el de «Inventario», sección del semanario *Proceso* en que ha colaborado desde el 6 de noviembre de 1976 hasta la fecha – aunque en los últimos años sus apariciones son esporádicas– y «Reloj de arena» en *México en el Arte* (núms. 3–7). En cambio, aparecieron sin firma las secciones:

«Simpatías y diferencias», de la *Revista de la Universidad de México* (núms. 8–10); «La tarea literaria» (núms. 26–45) y «Reloj de arena» (núms. 50–52), en el suplemento *Siempre!*; «El minuterero» (núms. 167–203) y «Libros» (núms. 204–219) en el “Heraldo Cultural”; «Inventario» del suplemento semanal “Diorama de la Cultura” de *Excélsior* (5 de agosto de 1973 al 4 de julio de 1974) y «Antesala», sección de “La Jornada Semanal” (núms. 1–50). Hay secciones que ocasionalmente tuvieron firma, tal es el caso de «Los libros al día» (núms. 77–91) y «Calendario» (núms. 93–438), ambas secciones formaban parte del suplemento “*La Cultura en México*” de *Siempre!*⁷⁵

Asociado a esa tentativa ocasional de anonimato, está el ideal de lo colectivo. En cualquier caso, la colectividad siempre está presente en la obra del autor, como pretendo explicitar en este trabajo. Pacheco reconoce en el idioma y la tradición literaria los elementos colectivos con los que forma “el palacio real / nacido de tu genio de constructor” [“Caracol”, CM, pp. 353–356].

Si bien en un contexto liberal la obra es producto personal, en literatura sabemos que es desde la tradición que se puede apreciar lo individual. La obra permanece un poco más que el autor; no obstante, se deteriora, las formas recirculan y de alguna manera serán recibidas y asimiladas por otros.

Lo que importa es lo que cada autor hace y deja para que otro lo retome y lo transforme. Pacheco evade el culto a la personalidad del autor, que ha relegado a la obra y la ha convertido en el vehículo para encontrar al autor. Por eso, en

⁷⁵ Datos tomados de la bibliografía que compila Hugo J. Verani (ed.), *op. cit.*, p. 296.

“Carta a George B. Moore en defensa del anonimato”, metapoema citado en el apartado anterior, dice:

Extraño mundo el nuestro: cada día
le interesan cada vez más los poetas;
la poesía cada vez menos.
El poeta dejó de ser la voz de la tribu,
aquel que habla por quienes no hablan.
Se ha vuelto nada más otro *entertainer*.
Sus borracheras, sus fornicaciones, su historia clínica,
sus alianzas o pleitos con los demás payasos del circo,
tienen asegurado el amplio público
a quien no hace falta leer poemas [TM, pp. 302–303]

Se detecta con facilidad la molestia suscitada por la suplantación del poema con las habladurías. De hecho, el problema para él no está en que la poesía debiera ser para una minoría, sino en que lo que se le brinda al *amplio público* no es la literatura sino todo lo que se dice alrededor de la obra literaria, que debiera ser el corazón de todo eso. Como escribió Gabriel Zaid, el problema estaría en que todo está organizado para no leer.⁷⁶ No obstante, habría que decir que Pacheco comenzó a participar en conferencias sobre su obra y firmas de libros hacia fines de los noventa. Sin embargo, sin ser un autor retraído, evita todo aquello que tenga que ver con medios masivos de información.

Asimismo, Pacheco como investigador literario no prescinde de la contextualización de los autores. Un ejemplo son sus presentaciones de los autores en la *Antología del modernismo*, que incluyen la vida personal y no sólo la obra.⁷⁷ Él mismo ha sido parte de la *judicial literaria* –términos suyos– en lo que

⁷⁶ Gabriel Zaid , “Organizados para no leer”, *Letras Libres*, núm. 41 (mayo 2002), <http://www.letraslibres.com/index.php?art=7476>.

⁷⁷ Cfr. J. E. Pacheco (introd. y selec.), *Antología del modernismo...*

respecta a la vida de Ramón López Velarde. Fue el primero en publicar el nombre de la musa inspiradora del poeta zacatecano que había permanecido en secreto.⁷⁸

En uno de sus artículos, escrito como carta a López Velarde, dice:

No, no me doy baños de pureza: yo también soy uno de tus buitres y tus chacales. Llamo “investigación” a lo que si estuvieras vivo repudiarías como chisme, libelo, asalto inadmisibles a tu intimidad.⁷⁹

Al siguiente párrafo justifica su interés: “Pero no olvides que tú tienes la culpa por haber escrito libros maravillosos como *Zozobra*.” Se colige que a partir de la obra, la vida del autor tiene relevancia y no a la inversa. Un autor propone su obra al lector y no su vida a un público. Pacheco coloca al centro de la literatura la obra y la lectura.

La poesía no es el poema, sino que surge en la relación con el lector:

Sigo pensando
que es otra cosa la poesía:
una forma de amor que sólo existe en silencio,
en un pacto secreto entre dos personas,
de dos desconocidos casi siempre. [TM, p. 304]

Así, subraya la idea de la poesía como espacio de *comunicación* entre el poeta y el lector. El encuentro es personal en un espacio textual surgido en el momento de la lectura. El lector se torna disponible para escuchar lo que expresa el poeta, creándose a partir de la lectura un punto de convergencia del horizonte

⁷⁸ El nombre de Margarita Quijano lo dio a conocer en “López Velarde: la moral de la simetría”, <<La Cultura en México>>, suplemento de *Siempre!*, núm. 389 (julio 23, 1969), pp. II-III.

⁷⁹ J. E. Pacheco, “La prisionera del Valle de México”, *Proceso*, núm. 606 (junio 13, 1988), p. 51.

del poeta y del horizonte del lector. Pacheco busca evitar que el qué decir del autor usurpe el sitio del diálogo poético que se da en la lectura, lugar de encuentro entre obra y lector.⁸⁰ En la lectura se fusionan los horizontes de lector y autor, no fuera de ella. La depuración de ruidos que Pacheco idealiza tiene como finalidad centrarse en la obra. No se trata de prescindir de la vida del autor porque permite ahondar en el significado de su trabajo, entender el horizonte del autor.

TRADICIÓN Y ORIGINALIDAD

Uno de los resabios románticos más divulgados es, sin lugar a dudas, el afán de originalidad. La originalidad puede ser entendida como sinónimo de lo nuevo y, asociado a esto, de lo que sólo sería capaz un genio o alguien en un momento de genialidad. Conforme tiene mayor experiencia de lectura, el lector se percata de que la originalidad entendida como lo nunca antes escrito o contado, no es posible. En la medida en que este concepto se modifica, surge ante el estudioso la tradición como una entidad mayor a las obras particulares y a los logros individuales.

Pacheco aclara: “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. Sólo

⁸⁰ María Luisa Fischer llama a la propuesta de Pacheco “poética del lector” y explica que “es el lector quien pone los textos a funcionar en diálogo con la historia”, en *op. cit.*, p. 243.

asumiendo el arte del pasado –con juicio crítico, discriminatorio por supuesto– podremos hacer una literatura mejor o diferente” [*Los narradores...*, p. 253].

Para él la tradición incluye el cambio como un factor fundamental de continuidad. No es en lo homogéneo donde está la fuerza de la tradición, sino en el cambio surgido del diálogo con lo anterior. Tradición no es inmovilidad. No consiste en la reproducción al infinito de las mismas características, sino que se conforma de metamorfosis que, no obstante, no aniquilan cierta permanencia. En el “Escolio a Jorge Manrique” queda claro:

*La mar no es el morir
sino la eterna
circulación de las transformaciones.* [NMP, p. 82]

La tradición no es algo que se tenga que resucitar, como apuntaba Jorge Cuesta. No es algo petrificado en el pasado a lo que se le deba idolatría. Tampoco se conforma de una serie de obras o autores inscritos en el canon atemporal. La tradición literaria está viva, en ocasiones en vida latente, esperando el momento en que un lector y / o un escritor la continúe. La tradición es, entonces, portadora de energía para nuevos lectores / narradores. Pacheco decide desde muy joven hacer de la tradición la fuente para nutrir una expresión propia.

Selecciona de la tradición aquello que impulse su escritura: formas, obras y autores. Reconoce en ella una interlocutora fundamental para su obra. No acude a “el escándalo ‘parricida’ [porque] suele ser anticipo del silencio y la esterilidad” [*Los narradores...*, p. 254]. No le parece suficiente la habilidad poética sin el conocimiento de la literatura anterior en sus formas e intenciones. En “Poscolonial” asume con una aparente desilusión posmoderna:

Llegamos tarde al banquete
de las artes y letras occidentales,
como escribió nuestro clásico.
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. [SP, p. 599]

Este poema es muestra del orgullo que siente Pacheco ante lo que las letras latinoamericanas han hecho; no obstante, como diría Alfonso Reyes, que hayamos llegado tarde al banquete de la civilización europea.

La valía de una obra no está en la novedad a ultranza, sino en su capacidad “de romper todas las convenciones de duración para sobrevivir a su año, su época, su siglo” [*Los narradores...*, p. 255]. De esta manera, la calidad de clásico reside en la capacidad de interlocución con otros, distantes en el tiempo.

Pacheco reconoce que la tradición está sujeta a cambios de visión del mundo, a los gustos y a los intereses de grupo. “Ni mundo ni arte se conciben sin cambios y movimientos, muertes y resurrecciones. La historia no se detiene: todo instante es transición” [*Los narradores...*, p. 254].

Visualiza la tradición como una cadena compuesta de eslabones en la que unos ayudan a otros. Recrea la voz de D. H. Lawrence a partir de una frase tomada de una carta, que anota como epígrafe [*INV*, p. 151] y dice:

They look on and help

No desconfiemos de los muertos
que prosiguen viviendo en nuestra sangre.
No somos ni mejores ni distintos:
tan sólo nombres y escenarios cambian.

Y cada vez que inicias un poema

convocas a los muertos.
Ellos te miran escribir,
te ayudan.

Hay tradiciones que se heredan por la cultura a la que se pertenece; en cambio, hay otras que no nos llegan como parte del contexto cultural. Hay que adueñarse de ellas. Pacheco recurre, entonces, al concepto de *apropiación* que aplicará, por ejemplo, al modernismo:

Después de Martí y Darío lo que han hecho los hispanoamericanos es adueñarse de los instrumentos poéticos y literarios que necesitan y transformarlos en algo diferente. Los materiales pueden llegar de fuera: el producto final es nuestro.⁸¹

También lo aplica a la acción de cualquier poeta concreto con respecto a una tradición que aparentemente le es ajena, como queda claro cuando escribe:

Ramón López Velarde y T. S. Eliot encuentran en Laforgue algo que ya estaba en ellos, se apropian de ese elemento, lo transforman en estímulo de su propia originalidad. No son en modo alguno imitadores.⁸²

Tomar de la tradición autores y formas no implica para él una imitación repetitiva. No siente que se subordine, sino que se enriquece al hacer suyo un legado. “La originalidad consiste en crear lo inesperado con la materia de lo existente. El trabajo artístico es un proceso de transformaciones y reordenamientos”.⁸³

⁸¹ J. E. Pacheco, “El gran vuelo del cuervo: apropiación y expropiación”, *Proceso*, núm. 306 (septiembre 13, 1982), p. 54.

⁸² J. E. Pacheco, “París era un desierto”, *Proceso*, núm. 567 (septiembre 9, 1987), p. 52.

⁸³ J. E. Pacheco (ed.), *Antología del modernismo...*, p. XVIII.

Pacheco tiene una clara conciencia de lo provisional de la forma artística. Lo que le queda al artista es la responsabilidad de asumir su época en su arte. Después vendrá otro que continúe la metamorfosis:

Todos somos poetas de transición:
la poesía jamás se queda inmóvil ["Manifiesto", INV, p.152]

Asume que la herencia posibilita la innovación, en lugar de negarla. Ambas se constituyen en elementos fundamentales del dinamismo literario.

TRADICIÓN Y VANGUARDIA

A la luz de lo antes expuesto, me parece pertinente dedicar un espacio breve a la relación de Pacheco con la vanguardia. Hay que decir que, sin lugar a dudas, se ve un cambio de formas entre los dos primeros poemarios y los siguientes. El coloquialismo, la ironía, las formas brevísimas y las referencias a acontecimientos inmediatos dan un cariz diferente a su poesía de la segunda época. Por usar la imagen del prólogo de Octavio Paz a *Poesía en movimiento*, la poesía de Pacheco vista en *Los elementos de la noche* (1963) y *El reposo del fuego* (1966) era el lago que corría el riesgo de la total quietud. Sin embargo, a partir de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969) Pacheco prueba un diseño de poemario que seguirá en general en sus colecciones posteriores, además de un ritmo y una apuesta diferentes. Sin embargo, es necesario matizar. Asume una actitud diferente a la anterior sólo en cierto sentido, pero no del todo. Por ejemplo, los temas del tiempo y de la historia son temas centrales desde los libros anteriores; no obstante, el ritmo y las formas estróficas "se contaminarán de vida". Se arriesgarán a asumir el

reto de corresponder a su época, lo que explica que Miguel Ángel Zapata escriba: “Pacheco publica *Tarde o temprano* (FCE, 2000), una colección de poesías que lo coloca entre los autores más audaces de la poesía mexicana e hispanoamericana”.⁸⁴

José Miguel Oviedo ve en la labor poética de Pacheco la función de los *ready-made* por el rescate que hace de textos ajenos y la apropiación que hace de lugares comunes.⁸⁵ Por supuesto, Oviedo se refiere no sólo a los poemas sino también a la manera de presentar sus poemarios a partir de *No me preguntes...* Sin contradecirlo del todo, me parece que si los *ready-made* permitieron a los dadaístas escandalizar con el propósito de romper con una estética anquilosada, en Pacheco no sólo es un gesto de ruptura sino otra manera de hacer poesía en el conjunto de sus poemarios posteriores. Mientras que en los dos primeros trabaja con libertad formas clásicas como el soneto, la égloga, la estancia y la casida, y el yo lírico es un observador del movimiento universal del tiempo; en *No me preguntes...* usa fragmentos, recrea distintos yo líricos por medio del monólogo dramático o hace oír una voz colectiva, compone poesía de tono coloquial e incorpora escrituras extrapoéticas como la publicidad o el periodismo. “En este tercer libro y en sus obras posteriores, Pacheco intenta insertar la poesía en la

⁸⁴ Víctor Manuel Mendiola, Miguel Ángel Zapata y Miguel Gomes (ant.), *Tigre la sed: antología de poesía mexicana contemporánea 1950-2005*, Hiperión, Madrid, 2006, p. 32.

⁸⁵ Cfr. José Miguel Oviedo, art. cit., en Hugo J. Verani (ed.), *op. cit.*, pp. 43-61.

vida cotidiana, provocando así la desacralización y la subversión de su propia estilización retórica.”⁸⁶

Ni duda cabe de que, en su momento, causó un choque. Él lo sabía, y por ello varios de sus poemas son contestatarios; pero estaba firmemente convencido de la necesidad de asumir el riesgo de no hacer una poesía repetitiva que respondiera a lo establecido. Comienza a componer una poesía que quiere mostrarse contestataria a veces con la retórica academizada. Si no rima ¿es poesía?; si no acude a imágenes etéreas ¿es poesía? En “Disertación sobre la consonancia” aclara:

Aunque a veces parezca por la sonoridad del castellano
que todavía los versos andan de acuerdo con la métrica;
aunque parta de ella y la atesore y la saquee,
lo mejor que se ha escrito en el medio siglo último
poco tiene en común con La Poesía, llamada así
por académicos y preceptistas de otro tiempo.
Entonces debe plantearse a la asamblea una redefinición
que amplíe los límites (si aún existen límites),
algún vocablo menos frecuentado por el invencible desafío
de los clásicos.
Un nombre, cualquier término (se aceptan sugerencias)
que evite las sorpresas y cóleras de quienes
-tan razonablemente- leen un poema y dicen:
<<Esto ya no es poesía>> [NMP, p. 78]

Más allá de que sea un asunto temático, la historicidad de la poesía se convierte en Pacheco en una cuestión de forma y finalidad. Pacheco asume que la forma poética corresponde a una época y dice algo de ella. Un autor como él, siempre vinculado al acontecer histórico, busca una forma que exprese una

⁸⁶ Anthony Stanton, “Lo culto y lo coloquial en la poesía mexicana contemporánea”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 501 (1992), p. 109.

circunstancia. Si la poesía cambia, entonces la crítica necesita voltear a ver lo que es la poesía nueva. Debe abandonar su actitud preceptora y adquirir una de apertura. No se trata de medir la poesía actual con la de los grandes clásicos, sino de ver lo que, de hecho, es la poesía ahora. De alguna manera lanza el reto a la crítica de desbrozar y entender lo que la poesía contemporánea propone.

Si actualmente se ha compuesto poesía que responde a un nuevo gusto para el que no hay aún expectativas hechas, la labor de los críticos será la de buscarlas. Hay una rebeldía contra la crítica anquilosada que no ha generado las expectativas adecuadas a las búsquedas poéticas.

Si la vanguardia es pugnar por formas arriesgadas que intentan reactivar el lenguaje y la sensibilidad, me parece que Pacheco asumió desde 1969 ese riesgo, encontrando su voz propia dentro de la colectividad. Sin embargo, como espero mostrar, no es iconoclasta, característica que suele acompañar a una actitud vanguardista, a la manera de las vanguardias históricas. De hecho, habría que decidir si la intertextualidad, recurso central en la mayoría de sus poemarios, cumple una función cismática o de continuidad. Esto es algo que espero se muestre con las precisiones adecuadas a lo largo de esta tesis.

UNA TRADICIÓN APÓCRIFA: HETERÓNIMOS

Si un poeta puede escoger la tradición en la que se inserta y pone en contacto con un grupo de autores distantes entre sí; también puede jugar a recrearla inventando poetas con una biografía y una obra. En esa vertiente lúdica que lo caracteriza también, Pacheco se incorpora en la tradición de poetas que crean un juego de posibles poetas que parecería responder a la invitación de Juan de Mairena,

poeta, filósofo, retórico e inventor de la máquina de cantar creado por Antonio Machado: “Tenéis —decía Mairena a sus alumnos— unos padres excelentes, a quien debéis respecto y cariño; pero ¿por qué no inventáis otros más excelentes todavía?”⁸⁷ Así, añade el *Cancionero apócrifo* como apéndice de *No me preguntes...* y lo comienza con epígrafes de Antonio Machado y de Fernando Pessoa, autores representativos de la tradición de los heterónimos.

Se trata de escribir imaginando una identidad ajena. El autor inventa personajes e idearios que le permitan tomar otro ángulo que no sea el de su yo. No se trata de proyectar la propia personalidad, sino quebrantar el solipsismo del poeta romántico incorporando otras voces poéticas, como otra alternativa a la que da el monólogo dramático. Son otros los que se van a expresar. Para Machado y Pessoa el teatro es el ejemplo claro del juego de los apócrifos. Pacheco explica que es un “procedimiento novelístico y dramático: junto con el texto se inventa al personaje que lo escribió”.⁸⁸

En este caso, *apócrifo* no tiene el sentido de lo falso sino de lo oculto o secreto, como se aplicó originalmente a las obras esotéricas o secretas. En esta tradición se refiere a la posibilidad de expandir los límites de la experiencia del yo poético. Hay que apuntar las reflexiones de Pessoa sobre los grados de la poesía lírica de acuerdo con su circunscripción a un número de emociones del autor para

⁸⁷ Antonio Machado, *Juan de Mairena*, Espasa-Calpe, Madrid, 1973, p. 78. [Austral, 1530].

⁸⁸ J. E. Pacheco muestra la relación de la *Antología traducida* de Max Aub con la tradición del apócrifo en su ensayo “Max Aub y la poesía de las dos orillas”, forma parte del libro de Rose Corral, Arturo Souto y James Valender (eds.), *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*, El Colegio de México, México, 1995, p. 256.

entender mejor la capacidad poética que descubre en aquel que la practica. Para el poeta portugués, el primer grado “es aquel en el cual el poeta, de temperamento intenso y emotivo, expresa espontánea o reflexivamente este temperamento y estas emociones. Es el tipo más vulgar de poeta lírico; es también el de menos mérito, como tipo [...] este tipo de poeta lírico es en general monocorde”.⁸⁹ El poeta de segundo grado de lirismo abarca en sus poemas asuntos diversos, pero aún unificados en temperamento y estilo. En el tercer grado, el poeta intelectualiza los sentimientos y puede imaginar y comprender estados del alma diferentes. Para Pessoa, aquí está la esencia íntima de la poesía dramática. “El temperamento del poeta, sea cual sea, está disuelto por la inteligencia. Su obra estará unificada sólo por el estilo, último reducto de su unidad espiritual, de su coexistencia consigo mismo”.⁹⁰ Como se aprecia, esta jerarquización responde a una estética que otorga el valor poético superior al trabajo intelectual, a la fuerza de la expresión de las emociones recordadas y no a la respuesta expresiva inmediata.

Según Machado, crear un apócrifo es abrirse a otros distintos que ya van con él.⁹¹ Los heterónimos concretan una manera de pensar que suscita la dialéctica. Platón es un claro ejemplo. Incluso se puede concebir a un apócrifo capaz de crear a otro. Juan de Mairena crea a Jorge Meneses, un apócrifo de segundo grado, inventor de la máquina de trovar. Machado imagina a Juan de

⁸⁹ Fernando Pessoa, *Teoría poética*, trad. y coed. J. A. Cilleruelo, introd. y coed. J. L. García Martín, Júcar, Barcelona, 1985, p. 229.

⁹⁰ F. Pessoa, *op. cit.*, p. 230.

⁹¹ En “Retrato” de *Campos de Castilla*: “Converso con el hombre que siempre va conmigo”. Antonio Machado, *Campos de Castilla*, ed. José Luis Cano, Cátedra, Madrid, 1984.

Mairena reflexionando sobre la esencia de lo apócrifo. Como se advierte, en esta tradición se trata de imaginar una pluralidad de personas que relativicen el ámbito del yo del autor.

Pacheco usa este recurso oblicuo. Inventa a Julián Hernández y a Fernando Tejada, poetas provincianos. Él se convierte en biógrafo y antólogo. Los provee de una vida, una obra y los relaciona con autores reales para situarlos en un aquí y un ahora en el que se mezclan la realidad y la ficción.

Julián Hernández es un poeta coahuilense que participó activamente con el Ejército Constitucionalista, fue abogado, cónsul, periodista, autor de libros jurídicos y políticos, además de algunos literarios. Su edición de *Nueve poetas ingleses* (1922) y la de su poesía pasaron inadvertidos ante la crítica. De acuerdo con esta ficcionalización, Pacheco edita *Legítima defensa* ordenando los doce epigramas sin respetar las fechas de escritura, que irían de 1937 a 1952. Supone que esta obra ya había aparecido en 1952, con un prólogo de Henrique González Casanova y un retrato debido a Max Aub, en una impresión de Juan Pablos. Como se ve, Pacheco mezcla el heterónimo con autores existentes para dotarlo de realidad. El *editor* comenta que eran epigramas que no se parecían en nada a lo que se escribía en la época y que quizá anunciaban lo que vendría después. Así pues, presenta a Hernández como un incomprendido.

Legítima defensa tiene un epígrafe apócrifo en inglés, de una supuesta traducción. El título parece apropiado para un abogado-poeta que ha sido despreciado por la crítica. Sin embargo, se convierte en una reflexión metapoética que expresa como fatalidad el envejecimiento de la poesía y los estilos. Todos los poemas tienen un sabor de época que los hace caducos con el paso del tiempo.

Supone que fueron editados póstumamente *El cuaderno negro*, *Los poemas de Londres* y *La cámara secreta*. Pacheco continúa esta ficcionalización en algunos de sus artículos, como por ejemplo en un artículo de su sección «Inventario» en *Proceso*, en el que reproduce –firma como *transcriptor* al final– la primera parte del *Cuaderno negro* gracias a la cortesía de la hija de Hernández. El comienzo de este artículo periodístico hace una mezcla lúdica de lo apócrifo y lo real: “Desde su redescubrimiento en 1969 Julián Hernández (1893-1955) ha ganado un grupo de lectores y lectoras tan reducido como fiel”.⁹² En este juego, Pacheco finge que su inclusión en *No me preguntes...* no fue una creación sino un redescubrimiento de una obra no entendida en su época y, más aún, recrea la posibilidad de una obra de encontrar a sus lectores adecuados en el futuro.

La primera parte del “Cuaderno negro”, llamado así porque es una libreta con tapas de hule, consta de cuarenta y tres anotaciones que siguen el tono irónico de *Legítima defensa* sobre la burocratización de la poesía, la corrupción del poder literario, los compromisos creados por el artista y el problema generacional –que continúa con la idea de los estilos que cambian y no son entendidos. Por ejemplo, aclara en la décima anotación –la numeración es mía: “‘El poder corrompe’. El poder literario corrompe literariamente”.

También le reconoce a Hernández la traducción literal del epígrafe inicial de *Tarde o temprano* (1980). Asimismo, el epígrafe de “Horseshoe fall” [ID, p. 184] está tomado de *Por tierras del norte* (1936), obra no mencionada en la biografía. A

⁹² J. E. Pacheco, “Julián Hernández: el ‘Cuaderno Negro’ (1936)”, *Proceso*, núm. 291 (marzo 31, 1980), p. 50.

su vez, el epígrafe de la sección «Aguas territoriales» [TM, p. 263] está sacado de *El cuaderno negro* –aparece con el artículo incluido en el título y subrayado. De esta manera, Pacheco juega a incorporar el texto del autor apócrifo en su texto, creando un juego de espejos en el que las ideas o los versos de Hernández son causa, inspiración u orientación del trabajo poético de Pacheco.

Fernando Tejada, el otro apócrifo, es un médico cirujano que murió a los veintisiete años. Sus poemas nunca fueron publicados como libro sino en el primer número de *La Torre de Marfil*, revista editada por José Carlos Becerra y Gabriel Zaid.⁹³ Tejada parodia en *Los amores* a Ronsard, poeta del siglo XVI, tal como lo hace Machado. Cuatro de los siete poemas están presididos por un epígrafe de Ronsard en el idioma original y uno por una indicación (D'après José Juan Tablada).

La belleza física es el tema que le permite a Tejada medir la caducidad de la poesía:

Te agradezco esa última, esa inútil
manera de quererme.
Te equivocas
(lo digo sin dolor y sin desprecio a nada):
mis versos vivirán menos que tu belleza.

La destrucción alcanza, incluso, a los soportes del texto poético. Nada queda, pues, exento:

⁹³ En la biografía de *No me preguntes...* se supone que sólo se publicó un único número de esta revista y se intercambia el lugar de los nombres: primero se menciona a Gabriel Zaid y después a José Carlos Becerra. Cabe señalar que un año después se da la coincidencia de la muerte temprana de Becerra.

El tronco de aquel árbol en que un día
 inscribí nuestros nombres enlazados,
 ya no perturba el tránsito en la calle,
 ya lo talaron, ya lo hicieron leña.

En la biografía, Pacheco comenta que Tejada parece el continuador de Hernández. De manera que, no sólo se inscribe en la tradición de los apócrifos sino que simula el movimiento de continuidad entre los que él ha creado.

Sus apócrifos forman parte de su hacer literatura de la literatura o una realidad de papel, como afirma Livia Soto.⁹⁴ Hace recircular la tradición con autores posibles y le da una perspectiva dramática. Pacheco no sólo retoma distintas líneas de la tradición literaria para apropiárselas y transformarlas, sino que expande las posibilidades de imaginación y comprensión. Como en la realidad, los heterónimos de Pacheco son poetas que leen a otros poetas, que parten de otros al reconocer en ellos sus propias búsquedas, a la manera de cualquier poeta empírico.

TRADICIÓN E INTERTEXTUALIDAD

Cuando se asegura que ya no hay nada qué decir o qué hacer porque parece que todo ya fue dicho o hecho en la literatura, Pacheco recurre a la repetición inédita. Este aparente oxímoron se explica con el término intertextualidad, es decir, con la comprensión de que un poema es un texto tramado con palabras cargadas, en muchos casos, de significación literaria y que, al repetirse, ahora tejidas en otro

⁹⁴ Livia Soto, art. cit., en Hugo J. Verani (ed.), *op. cit.*, p. 109.

texto, ratifican o adquieren un nuevo sentido, si no radical, sí un tanto diverso. El teórico Michael Riffaterre explica:

La intertextualidad es un modo de percepción del texto, es el mecanismo propio de la lectura literaria. Solamente ella produce, en efecto, la significancia, mientras que la lectura lineal, común a los textos literario y no literario, sólo produce el sentido. El sentido es únicamente referencial: resulta de las relaciones reales o imaginarias, de las palabras con los elementos no verbales correspondientes a ellas. La significancia, por el contrario, resulta de las relaciones entre esas mismas palabras y sistemas verbales situados fuera del texto (pero a veces parcialmente citados en ese texto) y que se hallan ora en estado potencial en la lengua, ora ya actualizados en la literatura.⁹⁵

Así, no es una repetición anodina. Se puede afirmar que esa transcripción crea un cruce distinto de horizontes, el de la obra anterior y el del nuevo texto. La intertextualidad es una forma de autorreferencialidad literaria. Su referencialidad no está trazada hacia el mundo empírico sino hacia la forma como éste ha sido representado en la literatura.

José Miguel Oviedo acude a la idea de collage plástico usado por los cubistas, dadaístas y surrealistas y al *ready-made* para describir lo que hace Pacheco en sus poemarios a partir de *No me preguntes...*, porque parece no encontrar un término literario correspondiente.⁹⁶ Como comparación me parece

⁹⁵ Michael Riffaterre, art. cit., p. 163.

⁹⁶ Oviedo reconoce la hábil manipulación del poeta que se torna en un restaurador verbal. El poema se convierte en el rescate de un texto ajeno. Este crítico observa a qué apunta la intertextualidad –aunque no usa este término— en la obra del poeta a partir de *No me preguntes...* su sistema de producción no es “un prurito intelectual, sino [un medio]

muy interesante, pero creo que podemos, ahora, dar cuenta de esto con el término intertextualidad y avanzar en su comprensión.

Hay quienes suponen que la intertextualidad es sólo un tecnicismo y lo ven, en todo caso, como sinónimo de influencia. Estoy convencida que la influencia puede ser una forma de intertextualidad, siempre y cuando cumpla con relacionar, dentro de un texto, a éste con otro. No basta intuirlo, sentir el resabio para llamarlo intertextualidad. Requiere de un evidente intertexto que, descontextualizado, llega al nuevo texto pero siempre con una carga significativa del anterior. La intertextualidad poética no es un dejo que apenas se percibe. Implica una relación dialógica en el nuevo texto. Mientras la influencia parece marcar un demérito de la originalidad que debe alcanzar un autor, la intertextualidad enfatiza la relación entre obras y relativiza lo original.

La definición que tomo para intertextualidad está basada en la que da Gérard Genette, a saber, es la relación de copresencia de dos o más textos en un complejo textual;⁹⁷ sin embargo, debo añadir a ésta que esa copresencia crea

para encontrar su voz a través de ellos [los autores] y transmitir ese contexto al lector, estimulándolo a continuar el ciclo". José Miguel Oviedo, art. cit., p. 55.

⁹⁷ Gérard Genette distingue cinco tipos básicos de relaciones transtextuales o maneras como se da la trascendencia textual. En un orden creciente de abstracción y globalidad enumera: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad, en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Cecilia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989. Para los fines de mi investigación —ver cómo la intertextualidad permite a Pacheco apropiarse de las tradiciones e insertarse en ellas— no conviene ceñirse a esta clasificación. Sin embargo, sí tomo parte de la definición que da Genette de intertextualidad, a saber, “una relación de copresencia entre dos o más textos,

parámetros de diálogo a partir de los cuales continúa, debate o critica formas de tratar un tema que dan hondura a la propuesta de quien recurre a ella y se sitúa en la dimensión colectiva de una tradición. De tal manera que en el texto complejo se establece una relación dialógica entre un texto anterior y el nuevo. El intertexto, que así me referiré al texto previo llevado al nuevo, no se desliga totalmente del texto del que proviene sino que aporta al nuevo algunas de sus características – tema, estilo, tono, situación histórica, entre otras.

El texto nuevo genera relaciones dialógicas con un texto previo sin importar la distancia en el tiempo o en el espacio. El intertexto no queda superpuesto sino que se entreteje con el nuevo y se recontextualiza. Aplicado a la poesía de Pacheco, el término intertextualidad abarca diversas estrategias de diálogo entre textos literarios y otros tipos de textos: epígrafe, alusión, *collage*, cita, imitación, nota al pie, parodia, sátira y traducción.⁹⁸

Es indudable que la tradición estimula la génesis de su poesía y que su relación con la tradición es compleja. No es una simple aceptación sino que oscila entre el homenaje y la crítica, pasando por el uso, como analizaré en los capítulos siguientes.

La intertextualidad como parte fundamental de su obra no ha pasado inadvertida para la crítica; sin embargo, en general no se le había dado un lugar

es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (p. 10). El subrayado es mío.

⁹⁸ José Enrique Martínez Fernández hace la distinción para cualquier relación intertextual entre textos marcados (epígrafe, nota al pie, cursiva) y no-marcados, cuyo reconocimiento depende de la competencia del lector. Como se ve, Pacheco emplea ambas formas. J. E. Martínez Fernández, *op. cit.*, pp. 96–102.

privilegiado de estudio hasta los trabajos de Monasterios y Friis, como ya expuse en la introducción. Por lo que respecta a cómo se ha apreciado, algunos han visto la intertextualidad como un afán culturalista de parte de Pacheco;⁹⁹ otros, como algo superficial;¹⁰⁰ otros, con mayor atención a este mecanismo, como una colaboración entre el poeta y otros autores. En algunos casos, los críticos la destacan como una de las características centrales del poeta y se limitan a señalarla.

Paulatinamente han aparecido los estudios que analizan el funcionamiento de la intertextualidad en la poesía del mexicano. De la crítica revisada es Elizabeth P. Monasterios la que dedica un mayor espacio de análisis al uso del epígrafe como una manifestación de la intertextualidad que, dice, “más que informar acerca de otras poéticas, constituye una modalidad que informa acerca de sí misma”.¹⁰¹ A diferencia de los estudiosos anteriores, Monasterios ahonda en un recurso

⁹⁹ Luis Antonio de Villena, crítico y poeta español, comenta en el prólogo a una antología poética: “el culturalismo y el gusto por la literatura pachequianos se mueven en dos direcciones casi antagónicas: celebrar la cultura como tradición, renovarla, moverla, usarla y abusarla. Y después, que tal tradición sirva como máscara a un yo que prefiere anularse en ese piélago amado”, en su edición, *op.cit.*, p. 42. Villena, aunque nota el afán de movilizar la tradición, percibe con mayor fuerza una finalidad erudita en este trabajo poético. No comenta sobre la forma de insertar su poesía en un diálogo con la tradición.

¹⁰⁰ Hugo Rodríguez Alcalá afirma: “Su poesía fracasa pese al aparato ortopédico de epígrafes, citas, palabras extranjeras y de la afectación de una modernidad u originalidad que sólo puede impresionar a los incautos”, en “Sobre la poesía última de José Emilio Pacheco”, *Hispanamérica. Revista de Literatura*, núm. 15 (1976), p. 59.

¹⁰¹ Elizabeth P. Monasterios, *op. cit.*, p. 123.

intertextual en un apartado del segundo capítulo de su tesis.¹⁰² Se detiene en el epígrafe para vincularlo a la práctica de una poética temporalista. Me interesa su punto de vista sobre el uso del recurso al epígrafe porque añade una perspectiva que con facilidad se puede pasar por alto: “en la poética pachequiana el epígrafe, más que informar acerca de otras poéticas, constituye una modalidad que informa acerca de sí misma”.¹⁰³ Por eso, piensa que es peligroso convertir en objeto de estudio al epígrafe distrayéndose del efecto que produce en el texto de Pacheco. Coincido con Monasterios en que el epígrafe es una manera de descentrar el texto y de que la intertextualidad se constituya en una práctica de heterogeneidad y discontinuidad. Con esto se puede mostrar que la intertextualidad expande las posibilidades de una tradición.

En cuanto al trabajo de Ronald J. Friis, es el primero en dedicarle todo su estudio a la relación de Pacheco con los otros poetas, de allí su título –*José Emilio Pacheco and the Poets of the Shadows*. Friis plantea la relación del poeta con las influencias poéticas siguiendo el modelo agonista de Harold Bloom y, en menor grado, el intertextual. Se propone encontrar las claves que descubren la ansiedad de influencias de Pacheco, por ejemplo en alegorías de las batallas de sus personajes. Así, en *La sangre de Medusa* (1958) “the story of Perseus, Zeus, and Acrisius is a parallel to that of Pacheco and his precursor, in this case, the

¹⁰² Con respecto al epígrafe como vehículo privilegiado para suscitar el espacio de contacto con lo otro en la mayoría de sus poemarios, habría que comentar que se ha convertido en un recurso intertextual esporádico en *La arena errante* (1999) y en *Siglo pasado* (2000).

¹⁰³ E. Monasterios, *op. cit.*, p. 123.

unnamed Borges. Still, the relationship between these two textual levels, and these two real writers, is allegorical: the surface myth is used to evoke a deeper story of agonistic influence.”¹⁰⁴

Mi resistencia a la aplicación de la teoría de Bloom al trabajo de Pacheco viene de la absolutización de la idea de que el movimiento está dinamizado por la competencia con los autores consagrados en el canon, no sólo para pertenecer a él sino para sustituirlos. Por eso, el deseo de hacer una gran obra siempre conlleva la angustia de las influencias, que “cercena a los talentos más débiles, pero estimula al genio canónico”.¹⁰⁵ Evidentemente, Bloom aplica a la formación del canon literario la idea de la selección natural de las especies. Anula con eso la influencia de la recepción de cada época en la apreciación de las obras y los autores.

Después de lo expuesto sobre el lector como co-autor, se vuelve indudable que la poética de Pacheco está fundada en la recepción, entendida en dos sentidos: la de otras tradiciones y la del lector potencial. En la poesía del mexicano la intertextualidad juega un papel fundamental para el diálogo. No es sólo la aceptación de lo anterior, sino que al reusar un texto lo incorpora como un intratexto que se modifica de alguna manera para formar parte de algo nuevo. Con la intertextualidad no quiere anular sino apropiarse de lo ajeno: versos, tono o estilo. Siento que en el caso de Pacheco lo principal es la apropiación, que de cualquier manera suscita una transformación, aún en el caso de la imitación. Su

¹⁰⁴ Ronald J. Friis, *op. cit.*, p. 35.

¹⁰⁵ Harold Bloom, *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*, 3ª ed., trad. Damián Alou, Anagrama, Barcelona, 1997, p. 21.

manejo de la intertextualidad oscila entre dos extremos, del homenaje a la parodia. Es decir, se apropia de un texto con una actitud que oscila entre la gama que va de la continuidad a la subversión. Sin embargo, aun en los casos en los que Pacheco transgrede una obra o tradición, no aprecio, afán por suplir la tradición bíblica, por ejemplo, sino para evidenciar manejos de poder.

Bloom traslada el esquema de competencia del ámbito biológico –imposición del más fuerte– y del económico –liberalismo– al literario como una reacción ante lo que él aprecia como intentos de intercambiar el valor estético por el de la justicia social, que hace que los críticos literarios quieran llenar el canon con malos textos en nombre de “causas más nobles: el feminismo, la cultura afroamericana y todas las demás empresas políticamente correctas de nuestro tiempo”.¹⁰⁶ Asimismo, con claridad se observa en *Poesía y represión* que acude al modelo freudiano con una adaptación de términos como sublimación, paternidad, represión, culpa y desafío en el análisis de algunos de poetas de habla inglesa.¹⁰⁷ “El canon, una palabra religiosa en su origen, se ha convertido en una elección entre textos que compiten para sobrevivir”.¹⁰⁸ Habla de principios de selectividad y de que en esa competencia únicamente las poderosas originalidades literarias se convierten en canónicas. Es la fuerza estética la que gana y no las causas nobles las que determinan el ingreso al canon.

¹⁰⁶ H. Bloom, *op. cit.*, p. 38.

¹⁰⁷ Cfr. Harold Bloom, *Poesía y represión: de William Blake a Wallace Stevens*, trad. Carlos Gamerro, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2000.

¹⁰⁸ H. Bloom, *El canon occidental.*, p. 30.

Si bien es cierto que no se deben confundir valores sociales con valores estéticos, también lo es que mientras Bloom parte del concepto de valor universal y atemporal, Pacheco parte de que los valores son relativos a las épocas. No niega, por supuesto, el valor de los clásicos, pero éstos son aquellos que suponen una fuente de respuestas para las diversas épocas, es decir, siempre están en relación con su recepción. “Clásico es aquel libro que no se agota con su época y adquiere nuevos significados con los cambios históricos”.¹⁰⁹ Al contrario de lo que piensa Friis, me parece que Pacheco se apropia de las tradiciones, pero no con un afán de sustituirlas o porque está en plena lucha por deshacerse de ellas, sino porque quiere ser una parte integrante y transformadora de la tradición literaria.

El nuevo texto es el punto de encuentro de Pacheco, del otro autor y del lector. El trabajo del poeta se constituye entonces en un eslabón de una larga cadena –tradición– que engancha con el siguiente eslabón –lector como coautor de un texto o como autor potencial.

De acuerdo con lo anterior, me parece que la intertextualidad es el concepto que permite nombrar y abarcar en la obra poética de Pacheco, además de las fuentes, el diálogo entre los textos que forman el texto complejo. La constituye en una estrategia primordial de su poesía para incluir lo otro, permitir al lector crear con los elementos que se le dan y dialogar con algunas líneas de la tradición. Se convierte en una estrategia dinamizante de la lectura y la tradición.

¹⁰⁹ J. E. Pacheco, “El encuentro de las culturas y la trivialidad del mal”, *Proceso*, núm. 750 (marzo 18, 1991), p. 50.

De hecho, Pacheco aclara que no siente ansiedad de influencias en “Contra Harold Bloom” [SP, p. 602], sino que las ve como fuente original de la cual mana con constancia la posibilidad de dialogar. Descubre en las influencias algo que le interesa o critica:

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.
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.

Mientras Bloom explica que “la tradición no es sólo una entrega de testigo o un amable proceso de transmisión: es también una lucha entre el genio anterior y el actual aspirante, en la que el premio es la supervivencia literaria o la inclusión en el canon”,¹¹⁰ Pacheco está firmemente convencido de que lo que hay que buscar en lo heredado es el camino a seguir para encontrar su propia voz. Para él, clásica no sería la obra que resiste el embate de la competencia sino la que es capaz de generar diálogo en otras épocas que descubren nuevos significados en ella.

Es necesario indicar que la manipulación de la intertextualidad en Pacheco se vuelve característica de su trabajo a partir de *No me preguntes...* El poemario y el poema se convierten en una totalidad fragmentaria en la que el lector tiene que descubrir un sentido. Incorpora, además, voces y textos diversos de una manera muy apropiada a la época de los sesenta, caracterizada por las demandas

sociales y la apertura.¹¹¹ “Clásico es aquel libro que no se agota con su época y adquiere nuevos significados con los cambios históricos”.¹¹²

Si bien desde los dos libros anteriores recurre a epígrafes, alusiones o versos en cursivas que marcan la intertextualidad —por ejemplo en *Los elementos...* (1963) hay sólo dos epígrafes y en *El reposo del fuego* (1966) sólo uno —, en *No me preguntes...* (1969) se vuelve recurso fundamental, como se puede corroborar con la incorporación de veintidós epígrafes —uno de todo el poemario, siete para iniciar una sección y catorce como parte de los poemas. Lo que quiero señalar con esto es que en los primeros libros tiene una función característica de referencia y sentido, en tanto que a partir del tercero forma parte decisiva de cada poemario.

Considero pertinente comentar otro cambio en el uso de la intertextualidad entre el primer y el tercer poemarios. Mientras en *Los elementos...* se puede observar influencias en la forma —tal es el caso de “Casida” relacionada con la recuperación que Federico García Lorca hace de esta forma arábigo andaluza en el *Diván del Tamarit* o la “Égloga octava” que remite evidentemente a la tradición pastoril—, en los temas o en las imágenes —por ejemplo, en la primera versión de

¹¹⁰ Harold Bloom, *El canon occidental...*, p. 18.

¹¹¹ No estoy proponiendo un determinismo, sino explicando la necesidad de dar cabida a la diversidad de voces y posturas. José Agustín escribe: “Por su parte, Poniatowska, Monsiváis, Pacheco, Carballo, Luis Guillermo Piazza y María Luisa Mendoza formaron el ‘sector popular’ del grupo de intelectuales que colaboraba en el suplemento *La Cultura en México*.” En su libro *Tragicomedia mexicana 1: La vida en México de 1940 a 1970*, 2ª. ed., Planeta, México, 1998, p. 205.

¹¹² J. E. Pacheco, “El encuentro de las culturas...”, p. 50.

“Árbol entre dos muros” las imágenes circulares y prehispánicas se perciben muy emparentadas con *Piedra de sol* de Octavio Paz-, en *No me preguntes...* la intertextualidad no sólo refuerza el sentido sino que constituye parte del sentido del nuevo texto.

Yvette Jiménez de Báez comenta la diacronía que supone la intertextualidad:

If the notion of intertextuality is defined from the perspective of the new text emanating from an epistemological principle and not as open discursivity (‘amorphous’, in a way), then the nucleus of *intertextuality* will consist in the presence of those ‘other’ texts in the new text, and their interaction and transformation in relation to the world view actualized in the text. At the same time, once it is produced, the new text becomes discursive material for future texts. In a sense, intertextuality is measured by what it produces in the interior of the new text. At the same time, this process binds the text to history; it opens it to diachrony.¹¹³

Así, a partir de *No me preguntes...* Pacheco realiza el trabajo intertextual para configurar su poesía y constituirse en un punto de convergencia de diferentes formas de la tradición, con lo que se ubica en una coordenada colectiva. Además, abre un espacio al lector para que participe juntando las piezas para encontrar un sentido. El sentido queda abierto a la interpretación del lector por la pluralidad. Creo que con la intertextualidad la tradición se percibe como una continuidad transformadora que rompe con la sujeción a la norma y la autoridad. Así, se le puede apreciar en su carácter dinámico y heterogéneo, tal como Pacheco concibe la poesía.

¹¹³ Yvette Jiménez de Báez, art. cit., p. 85.

CAPÍTULO II

La poesía de José Emilio Pacheco y la tradición bíblica

HISTORIA Y PODER

La finalidad de este capítulo es revisar la manera como Pacheco dialoga con la tradición bíblica, rica fuente de estilos, símbolos, tonos y tópicos que le permite nutrirse de material poético para hablar sobre la historia, el poder, el amor y la condición humana.

Una diferencia importante entre Pacheco y los autores bíblicos es su ateísmo, de modo que mientras que para éstos la historia es un proceso descrito por etapas de obediencia, unas veces, y de rebeldía, otras, con respecto a Dios y sus mandatos; para el poeta mexicano la historia no inicia con una situación paradisiaca sino con los esfuerzos del ser humano por dominar al otro, característica que se repite una y otra vez en la historia. Esto deriva en otra diferencia: mientras que en las creencias bíblicas la historia describe una línea recta, en la visión que se lee en la obra del poeta mexicano la historia describe una espiral.

Si bien esas dos divergencias son importantes, Pacheco traslada las características del pacto fundamental que Dios establece con su pueblo y que, incluso, marca las dos grandes divisiones bíblicas en Antiguo y Nuevo

Testamentos de acuerdo con dos alianzas fundamentales; retoma la relación entre gobernante y gobernado como soberano y súbdito. Según explican Luis Alonso Schökel y Juan Mateos, dos estudiosos de la Biblia, la escuela deuteronomista, una de las dos escuelas judías de interpretación bíblica, condensa la alianza entre Dios y su pueblo en “ustedes son mi pueblo, yo soy su Dios”.¹¹⁴ Si bien la alianza es uno de los grandes patrones para entender las relaciones de los hombres con Dios, remite inicialmente a la experiencia social entre los hombres que realizan pactos entre individuos o grupos. Más aún, explica León Dufour, hay en el antiguo Oriente la práctica de establecer pactos de vasallaje en los que no hay igualdad entre las partes. La alianza supone la desigualdad entre el que confiere protección, el poderoso, y el que se ha comprometido a la obediencia, el débil o necesitado.¹¹⁵ Pacheco aprovecha esta forma de ver el pacto y confiere al gobernante el viso de todopoderoso que recibe y exige mansedumbre y complacencia en algunos de sus poemas: “Ritos y ceremonias”, “El Gran Inquisidor”, “El padre de los pueblos”.

En algunos de sus poemas el papel de la divinidad está ocupado por alguien que se conduce como tal y es considerado así por los súbditos. Esta

¹¹⁴ Luis Alonso Schökel y Juan Mateos pertenecen a los Institutos Bíblico y Oriental de Roma y se encargaron de dirigir la traducción directa de los idiomas originales de La Biblia, Cristiandad / Verbo Divino, Madrid / Navarra, 1982. A diferencia de la escuela deuteronomista, la escuela sacerdotal considera que la alianza es de signo unilateral, es decir, reside sólo en la promesa solemne de Dios.

¹¹⁵ Xavier León-Dufour *et al.*, *Vocabulario de teología bíblica*, 16ª ed., trad. Alejandro Esteban Lator Ros, Herder, Barcelona, 1993, s. v. alianza.

situación propicia la distorsión de la percepción del tirano, que puede justificarse así en “El padre de los pueblos”:

Me deben hasta el aire que malrespiran.
 En vez de arrojarme piedras
 o hablar de una «libertad» que es mirlo blanco
 (nadie lo ha visto),
 denme las gracias
 y canten mi alabanza a la hora del ángelus. [SL, p. 403]

De manera similar a Dios, que sabe dirigir a su pueblo, el gobernante, aturdido por el poder, se imagina como el guía omnisciente. El hebreo reúne en un campo semántico paternidad, sabiduría, poder y propiedad, mismo que Pacheco usa para causar un desajuste, propio de la ironía, al atribuir de modo desproporcionado cualidades absolutas a un gobernante. A la suposición de que el gobernante es omnipotente y bondadoso le corresponde la exigencia de una obediencia ciega so pena de ajusticiarlo en pro de valores trascendentes, como en la conclusión del poema “El Gran Inquisidor”:

Dentro de unos instantes ofrendaremos su cuerpo
 en el altar del Bien, la Bondad y el Orden Fraternal. [SL, p. 399]

Cualquier acto de poder está avalado por el hálito sagrado emitido por la situación de supremacía que, de cualquier manera, tiene el que lo realiza. Los súbditos sienten, a su vez, la necesidad de cumplir las órdenes y los deseos de su señor sin distinguir muchas veces la diferencia entre lo necesario y lo caprichoso.

El binomio dominador–dominado como motor de la historia preocupa de manera ética y literaria a Pacheco. No sólo ve el poder críticamente desde el

ángulo del poderoso sino también de su dependiente, como se lee en “El cortesano” [MT, p. 336].

En “Ritos y ceremonias” se aprecia, además de la imitación del estilo profético, cómo el tratamiento bíblico para dirigirse a la divinidad es usado para mostrar la deificación que se hace de todo aquel que tenga el poder. *De facto* toda palabra proveniente del poderoso se convierte en escritura, *iure*. Imitando una expresión bíblica, la voz lírica dice:

De mármol es su carne
y las palabras salen de su boca
ya fijadas en bronce. [MT, p. 346, vv. 5-7]

A lo largo de todo el poema van usándose expresiones o imágenes que remiten a escritos bíblicos, a saber, lo bendice tu pueblo, la ira de la turba, el manto protector, el banquete, ser polvo mañana, el cordero entre zarzas y la eterna sombra. La imitación, que implica una transformación compleja, se ve también en el desarrollo del poema pues a la alabanza [vv. 11-15], sigue una petición [vv. 18-21]; sin embargo, en los versos intermedios entre ellas y al final de la petición hay un reconocimiento, que podría parecer reproche, de su arbitrariedad en voz del cortesano:

El cortesano
le dice en voz muy alta o en susurros: «Señor,
eres el sabio, el justo, el infalible, el más fuerte.
Y cuanto haces lo bendice tu pueblo.
Tú jamás te equivocas, y si no aciertas
aplaudiremos tus errores.
No escucharás
la ira de la turba ni el rezongo amarillo
de la impotencia y de la envidia. Permítenos
gozar el resplandor de tu corona.
Que nos envuelva tu manto
en el poder que es como el fuego sagrado.

No pienses
que muchos sufren por tus decisiones. [vv. 11-23]

El cortesano, adulator por antonomasia, propicia que el rey se mantenga alejado de la realidad de su pueblo y se regodee en su autoritarismo a cambio de ocupar un sitio cercano al suyo para gozar, de alguna manera, del poder, y encubre la hecatombe de la mayoría de los gobernados con la idea de la prioridad de los grandes hechos. Esta primera parte del poema acaba justificando la matanza y en la segunda parte la voz profética le advierte que algún día será otro más –aquí hay una referencia ambigua entre un gobierno *democrático* y uno monárquico, aunque mencione a un rey e incluya una derrota también supone un poder transitorio– y concluye con una sentencia:

«Mañana serás polvo y error. Sobre ti
descenderá el granizo de las condenas,
la flecha incendiaria
de las ballestas enemigas.
Pero no importa: eres el rey,
tuviste, tienes
lo que cien mil disputan y uno solo conquista.
En ti adquieren carne y hueso el poder.
Disfrútalo
porque sin él no serías nada.
No serás nada
cuando el poder, que también es prestado
y no se comparte,
salga de ti,
encarne en otro y de nuevo
seas como yo,
el indefenso, el falible,
el cordero entre zarzas que mira el trono
y ve cernirse contra él y su pueblo
la eterna sombra indestructible del buitre.» [vv. 30-49]

Pacheco desplaza la historia lineal por una historia cíclica al suprimir un final de los tiempos esperanzador y, en algunas ocasiones, por una espiral. Desde

su primer poemario, *Los elementos de la noche*, habla del carácter cíclico del tiempo y lo concibe como el día siempre en reconstrucción que da lugar a otro tiempo que nace, también, *arrasado*. Traslada este carácter del tiempo a la historia para mostrarla, así, marcada por el desastre. La historia se repite y si acaso hay un cambio, éste consiste en afinar la potencia de las armas de destrucción bélica o ecológica.

El tiempo que capta en sus imágenes es un tiempo abierto, como lo es el mar: no tanto por lo inconmensurable como por el movimiento del oleaje que vuelve, destruye, se retira para después regresar. En “Presencia” dice:

... El tiempo abierto,
 semejante a los mares y al desierto,

 ha de borrar de la confusa arena
 todo cuanto me salva y condena, [EN, p. 27]
 ...

También en la primera estrofa de “Canción para escribirse en una ola” asienta:

Ante la soledad se extienden días quemados.
 En la ola del tiempo el mar se agolpa,
 se disuelve en la playa donde forma el cangrejo
 húmedas galerías que la marea destruye. [EN, p. 16]

Así visto, no hay pasado ni futuro propiamente, sólo el presente que se desliza hasta extinguirse para comenzar hoy otro similar. La idea de que el cambio es lo que permanece en esa constante destrucción es motivo de diferentes poemas, como en “La rueda”:

Sólo es eterno el fuego que nos mira vivir.
 Sólo perdura la ceniza.
 Funda y fecunda la transformación,

el incesante cambio que manda en todo.

Sólo el cambio no cambia y su permanencia
es nuestra finitud.

Hay que aceptarla y asumirla: ser
del instante,
material dispuesto
a seguir en la rueda del hoy aquí

y mañana en ninguna parte. [SL, p. 410]

De la misma manera que el tiempo tiene en el cambio su vestigio, la historia encuentra en el poder abusivo y destructor su signo. A diferencia de los profetas bíblicos que se afianzan a la esperanza de los tiempos nuevos, Pacheco la excluye seguro de que en el fin de este tiempo hay nada. Reconoce una voluntad que se impone en la historia: la de los poderosos. El problema, como se advierte, es que el poder se liga a la injusticia y la destrucción. En la séptima parte de *El reposo del fuego*, su segundo poemario que en realidad es un poema largo, deja clara la idea:

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

Aunque el poderoso tampoco se salva de la muerte, mientras vive, destruye. No hay esperanza ni alivio que esperar en el devenir histórico. Por ello, la voz lírica de la subdivisión 14 de la segunda parte de *El reposo del fuego* se da por vencida:

Se han extraviado ya todas las claves
para salvar al mundo. Ya no puedo
consolar, consolarte, consolarme. [RF, p. 50]

Así coincide con los días oscuros del profeta bíblico cuando la voluntad divina le es adversa. El poder está siempre asociado a la rapacidad y el exceso en la obra de Pacheco. En la sección «Ley de extranjería» de *El silencio de la luna* hace un repaso de situaciones conocidas de diferentes pueblos y en todas corrobora la intolerancia y la imposición imperialista: Roma, Grecia, Asiria, Egipto y España.

Supongo que una razón para que la mayor parte de la intertextualidad de la poesía de Pacheco con la Biblia se establezca con el Antiguo Testamento es por la gama de acontecimientos y esfuerzos del pueblo judío que resulta arquetípica y coincide con su idea de la repetición de situaciones en la que remarca principalmente los afanes imperialistas que conlleva el poder y que suelen acabar en desastre.

LA CONDICIÓN HUMANA Y LA NEGACIÓN DEL OTRO

Pacheco muestra una historia presidida una y otra vez por la envidia, el poder y la violencia. En la séptima estrofa de “Caín” [MT, p. 344]:

Caín mató a su hermano y abrió la historia.
«¿Qué hemos hecho?»,
habrá exclamado Adán frente a Eva,
primera Máter Dolorosa, Pietá
con el hijo muerto,
con la primera víctima, el primer eslabón
de la cadena interminable.
A través de su cuerpo herido vino la muerte
a compartir con el Mal el mundo.

El afán de imponerse es el signo de la historia, que en su máxima abstracción quedaría expresada por la relación dominante—dominado. Así, Caín es la figura paterna mítica de la humanidad que explica la tendencia a dominar al otro como una herencia imposible de erradicar. Si es una inclinación inscrita en la naturaleza humana, todo aquel que ocupe un sitio de poder desarrollará una visión hegemónica acorde con aquélla.

No es Adán el padre de la historia, sino Caín. Cuando Pacheco recurre a la figura de Adán es para tomarlo como arquetipo genérico, tal como se observa en “Adán al revés es nada” (Unamuno) [SL, pp. 389-390], en el que la voz lírica conjetura que cada palabra tiene características de lo que nombra y ve el mismo palíndromo que observó el poeta español:

No hay nada tan redondo y circular
como el término *nada*.
En él *Adán*
se dobla fetalmente, se da la vuelta
como una rueda o un ovillo o un óvulo;

termina su función:
entra en la nada. [vv. 8-14]

Adán es el arquetipo de la condición humana, el que está hecho de polvo, símbolo de la naturaleza efímera de la vida humana, que en la poesía de Pacheco se amplía para ser el símbolo de la fragilidad de todo lo que existe. Paradójicamente, el polvo, signo de caducidad, es el elemento que permanece:

Es lo único eterno.
Sólo el polvo es indestructible [MT, p. 311]

Por su carácter elemental, se me ocurre que en un movimiento semejante a los cuatro elementos de Empédocles, el polvo se vuelve condición de posibilidad del cambio. En la poesía de Pacheco no hay ningún soplo divino o gracia que ayude a trascender el desmoronamiento esencial de lo existente, ni las palabras se salvan. No obstante, sí hay ciertos momentos de alivio, momentos de alegría, por ejemplo en “Alabanzas” [MT, pp. 339-342].

Por las razones antes expuestas, el polvo hermana al hombre con los demás seres:

Quién nos iba a decir en aquel entonces
cuándo, cómo y en qué lugar
la hoja y yo nos reencontraríamos
en un puñado de polvo. [SP, p. 569]

En algunos de sus poemas todo ser humano es Adán, coincidiendo con el primer capítulo del Génesis [Gn 1,27]; sin embargo, en otros Adán se refiere sólo al varón, como en “Adán castigado” [AE, p. 563]. Mientras este poema se ubica en una sección de un poemario titulada «Algún día», el de “Caín” se engloba en la de otro poemario llamada «Los nombres del mal» y “Cetrería de Caín” como parte de las lamentaciones en «Lamentaciones y alabanzas», lo que muestra que Pacheco asocia a Adán a la condición temporal del género humano o a la imposibilidad de ocupar un sitio edénico; en cambio, identifica a Caín con la necesidad de eliminar al otro para afianzar un rango.

Pacheco retoma la índole caínica, sin llamarla así, en “Prehistoria” [SL, pp. 385-389]. No aparece nombrado Caín, pero sí otros arquetipos bíblicos. Imagina a un yo poderoso y consciente del proceso de imposición de su voluntad sobre los

otros: los animales, los otros cazadores de la tribu o la mujer. Es un poema largo constituido por cuatro partes, en el que en tres de ellas la voz lírica es claramente un yo masculino que está consciente de la necesidad de cada paso que da para asegurar su posición de potestad frente a lo otro, como se observa desde los primeros versos:

En las paredes de esta cueva
 pinto el venado
 para adueñarme de su carne,
 para ser él,
 para que su fuerza y su ligereza sean mías
 y me vuelva el primero
 entre los cazadores de la tribu [vv. 1-7]

Si bien alude al sentido mágico de la pintura rupestre, lo que resalta aquí es el afán, no de asegurar el éxito de la caza, como explican los arqueólogos, sino de apropiarse y establecer una jerarquía en la que él tenga la preeminencia. En el poema se plantea un proceso de triunfo por medio de la destrucción o negación. Va de establecerse en un puesto privilegiado en la tribu para después rechazar la parte de la naturaleza y de sí mismo que juzga malas por incomprensibles y posteriormente reafirmar su superioridad desapareciendo lo grandioso y negando a la mujer.

El poema traza un proceso de apoderamiento del yo, único capaz de decidir lo correcto, lo verdadero y lo valioso. Se trata del yo hegemónico característico de toda cultura patriarcal que obliga y legitima una única visión de mundo. El sujeto lírico del poema inventa a Dios y al alfabeto para imponer su verdad y su ley:

Gracias a ti, alfabeto hecho por mi mano,
 habrá un solo Dios: el mío.

Y no tolerará otras deidades.
 Una sola verdad: la mía.
 Y quien se oponga a ella recibirá su castigo.

Habrà jerarquías, memoria, ley:
 mi ley: la ley del más fuerte
 para que dure siempre mi poder sobre el mundo [vv. 19-26]

Sin lugar a dudas, al aludir al monoteísmo el referente inmediato es la religión judía –y con ella, la católica, la musulmana y las cristianas– que, además, da gran importancia a asentar por escrito la palabra sagrada y la dota de gravedad. Que el sujeto lírico crea que tiene la verdad no sólo lo conduce a la intolerancia respecto de la existencia de otras maneras de pensar, sino que incluso lo torna incapaz de entender los dualismos que descubre:

Enseguida pensé que Dios es dos:
 la luna y el sol, la tierra y el mar, el aire y el fuego.
 O es dos en uno:
 la lluvia / la planta, el relámpago / el trueno.

[...]
 ¿Dios es el bien porque regala la lluvia?
 ¿Dios es el mal por ser la piedra que mata?
 ¿Dios es el agua que cuando falta aniquila
 y cuando crece nos arrastra y ahoga? [vv. 33-36, 43-46]

Ante su insuficiencia para responder y su temor por la pluralidad de sentidos desde la que pueden ser concebidas las manifestaciones de la naturaleza o la divinidad, encuentra más fácil renunciar a una deidad compleja y escindirla en bien y mal:

A la parte de mí que me da miedo
 la llamaré Demonio.
 ¿O es el doble de Dios, su inmensa sombra?
 Porque sin el dolor y sin el mal
 no existirían el bien ni el placer,

del mismo modo que para la luz
son necesarias las tinieblas. [vv. 47-53]

En la tercera parte del poema la voz se vuelve colectiva para distinguirse de un *ustedes*, que son los hombres que en el futuro darán cuenta del *nosotros*, hombres aparentemente primitivos. Esta oposición en el tiempo parecería explicar el título; sin embargo, conviene revisarlo. Aunque parezca en un primer acercamiento, Pacheco no sigue un lineamiento protohistórico porque si fuera así tendría que haber empezado con la parte dedicada al venado y la del mamut antes de seguir con el monoteísmo y el alfabeto. La pre-historia a la que se refiere no es al inicio de la sucesión cronológica, sino que nombra las condiciones que posibilitan lo que se entiende como historia, es decir, cuando se dice historia se piensa en la consignación de hechos considerados como trascendentes a partir de encuentros bélicos y de sometimiento que hablan de la grandiosidad de un grupo. Creo que la prehistoria a la que alude no es el momento previo a la acción de un grupo humano sino una actitud que se trasluce una y otra vez en la historia: la tendencia a negar o suprimir la diversidad.

Continúo con el análisis de "Prehistoria". Si en la primera parte del poema se establece una relación íntima entre poder, escritura y ley, en la cuarta parte se observa como la ética busca controlar el comportamiento del otro por excelencia: la mujer. Es pertinente aquí considerar el señalamiento de Michel Foucault sobre el poder, a saber, el dominio no sólo se ejerce en el estrato superior de poder, que es el Estado, sino también en las representaciones que permiten el control dentro del propio cuerpo social. Se refiere al poder enraizado profundamente en todo

entramado de la sociedad.¹¹⁶ Cuando comúnmente los que conforman el cuerpo social usan y aplican esas representaciones, se vuelven los vigilantes de la continuidad del orden. Así, Pacheco recurre a dos representaciones arquetípicas que responden a la conceptualización del discurso dominante —me refiero a Eva y Lilith—, que son reconocidas y connotadas en el ámbito ético para revelar hasta dónde puede llegar el yo en su negación con tal de perpetuar una visión hegemónica. Aunque Eva y Lilith son arquetipos bíblicos, una, de hecho, propiamente ya no lo es porque ha sido relegada *adecuadamente* a escrituras apócrifas y considerada en las creencias populares judías como un ente maligno. Como se ha dicho, el sujeto lírico de “Prehistoria” condena lo diverso a la abominación o la muerte. El yo temeroso, ante su incapacidad de entender el misterio o lo otro, prefiere confinarlo al ámbito del mal y la condena moral se convierte en una forma de conjuro.

La mujer, el otro complementario del yo masculino, ya que no puede ser extinguida como el mamut, debe ser controlada, circunscrita a la función reproductora y de celadora de la moral y, además, anulada históricamente. El sujeto lírico, consciente de sus temores y necesidades desde el comienzo del poema, necesita quitar el poder que ella pueda tener por su capacidad de engendrar e invierte los papeles en la representación edénica para justificar su superioridad:

Mujer, no eres como yo
pero me haces falta.

¹¹⁶ Cfr. Michel Foucault, *Estrategias de poder*, t. II, trad. Fernando Álvarez-Uría y Julia Varela, Paidós, Barcelona, 1999.

Sin ti sería una cabeza sin tronco
o un tronco sin cabeza. No un árbol
sino una piedra rodante.

Y como representas la mitad que no tengo
y te envidio el poder de construir la vida en tu cuerpo,
diré: nació de mí, fue un desprendimiento:
debe quedar atada por un cordón umbilical invisible [vv. 85-93]

Se hace alusión al pasaje bíblico más conocido de la creación del varón, pasándose por alto el más antiguo en el que Dios creó al hombre como varón y mujer (Gen 1, 26-27). En el segundo capítulo del Génesis se replantea la creación del hombre identificado sólo con el varón, como se puede leer a continuación:

Entonces el Señor Dios modeló al hombre de arcilla del suelo, sopló en su nariz aliento de vida, y el hombre se convirtió en ser vivo. El Señor Dios plantó un parque en Edén, hacia oriente, y colocó en él al hombre que había modelado [...] Entonces el Señor Dios echó sobre el hombre un letargo, y el hombre se durmió. Le sacó una costilla y creció carne desde dentro. De la costilla que le había sacado al hombre, el Señor Dios formó una mujer y se la presentó al hombre. ¡Esta sí que es hueso de mis huesos y carne de mi carne! Su nombre será Hembra, porque la han sacado del hombre (Gen 2, 7-8, 21-24).

Ni duda cabe de que la segunda versión apura una razón de peso para difundir el pasaje en el que la misión de nombrar las cosas y dar sentido a lo creado corresponde al varón y no a la mujer. Se justifica míticamente la razón por la cual el sentido del actuar femenino está en función del varón, pues al fin y al cabo la mujer es una parte que requiere del todo del que emergió.

Además de la envidia, Pacheco supone otra razón, fundamental y constante en el poema, para reprimir a la mujer:

Tu fuerza me da miedo.
Debo someterte
como a las fieras tan temidas de ayer.
Hoy, gracias a mi crueldad y a mi astucia,
labran los campos, me transportan, me cuidan,
me dan su leche y hasta su piel y su carne.

Si no aceptas el yugo,
si queda aún como rescoldo una chispa
de aquellos tiempos en que eras reina de todo,
voy a situarte entre los demonios que he creado
para definir como El Mal cuanto se interponga
en mi camino hacia el poder absoluto. [vv. 94-105]

El sujeto lírico sanciona cualquier conato de rebeldía con una sentencia moral y el repudio social. En este momento del poema los arquetipos bíblicos trascienden el ámbito mítico para convertirse en ejemplos de conducta. En realidad, dejan de ser representaciones míticas y se revelan como modelos doctrinales de control que, además, cimientan un orden social patriarcal:

Eva o Lilit:
escoge pues entre la tarde y la noche.

Eva es la tarde y el cuidado del fuego.
Reposo en ella, multiplica mi especie
y la defiende contra la gran tormenta del mundo. [vv. 106-110]

Eva es la mujer sometida que guarda la descendencia y defiende los valores que la sojuzgan, no la primera mujer. El sujeto lírico le da sólo otra posibilidad de ser. Lilit es el arquetipo de toda mujer erradicada de una sociedad. De acuerdo con la tradición talmúdica, Lilith fue la mujer creada al mismo tiempo que el varón, de la que habla el primer capítulo del Génesis, y que según las

escrituras apócrifas no quiso subordinarse a él, le crecieron las alas y salió volando del Paraíso. Como contraparte de Eva, Lilith es la mujer que enciende las pasiones que el varón no puede controlar y que lo atemorizan:

Lilit, en cambio, es el nocturno placer,
 el imán, el abismo, la hoguera en que ardo.
 Y por tanto la culpo de mi deseo.
 Le doy la piedra, la ignominia, el cadalso. [vv. 111-114]

Estos arquetipos bíblicos le permiten a Pacheco develar dos posibilidades de ser en que se acota culturalmente a la mujer. El sujeto lírico se ha desvinculado de todo lo que no entiende o controla, mientras la única concesión posible a la mujer está dada por el apego a sus lineamientos morales. El yo lírico de “Prehistoria” corresponde a la imagen del hombre poderoso que aparece en todos los tiempos y que teme al otro diferente e inexplicable dentro de sus parámetros: la parte misteriosa y mágica de la naturaleza, Dios y la mujer. No le importa empobrecer la realidad con tal de someter y sentir que el poder es suyo. Pacheco concluye sentenciosamente el poema:

Eva o Lilit: no lamentos mi triunfo.
 Al vencerte me he derrotado. [vv. 115-116]

La intertextualidad que establece con el mundo bíblico permite a Pacheco hacer una crítica de un orden social imperante que se representa y justifica en los textos de la Biblia. Al recurrir al Antiguo Testamento para tomar símbolos y arquetipos literarios carga con una fuerza cultural sus poemas, por un lado, y, por otro, puede replantear concepciones culturales conjuntando brevedad y riqueza literaria puesto que son tópicos del dominio de una mayoría. De esa manera no

tiene que entrar en más explicaciones cuando habla de Eva, pues en el lector resuena la primera mujer o la mujer arquetípica, según sea el caso.¹¹⁷

PROFETA Y ESTILO PROFÉTICO

Antes de analizar cómo la voz lírica de Pacheco adquiere en ocasiones un tono profético, revisaré lo concerniente al profeta como personaje de gran importancia en el Antiguo Testamento.

Israel Mattuck, estudioso de la Biblia, explica que a partir del siglo VIII a. C. surge un tipo de profeta, no pagado por la gente, sino enviado por Dios para decir a los hombres lo que Él quiere de ellos. El profeta es un elegido, aunque no siempre se siente orgulloso de ello, sino que más bien se muestra reticente o rebelde ante la misión encomendada porque sabe que no tiene ninguna característica sobrehumana que lo distinga del resto de los hombres y no alcanza a comprender cómo es que podrá cumplir con ella.

Una característica constante de los profetas es que no obran milagros puesto que no se les ha dado ningún poder celestial. Mattuck comenta que los “profetas predecían el futuro no como videntes que pretenden saber lo que vendrá sino aplicando las leyes por las que, a su entender, Dios gobierna el curso de la vida y de la historia humanas”.¹¹⁸ De manera que los profetas se basan en

¹¹⁷ En “Prehistoria” se apunta otra relación intertextual en la dedicatoria, a saber: “Adán y Eva” de Jaime Sabines. Este poema en prosa se refiere el paulatino descubrimiento del mundo y de la mujer desde la visión de Adán.

¹¹⁸ Israel I. Mattuck, *El pensamiento de los profetas*, trad. Elsa Cecilia Frost, Fondo de Cultura Económica, México, 1962 [1ª ed. en inglés 1953], p. 27.

principios para hacer sus predicciones. Cuando lanzan la advertencia de la destrucción de una ciudad, por ejemplo, lo hacen basados en la corrupción moral que ven. La crisis social se convierte en un signo de desgracia inminente que los compele a llevar este anuncio. Los profetas interpretan los signos históricos y, como unen indisolublemente la historia con la ley moral, dada la injusticia que se vive suponen la ruina total.

Los profetas combinan el pesimismo ante la situación humana y la esperanza en el poder de Dios. “El contraste entre lo que el mundo es y lo que debiera ser, genera la certidumbre profética acerca de un día de juicio”,¹¹⁹ que implica la salvación.

Los profetas conciben una historia lineal en la que el futuro –el juicio final y la salvación– sirve de orientación y sentido. El avance histórico se marca por la ruptura y el restablecimiento de una alianza pactada entre Dios y su pueblo. La misión de los profetas consiste en ayudar a conservar el avance hacia el advenimiento del final de los tiempos. De esta manera, la figura del profeta se observa ineluctablemente vinculada a la historia. Luis Alonso Schökel explica que el profeta es quien acucia a una toma de conciencia sobre la importancia de la destitución de los valores falsos. “La acusación es grave: ha desaparecido la base de la convivencia humana. Hay robos, maldiciones, asesinatos, esclavitud, sangre inocente derramada, lujo, explotación, derroche y despotismo”.¹²⁰ El profeta denuncia a los ricos de las ciudades, los grandes propietarios, los funcionarios y

¹¹⁹ Israel I. Mattuck, *op. cit.*, p. 171.

¹²⁰ L. Alonso Schökel y J. L. Sicre Díaz, *Profetas, I (Isaías–Jeremías)*, Cristiandad, Madrid, 1980, p. 57.

las clases dirigentes. Como la denuncia social de los profetas alcanza el sistema, los poderosos –sacerdotes y reyes – se vuelven sus enemigos.

No resulta extraño que el desarraigo, la soledad, el dolor, el peso de la obediencia y el escándalo acompañen a los profetas. Desde la alianza con Abraham comienza la exigencia del destierro porque hay “que abandonar una comunidad, en la que el mal ha penetrado las costumbres, las estructuras, los sistemas de los ‘valores’ y de los juicios colectivos: esto es el ‘mundo’”.¹²¹ El profeta es apartado de su pueblo así como Israel ha sido separado de las naciones paganas para cumplir su vocación de santidad, según asienta Mateo.¹²² Como se observa, la profecía no es un privilegio gozoso sino que conduce a la soledad; por eso se puede entender que Amós semeje su situación a la de la caída de la presa en la trampa. Jeremías es el ejemplo extremo de las consecuencias del escándalo que el profeta causa. Tiene que romper con su familia y sus amigos. Su palabra es motivo de oprobio. Es abofeteado, insultado y condenado a vivir en la clandestinidad. Después de vivir encarcelado durante veinte años, es sentenciado a muerte y luego sacado del aljibe lodoso antes de sucumbir. No obstante, el profeta comprende que debe romper con su comunidad para abrir posibilidades de restituir la justicia.

Al trascender la revelación personal y convertirla en una revelación colectiva, el conocimiento profético adquiere un sentido histórico. Ayuda a recordar o a hacer comprender a su pueblo el plan divino en el que se comprometió.

¹²¹ Claude Tresmontant, *La doctrina moral de los profetas de Israel*, trad. José Antonio Yturriaga, Taurus, Madrid, 1962, p. 168.

¹²² Mt 10, 34.

En un análisis literario, se puede decir que el profeta se convierte en un actante que, más allá de peculiaridades individuales de un personaje, porta el discurso del sentido histórico de los acontecimientos humanos. Su mensaje siempre lleva un tono de exigencia o / y de advertencia; el primero, porque se sabe portador de la verdad y el segundo, porque dilucida los signos de desastre que una mayoría pasa por alto.

En el Antiguo Testamento el profeta es el encargado de custodiar la palabra divina y, además, es un creador literario. Schökel y Sicre especifican que:

Como ministro de la palabra y artista del lenguaje, el profeta utiliza un lenguaje ya elaborado, que él continúa enriqueciendo. Dentro de su lengua emplea formas tradicionales, géneros conocidos, esquemas convencionales; toma préstamos y da paso a sus reminiscencias; transforma y adapta canciones tradicionales o crea otros a su imitación. Los profetas son creadores literarios dentro de una tradición.¹²³

Desde esta consideración retomo la exploración de la intertextualidad de la poesía de Pacheco con el profeta. Pacheco toma la marginalidad, la misión de anunciar la catástrofe y el cuidado del lenguaje, características del profeta, y se las adjudica al poeta. De hecho, esta traslación no es arbitraria. Si revisamos su poética se nota que tiene coincidencias fundamentales con el profeta como escritor: la apropiación de tradiciones y la misión social de iluminar y cuidar el lenguaje. Además, en dos poemas crea una voz lírica que se puede identificar ficcionalmente con la de un poeta—profeta: los poemas están escritos, por si se dudara de una imitación de la tradición bíblica, en versículos. Me refiero a

¹²³ L. Alonso Schökel y J. L. Sicre Díaz, *op. cit.*, p. 20.

“Descripción del naufragio” y “Transparencia de los enigmas”, con los que comienza *No me preguntes...*, poemario en el que muestra un estilo y una forma de organización que caracterizan la mayor parte de su trabajo poético.

Es importante llamar la atención hacia el hecho de que los profetas bíblicos no escribieron poesía y, no obstante, en varios poemas de Pacheco la voz lírica corresponde a la de un poeta–profeta. Consciente de que el tono es un dispositivo de enunciación que le permite dar la impresión de un yo lírico con esas características, construye su voz lírica en estos poemas como si fuera la de un profeta. Así pues, ficciona un sujeto lírico semejante a un profeta para expresar poéticamente una preocupación, pues no tiene que seguir un criterio biográfico referencial.

En “Transparencia de los enigmas” [NMP, p. 65] imita el tono profético y el sujeto lírico reconoce en la historia un llamado inminente a la acción. Como los profetas, conmina a observar los signos de destrucción:

Basta mirar lo que sucede. Todo fermenta en derredor de nuestra
tibia ansiedad y nuestra cólera apacible. No hay filtros ni exorcis-
mos contra lo que se gesta y se levanta.

Más tarde podríamos lamentar un perentorio olvido de las buenas
maneras o una exigencia desmedida por parte de los nuevos
poderes. Nos pesará no haber juzgado a tiempo que el freno de
nuestras iniquidades

podría mitigar la edad de fuego que ya se gesta sobre nuestras ciu-
dades. Por obra de su codicia permitieron que la miseria fermen-
tara en sus alrededores.

Este poema forma parte de la sección «En estas circunstancias», es decir, el poeta deja claro cuál es su contexto histórico real de manera que el estilo profético le permite asumir como su misión el abrir los ojos de los demás ante los

tiempos presentes dispuestos al fuego. Este estilo le confiere al poema la sensación de anuncio catastrófico y la urgencia de la toma de conciencia. Aclara en el poema que no es la profecía apocalíptica sino la que se vive desde el presente y para el presente la que la voz lírica hace. Por eso dice:

Alabemos a Patmos y a la montaña de las Lamentaciones. Pero aquí no se trata de videncia ni de relatos sugeridos por la baraja ni de sombras que se insinúan en esferas.

Basta mirar lo que sucede. Todo fermenta en derredor de nuestra tibia ansiedad y nuestra cólera apacible. No hay filtros ni exorcismos contra lo que se gesta y se levanta.

Adecua convenientemente las características de la profecía bíblica a la figura del poeta que está modelando. Aunque Pacheco nunca ha sido un poeta marginal, ha recreado una voz que se asume así. Si el poeta es aquel que al iluminar el mundo ataca valores o amenaza el orden establecido, como los profetas bíblicos, entonces su voz es la de un ser que habla desde los lindes o el exilio. Es cierto que la marginalidad del poeta es un tópico usado por otros poetas; sin embargo, en este caso es claro que imita las características del profeta. En “Descripción de un naufragio en ultramar” [NMP, p. 63], que antecede a “Transparencia de los enigmas”, desarrolla el motivo de la incomprensión y la expulsión de su comunidad en versículos y comienza diciendo:

Pertenezco a una era fugitiva, mundo que se deshace ante mis ojos.

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

En tanto que Mallarmé habló de que el poeta purifica las palabras de la tribu, Pacheco recurre a la idea de que ésta no se reconoce en las palabras del poeta:

La tribu rió de mi habla ornamentada, mi trato ceremonioso, la gesticulación que ya no entienden. Y no pude sentarme entre el Consejo porque aún no tenía el cabello blanco ni el tatuaje con que el tiempo celebra nuestro deterioro incesante.

Este motivo ya lo había tratado en “Éxodo”, con el que concluye «De algún tiempo a esta parte», segunda sección del poemario, para coincidir con la idea de que el poeta en estos tiempos ya no tiene un lugar:

el perpetuo exiliado que en el desierto mira
arder hondas ciudades cuando el sol retrocede;
el que clavó sus armas en la piel de un dios muerto
y ahora escucha en el alba cantar un gallo y otro,
porque las profecías van a cumplirse, atónito [EN, p. 28, vv. 7-11]

En varios de sus poemas la voz lírica usa algunas frases o vocabulario semejante al bíblico. Doy algunos ejemplos: edificó en su interior, las palabras salen de su boca o lo bendice tu pueblo; pero principalmente es el tono sentencioso el que lo vincula con lo profético, como se aprecia desde el título de la recopilación de sus poemarios, *Tarde o temprano*, que anuncia la acción devastadora del tiempo como tema fundamental. De hecho, este inicio de advertencia lo usó primero como un verso de “Los herederos” [INV, p. 140], en el que imita el léxico bíblico con una intención irónica:

Mira a los pobres de este mundo. Admira
su infinita paciencia.
Con qué maestría han rodeado todo.
Con cuánta fuerza miden el despojo.

Con qué certeza
saben que estás perdido:
tarde o temprano
ellos heredarán la tierra.

Distingo en el estilo profético bíblico varios tonos: el esperanzador, el de lamentación, el de súplica, el que conmina a la penitencia, el que describe los signos de la catástrofe, y el sentencioso, tonos que en ocasiones se combinan en un mismo texto bíblico, como ocurre en la oración final de *Lamentaciones*, libro en el que después de hacer una enumeración de imágenes que implican desesperanza el profeta se abre a la fe:

Mas tú, Jehová, permanecerás para siempre;
Tu trono de generación en generación.
¿Por qué te olvidas completamente de nosotros,
y nos abandonas tan largo tiempo?
Vuélvenos, oh Jehová, a ti, y nos volveremos;
Renueva nuestros días como al principio.
Porque nos has desechado;
Te has airado contra nosotros en gran manera. [Lam. 5, 19-22]¹²⁴

El poeta describe la tribulación de su pueblo y en medio de la tragedia se anima con un tono esperanzador. El libro *Lamentaciones* consta de cuatro elegías y una oración. El autor, supuestamente el profeta Jeremías, tiene claro que el castigo tiene como explicación la rebelión a la palabra del Señor [Lam. 1,18] y que no queda sino esperar en silencio a que sacie su enojo. Pacheco compone una sección, «Lamentaciones y alabanzas», dividida en dos partes. La primera está compuesta por diez poemas que desarrollan el tema del sentimiento de

¹²⁴ La Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamentos, antigua versión de Casiodoro de Reina (1569) revisada por Cipriano de Valera (1602), otras revisiones 1862, 1909 y 1960, Sociedades Bíblicas en América Latina, Canadá, 1960.

destrucción del otro que acompaña al ser humano y finalmente se vuelve contra él; la segunda, por diez fragmentos numerados en los que canta para agradecer la luz del sol, el agua corriente, la poesía como lugar de encuentro y el pan que se comparte. De alguna manera, en esas dos secciones simétricas equilibra el sentimiento constante del ser humano de imposición y destrozamiento del otro con el de la felicidad que da compartir. En esta sección Pacheco construye a partir de dos tonos proféticos.

En la obra de Pacheco percibo los tonos de descripción de la catástrofe y el sentencioso característicos del estilo profético. En “Séptimo sello” [INV, p. 138], que ya en su propio título tiene el referente apocalíptico, se aprecia ese penúltimo tono enumerado:

Y poco a poco fuimos devorando la tierra.
 Emponzoñada ya hasta su raíz,
 no queda un árbol
 ni un vestigio de río.
 El aire entero es podredumbre,
 los campos son océanos de basura.
 Soy el último humano.
 Sobreviví a la ruina de mi especie.
 Puedo reinar sobre este mundo,
 pero de qué me sirve.

EL VERSÍCULO

Además de usar el tono sentencioso profético que proviene del estilo literario bíblico, Pacheco recurre al versículo en algunos de sus poemas. El versículo, no

obstante que significa *versito* en su nombre latino, es un verso largo. Se caracteriza por el ritmo paralelístico y / o estructura paralelística.¹²⁵

Schökel, traductor de hebreo y estudioso de la dimensión literaria de la Biblia, explica que el paralelismo se articula binariamente. Aunque generalmente la tradición hebrea busca la simetría binaria, en algunos casos crea una articulación ternaria que, aprecia Schökel, cumple con una función expresiva.¹²⁶ Otro caso especial es el de algunas binas —término usado por Schökel para hablar de parejas de términos— que contienen expresiones polares para abarcar una totalidad de manera concisa: por ejemplo, cielos y tierra, noches y días, luz y tinieblas.¹²⁷

Pacheco toma el versículo tanto de la Biblia como de la forma que ha sido adaptada por el poeta norteamericano Walt Whitman y que comienza una tradición al ser utilizada por otros poetas norteamericanos y, posteriormente, por otros en lengua española. Isabel Paraíso, interesada en el verso libre hispánico, estudia el versículo como una forma de versolibrismo. Comenta que el versículo llega veladamente a la poesía en español con “Oda salvaje” de José Santos Chocano y lo califica como “el «eslabón perdido» en la cadena del versículo *whitmaniano* que

¹²⁵ Isabel Paraíso distingue dos tipos de versículo y en ambos casos considera que el paralelismo forma parte característica. Incluso, apunta que la estructura paralelística es una diferencia entre el poema en prosa y el versículo mayor. Cfr. Isabel Paraíso, *El verso libre hispánico*, prólogo Rafael Lapesa, Gredos, Madrid, 1985.

¹²⁶ Luis Alonso Schökel, *Estudios de poética hebrea*, Juan Flores, Barcelona, 1963, p. 219.

¹²⁷ Cfr. Luis Alonso Schökel, *Estudios de...*

une a América del Norte con América del Sur”.¹²⁸ Siguiendo a esta autora, el versículo se naturaliza definitivamente con la primera *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda, aunque hubo intentos anteriores en poemas de Manuel González Prada, Juan Parra, Ramón Pérez de Ayala y Vicente Huidobro.

Pacheco discurre sobre el versículo en un homenaje a León Felipe y en ese artículo hace coetáneos el poema en prosa y el versículo:

los poetas de todas las lenguas se sienten asfixiados por la versificación tradicional. Es entonces cuando aparece en Francia Aloysius Bertrand, quien en *Gaspard de la nuit* funda un nuevo género: el poema en prosa. Hacia esa misma fecha, Walt Whitman en los Estados Unidos emplea el versículo como instrumento para expresar el mundo moderno y con la naturalidad del que se ha habituado a él cada día de su vida.¹²⁹

En los años que van de 1842 a 1855 la poesía en lengua española, afirma Pacheco, estaba en un momento de pobreza. Sostiene la idea de que el versículo no entra en la poesía en español por medio de la Biblia, pues ésta no se acostumbraba leer en el mundo católico a diferencia de los países protestantes, sino “por medio de los discípulos franceses de Whitman. Y quizá no directamente, sino gracias a la fecundísima *Antología de la poesía francesa* de Enrique Díez Canedo y Fernando Fortún que se publica en 1913”.¹³⁰

¹²⁸ Isabel Paraíso, *El verso libre hispánico: orígenes y corrientes*, prólogo Rafael Lapesa, Gredos, Madrid, 1985, p. 164.

¹²⁹ José Emilio Pacheco, “León Felipe y la tradición del versículo en la literatura española”, *Cuadernos Americanos*, vol. 266, núm. 3 (mayo–junio, 1986), p. 179. Transcripción de discurso hecha por Rei Barroso.

¹³⁰ J. E. Pacheco, “León Felipe...”, p. 180.

Isabel Paraíso, por su parte, piensa que la influencia decisiva de Whitman a nivel formal se da en la generación de las vanguardias debido a la traducción de *Hojas de hierba* hecha por Armando Vasseur, edición aparecida en Valencia en 1912. Afirma que es por esta versión que Whitman influyó en Sabat Ercasty, Pablo Neruda, Aleixandre, Dámaso Alonso y León Felipe.

Mientras que para Paraíso esta traducción es la que influye en el versículo de León Felipe, Pacheco propone:

En 1913, León Felipe tenía 29 años y está escribiendo seguramente los primeros poemas de su *Versos y oraciones del caminante*. Cuando tuve la oportunidad de hacerlo, no se me ocurrió preguntarle a León Felipe si esa antología [la de Díez Canedo y Fortún], que sí sé que leyó, y que la leyó muy atentamente, de algún modo facilitó su posterior recepción del versículo whitmaniano.¹³¹

Pacheco descubre los primeros versículos españoles, además de en las traducciones bíblicas, en *El descastado* escrito por Alfonso Reyes en 1916 durante su estancia en Madrid; sin embargo, fue la única vez que Reyes compuso en versículos. Digo *descubre* porque, como Pacheco comenta, el versículo es fácilmente confundido con la prosa. Asimismo reconoce poemas escritos en versículos en *Luna de enfrente* (1925) de Jorge Luis Borges, en *Sobre los ángeles* (1927-1928) y *Sermones y moradas* (1929-1930) de Rafael Alberti y en *Residencia en la tierra*, como distingue también Paraíso. Por su parte, Pacheco escribe que León Felipe utiliza de una manera heterodoxa el versículo. Hay entonces, una tradición del versículo en la poesía en lengua española que conoce Pacheco.

¹³¹ J. E. Pacheco, "León Felipe...", p. 180.

En cuanto a sus características, Paraíso apunta que el versículo obtiene su ritmo de las repeticiones léxicas y sintácticas que buscan transmitir una emoción poética y tiene como tono propio la amplificación del sentimiento de base. Es decir, los paralelismos, propios del versículo bíblico, permanecen como elemento constitutivo.

Pacheco recibe como legado de varias tradiciones poéticas el versículo, con la peculiaridad de que, a diferencia de otros poetas de habla hispana, es asiduo lector del Antiguo Testamento además. Por sus comentarios y epígrafes se advierte que la versión más utilizada del Antiguo Testamento por él, aunque no la única, es la traducida por Casiodoro de Reina y revisada por Cipriano de Valera, a la que califica como una obra maestra. Asimismo, me parece que ensaya el versículo con las traducciones que hace de poemas de Carl Sandburg y que incluye como parte de la sección de «Aproximaciones» de *No me preguntes...*, poemario en el que se localizan dos poemas compuestos en versículos, que se mencionaron arriba.

Para observar las formalidades del versículo y el modo como Pacheco aúna el versículo al sentido profético creando un intertexto con la Biblia, propongo el análisis de la “Prosa de la calavera” [TM, pp. 272-275].

Este poema largo se publicó por primera vez en 1981 acompañado con grabados de Miguel Cervantes; al incorporarse a *Los trabajos del mar*, publicado

en Cátedra en 1983, se cambia el título por “Como Ulises” y, finalmente, en *Tarde o temprano* se vuelve al título original.¹³²

El epígrafe es un versículo del libro de Isaías en el que una voz ordena al yo lírico proclamar lo efímero del esplendor de la vida. Se asienta que está tomado de la versión de Reina y Valera. El poema incorpora una variación del epígrafe en su versículo 7:

Si la carne es hierba y nace para ser cortada, soy a tu cuerpo lo que
el árbol a la pradera. Ni invulnerable ni perdurable, resisto un
poco más y eso es todo.

El poema está dividido en 27 versículos y un *pie quebrado* que es parte del último versículo, pero que, separado, enfatiza la exigencia fundamental de reconocer que en la muerte está el sentido de la vida. Si alguien viera en él un poema en prosa, incluso la tipografía le mostraría una intención diferente. Mientras los poemas en prosa contenidos en *Tarde o temprano* están presentados a renglón seguido, “Descripción de un naufragio” [p. 63], “Transparencia de los enigmas” [p. 65], “Armisticio” [p. 402] y “Prosa de la calavera” están dispuestos en párrafo francés.

Además de conformarse con paralelismos, los versículos 1 y 2 forman un paralelismo entre sí que establece un tercero:¹³³

¹³² Hay una edición previa de *Los trabajos del mar*, que constaba sólo de doce poemas, publicada por la Universidad Autónoma de Nuevo León. En 1983 aumenta el número de poemas y se publica en dos ediciones, una de Era y la mencionada de Cátedra.

¹³³ La numeración a la derecha de cada versículo es mía. La doy con la intención de facilitar la localización.

- 1 Como Ulises me llamo Nadie. Como el demonio de los Evangelios mi nombre es Legión.
- 2 Soy tú porque eres yo. O serás porque fui.
- 3 Tú y yo, nosotros dos, vosotros, los otros, los innumerables ustedes que se resuelven en mí.

En los versículos citados lo individual (Ulises, Nadie, tú, yo) y lo colectivo (Legión, nosotros, los otros) se constituyen en una bina antitética que, de hecho, traza el eje temático y forma una paradoja en el poema: lo que me individualiza también me asemeja a los demás. Al repetirse, esta bina constituye junto con el anterior un paralelismo complejo y el tercer versículo avanza como resultado de las premisas anteriores. El ritmo del versículo está dado por el desarrollo de un pensamiento por medio de paralelismos con repeticiones –de una idea, palabras, anáforas y aliteraciones.

Pacheco toma la voz de otro, como hace en muchos de sus poemas, y compone un monólogo dramático de la calavera en el que juega con la ambigüedad entre la calavera como metonimia de la muerte¹³⁴ y como la sinécdoque del esqueleto para lograr que el “otro” se reconozca en su calavera en una suerte de anagnórisis, como se ve en los siguientes versículos:

- 8 Cuando tú y los nacidos en el hueco del tiempo que te fue dado en préstamo terminen de representar su papel en el drama, la farsa, la comedia y la tragedia, permaneceré por algunos años desencarnada.

¹³⁴ Esta distinción es muy resbalosa; sin embargo es pertinente intentarla en este caso. Helena Beristáin explica que hay metonimias basadas en una convención cultural que, me parece, es la que aquí se observa. Cfr. Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 8ª ed., Porrúa, México, 1997.

- 9 Serena máscara, secreto rostro que te niegas a ver –aunque lo sabes íntimo y tuyo y siempre va contigo –, yo soy tu cara auténtica, la que más te aproxima a tus semejantes.
- 10 En fugaces células que a cada instante mueren por millones tengo adentro cuanto eres: tu pensamiento, tu memoria, tus palabras, tus ambiciones, tus deseos, tus miedos, tus miradas que a golpes de luz erigen la apariencia del mundo, tu entendimiento de lo que llamamos realidad.

Además del uso de binas antitéticas (máscara / rostro, terminar / permanecer) y sinonímicas para crear paralelismos, Pacheco recurre a binas que no tienen la finalidad de contraponer sino de mostrar los polos de una realidad para dar la sensación de que abarca una totalidad, como ya se anotó que Schökel comenta sobre este efecto en los versículos bíblicos. En la “Prosa de la calavera” se aprecian los extremos en:

- 11 Lo que te eleva por encima de tus hermanos martirizados, los animales, y lo que te sitúa por debajo de ellos: la señal de Caín, el odio a tu propia especie, tu capacidad bicéfala de hacer y destruir, hormiga y carcoma.

Elevar y rebajar son extremos que, en este caso, tensan y abrazan, igual que la *capacidad bicéfala de hacer y destruir* que comprende las posibilidades del obrar humano: es decir, implica la carga ética de una acción libre. Lo ético está íntimamente vinculado con lo temporal:

- 13 Gracias a mí todo es valioso porque todo es irreplicable y efímero.
- 14 Único es todo instante y cada rostro que florece un segundo en su camino hacia mí.

Avanza en el planteamiento, trasciende el plano individual y llega al genérico e histórico en los siguientes versículos –aunque en el tercer versículo ya habla de *vosotros*, en los siguientes sólo se dirige a un tú:

- 15 Porque voy con ustedes a todas partes. Siempre con ella, con él, contigo, esperando sin impaciencia ni protesta.
- 16 Los ejércitos de mis huesos han forjado la historia. De la pulverización de mis añicos está amasada la tierra. Reino en el pudridero y en el osario, en el campo de batalla y en los nichos en donde por breve tiempo se venera a las víctimas de lo que ustedes llaman la gloria.

El poema avanza circundando. Los primeros versículos dan el tema y los demás abundan en él. A partir de la idea de que morir es el precio de la vida (v. 18), toma la calavera como evidencia y, principalmente, como el envés fundamental de la existencia:

- 19 Contigo, hermana mía, hermano mío, me formé de tu sustancia en el vientre materno. Volverás a la oscura tierra. Yo, que en cierta forma soy tu hija, heredaré la nada de tu nombre. Seré tus restos, tus despojos, tus residuos, tus sobras: testimonio de que por haber vivido estás muerto.

En los versículos siguientes retoma ideas ya puestas en versículos anteriores expandiéndolas y concluye el poema redondeándolo al establecer una liga con el primer versículo:

- 27 Yo, tu verdadera cara, tu rostro final, tu apariencia última que te hace Nadie y te vuelve Legión, hoy te ofrezco un espejo y te digo:
Contéplate.

Las repeticiones, sean paralelismos o epítomes, amplifican una idea base que se enuncia desde los tres primeros versículos y apoyan el proceso de

descubrimiento de la mutua implicación de vida y muerte. En general, la acumulación de ideas y de imágenes busca suscitar la emoción del reconocimiento.

El tema, el epígrafe y la forma remiten al lector a la Biblia. Pacheco se inserta en una tradición y la asume vía la imitación, proceso que es una forma compleja e indirecta de transformación, como explica Gérard Genette.¹³⁵ Añado que el proceso abarca un complejo de representaciones y una forma poética, como es el versículo.

DESACRALIZACIÓN DEL EROTISMO

Cuando Pacheco recurre a un texto bíblico para desarrollar un asunto amoroso lo trabaja de dos maneras: lo entreteje con el nuevo texto o lo coloca como epígrafe que oriente la lectura. Elizabeth Monasterios discurre sobre lo que llama “recurso al epígrafe” y advierte que no debe convertirse el epígrafe en objeto de estudio separado del poema porque llevaría a la disgregación y no añadiría nada al efecto que produce el epígrafe en el texto:

La poesía de Pacheco es especialmente sensible a esta estética dialógica y la práctica del epígrafe constituye uno de sus vehículos privilegiados porque propicia la creación de un espacio de contacto con lo otro.¹³⁶

El epígrafe conduce a tejer analogías y el lector es quien tiene que articular el significado que late en el complejo textual de poema (texto) y epígrafe

¹³⁵ Cfr. Gérard Genette, *Palimpsestos...*

¹³⁶ Elizabeth Monasterios, *op. cit.*, p. 128.

(paratexto). En “Mejor que el vino” se establece un paralelismo entre el epígrafe, tomado del *Cantar de los cantares*, y un epigrama erótico, puesto en voz de un poeta romano:

Porque mejor que el vino son tus amores.
Salomón

Quinto y Vatinio dicen que mis versos son fríos.

Quinto divulga en estrofas yámbicas
los encantos de Flavia.
Vatinio canta
conyugales y grises placeres.

Pero yo, Claudia,
no he arrastrado tu nombre por las calles y plazas de Roma.
Y reservo mis ansias
a las horas que paso contigo. [NMP, p. 91]

El título, tomado del epígrafe del poema, orienta la lectura porque, aunque se atribuyó a Salomón por largo tiempo la autoría, ya no se le considera como tal, pero su nombre se suele asociar a la sabiduría y al canto de amor. En ambas partes se exalta el gozo del amor por encima del que da el vino y del que produce la escritura. Pacheco establece un paralelismo entre un joven hebreo que disfruta de los amores y un poeta romano que no inflama sus versos con el recuerdo o el lugar común de la belleza femenina sino que deja el disfrute amoroso para el gozo directo sin que medie la escritura. Ambos, texto y paratexto, tratan sobre el deleite amoroso y el poema en su totalidad se constituye en un espacio de encuentro entre dos tradiciones aparentemente disímiles.

En el caso de “El rey David” el epígrafe está formado con cuatro versículos en los que un narrador objetivo habla del estado del anciano monarca y el poema está en la voz del propio David, que habla a Abisag. Si el epígrafe prepara para

entender el momento desde el cual se dirigen estas palabras, el poema conmueve por la devastación que el tiempo ha hecho no sólo del cuerpo sino de las potencialidades asociadas a este rey (me refiero a la gloria y el canto):

Cómo es posible, mi niña,
que no te diga nada la palabra *Goliat*
y no sepas de mis hazañas.
[...]
¿Puedes creer que era como tú
y llegó a odiarme Saúl
porque mi joven gloria amenazaba su reino? [SL, p. 396]

La destrucción del tiempo, tema principal en la poesía de Pacheco, se muestra no sólo en la merma de las facultades amorosas de este personaje bíblico sino en el menoscabo de su fama, que ha quedado en olvido. Se puede trazar la relación entre la estrofa:

De mi triunfo en la guerra quedó la hierba
que alimentan los muertos de la batalla.
Se han olvidado mis salmos
y mi salterio está cubierto de polvo

y la *aproximación* de Pacheco del haikú de Basho:

Hierba silvestre
es cuanto queda
de aquel ejército.

o la relación intratextual con otros poemas en los que habla de lo efímero de las estéticas sin admitir la inmortalidad del nombre o de la obra, ideal de todo poeta clásico, como en “Escrito con tinta roja”:

La poesía es la sombra de la memoria
pero será materia del olvido.
No la estela erigida en la honda selva
para durar entre sus corrupciones,

sino la hierba que estremece el prado
 por un instante
 y luego es brizna, polvo,
 menos que nada ante el eterno viento. [INV, p. 158]

No hay ironía en la composición de Pacheco. La situación por sí misma contrista el ánimo de cualquiera. El asunto amoroso es sólo ocasión para hablar del poder destructor del tiempo.

El epígrafe en “El rey David” aporta un contexto y refuerza la figura del monarca en el último momento de su vida, en el que puede coincidir con el de cualquier otro que llega a la ancianidad y contempla con desilusión todo aquello que la decrepitud ha anulado. El asunto amoroso es, pues, sólo un aspecto que le permite hablar del cuerpo, la fama y los logros poéticos. En este caso, el autor guía al lector sin crear ningún disturbio textual entre el epígrafe y el poema, a diferencia de “Mejor que el vino”, porque está escrito desde un texto bíblico sobre el personaje que se retoma en el poema.

Los poemas que reviso a continuación crean la relación con un texto bíblico por medio de una cita que se teje con el nuevo texto. En “Escorpiones”, incluido en un bestiario titulado «Los animales saben», toma un verso del *Eclesiastés* para componer el poema:

El escorpión atrae a su pareja
 y aferrados de las pinzas se observan
 durante un hosco día o una noche,
 anterior a su extraña cópula.
 Termina
 el encuentro nupcial:
 el macho
 es devorado por la hembra
 que, dijo el Predicador,
 es más amarga que la muerte. [NMP, p. 101]

Es importante considerar que es una cita tomada de un libro sapiencial para entender la autoridad que emana de un conocimiento ancestral. Pacheco no deja esto a la erudición del lector. Marca el verso con cursivas y agrega en la nota a pie de página su localización. Si arriba parecía que el *Predicador* sería cualquier pastor, con la nota, además de explicar justifica la razón de que la palabra empiece con alta.

Como se observa, es una sátira sobre la condición de toda hembra en la descripción del cortejo y apareamiento de los escorpiones. Hay que añadir que, en efecto, el texto del que fue entresacada esta cita se refiere a la mujer como el peor error del varón, coincidiendo con la idea de que la mujer es la gran tentación a vencer. El pre-texto es misógino, en lo que coincide con el nuevo texto, aunque creo que el problema que se representa es el de la imposibilidad de vivir en el encuentro amoroso, no sólo erótico, que el poeta apunta a una figura grotesca de una pareja humana visualizada como una de escorpiones. Me parece que si los escorpiones aparecen en la Biblia como castigo divino,¹³⁷ bien se podría pensar en el desencuentro de la pareja como un castigo postedénico.

En “Song of songs”, que en la versión inicial tenía otro título,¹³⁸ incorpora una larga cita de versículos entresacados del *Eclesiastés* y de *Job* en una versión en inglés y concluye con el *Cantar de los cantares* 1,4. El bilingüismo del poema produce la sensación de no pertenencia que un extranjero siente en otro país, y en

¹³⁷ Udo Becker, *Enciclopedia de los símbolos*, 7ª reimpresión, trad. J. A. Bravo, Océano, México, 2001, s. v. escorpión.

¹³⁸ Se titulaba “The New English Bible” y constaba de veintinueve versos y concluía con un intertexto en español, mientras que en la versión de TT 2000 quedó de dieciséis.

este caso es claro que se trata de Canadá pues forma parte de “Tres poemas canadienses”. Aunque se habla de la vanidad del encanto y la belleza y de lo efímero de la vida humana, la versión más reciente concluye:

Y sin embargo, en este mundo de ceniza y de llanto,
Let us praise your love more than wine
and your caresses more than any song. [INV, p. 121]

En medio del sin sentido del obrar humano del que hablan los versículos del libro sapiencial, la celebración del amor se convierte en central. Los dos intertextos bíblicos en otro idioma le permiten crear una sensación de distancia coincidente con la que experimenta un extranjero. No obstante la melancolía de la mayor parte del poema, el inicio y el final brindan la esperanza del gozo en el resquicio amoroso.

En “Las moscas”, otro poema en el que se ve la relación entre lo amoroso y lo bíblico, incluye versos del *Cantar de los cantares*. Si bien desde el título lleva al lector a pensar en un insecto asociado a lo escatológico, extraña el enfoque del sujeto lírico, quien reflexiona sobre la belleza y atracción en otra pareja que, simultáneamente a la suya, se entretiene en el cortejo copulativo y que, quizá, provoca placer. Hay una disconformidad con el usual punto de vista que, de alguna manera, cree en la exclusividad del parámetro humano,¹³⁹ y que dada la comparación con las desacreditadas moscas no es tanto una revelación sobre la

¹³⁹ En un poema posterior, “La mosca juzga a Miss Universo” [AE, p. 572], Pacheco dará voz a una mosca que al hablar sobre su imposibilidad de ver belleza diferente a la suya, en este caso en la mujer, plantea de manera inversa la situación. También hay una relación intratextual con “Impugnación del filisteo” [SL, p. 461]: variación del mismo tema planteado con un concepto semejante.

existencia de la otredad como una ruptura con la atmósfera ritual en la que la poesía erótica envuelve la relación sexual como se aprecia:

Mientras yo sobre ti, tú sobre mí,
los dos al lado,
dos alados insectos se persiguen.

Obscenasamente sobrevuelan el lecho,
miran zumbonas o tal vez excitadas.

Para él sin duda no eres la más hermosa y deseable.
(Tal un lirio entre las espinas
es su mosca entre muladares.
Los contornos de su trompa son como joyas,
como púrpura real sus vellosidades.)

¿Despreciarán
sus ojitos poliédricos nuestros cuerpos,
nuestras torpes maniobras,
nuestros brazos que no son alas?

Y juntas se levantan como la aurora,
grandiosas como ejércitos en batalla. [ID, p. 207]

Pacheco establece características similares: si la novia del *Cantar...* destaca entre las doncellas, la mosca hembra en el muladar; si la otra por sus muslos, ésta —se le ocurre—, por su trompa. Comparemos el último pareado citado con la estrofa a la que se asemeja en la versión de Reina y Valera [Cantares 6,10]:

¿Quién es ésta que se muestra
como el alba,
hermosa como la luna,
esclarecida como el sol,
imponente como ejércitos en orden?

En el poema del mexicano las dos moscas juntas se ven portentosas en su vuelo, mientras que el *Cantar* se refiere sólo a la novia. Al comparar se encuentran

semejanzas formales, pero con un claro contraste de sentido. La nota al pie de página dice: “Con disculpas a Salomón, Cantares 2,2; 7,1 y 6,10”, y puede llevar al lector al texto bíblico. Sin embargo, se convierte en un dispositivo irónico que el autor marca. Como toda parodia, implica una intertextualidad que distorsiona el sentido de la fuente original, pone énfasis en lo diferente y no deja de tener un sentido irreverente cuando se piensa que la interpretación católica tradicional aplica el gozo de la unión conyugal del *Cantar...* a la relación entre Jesús y su iglesia. Otro aspecto más para subrayar el carácter irónico del propio poema es que está colocado en la sección «Especies en peligro (y otras víctimas) ».¹⁴⁰

Acudir a intertextos bíblicos para hablar sobre el encuentro erótico del que se ocupa en estos poemas le permite celebrar el goce del encuentro amoroso por encima, incluso, del disfrute de la composición poética sobre él, parodiar o mostrar la declinación funesta de las aptitudes amorosas. En los cinco poemas la relación se crea con el *Cantar de los cantares* o / y con el *Eclesiastés*, esto es, con el poema que canta la plenitud del acercamiento y la unión y con un libro que en sus reflexiones llega siempre al borde del fracaso. “Song of songs” tensa esa situación y, como escasamente se ve en los poemas de Pacheco, ofrece una posibilidad de plenitud no obstante lo caduco de cualquier afán humano.

¹⁴⁰ Pacheco tradujo “Los animales” de Eugenio Montale en *Aproximaciones* (1984), poema del que supongo tomó el título de la sección, y explica la posible razón de poner aquí su propio poema. Cito la aproximación al poema de Montale: “LOS ANIMALES DE LAS ESPECIES MÁS RARAS / próximas a extinguirse / causan consternación / en quienes sospechan / que su Padre ha perdido el molde. // No es que todos hayan sido víctimas / de los hombres o de los climas / o de un artífice divino. / Quien los creó los ha juzgado inútiles / para el más infeliz de sus productos: nosotros.”

FORMAS DE APROPIACIÓN DE LA TRADICIÓN BÍBLICA

En su actitud de apropiación, que en él no es un medio sino un fin fundamental, Pacheco establece con la Biblia un *diálogo productivo*, como lo calificaría Julia Kristeva, al generar significados diferentes o alterar la estructura del discurso, como sucede con la historia y el pacto gobernante–gobernado o con el constreñimiento de la mujer. La intertextualidad es, de acuerdo con lo que pretendo mostrar, un recurso que Pacheco privilegia para apropiarse de diversas tradiciones. En el caso de la bíblica, retoma tópicos, símbolos y versículos que usa como epígrafes o entreteje en el texto del poema e imita estilos y tonos.

Pacheco aprovecha la familiaridad del lector con esta tradición para desmitificar al gobernante, a quien se le da el trato de una deidad de potestad incuestionable dentro del imaginario colectivo. Asimismo, recurre a arquetipos bíblicos para ironizar sobre el discurso dominante que se ha valido de la moral para negar valor a lo otro. Sin embargo, es importante agregar que insiste en otros de sus poemas en considerar que la segregación de lo diverso es parte constituyente de la condición humana, como se observa en la sección de «Ley de extranjería», especialmente en “Armisticio”, poema formado por seis estrofas de versículos que va de reconocer al enemigo en los otros a darles un rostro y ver su parecido a *nosotros* y un inicio de arrepentimiento. Veamos la tercera y cuarta estrofas:

Alegría, asombro, reconocimiento. El enemigo no es un monstruo.
Posee como nosotros una cara, un nombre, una historia que no
existió antes ni se repetirá. Tiene padres, mujer, hijos, amigos, un

pasado, un porvenir, un dolor, una vergüenza y cuando menos un recuerdo de dicha.

Trágico error la guerra. Somos hermanos. Con ser tan distintos nos parecemos tánto. Brindamos con aguardientes miserables. Intercambiamos raciones agusanadas. La fraternidad les da sabor de ambrosía. Nunca más, nunca más volveremos a entrematarnos. [SL, pp. 402-403]

Hay un proceso en el que los que identificaron con los otros entonces son vistos como los nuevos enemigos por su colectividad que no estuvo en la trinchera:

Todo nos separa. Ya no tenemos de qué hablar. Donde hubo afecto hay resentimiento, rabia donde existió la gratitud. Los mismos a quienes creímos conocer de toda la vida se han vuelto extraños. Qué desprecio en sus ojos y cuánto odio en sus caras. Los nuestros son los otros ahora. Cambia de nombre el enemigo. El campo de batalla se traslada.

De esta manera, no puede haber término a las guerras porque siempre se ve en el otro o en lo otro un enemigo. Es la condición caínica que marca el avance histórico. En este poema sólo retoma el tema utilizando una forma poética arraigada en la tradición literaria bíblica.

El versículo, no obstante que es una forma poética más en lengua española, al constituirse en la forma de composiciones que tienen un tema y un tono o en la voz de un personaje asociado a lo profético, sugiere o enfatiza, según el caso, su impronta bíblica. Así, la marginalidad del poeta adquiere mayor significado al establecer una referencia compleja con las características del profeta.

Aunque generalmente se piensa en la intertextualidad como la presencia literal de un texto en otro, encuentro que en el caso de los tópicos, los símbolos y

el estilo se remite no a un texto específico sino a una tradición cultural que, aunque se basa en uno o varios textos, les ha brindado mayor significado por el uso constante que, a su vez, ha generado un “preconcepto” o conocimiento por “terceros” sin necesidad de conocer directamente el texto fundador.

Es un tanto difícil, por ejemplo, hablar del tono profético como una relación intertextual; sin embargo, es preciso considerar que ese tono se conoce e identifica a partir de los libros proféticos de la Biblia. Gérard Genette propone hablar de relaciones transtextuales y dentro de las cinco que reconoce quizá la imitación como una forma compleja de hipertextualidad me permita afirmar que el tono profético genera una relación que trasciende el texto pachequiano y lo vincula con una serie de textos bíblicos, cuyo tono es reconocible para una cultura influida por cualquiera de las religiones judeocristianas.

Aunque mi finalidad es analizar la intertextualidad entre textos literarios, no puedo dejar de apuntar, cuando menos, que los tópicos y símbolos de la tradición bíblica rebasan el ámbito literario y forman parte de una tradición cultural, como sucede con Eva en “Prehistoria”.

Además de la imitación y el uso de símbolos, otro recurso intertextual es el uso de epígrafes que marca con claridad la relación con un texto, en este caso un texto bíblico. La mayor parte de los epígrafes tomados de la Biblia provienen de Isaías y del libro de Job, pero también recurre al Éxodo y al Libro de los Reyes. Uno de los dos epígrafes de *Miro la tierra* [1986] proviene de Hechos de los Apóstoles, algo poco común, pues establece escasa intertextualidad con el Nuevo Testamento y el epígrafe interior de la segunda parte está tomado de Job –por cierto, en la referencia falta un versículo:

Las piedras que hay en oscuridad y en sombra
de muerte abren minas lejos de lo habitado.
En lugares ignotos donde el pie no se posa se
suspenden y balancean.

Job 28, 4-5¹⁴¹

Además de los epígrafes, los títulos de algunos poemas remiten a algún texto bíblico, tal es el caso de “Job, 18,2”, “El padre Las Casas lee a Isaías, XIII”, “Informe de Jonás” y “Éxodo”. Como se aprecia, se marca una referencia con situaciones sentenciadas: trabajo arduo, ira implacable contra los tiranos, abandono de toda esperanza y cumplimiento de las profecías.

También hay alusiones a textos o personajes vinculados con la profecía, como en “Transparencia de los enigmas” [TT, p. 65], “*The dream is over*” [TT, p. 117], “Séptimo sello” [TT, p. 138], “Ley de extranjería” [TT, p. 390], “Milenio” [TT, p. 597]. Pacheco incluye esas alusiones en poemas que llevan como tema la profecía y la historia, la devastación de la tierra, el estado de “extranjería” como una otredad insultante o la promesa de justicia final.

A partir de *La arena errante* (1999), el epígrafe casi desaparece –sólo una vez lo usa en ese poemario–, es decir, se va diluyendo la intertextualidad marcada que usaba con frecuencia en sus libros anteriores y las relaciones son menos evidentes. En *Siglo pasado (Desenlace)* (2000) hay alusiones bíblicas en las que el diálogo, más que apuntar a un texto literario, implica las suposiciones de un imaginario nutrido con textos y con una tradición cultural, como sería el caso de

¹⁴¹ Ubico los versículos citados por Pacheco en Job 28, 3 y 4, sin ser éste último idéntico con la versión de la Santa Biblia.

tópicos como génesis, diluvio y paraíso. En “Génesis” parte de su sentido bíblico y del reconocimiento que se tiene de él para plantear su idea del principio histórico:

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. [SP, p. 580]

El poema tiene dos tiempos: el propiamente paradisiaco y el posterior, en el cual se castiga la curiosidad o el descubrimiento de la imposición y hay un manejo irónico del paraíso como sitio cerrado, resguardado. Además, incluye la devastación ecológica y el genocidio como parte de las constantes históricas desde el principio de los tiempos. El poema subvierte el texto bíblico al que se alude con el título y supone el conocimiento del mito genésico para proponer algo diferente.

En algunos poemas recurre a alusiones bíblicas para plantear el desastre histórico, como en la cuarta parte de “*The dream is over*”:

4

Música
y de repente es la misma canción,
la que sonaba en tardes como aquéllas.
¿Han vuelto o todo es diferente?
La zarza de los días se enreda en la violencia.
El desierto sangra.
Tablas y leyes de conducta.
Multitudes

que dan vueltas y vueltas
 al templo de la guerra.
 La incertidumbre es todo lo que tengo.
 Hoy recomienza
la pesadilla de la historia. [INV, p. 118]

Se convierte en una enumeración de alusiones a la historia de Moisés –en el Éxodo– y la caída de las murallas de Jericó –en los libros de los Reyes–, que le permiten reforzar la idea de que nunca se llega al final conclusivo y alentador de la historia, como supone la propuesta bíblica.

Además de lo histórico, la intertextualidad con algún pasaje bíblico le permite desarrollar su preocupación ecológica, como se ve en “Ballenas”, poema que concluye con una descripción de estos cetáceos creada con versículos entresacados de Job [Job 41, 18, 20 y 22]:¹⁴²

*Sus ojos son los párpados del alba.
 De sus narices sale humo
 como de olla o caldero que hierve.
 En su cerviz está la fuerza
 y delante se esparce el desaliento.* [ID, p. 202]

Los versículos están subrayados porque coinciden con la traducción de Cipriano de Valera en la Santa Biblia. El punto fundamental para las relaciones intertextuales es que son versículos que describen a Leviatán y, de esta forma, Pacheco lleva al lector a ver que estos mamíferos son tratados con saña como si fueran monstruos marinos. Esta descripción corresponde en el poema a la ballena, pero en el texto bíblico se refiere a Leviatán, bestia considerada como parte de la

¹⁴² Sin embargo, Pacheco pone una llamada y anota a pie de página Job 41, 18-22. Faltarían los versículos 19 y 21.

fauna maligna. Si en La Santa Biblia aparece como Leviatán, en la Biblia traducida por Schökel se traduce como cocodrilo y al pie se señala el nombre de Leviatán. Pacheco trabaja con la traducción más difundida y muestra la furia con la que se defiende la ballena antes de desaparecer por la acción depredadora del hombre.

Al usar como intertexto esos versículos, el poema, por un lado, concluye con la visión que explicaría la grandiosidad de este mamífero y, por otro, concuerda con el verso “Sobrevivientes de otro fin de mundo” [v. 8] porque Leviatán se asocia popularmente con la bestia de siete cabezas del Apocalipsis. Si se quiere seguir esta relación, se revertiría el carácter bestial a sus cazadores que están extinguiendo otra forma de vida, como se ve en la segunda estrofa:

Suenan en la noche triste
de las profundidades
su elegía y despedida,
porque el mar
fue despoblado de ballenas [vv. 3-7].

El intertexto con el libro de Job es evidente, mientras que con el Apocalipsis, se insinúa. Job está catalogado como uno de los libros sapienciales y el personaje principal de este drama es considerado simplemente como un hombre piadoso. Pacheco toma versículos que registran un tono profético¹⁴³ y que, por ende, insinúan un final de los “tiempos”.

Como se ve en los apartados de este capítulo, la apropiación va más allá de una repetición simple porque reinterpreta la propuesta y dialoga no tanto con el

¹⁴³ También lo hace así con versículos de Job puestos como epígrafes de *El reposo del fuego* [1966] y de la segunda parte de “Las ruinas de México (elegía del retorno)”, poema largo y fragmentario.

autor como con una tradición en la que se inscribe ese texto. La tradición no se sostiene con la inmovilidad sino que cuenta con el cambio como factor fundamental de persistencia, es decir, no se asume como una tendencia de idolatría al texto o a un autor. Por el contrario, además de pluralizar la autoría con una intención semejante a otros poetas que escriben en los años sesenta, como expuse en el primer capítulo, Pacheco encuentra en la tradición bíblica una rica posibilidad de diálogo para cuestionar valores, ironizar, replantear el movimiento histórico, iluminar la conciencia e, incluso, explorar la posibilidad de otra forma métrica, el versículo, de la cual toma el tono profético que le es tan peculiar y que se acerca tanto a lo contundencia del epigrama.

CAPÍTULO III

El tema del tiempo y sus variaciones

CAMBIO DE SENSIBILIDAD POÉTICA

Una de las tradiciones con las que se vincula la poesía de Pacheco es la del modernismo hispanoamericano. No lo hace para seguir la estética de éste, sino que a partir del cambio que se suscita en el gusto por la apreciación poética después de las dos primeras décadas del siglo XX a nuestros días la poesía modernista es vista con desdén. De manera que resulta un estupendo ejemplo de lo que puede hacer el correr del tiempo a la obra de un autor o una tendencia poética.

Así, en el segundo apartado de este poemario titulado «Mira cómo son las cosas», dedicado en su mayoría a temas relacionados con el tiempo y la poesía, Pacheco coloca “Homenaje a la cusilería” con un epígrafe de Ramón López Velarde y en el que con humor alude a la famosa rima LVII de Gustavo Adolfo Bécquer. Sin lugar a dudas, impregnado de humor, realiza un reconocimiento a dos corrientes poéticas que supondrían una *ridícula* actitud juzgadas desde un presente escéptico. La relación entre el tema de lo que no se repite:

y sabiendo
(aunque nadie se atreva a confesarlo)

que nunca volverán las golondrinas. [vv. 10-12, TT, p. 72]

y las golondrinas del poeta español es retomada por Pacheco tres décadas después en “Bécquer y Rilke se encuentran en Sevilla”, en su poemario *Ciudad de la memoria* (1989):

Oscura golondrina, has regresado
—pero no a sus balcones.

Para nosotros, los más efímeros de todos,
una vez cada cosa.
Nada más. Nunca más.
Y nosotros también nunca de nuevo.

Hagamos lo que hagamos, siempre estaremos
en la actitud del que se marcha.

Así vivimos siempre: despidiéndonos. [TT, 372]

Este poema lleva dos notas que lo vinculan con la rima LIII de Bécquer y las composiciones VIII y IX de *Elegías del Duino* de Rainer Maria Rilke, poeta alemán de formas románticas y temas existencialistas. Tanto en “Homenaje a la cursilería” como en “Bécquer y Rilke...” Pacheco pone en relación sus respectivos poemas con las mencionadas tradiciones poéticas.

El nombre de Rubén Darío aparece vinculado a lo grandioso, como se lee en la versión reciente y escueta de “El centenario de Rubén Darío (1867-1916)”:

Sólo el árbol tocado por el rayo
guarda el poder del fuego en su madera. [TT, p. 74]

En la segunda edición, la de 1977, se llama “Declaración de Varadero” y está compuesto por treinta y dos versos. Esta versión permite observar al modernismo como una vieja o pasada manera de tratar lo poético. Han sido

relegadas la elocuencia y la retórica como características fehacientes de este fundamental movimiento poético hispanoamericano:

Comienza entonces la otra muerte, el agrio
 batir las selvas de papel, torcer el cuello
 al cisne viejo como la elocuencia;
 incendiar los castillos de hojarasca,
 la tramoya retórica, el vestuario:
 aquel desván llamado “modernismo”.
 Fue la hora / de escupir en las tumbas. [vv. 6-12, NMP 1977]

Al aludir al poema de Enrique González Martínez –“tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje”– nos lleva al momento en el que la sensibilidad se define por su negación.

El poema en esta segunda versión concluye:

Pasaron pues cien años:
 ya podemos
 perdonar a Darío.

Hay suficiente distancia y perspectiva para poder revalorar a Darío. La admiración de Pacheco se corrobora en “Nuevamente Darío”, poema ubicado también en *No me preguntes...*, que con respecto a su segunda versión sólo se modificó en algunos signos de puntuación:

Oscuridades del bajorrelieve,
 figura maya,
 y de repente,
 como-una-flor-que-se-desmaya
 (tropo *art nouveau* y adolescente)
 el Cisne de ámbar y de nieve. [TT 2000, p. 75]

El afán de los nuevos poetas de desechar una sensibilidad anterior y, por otro lado, una crítica literaria no preparada para la nueva, como se ve en

“Disertación de la consonancia”, son una constante de esta sección de *No me preguntes...*

Aludir al modernismo permite a Pacheco hacer una doble implicación: una sensibilidad vista como superada, como si fuera evolución hacia lo mejor y, asimismo, como ejemplo de lo que sucederá con la actual cuando se establezca una sensibilidad nueva. Así, en “Una cartita rosa a Amado Nervo”:

Lo cursi es la elocuencia que se gasta.
No te preocupes
si sonreímos con tus versos dolientes
y nos sentimos hoy por hoy superiores.

Tarde o temprano
vamos a hacerte compañía. [TT, p. 153]

Amado Nervo es un poeta que en su momento tuvo una gran acogida. Su fama fue tal en toda Hispanoamérica que, comenta José Ricardo Chaves en su estudio preliminar a una antología dedicada al autor modernista, el barco que trasladó su cadáver de Uruguay a México hizo paradas “en distintos puertos latinoamericanos para los debidos honores”.¹⁴⁴ Ramón López Velarde escribió al recibir la noticia de la muerte de Nervo: “Para mí, él es el poeta máximo nuestro”.¹⁴⁵ Pero para la década de los veinte se convirtió en sinónimo de una poesía moralizante y ripiosa. Y no es que en la década anterior no hubieran

¹⁴⁴ José Ricardo Chaves (selec., estudio y notas) en Amado Nervo, *El castillo del inconsciente: antología de literatura fantástica*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2000, p. 10.

¹⁴⁵ Ramón López Velarde, “La magia de Nervo”, en *Obra poética*, edición crítica coordinada por José Luis Martínez, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-ALLCA XX, Madrid, 1998, p. 360 [Archivos, 36].

criticado esa última parte de su trabajo poético, como se corrobora en el texto ya citado de López Velarde cuando éste afirma: “Yo amaba de tal modo a nuestro as de ases, que cuando lo sentí desleírse, dejé su lectura”.¹⁴⁶ Prevalecía el gusto por su poesía anterior. Sin embargo, se fue quedando en el ámbito literario como sinónimo de catequizante. Esto influyó de tal manera que sería relegado a concursos de declamación en fiestas de escuelas o para público en general. Hacia fines del siglo XX modificar la percepción de la valía poética de Nervo es comprometedor. Chaves comenta sobre su dificultad para editar una antología de Nervo: “Prejuiciados por esta imagen de poeta cursi y *démodé*, algunos estudiantes (los mexicanos, y uno que otro latinoamericano que conoce a Nervo por sus recuerdos infantiles –porque la fama de Nervo fue continental, traspasó las fronteras nacionales–) ponen cara de asombro y/o desconfianza cuando pido la lectura de sus títulos, aunque después modifiquen su actitud”.¹⁴⁷

De esta manera, Nervo es un autor en el que se puede observar el cambio drástico en la recepción. La explicación del repudio de la recepción posterior a las dos primeras décadas se encuentra tanto en el estudio de José Ricardo Chaves como en el balance que hace Octavio Paz en el prólogo de *Generaciones y semblanzas* cuando escribe:

Al releer estas páginas me conmueve su fervor y me apiado ante sus extravíos; también me ruborizo frente a los juicios perentorios, las manías, las injusticias y las lagunas. Hoy no podría, por ejemplo, repetir algunas frases desdeñosas acerca de

¹⁴⁶ *Idem.*

¹⁴⁷ Chaves en su estudio preliminar a A. Nervo, *op. cit.*, p. 9.

Gutiérrez Nájera y Amado Nervo, que son, con Díaz Mirón y Othón, los fundadores de la poesía moderna mexicana.¹⁴⁸

Para reapreciar la obra de este autor modernista, igual que la de algunos otros, ha tenido que mediar la distancia. Se lee en “Amado Nervo agradece a Rafael Alberti el recordarlo”, poema incluido en *El silencio de la luna* (1994), esa intención de sopesar de nuevo la obra desigual de un autor del que finalmente algo queda. Pacheco supone la voz de Nervo y compone:

Escribí un solo libro
con demasiadas hojas.

Qué voy a hacer.
En esto y lo demás fui como todos.

Si crees que vale la pena,
te corresponde ser generoso conmigo:

barrer la hojarasca
y de todo aquello
dejar en pie
(cuando mucho)
lo más
que uno puede lograr:

cuatro o cinco páginas. [TT, p. 437]

Nervo ya no representa lo cursi en este poema, sino a cualquier autor. Sólo algo de la obra de un escritor trascenderá. Al explicar el contexto cultural de los modernistas Pacheco reflexionó al respecto: “Los hombres se saben como nunca fugaces. La aspiración a la duración se revela en la humildad de buscar una forma poética perfecta [...] Los valores mueren con la época que los produce y en la

¹⁴⁸ Octavio Paz, *Generaciones y semblanzas: dominio mexicano*, vol. 4 de sus *Obras completas*, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1994, p. 24.

fugacidad del modernismo leemos la nuestra. Hombres a quienes la historia tomó por asalto, los modernistas ven caer una a una todas sus defensas. La poesía se repliega a una de sus más antiguas funciones: expresar el dolor del mundo en el dolor de la conciencia individual”.¹⁴⁹

LINAJE

De entre los autores modernistas, uno por el que Pacheco ha tenido un marcado interés en sus investigaciones es Ramón López Velarde.¹⁵⁰ Aunque para algunos estudiosos se trata de un posmodernista, para Pacheco se trata aún de un poeta modernista por sus formas y sus adjetivos sorprendentes; de hecho, considera a “Suave Patria” como el poema que marca el fin del modernismo mexicano.¹⁵¹

El poeta jerezano se vuelve referente directo de dos de sus poemas: “Ramón López Velarde camina por Chapultepec” [INV] y “Caracol” [CM]. Supone a López Velarde caminando por Chapultepec el día de muertos. Es decir, hay una gran carga simbólica: un sitio centenario que permite un contacto con la naturaleza dentro de la Ciudad de México y un día de profunda tradición para el pueblo mexicano, todo esto ubicado en el otoño, estación del año que deja sin hojas a los árboles. El otoño se convierte en augurio de la pronta muerte de López Velarde –

¹⁴⁹ J. E. Pacheco, *Antología del modernismo...*, pp. XLII-XLIII.

¹⁵⁰ Cfr. Gran parte de sus artículos dedicados al autor zacatecano se compilan en José Emilio Pacheco, *Ramón López Velarde: la lumbre inmóvil*, selec. y epílogo Marco Antonio Campos, Instituto Zacatecano de Cultura Ramón López Velarde, Zacatecas, 2003.

¹⁵¹ Cfr. J. E. Pacheco (selec., introd. y notas), *Antología del modernismo...*

junio de 1921. No se trata de la muerte individual sino de la permanencia de la vida y la del individuo en los otros, como se puede observar:

RAMÓN LÓPEZ VELARDE CAMINA
 POR CHAPULTEPEC
 (NOVIEMBRE 2, 1920)

Para despedirme de JOSÉ CARLOS BECERRA

El otoño era la única deidad.
 Renacía
 preparando la muerte,
 sol poniente
 que doraba las hojas secas.

*Y como las generaciones de las hojas
 son las humanas.*

Ahora nos vamos
 pero no importa
 porque otras hojas
 verdecen en la misma rama.

Con este triunfo
 de la vida perpetua
 no vale nada
 nuestra mísera muerte.
 Aquí estuvimos,
 reemplazando a los muertos,
 y seguiremos
 en la carne y la sangre
 de los que lleguen. [INV, p. 159]

La tradición sigue creciendo y en ella unos poetas continúan a otros. Como se lee arriba, hay una mención a José Carlos Becerra, poeta tabasqueño, que muere unos días después de haber cumplido los treinta y tres años, coincidiendo con el jerezano. Como se recordará, la muerte prematura de Becerra impulsó a Octavio Paz, Gabriel Zaid y Pacheco a recopilar sus libros en una edición que titularon *El otoño recorre las islas*, publicada en 1973. Tanto en el poema de

Becerra, del que el libro toma su título, como en el poema de Pacheco el otoño se vuelve tiempo de reflexión y preparación.

Los dos versos escritos con cursivas son versos de la *Ilíada*, al respecto de lo cual Luis Antonio de Villena comenta que con esto habla de la muerte en términos universales.¹⁵² Son palabras de Glauco para referirse al linaje en el capítulo VI, fragmento 146.

Si además se considera que el poema constituye el epílogo de *Irás y no volverás* –poemario dedicado a Becerra—, se ve la importancia de este poema para subrayar lo perentorio del paso del tiempo que, sin embargo, no niega la esperanza de la continuidad.

Un poemario publicado dieciséis años después que el anteriormente mencionado inicia con “Caracol”, que se especifica como homenaje a Ramón López Velarde. Este poema se lee como una alegoría del poeta y su creación. En la versión de *Tarde o temprano* 2000 consta de 12 fragmentos. Análoga al poeta con un caracol que se distingue de las babosas o caracoles de cementerio por su concha. Advierte que la obra pervive a su autor un poco más, como se lee en las siguientes estrofas:

5

Por ella te apreciamos y te acosamos. Tu cuerpo
no importa mucho y ya fue devorado.
Ahora queremos autopsiarte en ausencia,
hacerte mil preguntas sin respuesta.

¹⁵² Luis Antonio de Villena (ed.), *op. cit.*, p. 53.

6

Defendido del mundo en tu externo interior
 que te revela y encubre,
 eres el prisionero de tu mortaja,
 expuesto como nadie a la rapiña.
 Durará más que tú, provisional habitante,
 tu obra mejor que el mármol,
 tu *moral de la simetría*. [CM, p. 354]

Quiero comentar sobre el asunto de estar expuesto a la “investigación académica” que Pacheco publicó una carta dirigida a López Velarde en su sección «Inventario», en la que confiesa: “No, no me doy baños de pureza: yo también soy uno de tus buitres y tus chacales. Llamo ‘investigación’ a lo que si estuvieras vivo repudiarías como chisme, libelo, asalto inadmisibles a tu intimidad” y en el siguiente párrafo se justifica: “Pero no olvides que tú tienes la culpa por haber escrito libros maravillosos como *Zozobra*”.¹⁵³ Cierra la estrofa anterior con un verso tomado de “Gavota” para recalcar que es en su obra donde residirá.

De tal manera que lo que se desea saber del poeta es en pro del entendimiento de su obra, aunque por supuesto éste no es más que un ideal:

8

Ya nunca encontrarás la liberación:
 habitas el palacio que secretaste.
 Eres él. Sigues aquí por él.

Estás para siempre
 envuelto en un perpetuo sudario:
 tiene impresa la huella de tu cadáver.

López Velarde puede tomarse como el referente concreto del poema, pero está considerado aquí por Pacheco en un sentido arquetípico. No se debe olvidar

¹⁵³ J. E. Pacheco, “La prisionera...”, p. 51.

que para Pacheco, como se explicó en el primer capítulo, la obra es la que debe estar en el centro del interés y no el autor como parte de un espectáculo de entretenimiento.

Hasta aquí se observa la importancia que da a López Velarde en la poesía. Lo conecta con Becerra no sólo por su coincidencia funesta. Son generaciones de “hojas” de la tradición poética mexicana. Al citar *Zozobra* no sólo da una obra del poeta jerezano sino un poemario que considera central para la poesía mexicana contemporánea.

CIUDAD Y MEMORIA

Hay otros aspectos por los que se relaciona con la obra del jerezano, como mostraré. Una de las preocupaciones recurrentes que se trasluce en la poesía de Pacheco es la preocupación ecológica. Incluye en el ámbito de la capacidad humana de destrucción –guerras, poder, homicidio –no sólo al campo sino a la ciudad. No ve como opuestos la ciudad y el campo, sino supone que las ciudades coexisten con la naturaleza, aunque sea de manera problemática. Así se deja ver en “Venecia” [TT, p.88] o cuando señala en dos estrofas de “Conversación romana”:

Aire mortal carcome las estatuas.
 Barbarie son ahora los desechos:
 plásticos y botellas y hojalata.
 Círculo del consumo: la abundancia
 se mide en el raudal de sus escombros.
 Pero hay hierbas, semillas en los mármoles.

Hace calor. Seguimos caminando.
 No quiero responder ni preguntarme

si algo escrito hoy dejará huellas
 más profundas que un casco desechable
 o una envoltura plástica arrojada
 a las aguas del Tíber. [TT, pp. 90-91]

Esta preocupación se engloba en la idea de que el movimiento que describe la historia es repetitivo, en la desilusión que causa entender que no hay avance y que no hay una línea histórica que vaya hacia el progreso entendido como mejoramiento. La voz lírica se duele e ironiza por ello. De hecho, coincide con Ernesto Cardenal, autor del que toma el epígrafe general de *No me preguntes...*, Nicanor Parra, Homero Aridjis, entre otros, en hacer de la preocupación ecológica un tema.

Para Pacheco la ciudad está en relación directa con su ámbito geográfico. Así, el Ajusco es un referente recurrente en la obra de este escritor mexicano. Extiende la relación entre la destrucción de la ciudad y el agravio de lo natural, como resultado de la matanza de la Conquista de Tenochtitlan:

¿Qué se hicieron

tantos jardines, las embarcaciones
 y los bosques, las flores y los prados?

Los mataron

para alzar su palacio los ladrones.
 ¿Qué se hicieron los lagos, los canales
 de la ciudad, sus ondas y rumores?
 Los llenaron de mierda, los cubrieron
 para abrir paso a todos los carruajes
 de los eternos amos de esta tierra,
 de este cráter lunar donde se asienta
 la ciudad movediza, la fluctuante
 capital de la noche. [RF, p. 55]

Desde este poema extenso publicado en 1966, *El reposo de fuego*, los poderosos son presentados como depredadores. En la tercera parte afirma:

México subterráneo... El poderoso
virrey, emperador, sátrapa hizo
de los lagos y bosques el desierto. [RF, p. 56]

En vez de que la ciudad, en este caso la Ciudad de México, aprenda a crecer interactuando con la naturaleza, la arrasa.

Pacheco alude a otro tipo de destrucción de las ciudades: las modificaciones que se van haciendo llevan al individuo a sentir que el recuerdo lo engaña porque su memoria no tiene ya el referente espacial, como se corrobora en la siguiente estrofa de *El reposo del fuego*:

3

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

Ecos pasos recuerdos destrucciones.

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

La naturaleza no sólo está relacionada con lo saludable en esa asociación tónica de naturaleza / salud y ciudad / corrupción, sino también con la memoria. Así Fernando Tejada, heterónimo de Pacheco, escribe a partir de un verso de Pierre Ronsard, poeta francés del siglo XVI, el siguiente poema:

4

Je plante en ta faveur cet arbre de Cybelle.

Le Seconde Livre des Sonnets pour

Hélène, VII

El tronco de aquel árbol en que un día
 inscribí nuestros nombres enlazados
 ya no perturba el tránsito en la calle:
 ya lo talaron, ya lo hicieron leña. [NMP, p. 111]

Por supuesto, no se puede dejar de establecer una relación intratextual con su *nouvelle Batallas en el desierto* por lo que toca al tema de la ciudad que es transformada por la modernidad y lleva al narrador personaje –Carlos– a dudar de la existencia de Mariana. ¿Cómo estar seguro de lo que pasó si el referente espacial no se reconoce? Pacheco compone en “Bagatela”:

Para quien no haya visto cuanto yo vi
 parecerá mentira lo que pasó.
 El mundo es diferente. Todo cambió.
 No volverá a ser mío lo que perdí.
 ¿Dónde estará el pasado que terminó?
 ¿Cuál camino transita quien antes fui?
 Para quien no haya visto cuanto yo vi
 parecerá mentira lo que pasó. [DE, p. 213]

Hay una relación directa de la concepción del espacio urbano con la forma de entender el mundo. El recuerdo es una construcción que se va puliendo, pero que si pierde el referente espacial toma carácter de ilusión. El asunto es que en términos de una ciudad no sólo tiene que ver con lo particular sino con la historia de un pueblo.

Aunque a veces hay amor por la Ciudad de México de una época, no puede dejar de observar que:

Las ciudades se hicieron de pocas cosas:
 madera (y comenzó la destrucción),
 lodo, piedra, agua, pieles
 de las bestias cazadas y devoradas.

Toda ciudad se funda en la violencia
y en el crimen de hermano contra hermano. [DE, p. 221]

Tiende una relación de la ciudad con la depredación y supone ésta como devastación de la memoria. La ciudad encierra memoria de ella misma y de sus habitantes; por eso, su rotunda modificación conlleva a la desmemoria colectiva:

El lugar del crimen sigue allí. La gente lo ve y no recuerda nada. El sitio ya es distinto. Si no cambiara no podría durar. Ya hubiera desaparecido como tantos otros escenarios de hechos monstruosos –la segunda fundación de esta ciudad, por ejemplo. [AE, p. 539]

En este punto es donde vuelvo a la intertextualidad de Pacheco con López Velarde. Tomo otro poema de *Irás y no volverás* –poemario que cierra con “Ramón López Velarde camina por Chapultepec”, poema al que ya me referí. “«*The dream is over*»” está formado por cuatro fragmentos en los que, como su nombre indica, trata la desazón y el enojo por una situación que acaba. El primer fragmento concluye cada una de sus dos estrofas con un verso de Baudelaire y con uno de López Velarde, respectivamente.

El verso del poeta maldito pertenece a “El cisne”, uno de los poemas de «Cuadros parisinos» de *Las flores del mal*. Esta ave se lamenta del cambio que ha sufrido el viejo París. El poeta establece una analogía entre el cisne en un arroyo seco y el poeta en esta ciudad en la que todo se modifica. La melancolía lo invade por comprender lo que no se recupera jamás. Veamos la estrofa de Pacheco:

—Ya no hay plantas ni peces en el Erie.
Ya está muerto,

como el lago de México.
(*Todo ante mí se vuelve alegoría.*) [INV, p. 117]

El lago Erie forma parte de los lagos mayores de Norteamérica. En los años sesenta se consideró como un lago muerto dada la manera tan agresiva como fueron contaminadas sus aguas, y aunque se reaccionó con un programa de salvación todavía en los años setenta se le seguía juzgando así. La voz lírica supone que la vista de otro lugar lo remite de inmediato a los antecedentes de su ciudad. Da pie a un momento onírico en el que hay un encuentro con un *tú* en el momento de la caída de Tenochtitlan, que marca el comienzo de la devastación paulatina. Como explica Antonio Rubial, historiador especializado en la época virreinal, el primer problema al que se tuvieron que enfrentar los habitantes de la nueva ciudad fue el del agua: inundaciones, desagüe, flujo y reflujo de acequias, acumulación de basura y materiales varios en descomposición. Rubial comenta que:

Después de la llegada de los españoles, el equilibrio entre recursos y población cambió abruptamente, los conquistadores talaron los bosques para hacer sus ciudades, y sus ovejas y vacas arrasaron la hierba. Molinos y obrajes aprovecharon las corrientes de agua y tanto haciendas como ranchos explotaron con nuevas técnicas agrícolas sus fértiles orillas. En menos de un siglo, entre 1521 y 1600, un profundo e irreversible cambio ecológico había tenido lugar.¹⁵⁴

¹⁵⁴ Antonio Rubial García, *Monjas, cortesanos y plebeyos. La vida cotidiana en la época de Sor Juana*, Taurus, México, 2005, p. 15.

El lago se veía más como una amenaza, lo que condujo a crear proyectos de desecación y ya para la época de los Borbones, dato anotado por Rubial, los efectos eran tales que estaba “reducido a cuatro grandes manchas acuosas”.¹⁵⁵

En el poema que me ocupa, la voz lírica corresponde, entonces, a un sujeto transhistórico que tiene el recuerdo de aquel agosto de 1521. Como se leerá abajo, no se refiere a esa fecha como un dato de conocimiento sino como algo vivido:

Y aquel momento se hunde para siempre
 en las aguas ya turbias de irrealidad.
 No había nadie
 sino tú y yo en el mundo de esa noche de agosto.
 No ignorábamos
 que jamás volverá.
 Nunca en el tiempo se dará otra noche
 en que arda la vida en esa orilla
del más bien muerto de los mares muertos. [INV, p. 117]

Este reconocible verso de “El sueño de los guantes negros” reúne a los amantes en un espacio onírico. «*The dream is over*» en su primera parte se vuelve ese momento de coincidencia con un *tú* en una situación quimérica. Paz describe a “El sueño de los guantes negros” como el poema de la resurrección,¹⁵⁶ y en el nuevo poema el encuentro de los amantes también supone esa imposibilidad de regresar al tiempo idílico.

¹⁵⁵ A. Rubial, *op. cit.*, p. 19.

¹⁵⁶ Octavio Paz, “El camino de la pasión: Ramón López Velarde”, en *Generaciones...*, p. 208 [este ensayo se recopiló en un libro por primera vez como una parte de *Cuadrivio*, Joaquín Mortiz, México, 1965].

Ocurre algo semejante con Baudelaire en la relación amor, ciudad y muerte. Según explica Walter Benjamin, “es singular en la poesía de Baudelaire que las imágenes de la mujer y de la muerte, se compenetren en una tercera, la de París [...] en sus ‘idilios funerarios’ con la ciudad es decisivo un substrato social: el moderno”.¹⁵⁷

En el poema de Pacheco la sentencia de aquellas dos décadas sobre el Erie como un lago muerto lleva al sujeto lírico al recuerdo de su ciudad. Los versos de Baudelaire y de López Velarde apoyan el amor desesperanzado, que recrea el poema de Pacheco y que se confunde con el apego que tiene por la ciudad.

Se puede enlazar el recuerdo y la tristeza por lo que se ha perdido con la melancolía que poetas como Baudelaire y López Velarde dejan ver en sus poemas. Como ya explicó Xavier Villaurrutia, no se puede establecer un paralelismo entre estos poetas citados, aunque López Velarde haya tomado el espíritu de Baudelaire en *Las flores del mal* y a través de él haya descubierto la complejidad de su propio espíritu.¹⁵⁸ En este caso, lo que interesa es ver cómo convergen Baudelaire y López Velarde en algunos poemas de Pacheco de manera intertextual.

Pacheco vuelve a relacionarse con un poema de López Velarde en *No me preguntes...*. Toma como epígrafe una estrofa de “La última odalisca” y establece

¹⁵⁷ Walter Benjamin, “Baudelaire o las calles de París”, en su libro *Poesía y capitalismo: Iluminaciones II*, pról. y trad. Jesús Aguirre, 3ª ed., Taurus, Madrid, 2001, p. 185.

¹⁵⁸ Cfr. Xavier Villaurrutia, “El León y la Virgen”, en su *Antología*, prólogo y selec. Octavio Paz, Fondo de Cultura Económica, México, 1980.

correspondencias con el cuadro de Ingres, pintor francés del siglo XIX. “*Venus Anadiomena*, por Ingres” pertenece a la sección «Postales / Conversaciones / Epigramas», sobre la que Friis apunta que hace una revisión de Europa y, citando a Roberto González Echeverría, afirma que “in these poems, José Emilio Pacheco effectively inverts the power relationships of the ‘European gaze’ ”.¹⁵⁹ Esta sección está a su vez presidida por dos epígrafes que advierten la imposibilidad de comprender el mundo si no es desde el aquí, en un caso la Nueva España y, en otro, Europa. El segundo epígrafe, que era el único en la primera versión de este poemario, está tomado de “El descastado” de Alfonso Reyes.

Aunque no quiero detenerme en el poema de Reyes, es importante comentar que en él el escritor regiomontano habla de no reconocerse en los *orígenes* culturales que nunca se vivieron¹⁶⁰ y que precisamente coincide con la sensación de la sección «Postales...» de recorrer espacios que, siendo de cultura universal, sólo remiten a la voz lírica a los espacios vividos. Reyes afirma en ese poema escrito en 1916 (aunque Pacheco asienta fecha de 1917): “heredero de todos, alma mía, mestiza irredenta, no tuviste a quien heredar”. Es importante no sólo para la sección sino también para el concepto de apropiación que he venido trabajando la necesidad de requisar aquello que no forma parte del entorno cultural inmediato, aquello que es ajeno al poeta porque pertenece a otra cultura.

¹⁵⁹ Ronald J. Friis, *op. cit.*, p. 103. La cita que hace Friis proviene de Roberto González Echeverría, *Myth and Archive*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990, p. 113.

¹⁶⁰ “En vano buscamos, necios, en ondas del mismo Leteo, reflejos / que nos pinten las estrellas que nunca vimos.” Alfonso Reyes, *Textos: antología general*, introd., selección y notas de José Luis Martínez, SEP / UNAM, México, 1981, p. 298.

No se trata de una renuncia, sino de apelar a hacerse de aquello y entenderlo desde el irrenunciable y significativo *aquí*, marginal respecto de Europa. Los versos tomados como epígrafe de la sección dicen:

Alma mía, suave cómplice:
no se hizo para nosotros la sintaxis de todo el
mundo
ni hemos nacido, no, bajo la arquitectura de
los Luises de Francia.
Alfonso Reyes, *El descastado* (1917) [cit. NMP, p. 81]

La apertura a lo otro se entreteteje con lo que es propio por origen. En un ensayo de escritura muy posterior (1932), “Lo mexicano y lo universal”, Reyes afirma: “Y que después, a través de esa formación pasen en buenhora las corrientes universales, las cuales –como antes lo indiqué– no podrían ser ‘descastadoras’ ”.¹⁶¹

Retomo el poema “*Venus Anadiomena*, por Ingres”. El cuadro de un pintor francés neoclásico remite a la voz lírica la sensación que le ha causado el poema de un escritor mexicano de un siglo después. De esta manera, el gusto sensual se convierte en punto de intersección entre el pintor, López Velarde y Pacheco. Hay que recordar que sobre la voluptuosidad en su poesía, el jerezano escribió: “Pero es que nada puedo entender ni sentir sino a través de la mujer. [...] De aquí que a las mismas cuestiones abstractas me llegue con temperamento erótico.”¹⁶² En cuanto a Dominique Ingres, además de considerar que estuvo muy interesado por

¹⁶¹ Alfonso Reyes, *op. cit.*, p. 72.

¹⁶² Ramón López Velarde, “Lo soez”, en *El minuterero*, en *Obra poética...*, p. 320.

los desnudos femeninos, Pacheco elige un óleo que, a diferencia del boceto hecho cuarenta años antes, representa una Venus que mira de frente y deja ver su cuerpo. Por su parte, Pacheco retoma la añeja metáfora de la belleza juvenil de la mujer como metáfora de lo mejor de la vida que hay que captar:

VENUS ANADIOMENA, POR INGRES

Voluptuosa Melancolía
 en tu talle mórbido enrosca
 el Placer su caligrafía
 y la Muerte su garabato,
 y en un clima de ala de mosca
 la Lujuria toca a rebato.

RAMÓN LÓPEZ VELARDE

No era preciso eternizarse, muchacha.
 Y ahora tu desnudez llega radiante
 desde un amanecer interminable.
 Invento de la luz, ala de espuma,
 surges de las profundidades más azules.
 Arena siempre nueva y no ceniza
 judeocristiana, isla
 de eterno amor entre las tempestades.
 En el cuadro rehecho sin sosiego
 tu carne perdurable es joven siempre.
 El mar se hiende atónito y observa
 otra vez el milagro. [NMP, pp. 81-82]

Como se observa, aunque el poema de Pacheco parece celebrar que el arte ha trascendido la ley del polvo, el epígrafe tomado de “La última odalisca” le da un matiz de conciencia de muerte. En la versión citada arriba, Pacheco eliminó los intertextos con Quevedo, Goya y Valdés Leal, presentes en la primera. Ya no se entretiene en la carga fatal sino en la aparente eternidad del arte. De esta suerte, el poema de Pacheco es texto en el que convergen Ingres, López Velarde y el sujeto lírico.

SANTIFICACIÓN DEL POETA MARGINAL

En el capítulo dedicado a la relación con la tradición bíblica dediqué un apartado al tema del poeta como un ser marginal. De manera complementaria, que no contradictoria, Pacheco observa la ironía social de acoger a sus poetas muertos como seres ejemplares en “Birds in the night”, poema de elaborada complejidad intertextual. Literalmente, el poema se convierte en punto de encuentro de César Vallejo y Luis Cernuda, principalmente. No es que ficcionalice un encuentro personal entre el poeta peruano y el español. Alude a la vida difícil de Cernuda y su transformación en orgullo nacional después de su muerte. Cita un comentario de Cernuda, quien a su vez escribió un poema homónimo para hablar de esto mismo en el caso de Verlaine y Rimbaud. A su vez, Cernuda había tomado el título del poema que Verlaine tituló en inglés para hablar de los seres marginales. De tal manera, un texto remite a otro. Mientras en el poema de Verlaine el sujeto lírico canta desesperanzadamente la conciencia dolorosa de un amor destinado a terminar, en el de Cernuda se habla del amor intenso y destructivo entre Rimbaud y Verlaine para denunciar la hipocresía de la sociedad que, una vez fallecidos los poetas, los honra como gloria nacional. La idea de la “farsa elogiosa” es retomada por Pacheco para referirse a un homenaje realizado a Vallejo en Perú.

Comienza la densidad intertextual con el epígrafe y desde la primera estrofa:

«*BIRDS IN THE NIGHT*»

(VALLEJO Y CERNUDA SE ENCUENTRAN EN LIMA)

Al partir de las aguas peruanas la anchoveta ha puesto en crisis a la industria pesquera y ha provocado en las ciudades del litoral la invasión de las hambrientas aves marinas.

Excelsior, 1972

Toda la noche oigo el rumor alado desplomándose
y, como en un poema de Cisneros,
albatros, cormoranes y pelícanos
se mueren de hambre en pleno centro de Lima,
baudelaireanamente son vejados.

Mencionar a Antonio Cisneros tiene, como se puede suponer, sus implicaciones. Con la comparación alude a “En el 62 las aves marinas hambrientas llegaron hasta el centro de Lima”, perteneciente al poemario *Como higuera en un campo de golf* (1972). Se trata de un poema en versículos que habla de una noche intranquila en la que llegaron pájaros migrantes. El cielo y el sueño se vieron invadidos por pájaros que arremetían contra otros y contra ellos. Transcribo el final del poema de Cisneros:

Toda la noche viajaron desde el Sur.
Puedo ver a mi esposa con el rostro limpio y ordenado mientras sueña
con manadas de morsas picoteadas y abiertas en sus flancos por los pájaros.¹⁶³

¹⁶³ Versión tomada de Antonio Cisneros, *op. cit.*, p. 149.

Como se puede notar, el epígrafe del periódico se relaciona directamente con el poema,¹⁶⁴ que se transforma en la glosa del texto periodístico. El desastre ecológico que anuncia éste es una metáfora de la crisis que genera el poeta en su sociedad al no ajustar su conducta a las normas establecidas.

El poema de Pacheco alude, a su vez, a “L’Albatros”, incluido en *Las flores del mal*, en el que Baudelaire compara al poeta con esta ave de grandes alas que los marineros cazan por diversión. Se ve al poeta moderno como un albatros que es admirable cuando vuela, pero es torpe en la tierra. Cuando el verso dice “baudelaireanamente son vejados”, remite a ese poema en el que los hombres de la tripulación se divierten atrapándolos. El entramado hipertextual del título, el subtítulo y la primera estrofa proponen al poema como un lugar de encuentro de poetas que de alguna manera fueron marginales, pero que son fundamentales para la poesía moderna. David Huerta comenta este poema de Pacheco en el prólogo que hace al compendio poético de Cisneros y escribe: “Vallejo, Cernuda, Baudelaire: cimientos de la tradición moderna; Francia, España, Perú. Y el nombre de un cuarto poeta, que escribe poemas –por lo visto— de aliento marino, moderno, metropolitano: Cisneros”.¹⁶⁵

En “*Birds in the night*” Pacheco no habla sólo del caso de Vallejo como un ser marginado. Yuxtapone las dos primeras estrofas para dar a entender que el poeta se muere de hambre e ironiza en las siguientes sobre el *status* de orgullo social adquirido una vez que ha muerto:

¹⁶⁴ Tenía dudas acerca de la existencia de tal nota periodística, pero Pacheco me la confirmó en una plática.

¹⁶⁵ David Huerta, prólogo a Antonio Cisneros, *op. cit.*, p. 9.

Ahora sí lo imitan, lo veneran
y es «un orgullo para el continente».

En vida lo patearon, lo escupieron,
lo mataron de hambre y de tristeza.

Dijo Cernuda que ningún país
ha soportado a sus poetas vivos.

Pero está bien así:
¿No es peor destino
ser el Poeta Nacional
a quien saludan todos en la calle? [INV, p. 157]

En 1972 se celebró el aniversario del nacimiento de Vallejo (1892-1938). Sin embargo, en vida Vallejo fue víctima de la penuria, exiliado de su tierra y expulsado de Francia. De hecho, él mismo escribió como parte de un soneto de *Poemas humanos*:

César Vallejo ha muerto, le pegaban
todos sin que él les haga nada;
le daban duro con un palo y duro

también con una soga; son testigos
los días jueves y los huesos húmeros,
la soledad, la lluvia, los caminos...¹⁶⁶

No obstante, en el centenario de su nacimiento, la Asociación de Escritores peruanos le organiza un homenaje. Manuel Scorza, poeta peruano también, escribió: “Ay, Perú, patria tristísima. / ¿De dónde sacaron los poetas sus pájaros / transparentes? / Yo sólo veo dolor”.

¹⁶⁶ César Vallejo, “Piedra negra sobre una piedra blanca”, *Poesía completa*, ed. crítica y estudio Raúl Hernández Novás, Arte y Literatura / Casa de las Américas, La Habana, 1988, p. 244.

El tiempo permite a la sociedad prescindir de la molestia que causó la marginalidad de algunos de estos poetas, por su conducta sexual o política, y quedarse únicamente con los poemas, depurados ya de su presencia. Vallejo y Cernuda, poetas desterrados, y posteriormente apreciados, coinciden no en Lima, sino en el poema de Pacheco. Sus nombres se vuelven alusión de la contradicción que puede suponer que la misma sociedad que los expulsa, los venere después.

DAR VOZ AL VENCIDO

Como parte del interés de Pacheco por la historia y crítica del poder siempre abusivo, está el intento por dar voz a aquellos que históricamente fueron sometidos. Incluye en *No me preguntes...* un poema polifónico tejido con testimonios de las víctimas de las matanzas ocurridas en Tlatelolco, espacio en el que tuvieron lugar la perpetrada por Pedro de Alvarado y la consumada por el ejército durante la presidencia de Gustavo Díaz Ordaz. Mismo espacio, épocas diferentes. En “Manuscrito de Tlatelolco” se oyen las voces de los informantes de Sahagún y las de los reunidos el 2 de octubre de 1968 durante la masacre.

En la versión de 1977, versión más antigua que pude revisar, el poema constaba únicamente de la parte correspondiente a “Los cantares mexicanos” y conectaba con los hechos del siglo XX mediante el acto de la lectura datada en octubre de 1968. El título era:

Lectura de los “Cantares Mexicanos”:
Manuscrito de Tlatelolco*
(octubre 1968)

Con el asterisco remitía a una nota al final del poema para marcar como fuente “los textos traducidos del náhuatl por el Padre Ángel María Garibay”. Los hechos ocurridos en Tenochtitlan un año antes de la caída son comprendidos a la luz de los nuevos acontecimientos. En esta versión había un movimiento de lectura y entendimiento semejante a “Juego de espejos (Catulo imita a Ernesto Cardenal)”, que analizo en el cuarto capítulo.

En la publicación de *Tarde o temprano* de 1980 se añadió la segunda parte, “Las voces de Tlatelolco”, fechada el 2 de octubre de 1978, y en la nota se incluyó a Miguel León—Portilla. En la versión del 2000 Pacheco reescribió y sintetizó la primera parte, reacomodó los versos de la segunda e hizo cambios de estilo. A diferencia de la mayoría de los análisis, creo conveniente acudir a la primera versión que tengo a mano porque se aprecia mejor la compleja intertextualidad del poema e ilumina, al cotejarla con la más reciente, la intención del poeta.

La mayor parte de los versos está tomada de la *Visión de los vencidos*; sin embargo, no todos se refieren a la matanza dirigida por Pedro de Alvarado y ocurrida durante la ausencia de Hernán Cortés, quien había ido a combatir a Pánfilo de Narváez. Pacheco retoma fragmentos que corresponden al sitio de la ciudad cuando los mexicas se refugian en Tlatelolco y que están consignados en el “manuscrito anónimo de Tlatelolco”. En la versión que transcribo subrayaré las palabras y oraciones que coinciden con la traducción de Garibay:

Quando todos se hallaban reunidos,
 Los hombres en armas de guerra
cerraron salidas, entradas y pasos.
Entonces se oyó el estruendo,
se alzaron los gritos.

Los maridos buscaban a sus mujeres.
Llevaban en brazos a sus hijos pequeños.
 Con perfidia fueron muertos.
 Sin saberlo murieron.

Y el olor de la sangre manchaba el aire. 10

Y los padres y madres alzaron el llanto.
Fueron llorados.
 Se lloró por los muertos.
 Los mexicanos estaban muy temerosos.
 Miedo y vergüenza los dominaban. 15

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

En los caminos yacen dardos rotos.
Las casas están destechadas. 20
Enrojecidos tienen sus muros.
Gusanos pululan por calles y plazas.

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

Los subrayados hasta el verso 13 se refieren a la matanza durante la fiesta a Tóxcatl celebrada en el Templo Mayor; excepto los subrayados de los versos 6 y 7, que son parte de un relato de cuando los mexicas se refugian en Tlatelolco ante el avance de los españoles que vienen dispuestos a tomar revancha después de la “noche triste”; las demás palabras corresponden a una descripción épica de la ciudad sitiada, como la ha titulado Miguel León–Portilla, y que forma parte del *Manuscrito de Tlatelolco*, llamado por Boturini *Unos anales históricos de la nación mexicana* y que consiste en una breve relación de la Conquista redactada en náhuatl hacia 1528 por autores anónimos de Tlatelolco.

Los primeros quince versos de esta versión se basan en la historia que fray Bernardino de Sahagún hace con los testimonios de sus informantes anónimos. Pacheco crea un poema polifónico de autoría colectiva en el que suma su voz a la

de los informantes de Sahagún, a los de Tlatelolco y a la traducción de Ángel María Garibay. Pacheco lee los “Cantares mexicanos” a la luz de los acontecimientos trágicos de 1968. Es decir, ¿cómo entender el pasado remoto si no por medio del inmediato? Hay una voz impersonal que informa los hechos históricos y una en primera persona del plural que expresa el dolor.

En la versión de 1980 el título se reduce a “Manuscrito de Tlatelolco” y la primera parte queda con el subtítulo “Lectura de los cantares mexicanos” y el poema presenta una segunda parte titulada “Las voces de Tlatelolco” con una nota en la que aclara:

Éste es un poema colectivo e involuntario hecho con frases entresacadas de las narraciones orales y, en menor medida, de las noticias periodísticas que Elena Poniatowska recoge en *La noche de Tlatelolco* (1971). No se emplearon los textos literarios allí transcritos, con la excepción final de unas líneas tomadas del artículo que José Alvarado publicó en *Siempre!* unos días después de la matanza [TT 1980, p. 66].

Compone momentos de diálogo entre voces que recrean algunas escenas, otras voces que sólo son testimonios y una principal que describe para terminar con lo escrito por José Alvarado, como lo indica su nota. Voces anónimas y voces escritas reconocibles, acontecimientos colectivos coincidentes en un mismo espacio –plaza de Tlatelolco y poema– para hablar de matanzas alevosas que no aparecen en la historia oficial. Livia Soto cita este poema como “uno de los casos más significativos de intertextualidad múltiple en el corpus de la obra de Pacheco”¹⁶⁷ al acoger referencias de varios textos.

¹⁶⁷ Livia Soto, art. cit., p. 115.

Al revisar la versión más reciente encontramos, en principio, que la fecha que se consignaba bajo el subtítulo ahora queda bajo el título. Si en las versiones de 1977 –segunda versión, ya que no tuve acceso a la de 1969– y 1980 “Lectura de los cantares mexicanos” constaba de veinticuatro versos, en la de 2000 esta primera parte suprime versos y queda con un total de once versos, que me parece pertinente citar subrayando las palabras y versos que están tomados de la *Visión de los vencidos*:

Cuando todos se hallaban reunidos
 los hombres en armas de guerra cerraron
las entradas, salidas y pasos.
 Se alzaron los gritos.
 Fue escuchado el estruendo de muerte.
 Manchó el aire el olor de la sangre.

La vergüenza y el miedo cubrieron todo.
 Nuestra suerte fue amarga y lamentable.
 Se ensañó con nosotros la desgracia.

Golpeamos los muros de adobe.
 Es toda nuestra herencia una red de agujeros. [NMP, pp. 67-68].

Mientras en la versión anterior se logra intensidad lírica con repeticiones, en la actual Pacheco apuesta, me parece, a la precisión e intensifica el dramatismo en la segunda parte. De esta manera, la primera parte del poema se torna un preludio de “Las voces de Tlatelolco”. Las voces —la impersonal y la primera del plural— permanecen desde la segunda versión.

En cuanto a la intertextualidad, elimina la que tiene que ver con los mexicanos refugiados en Tlatelolco y, en la segunda parte, suprime lo referente al artículo de José Alvarado, por lo que en la nota ahora sólo se declara la procedencia de esas voces: “Con los textos reunidos por Elena Poniatowska en *La noche de Tlatelolco*”.

“Manuscrito de Tlatelolco” reúne voces de tradición oral que fueron consignadas por escrito por autores concretos; asimismo, liga tiempos en un mismo espacio textual que les da sentido para la voz lírica que reconoce su historia y continúa la tradición de conservar la voz del vencido.

RECONOCIMIENTO DEL PASO INEXORABLE DEL TIEMPO

En este apartado propongo explicar la relación con dos tradiciones prístinas: la poesía china y el pensamiento presocrático. Cada una confluye en la poesía del poeta mexicano para dialogar sobre el tema del ineludible correr del tiempo.

La poesía china clásica del siglo VIII d. C. es principalmente de la que Pacheco se apropia. Toma versos de Li Kiu Ling, Li Po, Wei Yin Wu y Li Ho, poetas que vivieron durante la dinastía Tang, y de Tao Ch'ien, poeta precursor de éstos, según explica Marcela de Juan.¹⁶⁸ De hecho, Pacheco usará en todos los casos, con excepción de uno, la traducción de esta investigadora y traductora nacida en Cuba e hija de un alto mandarín chino.¹⁶⁹

De Juan ubica esta época de gran poderío y grandiosidad de China entre el 618 y el 960. Al respecto comenta: “la edad de oro de la poesía china es, en efecto, la del más brillante apogeo de la misma, coincidiendo con el máximo

¹⁶⁸ Marcela de Juan (pról., notas y traducción), *Poesía china: del siglo XXII a. C. a las canciones de la Revolución cultural*, Alianza, Madrid, 1973, p. 359.

¹⁶⁹ De hecho, el nombre original de Marcela de Juan era Ma Ce Hwuang y lo castellanizó buscando una similitud fonética de acuerdo a lo que consigna Gabriel García Noblejas en “La traducción del chino al español en el siglo XX: Marcela de Juan”, en la página electrónica <http://www.cvc.cervantes.es/obrefchina/marcela.htm>

esplendor de las letras en general, con la fuerza exterior del Imperio y de la dinastía T'ang y con su paz interior".¹⁷⁰ Hay entonces tal aprecio de la poesía que tanto Li Tai Po como Wang Wei vivieron como invitados en el palacio imperial durante un tiempo.

Pacheco dispondrá de versos de estos poetas para usarlos como epígrafes de *No me preguntes...* y de *Irás y no volverás*.¹⁷¹ Son epígrafes de sección, con excepción de uno, que sirve para un poema. Es importante comentar esto, porque de este último epígrafe entresaca un verso que da título a un poema y al tercer poemario, tan definitorio de la poesía de Pacheco, como ya se vio en el primer capítulo. Por supuesto, me refiero a:

NO ME PREGUNTES CÓMO PASA EL TIEMPO

En el polvo del mundo se pierden ya mis huellas;
me alejo sin cesar.
No me preguntes cómo pasa el tiempo.
LI KIU LING, traducido por Marcela de Juan

Al lugar que fue nuestro llega el invierno
y cruzan por el aire las bandadas que emigran.
Después renacerá la primavera,
revivirán las flores que sembraste.
Pero en cambio nosotros
ya nunca más veremos
la casa entre la niebla. [NMP, p. 79]

¹⁷⁰ Marcela de Juan, *op. cit.*, p. 13.

¹⁷¹ Según infiero por lógica temporal, Pacheco debió tomarlos de la *Breve antología de la poesía china y I* o de la *Segunda antología de la poesía china*, publicadas ambas por la Revista de Occidente en 1948 y 1962 respectivamente, puesto que la siguiente antología de Marcela de Juan es de 1973, es decir, posterior a *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969) y coincidente con el año de publicación de *Irás y no volverás*.

Con estos versos antiguos impregna su poesía con un tono de sabiduría ancestral, de aparente sencillez y cercanía con lo natural. El tema de la dificultad para explicar el tiempo —al que alude el título— es tomado, no de la disertación agustiniana tan cercana a un lector occidental, sino de una tradición lejana, como lo es la china, para imitarla en sus recursos acudiendo a la eternidad del ciclo de las estaciones en comparación con el único ciclo que viven los seres humanos.

Por cierto, es interesante señalar que respecto del poeta Li Kiu Ling no hay información biográfica, sólo el poema que transcribe Marcela de Juan.¹⁷² Aunque no fue intencional que en 1969 Pacheco incluyera como posibilidad lúdica esto en el mismo poemario que contiene el *Cancionero apócrifo* como apéndice, ahora podemos verlo como una coincidencia enriquecedora del texto no encontrado, quizá inventado por la traductora.

La primera sección de *Irás y no volverás* (1973) abre también con un epígrafe sobre el paso contundente del tiempo. Esta vez, está tomado de los versos del poeta más reconocido de la literatura china. El epígrafe es el siguiente:

Ni el agua que transcurre torna a su manantial
 Ni la flor desprendida de su tallo
 Vuelve jamás al árbol que la dejó caer.
 LI PO, traducido por Marcela de Juan¹⁷³

¹⁷² Al respecto, Pacheco comentó, en un Congreso dedicado a su obra literaria celebrado en la Feria Internacional del Libro en Monterrey en 2004, que Marcela de Juan había creado un apócrifo porque ni ella da más información sobre tal poeta y tampoco él había encontrado más información sobre Li Kiu Ling. Tampoco aparece en el diccionario de William H. Nienhauser, *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*, Universidad de Indiana, Bloomington, 1986.

¹⁷³ Marcela de Juan, *Poesía china...*, p. 119.

Así inicia la sección <<Falsos testimonios>>, que apunta a los recuerdos que parecen ilusorios por ser de un mundo que ya no existe. La imposibilidad de detener el fluir del tiempo queda apresada en imágenes naturales. Marcela de Juan explica acerca de los temas predilectos de la poesía china:

Y así, junto a los frecuentísimos temas de naturaleza y de paisaje –los que pudiéramos llamar sensitivos—, junto a los numerosísimos cantos de tipo anacreónico y dionisiaco en los que insiste el gran Li Po, los poetas chinos —el gran Li Po a la cabeza— 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.¹⁷⁴

Siguiendo con el tema, Pacheco recurre de nuevo a Li Tai Po para el epígrafe de <<Al revés del almanaque>>, otra sección de *Irás y no volverás*, que dice:

La espada con la hoja más fina
No puede cortar el agua del río en dos
Para que deje de correr.

Li Po [INV, p. 133]

También recurriré a versos de Tu Fu. Para hablar sobre este intertexto aprovechado por el poeta mexicano para enlazarse con la poesía china, vale la pena señalar algunos comentarios biográficos generales. A diferencia de Li Po, que vivió en la corte rodeado de riquezas y consideraciones mientras su poesía recibió el aprecio del emperador y del príncipe Ho Chi Chang –inclusive, fue

¹⁷⁴ Marcela de Juan, *Poesía china...*, p. 16.

designado miembro de la Academia Hanlin—,¹⁷⁵ Tu Fu no entró en la corte a pesar de que presentó los exámenes imperiales para obtener un reconocimiento. Sin ser deterministas, a partir de la idea de una vida difícil y de un trabajo no reconocido se puede entender la razón por la que Tu Fu canta las adversidades de la vida, el horror de la guerra, la soledad y el desamparo.

Dentro de los versos dedicados al infortunio, Pacheco elige unos de Tu Fu que hablan de la indiferencia de los otros hacia el trabajo poético, para constituirlos en uno de los dos epígrafes de la sección <<Considerando en frío, imparcialmente>>:

A nadie le interesa lo que nos pasa
ni aquello que escribimos.
Somos nuestro único público. [INV, p. 150]

El tema de la marginalidad del poeta se ve apoyado con los versos de Tu Fu. Parecería que es condición inseparable de un poeta, no importando la cultura ni el siglo en el que se haya vivido.

En cambio, para apoyar el carácter metapoético de esta sección, recurre a un poeta tardío de la dinastía. Así, el segundo epígrafe de esta sección, que toma su título de un verso de los *Poemas humanos* de César Vallejo, es de Li Ho.

Sobre el efecto que Pacheco obtiene con los versos tomados de los poetas chinos, Mary Kathryn Docter escribe en su tesis: “Each part maintains an inner

¹⁷⁵ José Luis Martínez refiere que, desilusionado por no poder acceder a ser ministro y por las intrigas de los eunucos, Li Po abandonó la corte. Véase *China / Japón. El mundo antiguo*, SEP, México, 1976, p. 111.

thematic and stylistic unity, and each is prefaced by a quote from a Chinese thinker which sets the generally dark and pessimistic tone”.¹⁷⁶

Si de la poesía china se impregna del tono fatídico acerca del tiempo, para el tema del carácter fugitivo del tiempo Pacheco no podría dejar de recurrir a un pensador presocrático caracterizado por este tema: Heráclito. Este pensador jonio adquiere presencia fundamental en su poesía, aunque aparezca escasamente.

Como se recordará, del pensamiento de Heráclito, nacido en Efeso en el siglo VI a.C., se conservan sólo algunos fragmentos. Se cuenta que, enojado porque sus compatriotas no lo comprendían, dejó su libro en el templo dedicado a Diana con la esperanza de que la posteridad lo entendiera. Lo cierto es que sus fragmentos han suscitado un interés profundo en filósofos que lo han repensado y comentado: Platón y Aristóteles en la antigüedad; Hegel, Marx, Heidegger y Gadamer en los siglos XIX y XX. Además, visto desde nuestra época tan dada a estimar lo fragmentario y lo dialógico, el pensamiento de Heráclito estimula la reflexión.

El problema que ocupó a los milesios, primeros pensadores griegos, fue responder cuál era el *arché* o principio de todas las cosas. Inquirían por aquello de lo que están hechas todas las cosas y que, a su vez, las regía. Se enfrentaron a crear conceptos, por lo que en primera instancia acudieron a imágenes que les permitieran conjuntar lo elemental que estaba en todas y cada una de las cosas, como el agua –Tales de Mileto– o el aire –Anaxímenes. Heráclito respondió a esta pregunta con dos imágenes, una menos conocida que la otra: el fuego y el río.

¹⁷⁶ Mary Kathryn Docter, *op. cit.*, p. 163.

Acude al fuego porque ilumina y permite distinguir la multiplicidad de lo existente y, a su vez, abrasa y transforma generando el cambio, que es el que da unidad a todo. El fuego reúne las características que exigían del *arché*, como se lee en el fragmento siguiente:

Este universo, que es el mismo para todos, no lo hizo ninguno de los dioses o de los hombres, pero siempre fue, es y será fuego vivo que con medida se enciende y con medida se apaga.¹⁷⁷

Se suele presentar a Heráclito como el defensor del cambio a ultranza en oposición a la permanencia del ser que propuso Parménides. No obstante, es una simplificación que pasa por alto la complejidad que supone que, si bien todo está en devenir, es un cambio que se repite, esto es, incluye el cambio y la permanencia del cambio. Así, Heráclito supone algo que permanece en el cambio. De manera que era el uno –la permanencia– de los muchos cambiantes.

Además, el fuego representaba perfectamente el *Logos* o la Palabra que ilumina el universo y, al aluzarlo, lo constituye, como se puede constatar en el siguiente fragmento que cita Diógenes Laercio: “La sabiduría implica únicamente una cosa: comprender a la razón que lo gobierna todo”.¹⁷⁸

Las paradojas y aparentes contradicciones constituyen las características principales de los fragmentos heraclitianos que muestran la unidad de los contrarios: guerra y paz, hambre y saciedad, mortales e inmortales, hombres y

¹⁷⁷ *Los filósofos presocráticos. De Homero a Demócrito*, pról., trad. y notas Federico Ferro Gay, SEP, México, 1987, p. 75.

¹⁷⁸ *Los filósofos presocráticos...*, p. 76.

dioses. Heráclito logró con ello una “tensa unidad dialéctica”.¹⁷⁹ Heráclito expresa su idea de la armonía obtenida con la coexistencia de lo diverso en el fragmento 51:

Los hombres no comprenden que lo divergente está de acuerdo consigo mismo. Es una armonía de tensiones opuestas, como la del arco y la lira.¹⁸⁰

Así que ser y no ser, lo múltiple y lo uno, el cambio y la permanencia no son contradictorios en el pensamiento de Heráclito. El flujo incesante de las cosas no excluye la persistencia de algo. De manera que cuando Pacheco se pregunta por el cambio y lo permanente en la segunda parte de *El reposo del fuego* (1966), se observa la tensión de los contrarios representativa de Heráclito. Veamos:

I
 Moho, salitre, pátina, descenso
 del polvo al refluir sobre las cosas.
 ¿Qué obstinado roer devora el mundo,
 arde en el transcurrir, empaña el día
 y en la noche malsana recomienza? [RF, p. 44]¹⁸¹

Aunque la idea de que el polvo constituye las cosas está cargada de resonancias cristianas y quevedescas, también coincide con la propuesta del pensador efesio planteada en el campo semántico fuego–hoguera polvo. En la

¹⁷⁹ Hans Georg Gadamer califica así esta unidad de contrarios en su libro *El inicio de la sabiduría*, trad. Antonio Gómez Ramos, Paidós, Barcelona, 2001, p. 38.

¹⁸⁰ *Los filósofos presocráticos...*, p. 77.

¹⁸¹ Como *El reposo del fuego* es un poema extenso dividido en tres partes identificadas con números romanos, para facilitar el cotejo citaré la parte en la que se ubican los versos, el número de fragmento y la página en su versión de TT 2000, como he venido haciendo con otros poemarios.

siguiente estrofa el polvo es evidencia del fuego que constituye todas las cosas, como el *arché* presocrático:

Y yo, sin nombre,
busco un rastro fugaz, quiero un vestigio,
algo que me recuerde, si he olvidado,
la secreta eficacia con que el polvo
devora el interior de los objetos. [RF, I, 8, p. 40]

No es la ceniza pasiva sino el polvo que guarda características del fuego abrasador. Pacheco se refiere a tres hogueras: hoguera cósmica, la hoguera-poema y la hoguera devastadora producida por la depredación de los poderosos en su avance conquistador. En el tratamiento de la hoguera como principio de creación y desgaste está retomado el planteamiento de Heráclito, como se puede observar abajo:

El reposo del fuego es tomar forma
con su pleno poder de transformarse.
Fuego del aire y soledad del fuego
al incendiar el aire hecho de fuego.
Fuego es el mundo que se extingue y cambia
para durar (fue siempre) eternamente. [RF, II, 2, p. 44]

Ni el lenguaje ni el poema están a salvo del deterioro:

Palabras
carcomidas, rengueantes, sonsonete
de algún viejo molino.
Cuántas cosas,
llanto de cuántas cosas inservibles
que en el polvo arderán. [RF, III, 10, pp. 57-58]

No obstante, Pacheco no propone el mutismo como respuesta a la conciencia del drama temporal e histórico. Tampoco pretende modificar las cosas y, por ello, asevera:

ríos, nosotros mismos somos y no somos”¹⁸² y “No se pude sumergir dos veces en el mismo río. Las cosas se dispersan y se reúnen de nuevo, se aproximan y se alejan”.¹⁸³ Para observar con facilidad el intertexto, subrayo los versos:

Las cosas hoy dispersas se reúnen
y las que están más próximas se alejan.

Soy y no soy aquel que te ha esperado
en el parque desierto una mañana
junto al río irrepitable en donde entraba
(y no lo hará jamás, nunca dos veces)
la luz de octubre rota en la espesura. [RF, II, 2, pp. 44-45]

En *Jardín de niños*, otro poema extenso, también remitirá a fragmentos del pensador efesio. La primera versión de este poema forma parte del libro–objeto hecho en colaboración con Vicente Rojo y en él compone una alegoría de las etapas del trayecto existencial del ser humano.¹⁸⁴ Después, lo incluye en su libro *Desde entonces*. Parafrasea a Heráclito cuando compone:

Generación que vas como las hojas...
como las hojas no, como las ondas
o círculos concéntricos taladrados
por la gota de lluvia en la masa de agua,

¹⁸² *Los filósofos presocráticos...*, p. 73, frag. 49. En la traducción de Juan García Bacca: “En los mismos ríos nos bañamos y no nos bañamos en los mismos: y parecidamente somos y no somos”, en *Los presocráticos*, 1ª reimposición, Fondo de Cultura Económica, México, 1979, p. 243. En la de Luis Farre: “Entramos y no entramos en los mismos ríos: somos y no somos”, en Heráclito, *Fragmentos*, 5ª ed., Aguilar, Buenos Aires, 1977, p. 123.

¹⁸³ Traducción de Juan García Bacca, *op. cit.*, p. 247, frag. 91. Es interesante anotar la traducción de Farre: “No hay manera de bañarse dos veces en la misma corriente; que las cosas se disipan y de nuevo se reúnen, van hacia el ser y dejan de ser”, en Heráclito, *op. cit.*, p. 143.

¹⁸⁴ Vicente Rojo y José Emilio Pacheco, *Jardín de niños*, Multiarte, México, 1978.

hasta que al ensancharse se hacen un todo
 con el río que nunca pára
 porque es distinto siempre.
 Las aguas pasan,
 el río sigue su curso,
 sigue en su cauce. [DE, 5, pp. 250-251]

Además del fuego y el río, Pacheco recurre también al fragmento comentado por Aristóteles —me refiero a: “El sol no es solamente ‘nuevo cada día’ como dice Heráclito, sino que es constantemente nuevo”—¹⁸⁵ en su poema “Sol de Heráclito”:

El sol es nuevo cada día,
 pero los ojos que lo ven brillar
 no disfrutan
 de esa capacidad
 —añadió Heráclito
 en líneas omitidas por los copistas
 o devoradas
 en el célebre incendio de Alejandría. [DE, p. 220]

Como se ve, hay relaciones intertextuales evidentes con los fragmentos de Heráclito, como el verso en cursiva del poema anterior, y otras un tanto veladas, como en el caso de *El reposo del fuego*, que aluden a fragmentos menos conocidos y que Pacheco no marcó como intertextos. Recordemos que será hasta el tercer libro de poesía cuando comience esta práctica.

Las relaciones que establece con los fragmentos de Heráclito no son abundantes, pero sí importantes en sus poemarios *El reposo del fuego* (1966), *Irás y no volverás* (1973) y *Desde entonces* (1980). Halla en estos fragmentos una

¹⁸⁵ *Los filósofos presocráticos...*, p. 73, frag. 6.

íntima relación entre imágenes, idea y dialéctica, fenómeno que coincide con su forma de expresar la persistencia del cambio.

Por ser el tiempo uno de los misterios fundamentales en los que se ve implicado todo ser humano, se constituye en uno de los grandes temas de la poesía, no importa la época o la nacionalidad. Como tema, el tiempo permite una gama de actitudes en su tratamiento: va del festejo por la vida al pesimismo por la muerte cierta.

Textos de autores como Baudelaire, López Velarde, Neruda, Vallejo, Cernuda, Heráclito, Li Kiu Ling, entre otros, se vuelven en este capítulo una muestra de la gama de tradiciones, antiguas y modernas, que retoma Pacheco para apropiárselas a partir del tema del tiempo tratado desde diferentes perspectivas o, si se quiere, trenzado con otros temas: el *tempus fugit*, el tiempo histórico, el *spleen* de la modernidad, el progreso como destrucción, la continuidad del entramado de propuestas poéticas, la caducidad de una sensibilidad estética y la ciclicidad de creación y destrucción. Los nombres se vuelven guiños o marcas, intertextos que establecen un diálogo al interior del poema de Pacheco.

Retoma nombres, palabras, títulos, fragmentos para mostrar la contundencia del tiempo en la dinámica poética, en la historia, en la conformación ontológica de todo lo existente, en la experiencia con la naturaleza. Mediante la intertextualidad, Pacheco crea un espacio de diálogo en el que el pasado y el presente se disuelven en un presente textual que se actualiza durante la lectura. Convierte una pluralidad de tradiciones en referentes y, al hacerlo, se las apropia.

CAPÍTULO IV

La traducción como apropiación

No sigo el camino de los antiguos:
busco lo que ellos buscaron.

Basho, trad. Octavio Paz

LA APROPIACIÓN

Las dos actitudes extremas ante la traducción son la que busca la fidelidad en la traducción literal y la que toma al original apenas como punto de partida. La primera supone que se pueden trasladar palabras y expresiones de una lengua a otra. De hecho, ésta es la expectativa ingenua que el lector tiene cuando lee una obra traducida y, quizá, el ideal al que aspira un traductor generalmente. En cuanto a la segunda, o sólo se interesa en el original como pivote o ya ha asumido con desilusión la imposibilidad del rescate integral del trabajo poético.

Pacheco tiene claros sus axiomas con respecto a la traducción:

Mi creencia absoluta en que la poesía es de todos y de todas, en que el poema resulta intraducible y se asfixia al salir del aguamadre de su lengua, en que fuera de ella sólo puede ser representado por un texto análogo y distinto, una aproximación a su original, me ha llevado una y otra vez a romper con un tabú: las traducciones de traducciones.¹⁸⁶

¹⁸⁶ José Emilio Pacheco, *Bajo la luz del haikú: poemas de Basho, Buson, Issa y otros*, Breve Fondo Editorial, México, 1997, p. 13. En adelante, se citará directamente en el texto como *Bajo la luz...*

Si se considera que el trabajo poético consiste en buscar la palabra precisa en sus significados literal, afectivo y rítmico para engazarla en el poema, entonces la traducción fiel es imposible. Eduardo Lizalde califica como versión imposible a “la que logra leer y decir en otra lengua, con arte y aliento iguales, o superiores, el texto original del gran poeta”.¹⁸⁷ En este sentido, también Pacheco mantiene una actitud de reconocimiento a los “inmejorables originales” (TT 1980, p. 10) de sus *maestros* de oficio.

Cada idioma tiene sus propios sonidos y aunadas a éstos sus propias cargas emotivas que, además, cambian según las épocas, las regiones y, muchas veces, los sectores sociales y generacionales. Me refiero a los sonidos en especial porque muchas veces en la poesía tienen tal fuerza que aunque no se entienda un idioma, el poema conmueve. Octavio Paz explica al respecto:

El poeta, al nombrar lo que ha sentido y pensado, no transmite las ideas y sensaciones originales: presenta formas y figuras que son combinaciones rítmicas en las que el sonido es indisoluble del sentido [...] El poema es la metáfora de lo que sintió y pensó el poeta. Esa metáfora es la resurrección de la experiencia y su transmutación.¹⁸⁸

De manera que para lograr una traducción que produzca efectos parecidos al original con medios distintos, como Paul Valéry quería, se requiere de un diálogo real del traductor con la obra. El diálogo es propiciado por el interés del traductor en una obra determinada. El poeta traductor busca incorporar aspectos

¹⁸⁷ Eduardo Lizalde, “Desfiladeros de la traducción”, en su libro *Tablero de divagaciones*, vol. I, Fondo de Cultura Económica, México, 1999, p. 71. Hace comentarios generales sobre la traducción y en especial sobre las traducciones de “La giganta” de Baudelaire.

¹⁸⁸ Octavio Paz, *Sombras de obras*, Seix Barral, México, 1983, p. 21.

de la obra ajena en autoría y lengua a su experiencia y a su propia lengua. Más adelante me detendré en este doble ámbito de expansión: el poema original como motivación de un nuevo poema y como ensanchamiento de posibilidades de la lengua receptora.

El poeta traductor es el destinatario superior del que habla Bajtín, aquel que analiza, comprende e interpreta, es decir, aquel que dialoga con el texto. Busca una compenetración tal con el original que el poema traducido tenga la calidad de un poema en la lengua de llegada. Convertir el original en un poema *vivo* en lengua española es el objetivo que se ha propuesto Pacheco como traductor, expectativa que anuncia en uno de los tres epígrafes de *Aproximaciones*, tomado de un texto de Fray Luis de León:

De lo que es traducido, el que quisiere ser juez pruebe primero qué cosa es traducir poesías elegantes de una lengua extraña a la suya sin añadir ni quitar sentencia y con 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. No digo que lo he hecho yo, ni soy tan arrogante; mas helo pretendido hacer, y así lo confieso.

Aunque no se logra trasladar totalmente el original, si se consigue incorporarlo con naturalidad a la lengua receptora, ésta se beneficia porque amplía sus fronteras cuando se ve forzada a nombrar una situación nueva o expresar algo nuevo. En el diálogo que se propone el traductor se impregna del original, se apropia de elementos formales, temas y actitudes no sólo para rehacer el poema en otro idioma sino para tomarlos para su propio trabajo poético. Así vista, la traducción puede ser una imitación que le permita ejercitarse en logros formales: ritmos, tipos de imágenes, formas.

Marco Antonio Montes de Oca se refiere a esto como trasplante idiomático: “Traducir es trasplantar entidades escritas a otro tiempo y otro espacio”.¹⁸⁹ Para este poeta traductor existe la posibilidad de un diálogo de equivalencias que permite salvar parte del poema original.

En la comparación que hace entre crítica y traducción, en tanto que ambas constituyen las últimas consecuencias del fenómeno poético, Montes de Oca asienta que la primera aclara y la segunda difunde. Al respecto me parece pertinente comentar que Pacheco no sólo busca la difusión sino también el enriquecimiento con propuestas y recursos poéticos de ciertas tradiciones que a él le interesan no sólo históricamente sino como estímulo de su práctica poética: por ejemplo, la poesía conversacional en lengua inglesa.

Pacheco se refiere a este afán de enriquecimiento expansivo literario como apropiación. Es una apropiación no tanto a título personal, como en nombre de la tribu. Por eso advierte al lector con respecto a sus traducciones en el prólogo de *Tarde o temprano*: “Considero estos trabajos una obra colectiva que debiera ser anónima y me parece abusivo firmarla. No obstante, quien desee cotejarme con las otras interpretaciones verá que tampoco puede hablarse de plagio” [TT 1980, p. 10]. No es que se adjudique la autoría de un poema traducido, sino que desea sumergirse en una tradición y usufructuar aquello que pueda tomar de ella. Si, como expuse en el capítulo dedicado a su poética, es un ideal para él la obra colectiva y anónima, esta aspiración casi se realiza en las traducciones. Todos los

¹⁸⁹ Marco Antonio Montes de Oca, *El surco y la brasa: traductores mexicanos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, p. 7.

que intervienen para que un poema de una tradición extraña llegue a formar parte del caudal de otros se difuminan en muchas ocasiones en el anonimato. Pacheco escribe en su nota introductoria a *Aproximaciones*:

Cuando todo se ha dicho contra la traducción, queda en pie la certeza de que es el torrente sanguíneo en el cuerpo de la poesía: sin los árabes no hubiera habido trovadores, sin los trovadores no hubiera habido Dante ni Petrarca, sin ellos no hubiera habido siglo de oro español, etcétera. En cada época y en cada país hay personas que nos salvan de vivir incomunicados como peces en un acuario y cumplen la función indispensable de abrir ventanas y tender puentes hacia lo que de otro modo permanecería desconocido.¹⁹⁰

Surgen algunos nombres, una mayoría se pierde, pero más allá del nombre queda la obra. “La poesía no es de nadie: se hace entre todos”, escribió el Conde de Lautréamont, afirmación que se *arroga* como suya Julián Hernández y que cita Pacheco.¹⁹¹ Sin embargo, firma sus aproximaciones porque, por otro lado, piensa que el traductor tiene una responsabilidad: el original es juzgado por medio de su trabajo.¹⁹²

¹⁹⁰ *Aproximaciones*, trad. y notas de José Emilio Pacheco, compilación Miguel Ángel Flores, Penélope, México, 1984, p. 7. En adelante se citará en el texto, como se ha venido haciendo con el resto de su trabajo poético.

¹⁹¹ La pone como epígrafe de la sección de <<Aproximaciones>> en *Irás y no volverás* y de *Tarde o temprano* [1980] y la cita entrecomillada en su nota introductoria al libro *Aproximaciones*, p. 6.

¹⁹² Así lo comentó en el ciclo de conferencias y lecturas titulado “El arte de lo imposible: la traducción poética: *Cuatro cuartetos* de T. S. Eliot”, dictado en El Colegio Nacional del 2 al 6 de septiembre de 2002. Pacheco presentó una lectura paralela del original en la voz de Eliot y la traducción en su voz. La última sesión la dedicó a hablar sobre la traducción en México y a algunas reflexiones sobre la traducción en general.

Los autores que lo impulsaron con su ejemplo a buscar mayores libertades en la traducción fueron Ezra Pound, Octavio Paz y Jaime García Terrés. Pound se propone hacer poesía en su traducción de poemas chinos, no atenerse a las definiciones verbales de los diccionarios¹⁹³ y explica:

El poeta, al confrontar su propio tiempo, debe tratar de que el lenguaje no se petrifique en sus manos. Debe estar preparado para los avances en el campo de la verdadera metáfora que es la metáfora interpretativa, en oposición a la metáfora falsa u ornamenta.¹⁹⁴

Pound, como también lo propondrá después Valéry, decide traducir usando medios diferentes para lograr el mismo efecto. Pacheco interpreta la consigna de Pound: *Make it new* como “Hazlo de nuevo, ponlo en el habla cotidiana de tu país y de tu época” [*Bajo la luz...*, p. 12]. Esto es lo que hermana la traducción con la creación y lo que me lleva a hablar de una relación intertextual en la que un texto está presente fecundando otro diferente en un sentido, pero ligado al anterior.

Octavio Paz apunta en el prólogo de *Versiones y diversiones* su finalidad: “a partir de poemas en otras lenguas hacer poemas en la mía”.¹⁹⁵ Para este autor el poema traducido es una transmutación: reproduce los efectos y logra un texto análogo al original. “Traducción y creación son operaciones gemelas. Por una parte, según lo muestran los casos de Baudelaire y de Pound, la traducción es indistinguible muchas veces de la creación; por la otra, hay un incesante reflujo

¹⁹³ Cfr. Ernest Fenollosa / Ezra Pound, *Los caracteres de la escritura china como medio poético*, introd. y versión Salvador Elizondo, UNAM, México, 1980.

¹⁹⁴ Ezra Pound en su nota 7 de Ernest Fenollosa / Ezra Pound, *op. cit.*, p. 44.

¹⁹⁵ Esto lo asienta en el prólogo de la edición de 1973, que aparece en la edición bilingüe: Octavio Paz, *Versiones y diversiones*, ed. Nicanor Vélez, Galaxia Gutenberg–Círculo de Lectores, Barcelona, 2000.

entre las dos, una continua y mutua fecundación”.¹⁹⁶ La traducción literal no es traducción, asienta Paz, sino un dispositivo para leer en la lengua original. En cambio, si recurre a la descripción indirecta y la ecuación verbal es literaria porque “todas las traducciones son operaciones que se sirven de los modos de expresión a que, según Roman Jakobson, se reducen todos los procedimientos literarios: la metonimia y la metáfora”.¹⁹⁷

En el prólogo a *Baile de máscaras*, García Terrés explica que para él no hay diferencias radicales entre la creación de un poema y la versión traducida. No obstante, aunque él mismo les confiere igual esfuerzo, no puede soslayar la jerarquía en la que el reconocimiento autorial está por encima del que otorga al poeta–traductor. “Y a decir verdad, me es arduo insistir, si logro consumir a mi gusto su traducción, en que aún se trata de un poema ajeno”.¹⁹⁸ Todavía no puede romper del todo con la apreciación romántica del autor original. Sin embargo, en una aparente contradicción con esa afirmación, pero que está acorde con la idea de apropiación, García Terrés reconoce como autor de “Song of the Bowmen of Shu” a Pound y no al poeta chino Bunno. Al fin y al cabo hace una versión del poema de Pound y no del de Bunno. Aún se ve una reticencia a hacer traducción de traducciones y suponer que se está traduciendo al original.

¹⁹⁶ Octavio Paz, *Traducción: literatura y literalidad*, 2ª ed., Tusquets, Barcelona, 1981, p. 16 [1ª ed. 1971].

¹⁹⁷ Octavio Paz, *Traducción...*, p. 10. Paz tiene una postura coincidente con George Steiner. Para ambos el lenguaje siempre implica una traducción.

¹⁹⁸ Jaime García Terrés, *Baile de máscaras*, Del Equilibrista–El Colegio Nacional, Madrid–México, 1989, p. 7.

Pacheco coincide con las ideas de Pound, Paz y García Terrés y reconoce que el original es inmejorable y tiene una fuerza tal que suscita otros textos. La traducción es más efímera que el original porque es una lectura que corresponde a un aquí y un ahora. Por eso, Pacheco cree que cada generación debe hacer su traducción de los clásicos. Quizá allí radique el mayor reconocimiento al original. Si intertextualidad es la relación de copresencia de un texto en otro, las aproximaciones de Pacheco se constituyen en diálogos efectivos en un texto en un momento determinado de la lengua.

La apropiación no es sólo una manera de enriquecimiento personal del poeta, también lo es en el ámbito del idioma. Pacheco toma la postura de T. S. Eliot y de Mallarmé sobre la función del poeta con respecto a la tribu. El poeta es el encargado de purificar y vivificar la lengua, tesoro social. El poeta extrema las posibilidades de su lengua no sólo en el léxico sino también en el ritmo. Tensa las palabras para transmitir lo que usualmente no hacen ante el reto que significa un poema en otro idioma. Puede dotar de nueva sensibilidad los significados al renovar el enfoque.

Para Pacheco el poema ilumina. En la medida en que la poesía precisa y expande la red de significación de una lengua, ilumina el mundo. En el prólogo de la *Antología del modernismo* Pacheco asienta: “El primero entre los valores sociales de la poesía es mantener en circulación el lenguaje porque sólo mediante las palabras podemos aspirar a entendernos y a entender el mundo”.¹⁹⁹ La traducción en general y la traducción poética en especial reactivan la circulación

¹⁹⁹ J. E. Pacheco, *Antología del modernismo...*, p. XLIII.

del idioma al buscar correspondencias y con ello plantean nuevas formas de ver el mundo.

Si, de acuerdo con Octavio Paz, el lenguaje es una metáfora de la realidad, se descarta la identidad que con ingenuidad se le asigna al lenguaje y la realidad como si sólo se tratara de asignar un nombre a cosas, y se tiene que conceder que al hablar relacionamos esas palabras y es en esa relación donde interpretamos el mundo. Las metáforas en sí expanden el conocimiento al establecer vínculos entre partes de la realidad que permanecían ajenas entre sí. Si se acepta esto, no cabe duda de que la poesía es una forma de conocimiento y de entender el mundo y traducir un poema es una manera de ampliar la visión en el idioma receptor y de desautomatizar el uso de las palabras, valor fundamental del arte para Shklovsky.

En un artículo que dedica Pacheco a revisar cómo influyó Jules Laforgue en ciertos autores, escribe: “La vanguardia que rechazó la rima, en cambio recogió de Lugones su idea de que el verso vive de la metáfora (‘la analogía pintoresca de las cosas entre sí’). A juicio de Lugones el lenguaje es un conjunto de imágenes, cada vocablo es una metáfora: hallar imágenes nuevas, expresarlas con claridad significa enriquecer y renovar el idioma”.²⁰⁰

Suele pasar inadvertida la función de la poesía de impedir la decrepitud en que puede caer una lengua. George Steiner, en su disertación sobre las tendencias innovadoras y conservadoras de una lengua, asienta:

²⁰⁰ J. E. Pacheco, “París era...”, p. 53.

Algunas civilizaciones han vivido épocas en que la sintaxis se vuelve rígida, épocas en que se marchitan los recursos disponibles de percepción viva y reformulación. Las palabras parecen transcurrir muertas bajo el peso del uso consagrado; aumentan entonces la frecuencia y la esclerótica fuerza de los clichés, de los símiles no examinados, de los tropos deslavados por el uso. En lugar de actuar como una membrana viva, la gramática y el vocabulario erigen barreras contra los nuevos sentimientos. Así, incapaz de adaptarse y de buscarle equivalencias al caprichoso paisaje de los hechos, una civilización se encierra en una traza lingüística determinada que solamente enfrenta la realidad en puntos consagrados y arbitrarios.²⁰¹

Los estados de parálisis en los que cae una lengua en lo referente al léxico, la sintaxis, la gramática y el ritmo pueden ser salvados por la poesía. La traducción poética cumple con este cometido a largo plazo; a corto plazo puede proponer formas nuevas. Por eso, la apropiación da dinamismo vital no sólo al poeta sino también a la lengua receptora.

La apropiación no consiste en copiar, sino en hacer del poema ajeno un “estímulo de su propia originalidad”.²⁰² Para precisar la idea de Pacheco sobre la apropiación cito la siguiente aclaración que escribe con respecto a la originalidad del modernismo:

En 1982, centenario del modernismo, aparece nítidamente el concepto de *apropiación*. Después de Martí y Darío lo que han hecho los hispanoamericanos es adueñarse de los instrumentos poéticos y literarios que necesitan y transformarlos

²⁰¹ George Steiner, *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*, 3ª ed., trad. Adolfo Castañón y Aurelio Major, Fondo de Cultura Económica, México, 2001, p. 43.

²⁰² J. E. Pacheco, “París era...”, p. 52.

en algo diferente. Los materiales pueden llegar de fuera: el producto final es nuestro.²⁰³

Ésta es también la finalidad a la que apuntan sus traducciones; más todavía, es la finalidad de toda la intertextualidad e, incluso, de toda creación artística. De esta manera, se hace evidente la fuerza e importancia de la tradición y de la traducción.

Pacheco visualiza la traducción como una imitación que le permite practicar siguiendo a otros poetas: “Es la manera más atenta de leer un poema y la mejor forma de ejercitarse en la versificación sin la disciplina mecanizante de intentar escribir algo nuevo todos los días”.²⁰⁴

Imitar no es plagiar sino seguir los pasos de otro. No es falsificar, sino volverse el aprendiz. Si para Pacheco la lectura es el principio de la escritura, la traducción es una forma de lectura comprometida en un diálogo profundo con la forma—fondo del texto. Además, el texto original sufre un cambio que lo hace voz del traductor al pasar por el tamiz de las palabras ajenas, de tal manera que “las versiones son parte de la poesía de un autor”²⁰⁵ sin perderse la voz del autor original. En la traducción se concreta en cierto sentido su ideal de una poesía colectiva, coincidente con el de Lautréamont y de los surrealistas. Un poema se

²⁰³ J. E. Pacheco, “El gran vuelo...”, p. 54.

²⁰⁴ J. E. Pacheco, “Paz y los otros”, *Letras Libres*, núm. 47 (noviembre, 2002), p. 20. Este artículo lo dedica a hablar del trabajo de traductor de Paz en la versión aumentada de *Versiones y diversiones*. Pacheco insiste en la idea de apropiación: “es una antología de la lírica universal y también un gran libro de la poesía en nuestro idioma. Paz nos acercó lo lejano e hizo nuestro lo ajeno”, p. 21.

²⁰⁵ J. E. Pacheco, “Paz y los otros”, p. 20.

elabora con un material colectivo, la lengua, y después se desarraiga para enraizarlo, siguiendo con esta imagen, en otra lengua; en el original lleva la afectividad que le ha impreso su autor y, de acuerdo con esto, la versión traducida adquiere un matiz que le añade el traductor desde un estado de la lengua dado por el aquí y ahora de éste. Al rehacerlo algo de la identidad original permanece en el nuevo tejido poético de la traducción.

Juega con la idea de *traduttore traditore* cuando Pacheco firma sus traducciones publicadas en la sección «Inventario» de la revista *Proceso* con “Traiducciones y adaptraiciones de JEP”. En 1991 modifica por “versión de JEP”. Quizá porque ya no quiere esgrimir más esto y sí fortalecer la convicción de que no es una traición sino una manera de que el texto original siga vivo.²⁰⁶

El poema tiene que ser vuelto a construir para ser recibido por la nueva lengua. Cuando Pacheco se refiere a la lengua como *aguamadre* reúne no sólo la idea de origen sino también la idea de su capacidad de fluir. Traducir es trasplantar y acondicionar para lograr que la abrigue la lengua–receptora. Esos cambios, en el mejor de los casos, le permiten al poema seguir vivo y difundirse más allá de su lengua original. Esto es lo que me permite ver la traducción como una relación intertextual: no es el mismo texto sino que forma un entramado que no niega su clara procedencia, pero al ser trasplantado e interpretado forma un nuevo texto. Montes de Oca compara esto con la reencarnación y dice que, a diferencia de las almas, el poema transmigra a medias. “Desfigurado, transfigura-

²⁰⁶ En el caso de la sección «Reloj de arena» de *Letras Libres* no aparece firma porque se da por supuesto quién es el autor encargado de esa sección.

do, vuelto a construir, el poema sobreviviente se toca de un ropaje al que nadie se atrevería a confundir con luz postiza: se trata del cambio requerido para seguir siendo idéntico a sí mismo”.²⁰⁷ Hay pues esta tensión entre identidad y transformación.

Para Pacheco el cambio es un factor fundamental de continuidad. El poema traducido pasa del *aguamadre de su lengua* a una en que sobrevive y de alguna manera la voz del poeta–traductor deja huella. El poema no pasa incólume por la traducción. Por eso la califica como “la más salvaje y civilizadora de las tareas” [*Bajo la luz...*, p. 14].

En una conferencia afirmó que la traducción es camino de un solo sentido, es decir, no se puede traducir la versión a la lengua–fuente para obtener nuevamente el original. El texto original está entramado de tal manera con la lengua receptora y con la interpretación del poeta traductor que sería imposible regresarlo *puro*. No es que la versión sea una impureza, sino que la traducción se carga con nuevos valores.

Si la categoría de *clásico* está basada en el diálogo que una obra suscita en lectores de otros tiempos y de otros espacios, entonces la importancia del original está en esa capacidad generadora y la de la versión en que es una recreación que ilumina el original con una nueva lectura que corresponde a los intereses de un momento literario y al estado de la lengua. De acuerdo con esto, la forma de acercarse a un *clásico* varía con las épocas y demanda una reinterpretación que permite entender al original. Se entiende al original a partir de la versión cercana.

²⁰⁷ M. A. Montes de Oca, *op. cit.*, p. 9.

Una tradición sólo pertenece al terreno de lo ajeno si se ignora, como decía Alfonso Reyes, bien sea porque no se sabe que existe o porque no se intenta replantear las posibilidades que encierra en cualquier ámbito: en el personal, en el literario y en el de la lengua. Lo que perdura es el cambio. En el poema “Caracol” [CM, pp. 353-356] Pacheco hace una alegoría del poeta y su trabajo es la concha que lo distingue y que permanecerá un poco más que el autor. Se deteriorará y las formas recircularán:

Cuando se apague su eco
perdurará sólo el mar
que nace y muere desde el principio del tiempo.

De cualquier manera, otro autor retoma y transforma un poema. Al dialogar con él, lo dinamiza para que continúe. Puedo ejemplificar también con el “Escolio a Jorge Manrique” (NMP, p. 82). Pacheco piensa que se pierde mucho en la traducción, pero sin ella se perdería mucho más. La traducción es un diálogo expreso que recobra algo del original diálogo. No es plagio ni falsificación sino imitación y apertura de lindes poéticos e idiomáticos.

Como ya mencioné, Pacheco rompió con el tabú de la traducción de traducciones. No abunda al respecto, pero aquí surge la idea de crear a partir de otras versiones y no del original. No se trata de mostrarse políglota sino de expandir el ámbito poético en lengua española. “Sólo es remoto, antiguo y extranjero el poema que no hacemos nuestro por cualquier medio, lícito o ilícito, el poema que no tomamos por asalto” [*Bajo la luz...*, p. 14].

Traduce haikú a partir de versiones en otros idiomas, rompiendo con el tabú de no traducir sino directo del idioma original. Al respecto Pacheco afirma que son

“poemas mexicanos basados no en los originales que ignoro sino en sus reflejos a través de otras lenguas” [*Bajo la luz...*, p. 12]. Crea una cadena de versiones que no demerita su trabajo sino que muestra el movimiento intertextual que responde a la necesidad de expansión y no a la literalidad o idea de supuesta fidelidad al original. De cualquier manera, se necesita rehacer el poema para traducirlo. Finalmente, como lo escribió con claridad, se trata de hacer parte de nuestro idioma un poema, en este caso una tradición. En cada poema hay una forma y un tratamiento de un tema que concreta una escuela o una tradición. Al traducirlo, el poeta traductor incorpora, como se ha insistido, ese poema al patrimonio lírico de una nación. La parte de «Aproximaciones» titulada “Homenaje al haikú” [TT 1980] ofrece al lector una apropiación de esa tradición.

I. EL HAIKÚ

El haikú era una forma poética ajena a la poesía en lengua española. José Juan Tablada, con ese impulso centrífugo que lo caracterizó, trajo en su afán cosmopolita modernista esta forma japonesa que valora la imagen y concentra las palabras para constituir “un pequeño mundo suficiente”,²⁰⁸ como lo describió Octavio Paz. Con la publicación de *Un día* (1919) y de *El jarro de flores* (1920), poemarios de haikú, Tablada abre una perspectiva diferente en la lírica en español. La forma clásica del haikú es de diecisiete sílabas distribuidas en tres versos.

²⁰⁸ Octavio Paz, “Estela de José Juan Tablada”, recopilado en *Generaciones...*, p. 158.

Durante décadas se le llamó indistintamente haikai o haikú, pues no se sabía si había alguna diferencia. Me parece importante asentar esa distinción y, además, observar las peculiaridades que fue adquiriendo el haikú como forma poética japonesa para después apreciar las que se le dan en el español. El haikú surge del *tanka* o *waka*, forma extensa compuesta por treinta y un sílabas acomodadas en cinco versos divididos en dos estrofas. La primera estrofa es de tres versos y la segunda, por ende, de dos. Esto facilitó el inicio del *haikai-no-renga*, que generalmente constaba de una primera estrofa escrita por un poeta y la siguiente por otro y así sucesivamente, lo que a su vez facilitó la vertiente satírica e ingeniosa de la poesía japonesa. Hacia las postrimerías del siglo XV la forma poética existente en la poesía japonesa era el *renga* tradicional, que observaba una estética severa y aristocrática.

Entre los siglos XV y XVI Arakida Moritake (1473–1549) y Yamazaki Sokán (1465–1553) dieron lugar al *haikai-no-renga* con un estilo rápido, ingenioso y coloquial, de acuerdo con la explicación de Octavio Paz en el prólogo de *Sendas de Oku*: “El haikai de Sokán y Moritake opuso a la tradición cortesana y exquisita del *renga* un saludable horror a lo sublime y una peligrosa inclinación por la imagen ingeniosa y el retruécano”.²⁰⁹ Después, se separó del *renga* una unidad poética, el haikú, que consta de diecisiete sílabas. Mientras que el haikai era una estrofa de una composición más extensa, el haikú surge como una composición breve independiente.

²⁰⁹ Octavio Paz en el prólogo a Matsuo Basho, *Sendas de Oku*, trad. Octavio Paz y Eikichi Hayashiya, texto japonés caligrafiado e ilustrado por Yosa Buson, Benrido, Kioto, 1992, p. 12.

En el siglo XVII, siglo de oro japonés, así calificado por Pacheco, comienza a crearse una clase nueva urbana en esa sociedad cerrada, gobernada por los *shogunes*. Los *chonines* o mercaderes modifican la atmósfera de las grandes ciudades —Edo, Kioto y Osaka— que se convierten en centros de placeres refinados, pero también de creación artística: por ejemplo, el grabado en madera, la novela picaresca y pornográfica —*Ukiyo-Soshi*— y el teatro *Kabuki*.

La poesía de Matsuo Basho (1644–1694) es una respuesta al mundo vertiginoso de las grandes ciudades. Con Basho el haikú deja de ser un ejercicio ingenioso para convertirse en una experiencia espiritual transformándose con ello en un vehículo de alta poesía. Este poeta funde sus conocimientos de los clásicos chinos y japoneses, que adquirió desde antes de prepararse en el budismo Zen con el monje Buccho, con la actitud contemplativa budista.

El Zen, a diferencia de otras tendencias budistas, cree en la iluminación súbita o *satori*. “Zen afirma que el estado *satori* es aquí y ahora mismo, un instante que es todos los instantes, momento de revelación en que el universo entero —y con él la corriente de temporalidad que la sostiene— se derrumba”.²¹⁰ Para conocer hay que fundirse con aquello que se contempla.

Basho busca propiciar ese momento de iluminación con el haikú. Capta en palabras el momento intensamente percibido en que se liga el hombre con la naturaleza. El haikú es atención al mundo y se constituye en una vía hacia un espacio interior de meditación.

²¹⁰ O. Paz en Matsuo Basho, *Sendas...*, p. 29.

Los cuatro maestros del haikú, de acuerdo con Paz, son Matsuo Basho, Yosa Buson (1716 –1783), Kobayashi Issa (1763 –1827) y Msaoka Shiki (1867–1902). A diferencia de la continencia emocional de Basho, Issa “rompe la reticencia japonesa [...] para descubrir y subrayar una relación punzante, dolorosa entre la existencia humana y la suerte de animales y plantas”,²¹¹ un tema importante para Pacheco que en otro espacio desarrollaré.

Makoto Ooka, poeta contemporáneo japonés, explica el método de transposición poética que hacen el *waka* y el haikú.²¹² En ambos hay una descripción aparentemente simple del paisaje, pero esa descripción evoca en el sujeto un universo interior. Ambas formas poéticas fusionan frecuentemente la descripción del mundo exterior con la expresión de la interioridad.

La brevedad de esta forma poética recarga la fuerza semántica de las palabras elegidas. El poeta japonés usa imágenes que connotan una carga cultural y aquí hay una primera dificultad para el lector de otra cultura. El haikú se liga a la realidad mediante el *kigo* o palabra estacional que ubica en un tiempo natural la experiencia iluminadora. El haikú tradicional pone el *kigo* en su primer verso o *hokku*. El *kigo* implica una convención de orden cultural en la que se asocian ciertos animales, plantas o situaciones naturales a las estaciones. Así, siempre que se menciona la luna llena el haikú se refiere al otoño y cuando menciona al murciélago, al invierno. Esos referentes tienen un gran poder de

²¹¹ O. Paz en Matsuo Basho, *Sendas...*, p. 14.

²¹² Makoto Ooka, “La poesía del paisaje: ¿por qué la poesía japonesa es tan contenida en su expresión de la subjetividad?”, traducción del francés de Aurelio Asiain, *Vuelta*, núm. 237 (agosto 1996), pp. 17-25.

sugestión porque contienen las experiencias acumuladas por el pueblo japonés durante más de mil años. Ya desde el *Kokinshû*, antología poética completada en 922, se encuentra una clara clasificación por estaciones. Se le reconoce tal importancia que R. H. Blyth analiza el haikú agrupando los *kigo* por estaciones y explicándolos en los cuatro volúmenes de su estudio. Para Basho la estación era el más importante elemento del haikú: “not as a principle, but as a mode of intuition, a vaster way of seeing particular things”.²¹³ De manera que uno de los retos del poeta traductor es trasladar a su idioma si no la capacidad de ubicación estacional sí la fuerza metafórica.

Donald Keene, especialista en literatura japonesa, advierte que el haikú traza un punto de intersección entre lo momentáneo y lo eterno.²¹⁴ Paz explica que el haikú tiene una parte descriptiva –la que ubica temporal o espacialmente–, y una inesperada –que contiene un elemento activo que corresponde, me parece, a lo que Keene llama elemento momentáneo–, y de ese choque brota la percepción poética. Tomo uno de los ejemplos dado por Keene:

El estanque antiguo.	furuike ya
Salta una rana.	kawazu tobikomu
El ruido del agua.	mizu no oto ²¹⁵

En el haikú citado, el primer verso es el elemento eterno, el segundo el momentáneo y el tercero marca la intersección. Se trata de una circunstancia general y de la percepción de un momento específico. Además, como se aprecia

²¹³ R. H. Blyth, *Haiku*, vol. II, Hokuseido, Japan, 1963, p. V [1ª ed. en inglés 1950].

²¹⁴ Donald Keene, *La literatura japonesa*, trad. Jesús Bal y Gay, Fondo de Cultura Económica, México, 1956 [1ª ed. en inglés 1953].

²¹⁵ Donald Keene, *op. cit.*, p. 55.

en esa versión literal, falta en nuestro idioma establecer la relación entre los versos, pues parecen cortados. Ooka explica que la ausencia de un sujeto directamente expresado y la imprecisión en la poesía japonesa son rasgos dados por la lengua japonesa. Así, “bastaba en japonés clásico utilizar el presente del verbo ‘amar’, sin otra indicación, para que en la función del contexto el mensaje fuera ampliamente comprendido”.²¹⁶

Como se ve, el haikú está abierto a la interpretación del lector y, en especial, a la del traductor. Suscita la intervención interpretativa del poeta traductor. Paz traduce el haikú citado arriba de la siguiente manera:

Un viejo estanque:
salta una rana ¡zas!
chupaloteo.

Paz explica: “En la primera línea encontramos el elemento pasivo: el viejo estanque y su silencio. En la segunda, la sorpresa del salto de la rana que rompe la quietud. Del encuentro de estos dos elementos debe brotar la iluminación poética. Y esta iluminación consiste en volver al silencio del que partió el poema, sólo que ahora cargado de significación”.²¹⁷

Paz recurre a la onomatopeya, recurso muy usado en los haikú, para crear esa sensación en la que lo momentáneo irrumpe en lo eterno. En cambio, Pacheco lo recrea de la siguiente manera:

Viejo estanque dormido.
De pronto
salta un sapo. [*Bajo la luz...*, p. 30]

²¹⁶ M. Ooka, art. cit., p. 21.

²¹⁷ O. Paz en Matsuo Basho, *Sendas...*, p. 32.

Enfatiza la inmovilidad del estanque y lo inesperado del salto. Mientras en la traducción literal de Keene el ruido del agua es la intersección de lo eterno y lo momentáneo, en las versiones de Paz y Pacheco lo principal es la irrupción de lo efímero en lo permanente. Como se ve, el haikú permite desplegar el poder de la imaginación. Está hecho para verse e interpretarse.

Las frases se condensan al extremo y requieren una contemplación silenciosa. El *satori* brota cuando se capta el sentido al que apuntan las palabras indefinidas. Paz ejemplifica la indeterminación con la traducción literal:

La rama seca
Un cuervo
Otoño – anochecer

La falta de un verbo que relacione las dos primeras partes las hace parecer elementos salpicados. Como lector, el poeta traductor tiene que buscar la relación y se ve obligado a interpretar. Si, como explica Ooka, la descripción del paisaje exterior evoca un estado de alma del poeta, en esas frases concentradas se plasma una visión del mundo. Blyth traduce este haikú de Basho:

On a leafless branch
A lonely crow is perching
On an Autumn eve.²¹⁸

Ve la rama sin hojas, no seca, y enfatiza la idea de soledad con el cuervo solitario. El instante de intersección ocurre cuando el cuervo se está posando.

En la versión de Pacheco:

Noche de otoño:

²¹⁸ R. H. Blyth, *op. cit.*, vol. II, p. V.

en la rama desnuda
se posa un grajo.

Igual que Blyth, explicita el verbo – posarse – que en el original está elidido. En el instante que describe el cuervo está posado. Supongo que escoge la palabra *grajo* porque es una palabra que conserva el sentido onomatopéyico que tiene su correspondiente en el latín –*graculus*.²¹⁹ Además, hace un juego vocálico invertido con *posa* (*oa / ao*). Paz comenta que la poesía japonesa es rica en onomatopeyas, aliteraciones y juegos de palabras. De alguna manera, Pacheco conserva esas características con esta versión.

EL SUJETO TÁCITO

Considero importante señalar que mientras para Keene la mayoría de los poemas japoneses se clasifican en *poesía amatoria* o *poesía de la naturaleza*, para Ooka no hay tal distinción porque la llamada *poesía del paisaje* o *poesía de la naturaleza* aparentemente objetiva tiene una fuerte carga emocional y lleva un mensaje cifrado. Ooka interpreta el *waka* de Shokushi Naishinoo: “Sin una huella / las hierbas del jardín, / como ahogada / en perlas de rocío, / la aguda voz del grillo”, de la siguiente manera: “En resumen, este poema que aparentemente evoca, en los hierbajos de un jardín otoñal abandonado, el canto a la vez débil y gracioso de un grillo empapado de rocío, nos habla también de la destreza de una mujer hermosa cuya gracia se asemeja a la del grillo y que, esperando aún

²¹⁹ *Diccionario Enciclopédico Quillet*, vol. IV, Argentina Arístides Quillet, Buenos Aires, s. v. *grajo*.

secretamente una visita de aquel al que ama, llora lágrimas silenciosas.”²²⁰ Ooka explica que *tsuyu* significa rocío, pero también es una palabra que sugiere en el lenguaje poético la imagen de las lágrimas.

El haikú es una forma poética que interesa a Pacheco de tal manera que dedica un “Homenaje al haikú” en la sección de «Aproximaciones» del poemario *Desde entonces* [1980] y lo integra a esta sección en *Tarde o temprano* [1980], posteriormente traduce cuarenta haikú más que formarán parte de *Aproximaciones* [1984] y, más recientemente, publica un libro entero dedicado a la recreación de estos poemas breves titulado *Bajo la luz del haikú* [1997]. Éste es una antología de poemas japoneses que contó con un tiraje de sólo setecientos ejemplares. Dedicó toda una parte de esta antología a cada uno de los tres poetas clásicos japoneses –Basho, Buson e Issa– e intercala entre esas partes dos más de haikú de poetas diversos.

Puesto que el haikú por su aparente indeterminación no sólo permite sino que exige una recreación por parte del traductor, Pacheco usa recursos para cumplir con la concisión verbal un tanto hermética de esta forma. Si se ve el haikú como *poesía de la naturaleza*, parece que el sujeto no importa. Sin embargo, aunque de manera vaga, el haikú implica la percepción de un sujeto y dice algo de éste. El sujeto está difuminado. Hay alguien que contempla la naturaleza, perenne en sus movimientos estacionales, y la irrupción de lo efímero le sugiere algo. Las aproximaciones de Pacheco recurren a un sujeto tácito en el verbo conjugado para

²²⁰ Makoto Ooka, art. cit., p. 17.

esconder / mostrar la relación naturaleza—sujeto contemplador. Se puede observar la presencia del sujeto en la versión del haikú de Chiyo:

Sólo con su perfume
responden los ciruelos
a quien rompe la rama. [*Bajo la luz...*, p. 85]

También se marca con claridad la relación entre naturaleza y sujeto en un poema de Basho:

Pasa el otoño.
Las aves no regresan
y yo envejezco. [*Bajo la luz...*, p. 32]

O en el de Issa:

Nos vemos a los ojos
la rana y yo,
asombrados. [*Bajo la luz...*, p. 163]

También se aprecia en el de Aniatura, al que Pacheco añade una metáfora inicial entre corchetes “Flor caída en el río”:

Así también un día
terminará mi vida,
como flor en el agua. [*Bajo la luz...*, p. 120]

Como se sabe, la traducción de un idioma a otro imprime ciertas características al texto. Si en el japonés, como explica Ooka, hay una ausencia de marca precisa del sujeto en la frase, el español obliga a Pacheco en varios casos a expresarlo de forma implícita o explícita en el verbo. Tal es el caso de la aproximación del haikú de Sakumori [*Bajo la luz...*, p. 80]:

Hablo el lenguaje de la flor.
En vano:
la flor no me contesta.

Quizá podría quedarse el verbo en infinitivo, pero esto le quitaría naturalidad en nuestro idioma. En el haikú de Moritake se advierte la presencia del que contempla y, más aún, lo determinante de su percepción:

La creí flor caída
de la rama en otoño:
era una mariposa. [*Bajo la luz...*, p. 137]

En muchas ocasiones, no obstante, el sujeto parece no estar presente. Pero al aludir a los sentidos se sugiere un universo subjetivo. Hay alguien que percibe y es movido a partir de esa percepción a una meditación:

Cuando ha escampado
un perfume de flores
enciende el aire.²²¹
Kyoshi [*Bajo la luz...*, p. 74]

Este juego sinestésico denuncia la percepción y emoción de alguien. No es sólo la descripción objetiva del aroma de las flores.

También se nota en los sustantivos que la descripción se hace a partir de la percepción de alguien:

La gota de rocío
lava siempre
la *suciedad* del mundo.
Basho [*Bajo la luz...*, p. 20]

En algunas aproximaciones de haikú, los adjetivos delatan que hay alguien que compara o aprecia:

La primavera
vuelve cada año.

²²¹ Son míos los subrayados en los haikú tomados como ejemplos.

Siempre es *distinta*.
Gekyo [*Bajo la luz...*, p. 75]

Con esta antítesis se intuye la presencia tangencial de un sujeto. De cualquier manera, todo tipo de conocimiento que descubra una regularidad en la naturaleza indica la participación de un sujeto cognoscente. Se puede afirmar, como Edmundo Husserl concluye, que no hay objeto sin sujeto ni viceversa en el ámbito del conocimiento, y el *satori* supone una forma de conocimiento. En el caso del haikú hay una objetivación del mundo y, por tanto, una implicación de un sujeto. No hay una escisión entre mundo y hombre, sino que conforman la naturaleza. El sujeto brinda la conciencia y el sentido de aquello que percibe. Así, por ejemplo, la aproximación del haikú de Mintiseigan delata al poeta que siente el aroma:

Caen y caen
las hojas del ciruelo:
su aroma es su recuerdo.²²²

Donald Keene explica que “la caída de la flor del cerezo y la dispersión de las hojas en el otoño son temas favoritos, porque ambos sugieren el paso del tiempo y la brevedad de la existencia humana”.²²³ El poeta identifica el recuerdo con el aroma y recurre a esa asociación para sacar las consecuencias de la ausencia de éste:

No hay palabra de adiós:

²²² José Emilio Pacheco, “El viento entre los pinos: 24 aproximaciones al haikú”, *Letras Libres*, núm. 30 (junio 2001), p. 32. En adelante, se cita directamente en el texto como “El viento...”.

²²³ Donald Keene, *op. cit.*, p. 41.

no huele a nada
 la nieve que se funde.
 Bokusiu ["El viento...", p. 32]

Privilegiar un sentido con respecto a otro también marca un estado

emocional. En esta traducción de un haikú de Basho, un poeta religioso, la antítesis entre verbos señala que la oscuridad favorece lo auditivo:

Cae la noche.
 Se yergue a la distancia
 el croar de los sapos. [*Bajo la luz...*, p. 38]

El croar de los sapos es el *kigo*, aquí colocado en el tercer verso. Este cambio entre sentidos insinúa una intuición del poeta que el lector tiene que descubrir.

En la mayoría de los haikú la traducción de Pacheco sigue disimulando la presencia del sujeto, excepto cuando usa ciertos verbos que obligan la conjugación y, con ello, lo revelan.

ECONOMÍA VERBAL COMO RECURSO DE ADAPTACIÓN

Otro recurso de adaptación del haikú al español es el uso de los dos puntos. Este signo de puntuación favorece la concentración verbal, razón por la cual me interesa revisar los matices que toma su uso. Para ello, intento una suerte de clasificación que permita observar la diversidad de denotaciones.

De manera general, este signo de puntuación ayuda a mover la atención de un paisaje en conjunto al punto de interés, como un zoom fotográfico:

Día sin sol:
por los campos
las nubes sin raíces.

Hekigoto [*Bajo la luz...*, p. 65]

a) En primer lugar empiezo con el que, de manera clásica, tiene el *kigo* en su primer verso ubicando la acción en un tiempo estacional:

Luna de otoño:
silencioso el gusano
roe los castaños.

Basho [*Bajo la luz...*, p. 25]

Luna en el bosque:
cordilleras de nubes
que se deshacen.

Basho [*Bajo la luz...*, p. 49]

b) A veces indica que va a definir, bien sea un concepto con una imagen:

Vida: una mariposa
en la hierba oscilante.
Pero qué maravilla.

Soin [*Bajo la luz...*, p. 139]

Soledad:
el grillo que en su jaula
cuelga del muro.

Basho [*Bajo la luz...*, p. 47]

o una imagen:

Cascarón:
la cigarra
se deshizo en su canto.

Basho [*Bajo la luz...*, p. 23]

Los fuegos de artificio:
en su fulgor mi soledad advierte
sólo estrellas que caen.

Siki [*Bajo la luz...*, p. 63]

c) Por la colocación del *kigo* en el tercer verso se va de una enumeración a la imagen, en un movimiento inverso al anterior:

Marea menguante,
apagado sonido:
tarde de otoño.
Suiha [*Bajo la luz...*, p. 81]

Esto mismo se ve en la aproximación del haikú de Issa:

Profunda agua de otoño,
guijarros relucientes:
seis peces en silencio.
Issa [*Bajo la luz...*, p. 174]

Asimismo, los dos puntos sirven también para dar al *kigo* la fuerza de la imagen que encierra una conclusión que emerge a partir de un estado contemplativo del mundo externo. Parece un momento de iluminación o *satori* en el que la imagen contiene esa reflexión profunda. Cito el siguiente haikú:

Me despido.
Pasé pues todo pasa:
rocío en la hierba.
Banzon ["El viento...", p. 32]

d) Este signo avisa que se dará el desenlace de una acción del sujeto lírico. Como se observa en los siguientes haikú, a diferencia del uso anterior, el último verso no está dado por el *kigo* sino por el resultado de una acción:

Hablo el lenguaje de la flor.
En vano:
la flor no me contesta.
Sakumori [*Bajo la luz...*, p. 80]

Saludo a otro viajero.
Vuelvo el rostro:
se ha disuelto en la niebla.
Shiki [*Bajo la luz...*, p. 60]

e) En ocasiones, Pacheco abre los dos puntos para explicar la causa de un sentimiento, como en este haikú de Issa:

Remordimiento:
 el labrador se afana,
 yo estoy durmiendo. [*Bajo la luz...*, p. 159]

f) Los dos puntos anuncian la circunstancia general que será interrumpida por algo eventual, coincidiendo en esto con el señalamiento de Keene sobre el haikú como el punto de intersección de lo eterno y lo momentáneo:

Quietud:
 taladra rocas
 el canto de las cigarras.
 Buson [*Bajo la luz...*, p. 91]

g) En algunos haikú la consecuencia de una circunstancia sigue a los dos puntos, como en el de Buson:

El relámpago estalla:
 caen a tierra
 tres gotas de rocío. [*Bajo la luz...*, p. 93]

h) Pacheco usa este signo de puntuación para comenzar la explicación de un sentimiento mediante la analogía entre humanidad y naturaleza –uso la división entre estas dos porque me sirve para aclarar, pero es necesario recordar que en el mundo del haikú la primera es parte de la segunda. Los haikú que mejor ejemplifican este caso son los de Issa, un poeta que tendía a la subjetividad:

La tristeza del mundo:
 los pétalos floridos

caerán como nosotros. [*Bajo la luz...*, p. 176]

La lección del cerezo:
florece, se marchita,
vuelve al polvo. [*Bajo la luz...*, p. 161]

Este signo de puntuación también sugiere en algunos casos que el poeta busca la relación entre lo subjetivo y lo natural:

La niebla
abre la puerta:
¿quién ha entrado?
Issa [*Bajo la luz...*, p. 166]

Flores en el cerezo:
¿hoy es ayer
realmente?
Issa [*Bajo la luz...*, p. 171]

Además, con los dos puntos Pacheco muestra la traslación directa de lo humano a lo natural. Se parece mucho al inciso *b*, sólo que en este caso son dos imágenes y sirven como metáfora de una situación que compete sólo a lo humano. Nuevamente ejemplifico con uno de los haikú de Issa:

Un mundo de rocío:
en cada gota
pleitos, querellas. [*Bajo la luz...*, p. 157]

i) Un caso raro es el uso posterior a un vocativo. Sólo encontré dos ejemplos en las *aproximaciones* publicadas por Pacheco:

Rocío en la hierba:
el sol que te evapora
te hace mi hermano.
Shomin [*Bajo la luz...*, p. 122]

Dueño de los cerezos:
 te conviertes
 en abono de árboles.
 Utsu ["El viento...", p. 32]

Supongo que, como generalmente los haikú son producto de un estado contemplativo, un vocativo se vuelve un tanto extraño para esta forma poética, pues supondría una introspección recurriendo a un *alter ego*.

La enumeración de usos arriba anotada permite observar una serie de matices dados con el empleo de este signo de puntuación y que posibilita la obtención de un efecto de sugerencia y de economía verbal en el idioma español. Es una manera de lograr un efecto de concisión con recursos diferentes.

EL HAIKÚ Y LOS TEMAS OBSESIVOS DE PACHECO

El hecho de que el haikú es una intersección entre lo eterno y lo efímero lo coloca como una forma vinculada con el tema recurrente en la creación de Pacheco, a saber, el tiempo. El poeta suele buscar imágenes concretas que encierran la máxima de que todo está sujeto a la acción erosionante del tiempo. Generalmente, Pacheco lo muestra en sus consecuencias funestas y le cierra las posibilidades a la esperanza. Por eso, no es extraño que frecuentemente los haikú que traduce se puedan ubicar por su *kigo* en otoño o invierno— por ejemplo: las hojas secas, la nieve, la luna llena, el viento helado, el grillo, el murciélago.

Las grandes ideas, creencias y creaciones pasarán y se perderán en el olvido:

Estatuas de los dioses abolidos:

nada más hojas secas se reúnen
a las puertas del templo.
Basho [*Bajo la luz...*, p. 54]

No obstante la fatalidad en la que se inscribe todo, la poesía se debe desarrollar:

Rama en el río:
los insectos que lleva
siguen cantando.
Issa [*Bajo la luz...*, p. 150]

Ocasionalmente, hay una coincidencia con los poetas japoneses en la desilusión. Cito sus versiones de dos haikú en los que subyace la idea de la fatalidad:

Los crisantemos
tienen muchos matices;
sólo un destino.
Issa [*Bajo la luz...*, p. 155]

El blanco crisantemo:
como él
nos marchitamos.
Otosuchi ["El viento...", p. 32]

Otro tema importante en Pacheco e íntimamente vinculado con el tiempo es el afán de poder y reconocimiento. La voz de Pacheco toma un tono profético para desahuciar cualquier empeño o esperanza por permanecer. Basho escribe un haikú, después de explicar en su más célebre cuaderno de viaje, *Oku no Hosomishi*, que el "esplendor de tres generaciones duró el sueño de una noche",²²⁴ refiriéndose a las ruinas del castillo de Yasuhira, como *satori* de la trascendencia de las hazañas guerreras:

²²⁴ O. Paz en Matsuo Basho, *Sendas...*, p. 104.

Hierba silvestre
 es cuanto queda
 de aquel ejército. [*Bajo la luz...*, p. 45]

Semejante al estilo de Pacheco, desaparece el sentido épico de las empresas bélicas. Para Pacheco lo que siempre permanece es el carácter cíclico de la naturaleza, el cambio y el polvo. Tarde o temprano el mundo en que se afana el ser humano desaparece. El poeta mexicano recrea en “Vietnam”, un poema que no tiene forma de haikú pero que sí establece una relación hipertextual con el haikú de Basho citado arriba:

1

Vuelve al Mekong la primavera.
 Los árboles,
 comidos por el defoliador,
 tienen renuevos.
 Bombardearon Vietnam como quien manda
 flagelar a los mares.

2

Dijeron que iban a defender el mundo occidental y la revolución
 no pasaría.
 Hoy sus huesos blanquean los arrozales. Entre el fango otoñal
 Brillan los restos de sus latas y plásticos indestructibles. [INV, p. 148]

Al tono de desilusión se suma el de sarcasmo al comparar lo efímero de las intenciones con lo permanente de los restos humanos –huesos y basura.

La relación hipertextual que se crea entre la versión del haikú de Basho leído a la luz de la fatalidad temporal que esgrime una y otra vez Pacheco, da a la aproximación del haikú mayor densidad para el lector. Éste puede establecer un diálogo entre dos textos, aunque en este caso no es en la forma poética sino en la

idea de la relación entre naturaleza y acción humana, que va en ambas direcciones: del poema original de Pacheco a la versión del haikú o a la inversa. Si al lector le es más cercana la poesía de Pacheco, ésta se constituirá en manera de acercarse a formas anteriores o de sensibilidad cultural diversa, como es el haikú japonés.²²⁵

Si se toma en cuenta que una de las razones para traducir es ejercitarse en aquello que le interesa imitar, entonces las formas, los temas y el estilo que imprime a sus aproximaciones remiten al original traducido y a su propio trabajo de creación.

Pacheco se ejercita con la traducción para aprender la forma de haikú, que después tendrán algunos de sus poemas, como es el caso de “Astillas”, poema fragmentario constituido por 19 haikú, cada uno con su propio título [SL, pp. 439–442]. De manera que imita esta forma no sólo de la tradición que se ha apropiado del haikú para formar parte de la gama existente de posibilidades formales de la lírica en español, sino también la toma por la vía de la traducción de otras traducciones hechas a otros idiomas. La traducción le brinda la posibilidad de seguir de cerca el camino de los antiguos y el de traductores en otros idiomas para dar su propia versión. Este sería el aspecto *salvaje* de la traducción al que se refiere en su prólogo, pero que sí fecunda en él una versión propia.

Se crea una relación intertextual entre el texto original y el texto versión a partir de considerar que no hay una identidad entre ellos y aunque

²²⁵ Me detendré en las direcciones de lectura cuando analice “Juego de espejos”.

fundamentalmente hay una coincidencia también se genera una productividad en el nuevo.

El haikú, por su propia condición de forma concisa y por el idioma en el que se origina, deja espacios indeterminados que otros idiomas tienen que resolver. En el caso del español se fuerza el develamiento del sujeto lírico vía el sujeto tácito gramatical. Fuerza al idioma de llegada a crear recursos de adaptación que conserven ciertas características fundamentales de la forma original, como es el caso del uso de los dos puntos.

La imagen se conserva en las aproximaciones, pero sus matices provienen de la interpretación del poeta traductor, como se observa en el ejemplo de la traducción literal de Donald Keene de un haikú citado al comienzo de este capítulo en las respectivas versiones de Paz y Pacheco. Pacheco se apropia de la forma tradicional que es el haikú y hace de la tradición japonesa una raíz de su propio trabajo creativo.

II. EL EPIGRAMA

Esta otra forma poética breve a la que Pacheco ha puesto especial atención en sus aproximaciones nace en la Grecia clásica y tiene como origen la poesía popular y espontánea. Se clasifica al epigrama dentro del lirismo griego, que liga la inspiración personal y el interés de la comunidad. Al adquirirse un nuevo sentido de la valía individual, el poeta renuncia al anonimato y el nombre del autor se vuelve preeminente. Los poetas expresan por primera vez en nombre propio sus sentimientos y opiniones. Se desarrolla la poesía elegíaca y yámbica de los jonios

y la poesía lírica eólica. Acerca del motivo que propició el paso de la poesía épica a la lírica Rubén Bonifaz Nuño explica:

El pueblo griego –y recuérdese que en Grecia la poesía fue una creación neta y originaria popular– exigía un arte más próximo a la realidad del hombre, a su naturaleza al mismo tiempo tan caduca y endeble y tan colmada de ambiciones de grandeza y permanencia.²²⁶

El debilitamiento de la aristocracia y, por ende, del ideal heroico, genera la necesidad de una forma de expresión más ágil y combativa. El yambo permite por su ritmo tan parecido a la prosa –pasa de una sílaba breve a una larga, de una átona a una acentuada– tomar un tono coloquial y criticar situaciones cotidianas. Esto se corrobora en la poesía satírica de Arquíloco de Samos, Hipónax y Semónides de Amorgos.

Por lo que respecta a su forma, el epigrama se distingue de la elegía por su concisión. Fernández Galliano, en el prólogo a su traducción de la *Antología palatina*, describe al epigrama como un poema de dos a ocho versos “escritos para ser grabados en inscripciones normalmente de tipo sepulcral o votivo, aunque el epigrama erótico terminó por constituir un género muy importante”.²²⁷ Así, su tono sentencioso se debe a que comenzó a componerse para servir de inscripción en una tumba; después, su flexibilidad formal facilitó la diversificación de los temas.

²²⁶ Rubén Bonifaz Nuño (ed.y trad.), *Antología de la lírica griega*, UNAM, México, 1988, p. 5.

²²⁷ *Antología griega (epigramas helenísticos)*, vol. I, trad. Manuel Fernández–Galliano, Gredos, Madrid, 1978, p.9.

Los epigramas fueron compilados por Constantino Céfalas en el siglo X de diferentes fuentes, tres de ellas fundamentales, consignadas por W. R. Paton en el prefacio a *The Greek Anthology*.²²⁸ Una de ellas es el *Stephanus* de Meleagro de Gádara que, aunque data del siglo I a.C., recoge principalmente epigramas escritos entre los siglos VII al III a.C., y casi todos ellos son elegíacos. Otra fuente principal es *Stephanus* de Filipo de Tesalonia, quien vivió durante el reinado de Augusto, que incluye una mayoría de epigramas de autores romanos. La tercera fuente es el *Ciclo de Agatías* del siglo VI d. C., que sólo compendia obras contemporáneas de este poeta e historiador bizantino. Constantino Céfalas también incluyó epigramas copiados de los sepulcros y los epigramas de amor homosexual de *Musa Puerilis* de Estrato escritos en el siglo V d. C. Paton no incluye a Máximo Planudes, monje griego del siglo XIV, que copió la *Antología griega*. Hay que comentar que de esa *Antología* sólo queda un manuscrito en la Biblioteca Palatina en Heidelberg y de allí que se le conozca también como *Antología palatina*.

La amplitud del periodo de escritura de epigramas que abarca la *Antología griega* es un claro indicador de la importancia de esta forma poética. Además, es interesante subrayar que se torna una tradición no sólo para los helénicos sino también para los romanos. Así, los autores romanos y bizantinos que escribieron epigramas lo hicieron en griego, en un intento de preservar este idioma.

²²⁸ *The Greek Anthology*, vol. I, trad. W. R. Paton, ed. G. P. Goold, Universidad de

TEMAS DE LOS EPIGRAMAS TRADUCIDOS POR PACHECO

Pacheco comienza a publicar algunas traducciones de epigramas primero en *Irás y no volverás* (1973); luego en “Lectura de la *Antología griega*” en la sección de «Aproximaciones» de *Islas a la deriva* (1976); después, traduce 4 epigramas de Calímaco en *Desde entonces*, que en «Aproximaciones» de *Tarde o temprano* (1980) se fusionan en “Lectura de...”. Su ejercicio traductor de epigramas continúa en los artículos de «Inventario» del semanario *Proceso* titulados “Poemínimos de la Antología griega”²²⁹ y “Una guirnalda poética para Ricardo”.²³⁰ Recientemente, publicó “Guirnalda de Melisa. 16 aproximaciones a la *Antología griega*”. Estos datos indican la continuidad en su ejercicio constante como traductor de esta forma clásica.²³¹

En una revisión de las fuentes citadas arriba conté noventa y cinco epigramas que Pacheco eligió de entre los cinco mil epigramas de que consta aproximadamente la *Antología griega*. *The Greek Anthology* está dividida en dieciséis libros bajo los siguientes criterios: epigramas cristianos, aquellos que describen las estatuas del gimnasio público llamado Zeuxipo en Egipto y que

Harvard, Cambridge / Londres, 1993 [1ª ed. 1916],

²²⁹ J. E. Pacheco, “Poemínimos de la Antología griega”, *Proceso*, núm. 434 (noviembre 25, 1985), pp. 58-59.

²³⁰ J. E. Pacheco, “Una guirnalda poética para Ricardo Garibay”, *Proceso*, núm. 1176 (mayo 16, 1999), pp. 58-59.

²³¹ J. E. Pacheco, “Guirnalda de Melisa. 16 aproximaciones a la *Antología griega*”, *Letras Libres*, núm. 74 (febrero 2005), pp. 14-15.

fueron recolectados en el 532 d.C., epigramas de historia mítica, proemios de tres antologías, epigramas amorios, los dedicados a San Gregorio, los declamatorios, los admonitorios, los satíricos, los amorosos, los de metros diversos, los enigmáticos y aritméticos y aquellos no incluidos en el manuscrito palatino. Como se observa, esta antología recurre a varios criterios: el tema, el tono, la fuente, la diversidad métrica.

Para observar dentro de esta vasta fuente cuáles son los tipos de epigramas que Pacheco se ha interesado en traducir, los agrupé por temas o intenciones en cuatro categorías: sepulcrales, amorios y líricos –tomo como lírico la manifestación de un sentimiento– y los *filosóficos* o reflexivos.

Aquellos que llamo sepulcrales con claridad dejan ver que sirven de epitafios. Sólo diez del total quedarían en esta categoría. Como ejemplo cito un epigrama de Leonidas de Tarento, poeta del siglo III a.C. [“Poemínimos...”, p. 59]:

POSESIONES

Soy una piedra en un sepulcro. Llevo
el nombre del señor que tuvo todo
lo que alcanza la vista desde este punto.
Hoy cuando ya es ceniza posee tan sólo
muy escasos centímetros de tierra.

La ironía, como se puede apreciar, forma parte de los epigramas sepulcrales y coincide con el tono tan gustado por Pacheco. La teórica Linda Hutcheon explica que la ironía es un mecanismo retórico que si bien tiene en común con el escarnio la descalificación, tiene su importancia decisiva en la intencionalidad y en la recepción del texto, mientras que la sátira generalmente es

un género literario que busca corregir ineptitudes del comportamiento humano.²³² Pacheco posibilita que la ironía sea captada por el lector actual mediante el título. Es recurrente que se citen nombres que al lector no le dicen nada y Pacheco desencadena el efecto dando como referente el título, como se ejemplifica con la *aproximación* del epigrama de Lucilo, poeta satírico amigo de Escipión Emiliano:

EL ENVIDIOSO

Diofón, crucificado, no murió del tormento:
Murió de envidia al ver que junto a él
estaba otro en una cruz más alta. [TT 1980, p. 317]

Si el nombre de este poeta satírico latino ya no es muy conocido, menos el de Diofón. La relación extrema entre el título y la circunstancia ridiculiza la vanidad, independientemente de que el lector conozca al personaje.

Agrupo los epigramas amatorios y líricos en general para no hacer una atomización innecesaria. De los noventa y nueve, cuarenta y dos de ellos caben en esta clasificación. Entre los que tienen como tema el amor está el escrito por uno de los anacreónticos:

MAKE LOVE NOT WAR (1)

Quisiera hacer odas de guerra
pero sólo el amor resuena
en mi lira de siete cuerdas [TT 1980, p. 310].

²³² Cfr. Linda Hutcheon, "Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie", en *Poétique*, núm. 46 (1981), pp. 140–155.

Con el título nos sitúa de inmediato en la época de composición de la *aproximación*: hippismo y guerra de Vietnam. De esta manera, un asunto que sonaría lejano al lector le permite relacionar circunstancias de un pasado remoto con un pasado reciente.

Como el tono irónico puede estar presente en epigramas de cualquier categoría, en los poemas amorosos es donde se da con facilidad para hablar de la perfidia de la amante, tema tan socorrido en Catulo. Cito una de las aproximaciones que Pacheco reúne en la “Guirnalda de Melisa”, para observar el tema amoroso tratado irónicamente:

Resentimiento

Las muchachas altivas y de cuerpo perfecto,
que nos miran con gran desprecio,
son fruto de la higuera en la más alta peña:
se las comen los buitres y los cuervos. [Estratón, “Guirnalda”, p. 14]

Los *filosóficos* o reflexivos se ocupan de dar sentencias, consejos o conclusiones producto de una dilucidación que muchas veces resulta dolorosa. Pacheco traduce el epigrama de Glicón que respondería al asombro ontológico fundamental de que haya algo y no más bien nada:

NIHIL

Nada sino la risa.
Nada sino el polvo.
Nada sino la nada.
No hay razón
para que algo suceda [TT 1980, p. 314].

En este epigrama hay un claro pesimismo que no apunta a lo extraordinario del ser sino a su carácter contingente. En el siguiente epigrama de Teognis se ve el carácter didáctico que señalé arriba:

CARPE DIEM

Goza tu juventud porque muy pronto
 otros serán los jóvenes y en cambio
 tú serás negra tierra [“Poemínimos...”, p. 58]

Tiene un tono de consejo popular y el título lo ubica en el tópico que tiene larga tradición en la literatura latina y española. En muchas ocasiones combina el epigrama erótico con una reflexión, como se ve en la aproximación del epigrama de Filomeno el Epicúreo:

ABISMO

Cada vez que me acuesto con Melisa
 siento que toco el fondo del abismo
 y echo a perder mi vida.

Ya no estoy en edad,
 hago el ridículo,
 todo es terrible y todos me condenan.

Pero de nada sirve esta conciencia:
 Cuando clava la flecha del deseo
 Eros destruye en ti todos los miedos. [“Guirnalda”, p. 15]

De un total de noventa y cinco epigramas agrupados en estas cuatro categorías, sesenta y ocho son amorosos y / o *filosóficos*, es decir, los epigramas con tema amoroso o intención reflexiva son los que han interesado principalmente a Pacheco.

ALGUNAS ESTRATEGIAS DE ADAPTACIÓN Y ACTUALIZACIÓN DE EPIGRAMAS

Al revisar la poética de Pacheco resalta la importancia que concede a la recepción en el hecho literario. Me refiero a la función fundamental que asigna a aquello que completa la dialogicidad de una obra. Cuando Pacheco afirma que busca hacer de los poemas que traduce textos en castellano, está privilegiando al idioma de llegada y, con él, al lector y no a la obra. Si lo que prevalece es el movimiento generado, no importa tanto venerar un texto como dialogar con él. Facilitar el acercamiento del lector contemporáneo a un texto anterior se convierte en tarea del traductor.

Pacheco recurre a los títulos de los epigramas como una estrategia de adaptación y un mecanismo de orientación para el lector. La mayoría de los epigramas que escoge no tienen título en el *original*. Con el título acerca al lector al tema e intención del epigrama. En la siguiente aproximación al epigrama de Arquíloco se muestra la función contextualizadora del título:

CANDIDATO DEL PRI

Ahora en el país manda tan sólo Leófilo.
No se oye sino a Leófilo.
Todo repta a los pies de Leófilo. [TT 1980, p. 309]

Por supuesto está inmediatamente pensada para un lector mexicano que para 1980 entendía todas las implicaciones que tenía pertenecer a ese partido de poder monolítico. No es necesario saber quién fue Leófilo en su tiempo para dotarlo de una serie de características correspondientes al tirano.

Con el título del siguiente epigrama, que Pacheco atribuye a Leónidas,²³³ ubica al lector en un tema bucólico, aunque engañosamente porque lo que podría ser una escena tranquila de un pastor durmiendo se vuelve la descripción de una muerte fatal:

PASTORAL

En el anochecer, hacia el establo,
bajo la nieve que conduce el viento,
el rebaño camina fatigado.
Terímaco, el pastor, yace durmiendo
su largo sueño bajo el roble, herido
por el fuego de muerte que cae del cielo. [TT 1980, p. 315]

Sin embargo, el epigrama de Agatías, que podría parecer un título de Pacheco, lo toma convenientemente del original:

LA MUJER DE LOT

Ésta es la tumba
sin cadáver dentro.
Ésta es la muerta
sin la tumba afuera.
Ser en su estar
y caracol-cadáver.
Mujer de sal
que es tumba de sí misma [TT 1980, p. 321].

Si comparamos la versión de Paton:

ON LOT'S WIFE

This tomb has no corpse inside it; this corpse has

²³³ Fernández-Galliano lo consigna como de Diotimo y explica que la "adscripción alternativa a Leónidas del lema puede deberse a que el nombre del herido por un rayo aparece citado en el 88" de Leónidas, en su prólogo a *Antología palatina...*, p. 192.

no tomb outside it, but it is its own corpse and tomb²³⁴

con la de Pacheco, se puede apreciar el gran acierto del mexicano en el uso de la forma quiásmica con la disposición tipográfica de los versos. El epigrama anterior me sirve para hablar de otra característica que noté en las *aproximaciones* de estos poemas breves. En el epigrama de “La mujer de Lot” como en algunos otros, Pacheco busca adaptar el dístico al endecasílabo, metro que, según él mismo explica, tiene su base en este verso griego.²³⁵

Propongo una comparación de traducciones para observar otras adaptaciones que hace. Recurriré a versiones del epigrama latino escrito por Calímaco, poeta alejandrino y erudito del siglo III a.C., que tenía la idea de vivificar lo antiguo adaptándolo a la cultura y la realidad de sus lectores, actitud con la que coincide Pacheco. En la versión literal de Pedro Tapia Zúñiga se lee:

Odio el cíclico poema; ni en la senda me alegre
de cuál a muchos guía de esta manera y de ésa;
detesto al amante que vaga por todas partes, ni de la fuente
bebo; tengo de todo lo popular, fastidio.
Lisantias, tú sí eres bello, bello; pero antes que diga
claramente esto el eco, dice alguien: “otro tiene”.²³⁶

La versión de W. R. Paton dice:

I detest the poem which belongs to the Serial kind, and
do not love a road that carries many this way and that. I
hate too, a beloved who is in circulation, and I do not
drink from a fountain. All public things disgust me. Lysantias,

²³⁴ *The Greek Anthology ...*, libro VII, p. 311.

²³⁵ J. E. Pacheco, “Catulo para 1991”, *Proceso*, núm. 757 (mayo 6, 1991), p. 50.

²³⁶ Calímaco, *Himnos y epigramas*, versión rítmica, introd. Pedro C. Tapia Zúñiga, UNAM, México, 1984, p. 51 [Biblioteca *Scriptorum*].

yes indeed thou art fair, fair. But before I can say this
clearly an echo says, "He is another's".²³⁷

Este epigrama está compilado en el *Musa puerilis* de Estrato que reúne, en general, poemas dedicados al amor homosexual. Pacheco modifica al joven amante por una amante, Cloris, y versifica el epigrama:

ALGUIEN DIRÁ

Detesto la prosa de los pedantes. Me río
del poema plantígrado. Me jacto
de no haberme sumado al coro
de los poetas cortesanos.
Sólo tú eres hermosa, Cloris,
la más bella de todas.
Pero antes
de que repita el eco cuanto he dicho,
alguien dirá:

–No es tuya. [TT 1980, p. 319]

Pacheco agrega un repudio por la corte que no está puesto en el original y que concuerda con su propia idea del poeta marginal, cambia la inclinación sexual de los amores de Calímaco y suprime algunas partes. Sobre esta traducción de Pacheco, Luis Arturo Guichard explica: "El poema plantígrado es el que apoya toda la planta del pie al caminar, pesado, lento y gordo como un paquidermo, es decir, el poema cíclico pseudohomérico. El poema al que aspira el de Cirene es ágil, suave, grácil, fino, construido con *léptotes*, con sutileza, con *savoir faire*. La imagen de Pacheco sorprende por su exactitud y va más allá del calco léxico 'cíclico', fidelísimo ciertamente, pero que al lector moderno no dice mucho".²³⁸

²³⁷ *The Greek Anthology...*, libro XII, p. 43.

²³⁸ Este autor escribe un artículo dedicado a revisar la traducción de los clásicos grecolatinos que hace Pacheco y reconoce tres niveles de intertextualidad en las

Suprimir parte de los epigramas y sintetizarlos es otra estrategia que repite con cierta constancia. Una traducción académica de otro epigrama de Calímaco dice:²³⁹

El cazador, Epicides, toda liebre en los montes
 busca, y también, las huellas de otro corzo,
 invadido por nieve y escarcha. Mas si alguien le dice:
 –¡Ea! Aquí está herida la fierita. No la toma.
 También mi amor es así: él, perseguir a lo que huye
 sabe y vuela al lado de lo que yace en medio.

La versión de Pacheco es sucinta:

EL CAZADOR

Conozco a un cazador: busca en la nieve
 las huellas de la pieza que nunca atrapa.
 Así es mi amor: persigue lo que huye.

Al ceñir la imagen establece con mayor efectividad la analogía entre el cazador y el seductor. Pacheco aun sintetiza algunos epigramas más cortos que el anterior. Cito la traducción que García Gual hace de un epigrama de Crates de Tebas, poeta del siglo IV a.C.:

No tengo por patria una torre ni un solo techado,
 sino que por toda la tierra está mi ciudad y un hogar
 dispuesto a servirme sin más de morada.²⁴⁰

traducciones de Pacheco: la aproximación, la imitación y la variación. Afirma que en el epigrama que cito en el texto se da una actualización completa, como solía hacerse en las traducciones decimonónicas de poesía griega. Luis Arturo Guichard, art. cit., p. 20.

²³⁹ Calímaco, *op.cit.*, p. 52.

²⁴⁰ *Antología de la poesía lírica griega (siglos VII-IV a.C.)*, 2ª ed., trad. Carlos García Gual, Alianza, Madrid, 1983 [1ª ed. 1980], p. 141.

La versión compuesta por Pacheco es:

Patria

Mi patria no es la aldea ni la tierra entera.
En cualquier parte encuentro mi morada. [“Poemínimos...”, p. 59]

Como se puede advertir, Pacheco deja de lado lo que tiene que ver con una habitación y refiere la imagen a un espacio comunal que centra más la idea de patria.

En algunos modifica el sentido con cambios en las preposiciones o conjunciones que pude percibir con respecto a traducciones literales. Carlos García Gual traduce un epigrama de Arquíloco de Paros, autor de yambos mordaces, de la manera siguiente:

En la lanza tengo mi pan negro, en la lanza
mi vino de Ismaro, y bebo apoyado en mi lanza.²⁴¹

De manera muy semejante, Bonifaz Nuño traduce:

En la lanza, tengo el pan amasado; en la lanza, el ismárico
vino; en la lanza apuntalado, bebo.²⁴²

En ambas traducciones las dos primeras menciones de la lanza constituyen una metonimia de la función guerrera y la última mención alude a su actividad real de guardia. En la versión de Pacheco el sentido se modifica:

²⁴¹ *Antología de la poesía lírica griega...*, p. 25.

²⁴² Rubén Bonifaz Nuño, *Antología de la lírica griega...*, p. 75.

A lanza amasan este pan que como.
 A lanza gano el vino ismárico que bebo
 apoyado en mi lanza.

A *lanza* suena a *a fuerza de* y entonces indica que por sometimiento algunos amasan el pan que el yo lírico come y obligando a otros es como se gana la vida. Deja de sonar al esfuerzo épico y adquiere un matiz de imposición arbitraria.

Esta forma de modificar el sentido también la aplica en un epigrama de Teognis de Megara, poeta que compuso preceptos melancólicos y pesimistas. García Gual da la siguiente versión de un epigrama que Pacheco transformará a su manera:

De todas las cosas la mejor es no haber nacido
 ni ver como humano los rayos fugaces del sol,
 y una vez nacido cruzar cuanto antes las puertas del Hades,
 y yacer bajo una espesa capa de tierra tumbado.²⁴³

En la traducción de Bonifaz Nuño, queda así:

De todas las cosas, no nacer, para los hombres, la óptima,
 y nunca columbrar del raudo sol los rayos.
 O, habiendo nacido, cuanto antes probar las puertas del Hades
 y reposar tendido con mucha tierra encima.²⁴⁴

Las traducciones anteriores utilizan conjunciones copulativas o disyuntivas, mientras que Pacheco recurre a una conjunción adversativa para introducir una modificación en la idea de Teognis:

²⁴³ *Antología de la poesía lírica griega...*, p. 57.

²⁴⁴ Rubén Bonifaz Nuño, *Antología de la lírica griega...*, p. 75.

EL SER Y LA NADA

La mayor dicha: no nacer jamás.
 No recibir la luz hiriente del sol.
 Pero si vives hay que atravesar
 lo más pronto posible por el infierno
 y yacer enseguida bajo la tierra. [TT 1980, pp. 315-316]

Identifica la vida con el infierno y lo mejor no está en llegar lo antes posible a las puertas del Hades sino quedar inhumado. Con el título reafirma el toque del existencialismo sartreano que pugna por aceptar que después del ser sólo está la nada. Si en este epigrama conserva la generalización objetiva, en un epigrama de Mimnermo de Colofón, poeta del siglo VII a.C., recurre al *nosotros*:

LA VIDA BREVE

La juventud es tan breve como un sueño.
 En seguida llega a envolvernos
 la vejez amarga y deforme,
 para desfigurarnos,
 dañar los ojos y enturbiar la mente. ["Poemínimos...", p. 58]

Mimnermo se refiere al hombre en general. Bonifaz Nuño explica que con este poeta griego "aparece en la poesía la noción del trabajo inexorable del tiempo que, con la juventud, suprime en el hombre las facultades del placer".²⁴⁵ No sólo se refiere a lo rápido que pasa la juventud sino a los estragos que trae consigo la vejez. Aunque el tema de la destrucción que trae aparejada el tiempo es el primordial en la poesía de Pacheco, también nos da la versión sintetizada de Solón de Atenas con una visión distinta a la de Mimnermo sobre la vejez:

²⁴⁵ Rubén Bonifaz Nuño, *Antología de la lírica griega...*, p. 29.

RESPUESTA A MIMNERMO

Si crees en mí suprime ese epigrama.
 Y no te enojas pero soy más cuerdo.
 Mi esperanza es llegar a los ochenta.
 Moriré, desde luego,
 pero no faltará quien por mí llore.
 Ciertamente envejezco
 pero a diario aprendo mil cosas. [“Poemínimos...”, p. 59]

Como lo que busca es que sus *aproximaciones* sean leídas como poemas en castellano y no como un trabajo de conservación del original (de hecho, este epigrama se conserva incompleto), Pacheco no señala los huecos, como sí lo hacen García Gual y Bonifaz Nuño en sus traducciones. Además de servir de anáforas, las conjunciones adversativas muestran aspectos esperanzadores de envejecer y morir.

El uso de títulos, la adaptación a la versificación silábica española, la síntesis y la modificación de conjunciones son estrategias de adaptación y actualización a favor de la recepción, pero sobre todo se vuelven una tradición aceptada y transformada en una nueva lectura. Responden al propósito de Pacheco de escribir poemas en castellano a partir de otros poemas. Acude a elementos que favorecen su lectura y creo que lo hace pensando principalmente en ser él mismo un receptáculo viviente y agilizante de una serie de tradiciones que le interesa apropiarse. Escribe con certeza que “la poesía desaparece asfixiada por la literalidad”[*Bajo la luz...*, p. 12]. Si al traducir lo primero en desaparecer es la poesía, el trabajo que Pacheco se propone es lograr de nuevo la calidad poética del texto en la lengua receptora.

JUEGO INTERTEXTUAL EN LA TRADUCCIÓN DE EPIGRAMAS

Pacheco afirma en sus conferencias que la traducción es una obra literaria personal. Como ya he anotado, entiende la traducción, específicamente la que hace en «Aproximaciones», por un lado como una manera de ejercitarse y, por otro, como una forma de apropiarse de aquello que parecía ajeno. La tradición griega constituye una raíz indudable de nuestra cultura; no obstante, para que esa tradición siga viva es necesario retomarla y leerla a partir de las circunstancias del lector. En este sentido, la traducción se vuelve un diálogo con el texto previo. Es decir, no sólo funciona unidireccionalmente, como se suele pensar. Pacheco, consciente de lo anterior, ha jugado con esto y así tenemos “Juego de espejos (Catulo imita a Ernesto Cardenal)”, que compila por primera vez en *Irás y no volverás* (1973) y después queda como parte de «Aproximaciones» de *Tarde o temprano* (1980).

Pacheco muestra la íntima relación entre los epigramas de Catulo y los del poeta nicaragüense Ernesto Cardenal. Así como Cardenal siguió al poeta neohelénico, éste, a su vez, se propuso imitar a los griegos adaptando al latín sus formas métricas y estróficas. Es decir, Catulo, a diferencia de los autores romanos compilados en la *Antología griega*, hizo una apropiación del verso griego al latino: me refiero al pentámetro yámbico. Para escribir sus *Epigramas* Cardenal se inspira en Catulo no sólo en la forma, sino también en el tema amoroso y en la manera de incluir el discurso político a la par. De hecho, el epígrafe de su poemario es de Catulo.

Pacheco se *aproxima* a Catulo tomando como puente a Cardenal. Con el título y el pie de página en el que indica cuáles son los epigramas que él traduce —cosa que Pacheco hace en contadas ocasiones— pone en confluencia los textos de Catulo, Cardenal y el suyo.

Para revisar la intertextualidad es importante localizar cuál se puede considerar como el texto original de esta aproximación. La lectura de Pacheco va de Cardenal a Catulo, es decir, a partir del autor que le es cercano ilumina al más lejano y así suscita un diálogo con diferentes épocas. Es una manera de subrayar la idea de que el texto de un autor clásico se entiende mejor cuando se equipara con intereses contemporáneos al lector.

Mientras que en el resto de las *aproximaciones* Pacheco indica el nombre del autor, en este caso no queda claro si es Catulo. Por las recurrentes alusiones al mundo romano, pienso que los epigramas de Catulo son el hipotexto primario; sin embargo, al comparar los epigramas de Catulo y de Cardenal con los de Pacheco se observa una mayor cercanía literal con los de Cardenal y menos con los de Catulo. En los *Cármenes* de Catulo sólo localicé dos poemas con evidente cercanía literal, que cito en la traducción de Bonifaz Nuño:

[...]

Pero hoy esto me duele: que de la niña pura los puros
besos ensucie la puerca saliva tuya.
Mas no impunemente lo harás, pues conoceránte los siglos
todos, y dirá quién seas la fama vieja.²⁴⁶

²⁴⁶ Cayo Valerio Catulo, *Cármenes*, introd. y trad. Rubén Bonifaz Nuño, UNAM, México, 1992, LXXVIIIb.

Bonifaz Nuño explica en la introducción que Catulo no era un conservador de las buenas costumbres; sin embargo, aquí se muestra acusador. En realidad, solía reaccionar con ferocidad cuando se trataba de alguien que se relacionaba amorosamente con su deseada Lesbia, centro de su pasión tortuosa y de su poesía. No obstante, al parecer aquí no se refería a Lesbia sino a algún personaje desconocido, de acuerdo con el traductor.

En la versión de Pacheco se nota el aumento del vocativo que ubica al lector de inmediato en el mundo romano:

Cuánto me indigna, Rómulo, que tu inmunda saliva
manche los labios puros de una muchacha pura.
Esto no queda así: los siglos venideros
habrán de conocerte. Y la poesía latina
dirá a todos quién fuiste. [TT 1980, p. 307]

Esta idea de la trascendencia de la poesía está presente en un poema en el que Cardenal se dirige a Claudia, nombre real de una de sus novias y que viene muy bien para remitir a los epigramas romanos:

Cuídate, Claudia, cuando estés conmigo,
porque el gesto más leve, cualquier palabra, un suspiro
de Claudia, el menor descuido,
tal vez un día lo examinen eruditos,
y este baile de Claudia se recuerde por siglos.

Claudia, ya te lo aviso.²⁴⁷

²⁴⁷ Ernesto Cardenal, *Epigramas*, pról. Jorge Eduardo Arellano, Lohlé, Buenos Aires, 1972, p. 14. Citaré los poemas de esta edición; se advertirá cuando se haga una excepción.

El tono de advertencia y la idea de la trascendencia del poeta y su poesía, por encima de la de los referentes concretos, están presentes en los tres epigramas citados.

El siguiente poema tiene como texto original un poema de Catulo que, por otro lado, aparece también en la primera edición de *Epigramas* en una última parte dedicada a traducciones que hace Cardenal de epigramas de Catulo y Marcial:

Odio y amo.
¿Por qué?
Lo ignoro;
pero así es
y me duele mucho.²⁴⁸ [TT 1980, VI, p. 307]

Sin embargo, no localicé ninguno en Catulo que fuera claramente hipotexto del segundo epigrama *traducido* por Pacheco:

Amor mío ¿escuchaste en el senado
los discursos de César, sus promesas
para esta tierra que se muere de hambre?
Le saquean al pueblo su lenguaje,
se roban su dinero, falsifican
cada palabra.

Sí, por eso
los poemas de amor son importantes.

En cambio, sí hay una correspondencia con el siguiente epigrama de Cardenal:

¿No has leído, amor mío, en *Novedades*:
CENTINELA DE LA PAZ, GENIO DEL TRABAJO
PALADÍN DE LA DEMOCRACIA EN AMÉRICA

²⁴⁸ El epigrama de Catulo traducido por Cardenal dice: “Odio y amo. Tal vez me preguntéis por qué. / No lo sé, solo sé que lo siento y que sufro”, en *Epigramas*, UNAM, México, 1961 [Colección Poemas y ensayos, dirigida por Jaime García Terrés], p. 76.

DEFENSOR DEL CATOLICISMO EN AMÉRICA
 EL PROTECTOR DEL PUEBLO
 EL BENEFACTOR...?

Le saquean al pueblo su lenguaje.
 Ya falsifican las palabras del pueblo.
 (Exactamente como el dinero del pueblo)
 Por eso los poetas pulimos tanto un poema.

Y por eso son importantes mis poemas de amor.²⁴⁹

Como se aprecia, en la versión de Pacheco hay una romanización del de Cardenal: el foro para justificar el robo de un pueblo en cada epigrama es el senado y, en otro, un periódico; mientras en el primero roban dinero al pueblo y falsifican el lenguaje, en el de Cardenal lo que resalta es el robo del lenguaje y el dinero sirve como término de comparación.

Pacheco da a sus aproximaciones de los epigramas un tinte romano por medio de sitios –el senado, Capri, Iovis, el Mediterráneo– o de nombres latinos – César, Rómulo, Licinio; sin embargo, cotejados hay una cercanía literal mayor con los de Cardenal. En este juego de espejos llega al lector la sensación de referencia al mundo romano.

Es evidente la relación intertextual entre los poemas antes citados, pero lo que quiero determinar es el manejo de los hipotextos. Ahora bien, la nota a pie de página remite a la obra de Cardenal en cinco de los siete epigramas y tomando en consideración que la fuente que explicita es la de poemas en español que fueron inspirados por la tradición asumida, en su momento, por Catulo, los poemas del poeta nicaragüense son hipotexto aclarador aunque cronológicamente no sean los primeros. Se trata entonces de la *traducción* de un poema en español al español,

²⁴⁹ Ernesto Cardenal, *Epigramas*, *op. cit.*, p. 53.

que permite llegar al latino. En este punto me parece pertinente acudir a la teorización de George Steiner sobre el proceso de traducción.

Steiner explica que entender cualquier texto, aun cuando se trate de uno en el mismo idioma, es descifrar los valores semánticos que contiene. Para entender un texto hay que precisar esos valores:

Cualquier lectura profunda de un texto salido del pasado de la propia lengua y literatura constituye un acto múltiple de interpretación. La gran mayoría de las veces este acto es apenas esbozado o bien ni siquiera es conscientemente reconocido.²⁵⁰

Supongo que mi afirmación coincide con las intenciones de Pacheco porque en *Irás y no volverás* (1973) no sólo “Juego de espejos” estaría vinculado con la traducción entendida como la interpretación en el mismo idioma sino también “Abre tu centro”, un romance anónimo tomado del *Cancionero de Fabio*, y que, por alguna razón no aclarada, Pacheco no incluyó en las «Aproximaciones» de *Tarde o temprano*. Sin embargo, mientras que en “Abre tu centro” se trata de hacer resonar nuevamente el idioma, en “Juego de espejos” apunta a algo más, puesto que se trata de la versión suya de poemas contemporáneos.

El mecanismo que Pacheco está echando a andar con “Juego de espejos” es semejante al aplicado en algunos poemas posteriores ubicados en el interior de su obra *original*, textos que analizaré más adelante. Para determinar en qué consiste este mecanismo es necesario regresar a “Juego de espejos”. ¿Qué tanto hay de Catulo y qué tanto de Cardenal en la versión de Pacheco? Los poemas de

²⁵⁰ George Steiner, *op. cit.*, p. 39.

Catulo no tienen un compromiso social y político, según expone Bonifaz Nuño. Injurio a Julio César, a Mamurra –comandante de ingenieros durante las guerras de las Galias–, a Nonio y Vatinio, no tanto por razones políticas como por razones personales. “Catulo intentaba, por ese tiempo, deshacerse de la carga que le imponía su desventurada pasión por Lesbia. Buscaba entonces [...] un motivo de pasión que superara la del amor que lo priva de todo placer, y quiso despertarlo con el odio a César y sus partidarios”.²⁵¹ Lo importante para Catulo era la plenitud del placer que él anheló, tuvo con Lesbia y, después, añoró. La versión de Pacheco conjuga el mundo romano con las preocupaciones política, amorosa y literaria de Cardenal. Por eso, cuando Pacheco escribe la versión del epigrama IV:

Me dijiste que amabas a Licinio
y escribí un epigrama contra César
por el que voy camino del destierro [TT 1980, p. 307]

implica una interpretación de lo que sucedía con Catulo y está muy cerca del epigrama de Cardenal:

Me contaron que estabas enamorada de otro
y entonces me fui a mi cuarto
y escribí ese artículo contra el Gobierno
por el que estoy preso.

El tono de denuncia propio del epigrama ha pasado de Catulo a Cardenal y de ambos a la versión de Pacheco. A los tres los liga la forma y los intereses que manifestaron en su obra respectiva. Se observa que la *aproximación* implica una recepción activa donde tácitamente se fusionan horizontes de los autores en un

²⁵¹ Rubén Bonifaz Nuño, en introd. a Catulo, *op. cit.*, pp. XX-XXI.

tercer texto que se propone la confluencia de dos momentos de una tradición en un tercer momento. La versión de Pacheco se constituye en un momento de transferencia e interpretación de significado. No hay voluntad de identidad en su versión sino de reflejo transformador. De allí que el título indique la conciencia del juego de recepción, transformación y confluencia, y no de mero movimiento unidireccional del pasado al presente.

Cardenal compara la duración del amor mediante el recuerdo y la persistencia de los espacios y las situaciones de injusticia:

Hay un lugar junto a la laguna de Tiscapa
—un banco debajo de un árbol de quelite—
que tú conoces (aquella a quien escribo
estos versos, sabrá que son para ella).
Y tú recuerdas aquel banco y aquel quelite;
la luna reflejada en la laguna de Tiscapa,
las luces del palacio del dictador,
las ranas cantando abajo en la laguna.
Todavía está aquel árbol de quelite;
todavía brillan las mismas luces;
en la laguna de Tiscapa se refleja la luna;
pero aquel banco esta noche estará vacío,
o con otra pareja que no somos nosotros.²⁵²

Pacheco retoma el anterior epigrama de Cardenal, lo adapta y lo presenta como la aproximación de un epigrama de Catulo:

VII

Hay un lugar en Capri, cerca de Iovis,
de arena blanca y árboles desnudos.
Y tú recuerdas aquella arena y aquellos árboles,
la luna ardiendo en el Mediterráneo, las luces
del palacio de invierno que tiene el César.
Aún perduran la arena blanca y los viejos árboles;
todavía brillan las mismas luces
y en el Mediterráneo vaga la luna.

²⁵² Ernesto Cardenal, *Epigramas*, *op. cit.*, p. 39.

Pero aquel sitio en Capri hoy está desierto
o con otra pareja que no somos nosotros. [TT 1980, p. 307]

Puesto que se trata de reflejos, Pacheco imagina el ambiente de presiones políticas que vivía Catulo a la manera como lo expresó un poeta latinoamericano, quien a su vez lo hizo siguiendo la poesía de aquél y a la luz de la de Cardenal crea su propia versión. Si los epigramas de Catulo no mostraban un discurso político, los de Cardenal sí. El texto original sigue siendo el de Catulo, pero mediado por el texto de Cardenal. Hay una relación entre textos previos que se entretajan en un tercero: la aproximación de Pacheco. No importa la literalidad de la traducción, sino el juego que establece y sobre el que advierte en el título y con la nota hace un guiño al lector.

“Juego de espejos” es un caso extremo de libertad porque lo que media es, fundamentalmente, la idea de que Cardenal tradujo a Catulo, cuando el poeta nicaragüense presenta sus epigramas como propios, aunque establece el nexo con Catulo en el epígrafe. Si bien aparece latinizado el ambiente, la mayoría de los epigramas de este “juego” tienen una cercanía literal con los de Cardenal. Me parece que en una búsqueda intertextual la relación se establece con los epigramas de Cardenal e hipertextualmente con los de Catulo.

En general en sus aproximaciones, Pacheco no propone una traducción vista como una tarea académica que permita cotejar textos sino como un juego intertextual que exige asimilación y transformación del texto del cual se parte. En ocasiones, Pacheco traduce con más apego al texto original y en otras los niveles de adaptación y actualización varían hasta llegar al extremo de ser sólo un motivo de inspiración para componer un poema distinto que sólo tiene un nexo tangencial

con el anterior, como en “Juego de espejos”, en el que nos presenta al autor latino por medio de una aproximación a los versos de Cardenal.

RECURSOS DE FECUNDIDAD TEXTUAL Y TRANSFORMACIÓN

Pacheco escribe en su prólogo a *Aproximaciones* que la traducción es un medio para apropiarse de que aquello que era ajeno. Califica la traducción de una *tarea salvaje y civilizadora* que es indispensable; *salvaje* porque se saca al poema de su lengua y se pierde la confluencia de los recursos naturales de esa lengua –imagen acústica de los significantes, aliteraciones, ritmo y polisemia– vertidos en el poema. Sin embargo, al traducirlo buscando que sea leído como un poema en el idioma de llegada, algo de aquello logrado en el original se rescata. En una actitud coincidente con la de Ezra Pound, lo que impulsa no es preservar la literalidad sino vivificar el poema en un texto nuevo que permita juzgarlo en su calidad poética. El reto es, como Valéry proponía, lograr el mismo efecto con recursos parecidos. De esta manera, una *aproximación* es una refracción en otro idioma del poema original, una refracción que tiene en sí mismo un trabajo poético. Visto de esta manera, el poema original no es sólo un hipotexto sino que se entreteje en un nuevo texto.

El valor de la versión traducida está en tender puentes en el mundo literario, donde ningún logro poético puede ser totalmente extraño. Vuelvo a citar lo que Pacheco escribe en el prólogo ya referido: “Cuando todo se ha dicho contra la traducción, queda en pie la certeza de que es el torrente sanguíneo en el cuerpo

de la poesía”.²⁵³ Lo importante no es preservar piezas como se hace en un museo sino establecer una nueva relación entre obra y receptor en la que se advierta la relación dialógica que implica una tradición.

Puesto que cada traducción se convierte en la lectura de un poema en un momento determinado de la lengua y la cultura, Pacheco afirma que cada generación debe intentar su propia traducción de los clásicos. Abiertamente acepta que se puede valer de cualquier medio lícito o ilícito para acercar los textos al lector, lo que se confirma en sus *aproximaciones* que van desde una gran fidelidad al texto original²⁵⁴ pasando por un acercamiento mediado por versiones en otros idiomas hasta otorgarse la libertad de sólo ser punto de inspiración para elaborar su versión, como sería el caso de las imitaciones con las que inicia la sección de «Aproximaciones» de *Tarde o temprano* (1980).

En los casos específicos que he analizado, se puede observar que aun la forma sola –haikú o epigrama– se vuelve por sí misma un intertexto con una carga cultural. Domeñar una forma poética implica un trabajo de traslación de características que se llevan, sin lugar a dudas, a la lengua receptora venciendo su resistencia. Pienso, por ejemplo, en la necesidad que tiene el idioma español de evidenciar el sujeto y, a diferencia del japonés, develar su presencia. Así que las formas poéticas *apropiadas* mediante una versión ayudan a extender los

²⁵³ J. E. Pacheco, *Aproximaciones...*, p. 7.

²⁵⁴ Eva Cruz utiliza once versiones de Pacheco en su edición bilingüe *Más de dos siglos de poesía norteamericana*, UNAM, México, 1993. La editora nos permite cotejar poemas de Edgar Lee Masters, William Carlos Williams, Marianne Moore, T. S. Eliot, Kenneth Rexroth, W. H. Auden, Elizabeth Bishop, John Berryman y Robert Lowell con las versiones del poeta y traductor mexicano.

límites de las posibilidades poéticas. Queda claro que la finalidad de Pacheco en la traducción creativa que hace en *aproximaciones* es agilizar y expandir las opciones de la creación poética siguiendo los caminos trazados por los *poetas muertos*, para continuar con *la eterna circulación de las transformaciones* a la que se refiere en “Manifiesto”.

Como se expuso en el capítulo dedicado a su poética, para él la recepción tiene un lugar preponderante. La idea que anima esta tesis es ver que la intertextualidad es una manera de este poeta para apropiarse de una tradición e insertarse en ella, sea para su trabajo original o de traducción. Hay ciertos mecanismos que utiliza igualmente en una *aproximación* o en un poema suyo, lo que permite observar el grado en el que se difumina, en ciertos poemas, el límite entre lo propio y lo ajeno.

Por ejemplo, en *Tarde o temprano* tiene centones como el “Manuscrito de Tlatelolco” [TT, p. 67], hecho en su primera parte con textos traducidos de Ángel María Garibay y Miguel León—Portilla y, en la segunda parte, añadida en la edición posterior a 1969, con algunos fragmentos de los textos reunidos por Elena Poniatowska en *La noche de Tlatelolco*; o el centón titulado “¿Qué tierra es ésta?” [TM, p. 295], compuesto como homenaje a *Juan Rulfo con sus palabras*. Un centón está formado con sentencias ajenas como una especie de rehechura intertextual. Sin complicarse con la idea de originalidad, Pacheco coloca estos centones como parte de su obra creativa, pero ubica el centón titulado “Homenaje a Nezahualcóyotl” [TT 1980, pp. 300-301] en la sección de «Aproximaciones».

Específicamente, el centón es una forma latina cuyo nombre proviene de la comparación con un *cento* que era una prenda de vestir confeccionada con

retazos. Así, un centón es un zurcido de retazos literarios. Para lo que compete a este trabajo, un centón se puede explicar como una serie de intertextos de un origen similar que son seleccionados y unidos para constituir un nuevo texto.

Al cotejar los cuatro poemas de que consta este homenaje con las traducciones de Ángel María Garibay y Miguel León—Portilla, los dos estudiosos más reconocidos del mundo náhuatl, se evidencia un alejamiento de la precisión filológica. El poema I se correspondencia con un poema traducido por Garibay, cuyo original se registra en el *Manuscrito de cantares mexicanos*.²⁵⁵ Conserva analogías empleadas por el rey poeta, pero hace cambios formales como los de desaparecer el pareado inicial y separar en tres estrofas lo que aparece como una sola en la versión que consulta.

El poema II es una interpretación de Pacheco, basada probablemente en un poema traducido por Miguel León—Portilla²⁵⁶ y compilado en *Manuscritos romances de los señores de la Nueva España*, en el que aparecen los siguientes versos:

Las inventa el Dador de la Vida, [las flores]
las ha hecho descender
el inventor de sí mismo.

A partir de la idea del Dador como creador de las flores o cantos, Pacheco compone:

En el libro del mundo Dios escribe

²⁵⁵ La traducción revisada se incluye en José Luis Martínez, *Nezahualcóyotl, vida y obra*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, p. 186.

²⁵⁶ Recogida por José Luis Martínez, *Nezahualcóyotl...*, p. 172.

con flores a los hombres
 y con cantos
 les da luz y tinieblas.

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

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

En el poema III sintetiza en siete versos treinta y ocho de la traducción de León—Portilla de un poema recogido en los *Manuscritos romances de los señores de la Nueva España*:²⁵⁷

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

¿Alguien lo vio en la tierra?

Aquí se hastía,
 no es amigo de nadie.

Todos llegamos al lugar del misterio.

La *aproximación* concluye con un verso que Nezahualcóyotl usó en otros poemas. Es decir, Pacheco sintetiza, recorta y añade. Es más una imitación en la que usa imágenes y propuestas del rey—poeta que una traducción literal. Aunque hay que decir que los temas que escoge —la brevedad de la vida y la relación de la divinidad con el hombre— son no sólo distintivos del poeta tezcocano sino que formaban parte de la temática de la poesía náhuatl en general.

²⁵⁷ Miguel León—Portilla, *Trece poetas...*, p.189.

En el poema IV y último del “Homenaje a Nezahualcóyotl”, de los sesenta y cinco versos de los que consta la traducción de Garibay²⁵⁸ quedan sólo diez. Ahonda en la imagen de borrarse del libro del mundo, que ya había tomado en el poema II, y compara con las pinturas:

De cuatro en cuatro nos iremos muriendo
aquí sobre la tierra.

Somos como pinturas que se borran,
flores secas, plumajes apagados.

Ahora entiendo este misterio, este enigma:
el poder y la gloria no son nada:
con el jade y el oro bajaremos
al lugar de los muertos.

De lo que ven mis ojos desde el trono
no quedará ni el polvo en esta tierra.

Los lindes de lo ajeno se difuminan con el trabajo del poeta. ¿Por qué coloca otros centones ya mencionados como parte de su obra original y éste en sus aproximaciones? En el último párrafo de la introducción a *Aproximaciones*, el poeta traductor explica:

Aproximaciones, en fin, quiere ser leído sólo como lo que es: un libro de poesía colectiva en el que los grandes nombres (Goethe, Apollinaire, Montale) aparecen al mismo título que los poetas sin reconocimiento alguno (Woolf, Quercia, Azevedo Oliveira), los chamanes indígenas y las geishas. Un libro, pues, en que importan más los textos que los autores. Mediante su humilde intérprete mexicano –uno más, otro más en una cadena que empezó cuando Fernando de Alva Ixtlilxóchitl tradujo en liras frailuisinas los poemas de su bisabuelo Nezahualcóyotl, y no se ha interrumpido ni cesará– el verdadero autor de estas *Aproximaciones* es el idioma español. La prodigiosa flexibilidad y las infinitas posibilidades del castellano

²⁵⁸ Citada en José Luis Martínez, *op. cit.*, pp. 203-204.

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 [*Aproximaciones*, p. 8].

Con esto se reafirma que sus *aproximaciones*, en general, pretenden lo mismo que su obra poética: partir de la tradición, movilizarla interpretándola y, con ello, enriquecer el español.

Me interesa discurrir un poco más sobre las razones por las que “Homenaje a Nezahualcóyotl no está puesto en la obra original, por lo que me acerqué de nuevo a “Manuscrito de Tlatelolco”. Éste forma parte de *No me preguntes...*, libro en que vuelven a aparecer como sección última sus *aproximaciones*. En cada una de las dos partes de que consta el poema reescrito cita en una nota sus respectivas fuentes. En el primer subtítulo, “Lectura de los «Cantares mexicanos»”, indica que es su lectura, es decir, es su recreación del poema colectivo, que en su primera versión consta de 24 versos y en la última de 12, en la que Pacheco elimina dos estrofas que están apegadas a los textos originales. La segunda parte fue totalmente escrita “con frases entresacadas de las narraciones orales y, en menor medida, de las noticias periodísticas que Elena Poniatowska recoge en *La noche de Tlatelolco* (1971)” [TT 1980, p. 66]. Claramente se ve su intención de sumarse a una colectividad y dar una versión que cuenta con hipotextos en los que es difícil señalar el original. Asimismo, este poema que concluye: “y es nuestra herencia una red de agujeros”, situada en la sección titulada “En estas circunstancias”, lleva a inferir que este centón está colocado allí para indicar que ése es el legado literario e histórico.

En 1973 aparece “Homenaje a Nezahualcóyotl” en la sección de *aproximaciones* de *Irás y no volverás* para apropiarse de algunos poemas en náhuatl de manera personal y para la poesía en español como una respuesta. Comparado con “Manuscrito de Tlatelolco” puedo decir que, quizá, la única razón para considerar el “Homenaje a Nezahualcóyotl” como una aproximación es que trabaja con las traducciones hechas por Garibay y León–Portilla, aunque la manera como lo hace es idéntica que la de los centones *originales*.

Pacheco asume el papel de lector y en su diálogo con otros textos genera una respuesta. Su quehacer literario no se circunscribe a la escritura de la obra sino que incluye necesariamente la recepción de la misma; como traductor la interpretación se convierte en parte de la recepción dialógica. Si bien aquí se podría reprochar infidelidad al original, se debe recordar que es otra su pretensión.

Volviendo al centón, es importante reflexionar acerca de las implicaciones que tiene para la autoría. En el caso de armar un texto con fragmentos de otros, apuntaría a un hurto si se juzga desde el parámetro romántico de la originalidad; no obstante, la selección, el modo de unir y dar coherencia al nuevo texto implican una transformación. Se trata, me parece, de un ejemplo de intertextualidad extrema. Así como en este caso puede confundirse con plagio, en el caso de la traducción se puede ver como una inexactitud que mermaría su valor. Sin embargo, la pretensión del poeta traductor es que emerja como un nuevo poema en español cuya relación con el original puede ser libre o literal. En esa oscilación entre un extremo y otro se crea la intertextualidad porque se toma parte del poema original para crear uno nuevo, con mayor o menor cercanía a aquél. En el caso concreto del “Homenaje a Nezahualcóyotl” se basa en traducciones prestigiadas y

canónicas de los textos en náhuatl y de éstas selecciona los versos, las imágenes o los tópicos y los recrea al estilo del rey poeta. ¿Se vale esta libertad en la traducción? Generalmente se pensaría que la traición es total, pero en el caso de Pacheco la voluntad es entretrejer su poesía con poemas de diversas tradiciones, más que de autores específicos, y así mantenerlos vivos. Quizá la diferencia estriba en que no está proponiendo un canon sino apropiándose tradiciones manifiestas en poemas específicos.²⁵⁹

Además de la unión de diversos fragmentos textuales –centón–, distingo otro recurso que usa en común para componer una *aproximación* o un poema suyo: es el que consiste en tomar un verso, en otro idioma generalmente, como punto de inspiración o pivote creativo. Hay *aproximaciones* que son versiones tan libres que han llevado a algún crítico a juzgar que ni siquiera pueden considerarse versiones.²⁶⁰ Encontré siete ocasiones concretas en las que se utiliza este recurso. Excepto en uno de los casos, en el resto pone el verso original en el epígrafe, y dado que es el que inspira la variante decidí nombrarlo epígrafe—tema.

²⁵⁹ Contrapongo canon a tradición en tanto que el primero tiene ese carácter de algo establecido y, por tanto, de imposición y la segunda tendería a la flexibilidad y relatividad que supone un horizonte de recepción. Como ya expuse en el apartado “Tradición y originalidad”, la tradición lo es lo que permanece idéntico, sino que crea un juego en el que se enlazan elementos de identidad y variables.

²⁶⁰ Livia Soto ve en las *aproximaciones* un recurso de distanciamiento de Pacheco, que toma el poema original sólo como punto de partida en el que el nombre del autor enmascara al *traductor*. Afirma que no “pueden llamarse traducciones, ni siquiera versiones” en art. cit., p. 111.

No deja de ser significativo que lo use por primera vez en «El cancionero apócrifo» [NMP, 1969], sección pensada como un apéndice. Pacheco se inserta en la tradición de los poetas inventados como un juego de posibles, de la que me ocupó en un apartado del primer capítulo. En esta posibilidad lúdica que expande los límites del yo poético Pacheco inventa a Fernando Tejada, un poeta provinciano que muere a los veintisiete años y deja su obra inédita. Lo relaciona con poetas reales, Gabriel Zaid y José Carlos Becerra, y al suponer a otro como autor crea una distancia entre él y sus poemas e, incluso, parodia su propio trabajo: “Afines a una tradición de la antitradición pictórica, *Los amores* parodian, distorsionan y saquean un texto clásico para llevarlo al contexto degradado de otra época” [TT, p. 109]. Está parodiando los *Sonnetes pour Hélène* del poeta Pierre Ronsard (1524-1585). De los siete poemas de los que consta “Los amores”, cuatro tienen un epígrafe—tema. Como se trata de parodiar, el epígrafe sirve de referente para la parodia. Por ejemplo:

4

*Je plante en ta faveur cet arbre de Cybelle.
Ibidem, VII*

El tronco de aquel árbol en que un día
inscribí nuestros nombres enlazados
ya no perturba el tránsito en la calle:
ya lo talaron, ya lo hicieron leña. [NMP, p. 111]

El epígrafe establece la relación amor–árbol que sirve de pivote creativo para el poema de Tejada. El amor está sometido a la destrucción y, en este caso más cruelmente, no a la destrucción natural sino a aquella a la que la civilización somete lo natural.

En *Irás y no volverás* usa dos veces el epígrafe–tema. Tanto en “Otro homenaje a la cursilería” como en “D.H. Lawrence y los poetas muertos” el epígrafe está en inglés y el poema se vuelve un desarrollo del tema. Si escribió en el prólogo de *Tarde o temprano* que: “No tengo nada contra los traductores académicos pero mi intención es muy distinta: producir textos que puedan ser leídos y juzgados como poemas en castellano, reflejos y aun comentarios en torno de sus intactos, inmejorables originales” [TT 1980, p. 10], aplica el mismo recurso en sus poemas resaltando en ambos casos que su trabajo poético se desprende del de otros escritores. El epígrafe permite cotejar el comentario de Pacheco con el punto de inspiración del que partió y la tradición que desea apropiarse y continuar.

En *Los trabajos del mar* [1983] hay un poema con un epígrafe–tema con una peculiaridad que se debe al texto de procedencia. El epígrafe–tema proviene de un versículo de Isaías en la traducción de Casiodoro de Reina y de Cipriano de Valera. Me refiero a “La prosa de la calavera”, poema que se publicó por separado en 1981 con grabados de Miguel Cervantes, a quien dedica el poema ya incluido en *Tarde o temprano*. Me parece que es el caso de un epígrafe–tema que, como pequeña diferencia con el uso del epígrafe, no sólo orienta la lectura sino que es el tema acorde con el cual se expande el nuevo poema. A la manera de una *aproximación*, en el extremo de una versión libre en el que sólo se conserva del texto original un verso o unos cuantos versos, el epígrafe fecunda el nuevo texto en la lengua receptora.

El epígrafe–tema lo usa en cuatro poemas de *El silencio de la luna*. En “Tablilla asiria” parte de unos versos en italiano de Eugenio Montale y tanto el

epígrafe como el poema giran alrededor de la idea del tirano al que el poeta alaba. En “Las vocales” varía un poco el recurso porque en vez de colocarse el verso en otro idioma en el epígrafe, aparece como subtítulo. Éste corresponde al primer verso del famoso poema de Rimbaud. Mientras el poeta francés asocia colores a las vocales, el poeta mexicano supone un momento en que no se marcan las vocales en la computadora y otro en el que vuelven a aparecer dándole sentido a la escritura: “Y por fin me devuelven la palabra” [SL, p. 455]. El poema de Rimbaud sólo fue, entonces, motivo de reflexión sobre la importancia de las vocales. En tanto que en los otros poemas los versos traducidos aparecen en el poema, en “Las vocales” no, de la misma manera que ocurre con “El silencio de la luna: tema y variaciones” [SL, p. 467]. En este poema que da nombre al poemario, el epígrafe está en latín y en su correspondiente traducción al español de Aurelio Espinosa Pólit, del que además Pacheco agrega la fuente: *Virgilio en verso castellano*, que no resulta un dato ingenuo sino un elemento más para subrayar la idea de la traducción poética como apropiación viva en la lengua de llegada. “El silencio de la luna” consta de cuatro partes monoestróficas en las que la idea es la indiferencia de lo natural ante los afanes humanos.

“Adolesenescencia: Matthew Arnold se despide en la playa de Dover” ostenta una diferencia [SL, p.438], a saber: el epígrafe está únicamente en español, pero está tomado del último verso de la traducción de Pacheco a “Playa de Dover” [TT 1980, p. 285]. Si en la *aproximación* al poema original está la idea de que el mar de la Creencia se retrae de la playa del mundo, en el poema de Pacheco el mar del milenio se acaba y el sujeto lírico se despide antes de

zozobrar. La guerra a la que alude el epígrafe tiene como referente un mundo implacable que ha acabado con el otro.

De alguna manera, los centones y los epígrafes–tema son recursos en los que coinciden la poesía original de Pacheco y sus *aproximaciones* más libres. Como ya comenté, me sirven para mostrar la importancia que tiene la intertextualidad para apropiarse de logros poéticos en otros idiomas o tradiciones y expandir el ámbito poético de la lengua española.

CONCLUSIONES

Cada tradición literaria reúne, como es de esperarse, concepciones semejantes volcadas en textos colectivos y anónimos, en algunos casos, y de autores, en otros. Cuando un texto de una tradición genera interlocución con su época y / o con otras, de acuerdo con una estética de la recepción, se vuelve un *clásico*. Esto implica aceptar la relatividad, es decir, estar de acuerdo en que el lector forma parte fundamental de la productividad de sentido de un texto. Un clásico requiere de un lector que lo actualice interrogándolo. Si desde una concepción en pro de la universalidad de los valores estéticos esto constituiría un defecto; desde una concepción historicista, significaría incluir la recepción como factor primordial del hecho literario, abrirse a una gran variedad de posibilidades interpretativas y dotarla de vida.²⁶¹ Usando los términos de Gadamer, entrañaría un entrecruce de horizontes, significativo no sólo de manera individual, sino, principalmente, de manera colectiva. En el caso de José Emilio Pacheco, la lectura se vuelve una activa recepción que se entreteje con la creación.

²⁶¹ Al respecto, Anthony Stanton explica: “En una tradición literaria *viva* deja de tener sentido la oposición tajante y excluyente entre pasado y presente, de la misma forma en que pierde validez la unidireccionalidad de la influencia”, en *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*, El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, México, 1998, p. 11.

Después del seguimiento de la intertextualidad en los capítulos que componen este trabajo, se observa con claridad la manifestación de la vinculación de la poesía de Pacheco con las tradiciones aquí revisadas. Esa relación no es de supeditación sino de diálogo que, según el grado de acuerdo o desacuerdo, genera una menor o mayor tensión en el poema. Un objetivo primordial que guía el entretejido poético es, de acuerdo con lo expuesto, la apropiación. Esa apropiación no es un plagio porque, al recontextualizarse y actualizarse, produce algo nuevo. Parafraseando un verso del poeta mexicano, convoca a los muertos para que lo ayuden a escribir, idea a su vez inspirada en D. H. Lawrence. Así pues, Pacheco se muestra como un poeta receptor de tradiciones, en contacto con otros autores mediante sus textos y con tradiciones poéticas en las que éstos se inscriben.

La idea de apropiación supone una acción deliberada, más allá de la cercanía, temporal y / o cultural, de una tradición. El poema de Pacheco no emana espontáneamente de la interioridad de su yo lírico, sino que crea mecanismos expresivos que hacen notorio su referente fundamental: la tradición. Como se mostró, la intertextualidad puede estar marcada desconstruyendo su juego con el texto que le precede y puede también aparecer de manera un tanto esfumada como alusiones y ecos que nutren su hacer poético. Después de lo expuesto, se ve que la poesía de Pacheco espera y propicia un lector dispuesto a activar la doble codificación.

La recepción de la tradición se devela como acción central de su trabajo poético. Vista así, la intertextualidad no es mero juego erudito ni un “torpe aparato ortopédico” ni la muestra del agotamiento de la literatura de nuestros tiempos sino

que se muestra como un ejemplo fehaciente de la conciencia que se pueda tener del carácter colectivo del lenguaje y de la literatura. De esta manera, la intertextualidad literaria es un recurso que pone en juego las posibilidades de incluir otro texto –que, de hecho, tiene cualquier texto –, sólo que en el caso específico del texto literario, la relación es propiciada y se codifica de acuerdo a una tradición o se desvía a partir de ella. Un supuesto teórico de la intertextualidad es el reconocimiento del escritor no como el autor de la obra, sino como el que tiene a su disposición el diccionario y toda la herencia literatura para tejer su texto, como explica Roland Barthes. En concreto, la intertextualidad sirve a Pacheco para afirmar, no sólo desde el tema sino también desde la forma, “la muerte del autor”. La intertextualidad le permite favorecer la participación del lector para que dé densidad y sentido a sus poemas y desde aquí se entienden los versos “El lector, la lectora / harán o no el poema que tan sólo he esbozado”.

La intertextualidad de la poesía de Pacheco con la tradición bíblica abre, por un lado, una crítica a la ideología patriarcal que ha justificado la imposición de una visión logocéntrica en la historia occidental –en términos de una teoría de género— y, por otro, retoma arquetipos para dotar de densidad literaria a ciertas actitudes humanas. Si la poesía es iluminadora del mundo, la poesía de Pacheco busca arrojar luz y conciencia sobre la historia en forma de crítica ácida y desilusionada mediante un tono profético. Como se aprecia en este caso, la continuidad puede ser polémica y no necesariamente de identidad.

Como se mostró, mediante símbolos, tópicos y estilos de algunos libros del Antiguo Testamento que son tan familiares al lector occidental Pacheco ironiza el discurso del que se ha valido la moral dominante para negar valor a lo otro y

devela la condición caínica que marca el supuesto avance de la historia. Mediante el tono de denuncia propio de los profetas construye el carácter ficcional del sujeto enunciador que se expresa en su poesía y crea una voz lírica que puede presumirse como la de un profeta. Los profetas bíblicos no escribieron poesía y, no obstante, en la poesía de Pacheco la voz lírica correspondería a la de un poeta–profeta.

La intertextualidad con textos apocalípticos mediante la alusión le permite dar cuenta de su preocupación ecológica desde la perspectiva escatológica. Pacheco usa la intertextualidad con la poesía erótica bíblica como un mecanismo de ironía para desmitificar el carácter sagrado del encuentro sexual de la pareja, que equipara a cualquier acoplamiento animal.

Además de la tradición bíblica, también se relaciona en su diálogo poético con tradiciones literarias diversas para hablar de la memoria, la caducidad de todo lo existente, la formación de un linaje literario, la absorción del poeta como figura rebelde en una historia nacional que lo convierte en orgullo, la versión del horror de los vencidos y de los humanistas novohispanos, la relación entre ciudad y memoria.

En un contexto posmoderno, en el que la repetición puede apreciarse como un acto estético estéril o anulador, este fenómeno se trueca en diálogo crítico o en reconocimiento y homenaje. Al fin y al cabo, apropiarse es recibir. Pacheco escribe apropiándose de los caminos seguidos por otros autores.

Asimismo, al ofrecer a los lectores versiones en español de poemas escritos originalmente en otros idiomas, les abre la posibilidad de acercarse a esos “orbes de música verbal”. Como ya expuse, sabe que sus traducciones son no

sólo el intento individual, sino el de una generación de acercarse a los clásicos escritos en una lengua madre diferente a la suya para lograr un poema escrito en la lengua de llegada y desde el estado actual de ésta y, así, apropiarse aquel logro poético. Como se vio, Pacheco se acerca a los epigramas y a los haikú tratando de aprender la concisión verbal y la concentración en una imagen, que es, a su vez, una de las búsquedas en la reescritura de su trabajo poético, como se puede observar en las diferentes versiones.

Puesto que en sus aproximaciones no se propone una traducción literal sino una que sea por sí misma un poema en español, se nota un trabajo de adaptación y actualización en los epigramas así como en los haikú. Esto me hace decir que sus *aproximaciones* se valen de la intertextualidad para apropiarse de esas tradiciones. Esta forma de traducir supone el análisis, la comprensión y la interpretación por parte del poeta traductor en el que hay una adecuación a la lengua receptora y a la época, conservando los valores semánticos. Sus *aproximaciones* son diálogos efectivos desde un momento determinado de la lengua: el que vive Pacheco.

Su interés por los epigramas y los haikú no está dado únicamente por dominar la forma, sino también por los temas y los tonos. No hay formas “asépticas”, tienen una carga cultural. Como se vio, el *kigo* es una palabra estacional que exige al poeta traductor la capacidad de trasladar la fuerza metafórica de aquél para despertar en el lector la sensación correspondiente. Los haikú y epigramas que Pacheco traduce están en relación con sus temas obsesivos, como expuse en los apartados correspondientes. El carácter cíclico de la naturaleza que suponen los haikú está en íntima relación con la idea de un

tiempo histórico cíclico en el que se repiten los hechos. En cuanto a la ironía y la reflexión que acompañan a los epigramas que elige, coinciden con las características que tiene la poesía original de Pacheco.

El uso de títulos, la adaptación a la versificación silábica española, la síntesis y la modificación de conjunciones son estrategias de adaptación y actualización de poemas en otros idiomas a favor de la recepción en el español, pero sobre todo se vuelven una tradición aceptada y transformada en una nueva lectura. Responden al propósito de Pacheco de escribir poemas en castellano a partir de otros poemas.

En el apartado “Recursos de fecundidad textual y transformación” mostré que recurre a ciertos mecanismos que utiliza igualmente en una *aproximación* o en un poema suyo, lo que permite observar el grado en el que se difumina, en poemas que tienen la forma de centón y en los que recurre al epígrafe-tema, el límite entre lo propio y lo ajeno.

Todo lo anterior me permite concluir que la intertextualidad es usada por Pacheco como un mecanismo productor de su texto de creación, un mecanismo que diluye el límite entre lo ajeno y lo propio, relativizando lo original en pro de lo colectivo –tradición, historia, lengua. No obstante que crea a partir de otros textos y de la variedad de éstos, se reconoce una sola voz: la de Pacheco. No se trata de una polifonía en la que su voz lírica se diluya, sino de una voz que surge en la conversación con otras. Aunque tematiza la incomunicación del poeta, su voz está en plena comunicación apropiándose del pasado y del presente en una tensión entre identidad y tradición.

En la obra de Pacheco la intertextualidad es un afán de ubicarse como parte de un proceso que imagina a la tradición como una cadena de transiciones en la que su poesía constituye un eslabón. Está comprometido en escribir una poesía con *sabor de época*, consciente de que su creación es receptora de posibilidades literarias diversas así como de que es desde el presente que se construye el pasado. Por eso, él elige autores y textos con los cuales dialoga, creando su propio linaje. Insisto, se trata de una poesía signada por la recepción y el diálogo. Toda recepción supone el cambio de enfoques e intereses, de interpretaciones y, en fin, de búsquedas. Por esta razón, no es raro que en las dos últimas décadas se incrementen los reconocimientos a la poesía de Pacheco. Me refiero a décadas que manifiestan mayor gusto por lo fragmentario, por el ritmo prosaico de la poesía, por la capacidad de leer alegorías creadas con elementos del mundo cotidiano contemporáneo y, quizá, por ver en la imitación y en la intertextualidad una productividad de sentido. Se inserta en la actitud escéptica de este periodo que algunos llaman posmodernidad y desconfía de las pretensiones de verdades definitivas. Es un halo de época que, me parece, encuentra su expresión en la poesía de Pacheco: escepticismo, ironía, sentido vivo de la caducidad y, no obstante, aprecio por la escritura como un ámbito de construcción en el que se abre el diálogo, rompiendo con el solipsismo.

La poesía de José Emilio Pacheco se vuelve, pues, espacio de confluencia en el que el poeta dialoga con tradiciones, literarias y culturales, puestas al descubierto, marcando una cartografía de intereses que convergen y divergen entre sí. La intertextualidad en su poesía no es una exhibición de erudición ni una querrela producto de la ansiedad de influencias. Está presente como una

necesidad de revisar y recrear, una decisión de fertilizar su poesía a partir, desde o en contra de otros textos que encierran visiones diversas del mundo o bien una visión que vela intenciones de poder. Si un desafío poético de Pacheco es hacer relucir un lenguaje ya gastado por el uso común, otro es expandir los límites de la poesía escrita desde una conciencia y un conocimiento de las tradiciones.

Las palabras *búsqueda* y *diálogo* forman un campo semántico clave para definir la actitud creadora de Pacheco, en la que el hallazgo siempre queda pendiente, en espera de la participación del lector. En este sentido, el cambio implicado en la tradición no supone la destrucción total, sino que consiste en “la eterna circulación de las transformaciones”, operación que enriquece, con sus posibilidades, la literatura.

CORRESPONDENCIAS DE SIGLAS

EN	<i>Los elementos de la noche</i> (1963)
RF	<i>El reposo del fuego</i> (1966)
NMP	<i>No me preguntes cómo pasa el tiempo</i> (1969)
INV	<i>Irás y no volverás</i> (1973)
ID	<i>Islas a la deriva</i> (1976)
DE	<i>Desde entonces</i> (1980)
TM	<i>Los trabajos del mar</i> (1983)
MT	<i>Miro la tierra</i> (1986)
CM	<i>Ciudad de la memoria</i> (1989)
SL	<i>El silencio de la luna</i> (1994)
AE	<i>La arena errante</i> (1999)
SP	<i>Siglo pasado (Desenlace)</i> (2000)
TT	<i>Tarde o temprano</i> (1ª versión 1980, 2ª versión 2000)

BIBLIOGRAFÍA

I. OBRA DE JOSÉ EMILIO PACHECO

1. Corpus poético

Aproximaciones: traducciones y notas de José Emilio Pacheco, compilación

Miguel Ángel Flores, Penélope, México, 1984 [Libros del salmón].

Ayer es nunca jamás, prólogo y selección de José Miguel Oviedo, Monte Ávila, Caracas, 1978.

Bajo la luz del haikú: poemas de Basho, Buson, Issa y otros, Breve Fondo Editorial, México, 1997.

No me preguntes cómo pasa el tiempo, 2ª ed., Joaquín Mortiz, México, 1977.

Tarde o temprano, Fondo de Cultura Económica, México, 1980.

Tarde o temprano [poemas 1958-2000], edición Ana Clavel, Fondo de Cultura Económica, México, 2000.

2. Prólogos y ediciones

“José Emilio Pacheco”, autobiografía en *Los narradores ante el público*, Joaquín Mortiz, México, 1966, pp. 243-263.

Selección, introducción y notas, *Antología del modernismo (1884-1921)*, tomo I, UNAM, México, 1970 [Biblioteca del Estudiante Universitario 90].

Ramón López Velarde: la lumbre inmóvil, selec. y epílogo Marco Antonio Campos, Instituto Zacatecano de Cultura Ramón López Velarde, Zacatecas, 2003.

3. ARTÍCULOS ENSAYÍSTICOS Y DE PERIODISMO CULTURAL

“Catulo para 1991”, *Proceso*, núm. 757 (mayo 6, 1991), pp. 50-51.

“Guirnalda de Melisa. 16 aproximaciones a la *Antología griega*”, *Letras Libres*, núm. 74 (febrero 2005), pp. 14-15.

“El encuentro de las culturas y la trivialidad del mal”, *Proceso*, núm. 750 (marzo 18, 1991), pp. 50-51.

“El gran vuelo del cuervo: apropiación y expropiación”, *Proceso*, núm. 306 (septiembre 13, 1982), pp. 54 –55.

“El viento entre los pinos: 24 aproximaciones al haikú”, *Letras Libres*, núm. 30 (junio 2001), p. 32.

“Enrique Lihn: menosprecio y alabanza de la poesía”, *Proceso*, núm. 1045 (noviembre 10, 1996), pp. 58-59.

“Julián Hernández: el ‘Cuaderno negro’ (1936)”, *Proceso*, núm. 291 (marzo 31, 1980), pp. 50-51.

“La prisionera del Valle de México”, *Proceso*, núm. 606 (junio 13, 1988), pp. 50-52.

“León Felipe y la tradición del versículo en la literatura española”, *Cuadernos Americanos*, vol. 266, núm. 3 (mayo–junio 1986), pp. 179-183. Transcripción hecha por Rei Barroso.

“López Velarde: la moral de la simetría”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, núm. 389 (julio 23 de 1969), pp. II-III.

“Max Aub y la poesía de las dos orillas”, en Rose Corral, Arturo Souto Alabarce y James Valender (eds.), *Poesía y exilio: los poetas del exilio español en México*, *El Colegio de México*, México, 1995, pp. 253-257.

“Nota sobre la otra vanguardia”, *Revista Iberoamericana*, núm. 106-107 (enero–junio 1979), pp. 327-334.

“Nuevo recuento de poemas de Jaime Sabines”, *Vuelta*, núm. 9 (agosto 1977), pp. 34-36.

“París era un desierto”, *Proceso*, núm. 567 (septiembre 9, 1987), pp. 52–53.

“Paz y los otros”, *Letras Libres*, núm. 47 (noviembre 2002), pp. 20-21.

“Poemínimos de la Antología griega”, *Proceso*, núm. 434 (noviembre 25, 1985), pp. 58-59.

“«Tú que eres poeta...»”, *Proceso*, núm. 756 (abril 29, 1991), pp. 50-51.

“Una guirnalda poética para Ricardo Garibay”, *Proceso*, núm. 1176 (mayo 16, 1999), pp. 58-59.

“Voz de la Biblia y verso de Walt Whitman (Nota sobre León Felipe y la tradición del versículo”, *Proceso*, núm. 420 (noviembre 19, 1984), pp. 54-55.

4. Discursos, mesas redondas y conferencias

Mesa de intelectuales “México 1972. Los escritores y la política”, *Plural*, núm. 13 (octubre 1972), en la que participó junto con Carlos Fuentes, Juan García Ponce, Jaime García Terrés, Carlos Monsiváis, Octavio Paz, Tomás Segovia, Luis Villoro y Gabriel Zaid.

Serie de conferencias “El arte de lo imposible. La traducción poética: *Cuatro*

cuartetos de T. S. Eliot”, dictadas en El Colegio Nacional del 2 al 6 de septiembre de 2002.

Discurso pronunciado en la recepción del *Premio de Poesía y Ensayo Octavio Paz* el 30 de julio de 2003, publicado por el periódico *Reforma* y consultado en <http://busquedas.gruporeforma.com/utillerias/imdservicios3W.DLL?JSearchformatS&...>

Discurso pronunciado el 14 de julio del 2004 en la recepción del *Premio Iberoamericano de Literatura Pablo Neruda*, tomado de la base de datos electrónica Thomson Gale y publicado también en *Proceso*, núm. 1446 (julio 18, 2004), pp. 62-65.

II. BIBLIOGRAFÍA GENERAL Y CRÍTICA

ALAZRAKI, Jaime, “La estructura de la Oda Elemental”, en la página de la Universidad de Chile <http://www.neruda.uchile.cl/critica/alazraki.html>

ALBARRÁN, Claudia, “Inés Arredondo y el México de los años sesenta”, *Estudios*, núms. 60–61 (primavera—verano 2000), pp. 19–46.

Antología de la poesía lírica griega (siglos VII-IV a.C.), 2ª ed., trad. Carlos García Gual, Alianza, Madrid, 1983 [1ª ed. 1980].

Antología griega (epigramas helenísticos), t. I, trad. Manuel Fernández-Galliano, Gredos, Madrid, 1978.

- BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, trad. C. Fernández Medrano, Paidós, Barcelona, 1987.
- BASHO, Matsuo, *Sendas de Oku*, pról. Octavio Paz, trad. Octavio Paz y Eikichi Hayashiya, texto japonés caligrafiado e ilustrado por Yosa Buson, Benrido, Kioto, 1992 [1ª ed. 1957].
- BECKER, Udo, *Enciclopedia de los símbolos*, 7ª reimpresión, trad. J. A. Bravo, Océano, México, 2001.
- BENJAMIN, Walter, *Poesía y capitalismo: Iluminaciones II*, pról. y trad. Jesús Aguirre, 3ª ed., Taurus, Madrid, 2001.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 8ª ed., Porrúa, México, 1997.
- BLOOM, Harold, *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*, 3ª ed., trad. Damián Alou, Anagrama, Barcelona, 1997.
- _____, *Poesía y represión: de William Blake a Wallace Stevens*, trad. Carlos Gamerro, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2000.
- BLYTH, R. H., *Haiku*, v. II, Hokuseido, Japón, 1963 [1ª ed. 1950].
- BONIFAZ NUÑO, Rubén (ed.y trad.), *Antología de la lírica griega*, UNAM, México, 1988.
- CALÍMACO, *Himnos y epigramas*, versión rítmica, introd. Pedro C. Tapia Zúñiga, UNAM, México, 1984 [Biblioteca *Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana*].
- CARDENAL, Ernesto, *Epigramas*, UNAM, México, 1961 [Colección Poemas y ensayos, dirigida por Jaime García Terrés].
- _____, *Epigramas*, pról. Jorge Eduardo Arellano, Lohlé, Buenos Aires, 1972.

- _____, *Nueva antología poética*, 11ª ed., Siglo XXI, México, 2001.
- CATULO, Cayo Valerio. *Cármenes*, introd. y trad. Rubén Bonifaz Nuño, UNAM, México, 1992 [Biblioteca *Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana*].
- CISNEROS, *Por la noche los gatos. Poesía: 1961-1986*, pról. David Huerta, epílogo Julio Ortega, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- CORRAL, Rose, Arturo Souto Alabarce y James Valender (eds.), *Poesía y exilio: los poetas del exilio español en México*, El Colegio de México, México, 1995.
- CRUZ, Eva (ant.), *Más de dos siglos de poesía norteamericana*, UNAM, México, 1993.
- Diccionario Enciclopédico Quillet*, t. IV, Argentina Aristides Quillet, Buenos Aires.
- DOCTER, Mary Kathryn, *The Turning Tides: The Poetry of Jose Emilio Pacheco*, Universidad de California, Los Angeles, 1999 [tesis doctoral].
- DOUDOROFF, Michael J., "José Emilio Pacheco: An Overview of the Poetry, 1963–1986", *Hispania*, núm. 72 (mayo 1989), pp. 264–276.
- ELIOT, T. S., "Función social de la poesía" y "La música en la poesía", en *Sobre poesía y poetas*, trad. Marcelo Cohen, Icaria, Barcelona, 1992, pp. 11-22 y 23-37.
- FENOLLOSA, Ernest y Ezra Loomis Pound, *Los caracteres de la escritura china como medio poético*, introd. y versión Salvador Elizondo, UNAM, México, 1980.
- FERNÁNDEZ GALIANO, Manuel (pról. y traducción), *Antología palatina*

- (*epigramas helenísticos*), t. I, Gredos, Madrid, 1978.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*, Casa de las Américas, La Habana, 1975.
- FISCHER, María Luisa, *Historia y texto poético: la poesía de Antonio Cisneros, José Emilio Pacheco y Enrique Lihn*, Universidad de Boston, Boston, 1992 [tesis doctoral].
- FLORES, Miguel Ángel, “José Emilio Pacheco: oficio y pasión”, *Proceso*, núm. 462 (noviembre 9, 1985), pp. 50-51.
- FRIIS, Ronald J., *José Emilio Pacheco and the Poets of the Shadows*, Bucknell University Press / Associated University Presses, Lewisburg–Londres, 2001.
- FOUCAULT, Michel, *Estrategias de poder*, t. II, traductores Fernando Álvarez–Uría y Julia Varela, Paidós, Barcelona, 1999.
- GADAMER, Hans–Georg, *El inicio de la sabiduría*, trad. Antonio Gómez Ramos, Paidós, Barcelona, 2001.
- _____, *Verdad y método*, trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Sígueme, Salamanca, 1996.
- GARCÍA NOBLEJAS, “La traducción del chino al español en el siglo XX: Marcela de Juan”, página electrónica del Instituto Cervantes <http://www.cvc.cervantes.es/obref/china/marcela.htm>
- GARCÍA TERRÉS, Jaime, *Baile de máscaras*, Del Equilibrista / El Colegio Nacional, México, 1989.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Cecilia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989.
- GORDON, Samuel, “Los poetas ya no cantan ahora hablan (aproximaciones a la

- poesía de José Emilio Pacheco)", *Revista Iberoamericana*, núm. 150 (1990), pp. 255- 266.
- GUICHARD, Luis Arturo, "La poesía, colectiva y anónima: José Emilio Pacheco y los clásicos", *Biblioteca de México*, núm. 48 (1998), pp. 17-25.
- HERÁCLITO, *Fragmentos*, trad. Luis Farré, 5ª ed., Aguilar, Buenos Aires, 1977.
- HUTCHEON, Linda, "Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie", en *Poétique*, núm. 46 (1981), pp. 140–155.
- JOSÉ AGUSTÍN, *Tragicomedia mexicana 1: la vida en México de 1940 a 1970*, 2ª ed., Planeta, México, 1998.
- JENNY, Laurent, "La stratégie de la forme", *Poétique*, núm 27 (1976), pp. 257-281.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette, "Intertextuality and History", en Kemy Oyarzon (ed.), *Bordering Difference: Culture and Ideology in the 20th Century*, Universidad de California, Los Ángeles, 1991, pp. 70–95.
- JUAN, Marcela de (antol.), *Breve antología de poesía china*, Revista de Occidente, Madrid, 1948.
- _____, *Segunda antología de la poesía china*, Revista de Occidente, Madrid, 1962.
- _____, (pról., notas y traducción), *Poesía china: del siglo XXII a. C. a las canciones de la Revolución cultural*, Alianza, Madrid, 1973.
- KEENE, Donald, *La literatura japonesa*, trad. Jesús Bal y Gay, Fondo de Cultura Económica, México, 1956 [1ª ed. en inglés 1953].
- KRAUZE, Enrique, *Caras de la historia*, Joaquín Mortiz, México, 1983.
- _____, "José Emilio contra los prelectores", *Vuelta*, núm. 44 (julio 1980),

p. 50.

KRISTEVA, Julia, "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", *Critique*, núm. 239 (abril de 1967), pp. 438-465.

La Biblia, trad. Alonso Schökel y Juan Mateos, Cristiandad / Verbo Divino, Madrid / Navarra, 1982.

La Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento, antigua versión de Casiodoro de Reina revisada por Cipriano de Valera, Sociedades Bíblicas en América Latina, Canadá, 1960.

LEDUC, Renato, *Obra literaria*, prólogo de Carlos Monsiváis, compilación e introducción de Edith Nagrín, Fondo de Cultura Económica, México, 2000.

LEÓN DUFOUR, Xavier *et al.*, *Vocabulario de teología bíblica*, 16ª ed., trad. Alejandro Esteban Lator Ros, Herder, Barcelona, 1993.

LEÓN-PORTILLA, Miguel, *Trece poetas del mundo azteca*, UNAM, México, 1967.

LIHN, Enrique, *Diario de muerte*, 2ª ed., textos reunidos y transcritos por Pedro Lastra y Adriana Valdés, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1990.

LIMA, Paolo de, "Hacia una crítica de la crítica de Rodolfo Hinostroza", escrito en 1999 y publicado en la página electrónica

http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/PdL_Hinostroza.html

LIZALDE, Eduardo, "Desfiladeros de la traducción", en su libro *Tablero de divagaciones*, t. I, Fondo de Cultura Económica, México, 1999, pp. 69-73.

LÓPEZ VELARDE, Ramón, "La magia de Neruo" y "Lo soez", en *Obra poética*, edición crítica coordinada por José Luis Martínez, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-ALLCA XX, Madrid, 1998, pp. 360-362 y 320-321 [Archivos, 36].

Los filósofos presocráticos. De Homero a Demócrito, pról., trad. y notas Federico Ferro Gay, SEP, México, 1987.

Los presocráticos, trad. Juan García Bacca, 1ª reimpresión, Fondo de Cultura Económica, México, 1979.

LOYOLA, Hernán, “Ciclo nerudiano 1958-67: tres aspectos”, publicado en la página electrónica que la Universidad de Chile que compila la obra y la crítica de Pablo Neruda: <http://www.neruda.uchile.cl/critica/hloyola.html>

MACHADO, Antonio, *Campos de Castilla*, ed. José Luis Cano, Cátedra, Madrid, 1984.

_____, *Juan de Mairena*, Espasa-Calpe, Madrid, 1973 [Austral 1530].

MARTÍNEZ, José Luis, *China / Japón. El mundo antiguo*, SEP, México, 1976.

_____, *Nezahualcóyotl, vida y obra*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, *La intertextualidad literaria*, Cátedra, Madrid, 2001.

MATTUCK, Israel I., *El pensamiento de los profetas*, trad. Elsa Cecilia Frost, Fondo de Cultura Económica, México, 1962 [1ª ed. en inglés 1953].

MENDIOLA, Víctor Manuel, Miguel Ángel Zapata y Miguel Gomes (ant.), *Tigre la sed: antología de poesía mexicana contemporánea 1950-2005*, Hiperión, Madrid, 2006.

MONASTERIOS, Elizabeth P., *Metáforas epistemológicas en la poesía de Jaime Sáenz y José Emilio Pacheco. Fenomenología del espacio en dos poéticas contemporáneas*, Universidad de Toronto, Toronto, 1993 [tesis doctoral].

MONSIVÁIS, Carlos, “José Emilio Pacheco: De lo permanente en una era fugitiva”,
Proceso, núm. 1183 (julio 4, 1999), pp. 56–57.

_____, “José Emilio Pacheco: ‘Y contra todo, somos lo que queríamos ser
 Entonces’ ”, *Proceso*, núm. 462 (septiembre 9, 1985), pp. 50–53.

MONTES DE OCA, Marco Antonio, *El surco y la brasa: traductores mexicanos*,
 Fondo de Cultura Económica, México, 1974.

NAVARRO, Desiderio (selección y trad.), *Intertextualité: Francia en el origen de un
 término y el desarrollo de un concepto*, UNEAC / Casa de las Américas /
 Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 1997.

NERUDA, Pablo, *Estravagario*, Seix Barral, Barcelona, 1977[1ª ed. Losada 1958].

_____, *Residencia en la tierra*, prólogo y edición Hernán Loyola, Cátedra,
 Madrid 1987 [1ª ed. Nascimento 1933].

NERVO, Amado, *El castillo del inconsciente: antología de literatura fantástica*,
 selec., estudio y notas José Ricardo Chaves, Consejo Nacional para la
 Cultura y las Artes, México, 2000.

NIENHAUSER, William H., *The Indianan Companion to Traditional Chinese
 Literature*, ed. Charles Hartman, Y. W. Ma and Stephen H. West,
 Universidad de Indiana, Bloomington, 1986.

OLIVERA–WILLIAMS, María Rosa, “El monólogo dramático en la poesía de José
 Emilio Pacheco”, *Revista Iberoamericana*, núm. 174 (enero–marzo, 1996),
 pp. 175-184.

OOKA, Makoto, “La poesía del paisaje: ¿por qué la poesía japonesa es tan

- contenida en su expresión de la subjetividad?”, traducción del francés de Aurelio Asiain, *Vuelta*, núm. 237 (agosto 1996), pp. 17-25.
- OVIEDO, José Miguel, “José Emilio Pacheco: la poesía como *Ready-Made*”, en Hugo J. Verani, *La hoguera y el viento. José Emilio ante la crítica*, UNAM / Era, México, 1993, pp. 43 –61.
- OYARZUN, Kemy (ed.), *Bordering Difference: Culture and Ideology in the 20th Century*, Universidad de California, Los Ángeles, 1991.
- PARAÍSO, Isabel, *El verso libre hispánico: orígenes y corrientes*, prólogo Rafael Lapesa, Gredos, Madrid, 1985.
- PAZ, Octavio, “El camino de la pasión: Ramón López Velarde”, *Generaciones y semblanzas*, vol. 4 de las *Obras completas*, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1994, pp. 172-225.
- _____, “Estela de José Juan Tablada”, recopilado en *Generaciones y semblanzas*, vol. 4 de las *Obras completas*, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1994, pp.156-162.
- _____, *Sombras de obras*, Seix Barral, México, 1983.
- _____, *Traducción: literatura y literalidad*, 2ª ed., Tusquets, Barcelona, 1981 [1ª ed. 1971].
- _____, *Versiones y diversiones*, Galaxia Gutenberg–Círculo de Lectores, Barcelona, 2001 [ed. bilingüe].
- PESSOA, Fernando, *Teoría poética*, trad. y coed. J. A. Cilleruelo, introd. y coed. J. L. García Martín, Júcar, Barcelona, 1985.
- PIGLIA, Ricardo, "Literatura y tradición. El tenso músculo de la memoria", *Revista*

Página 30, Buenos Aires, enero 1991, p. 60.

PONIATOWSKA, Elena, “José Emilio Pacheco: naufragio en el desierto”, en Hugo J. Verani (ed.), *La hoguera y el viento. José Emilio ante la crítica*, UNAM / Era, México, 1993, pp. 18–34.

REYES, Alfonso, *Textos: antología general*, introd., selección y notas de José Luis Martínez, SEP / UNAM, México.

RIFFATERRE, Michael, “La syllepse intertextuelle ”, *Poétique*, núm. 40 (1979), pp. 496-501.

RODRÍGUEZ ALCALÁ, Hugo, “Sobre la poesía última de José Emilio Pacheco”, *Hispanamérica. Revista de Literatura*, núm. 15 (1976), pp. 57–70.

RUBIAL GARCÍA, Antonio, *Monjas, cortesanos y plebeyos. La vida cotidiana en la época de Sor Juana*, Taurus, México, 2005.

SALVADOR, Álvaro, “La antipoesía entre el neovanguardismo y la posmodernidad”, *Revista Iberoamericana*, núm. 159 (abril–junio 1992), pp. 611-622.

SARABIA, Rosa, *Poetas de la palabra hablada: un estudio de la poesía hispanoamericana contemporánea*, Támesis, Londres, 1997.

SCHÖKEL, L. Alonso y J. L. Sicre Díaz, *Profetas, I (Isaías–Jeremías)*, Cristiandad, Madrid, 1980.

SOTO, Livia, “Realidad de papel: máscaras y voces en la poesía de José Emilio Pacheco”, en Hugo J. Verani (ed.), *La hoguera y el viento. José Emilio ante la crítica*, UNAM / Era, México, 1993, pp. 108–117.

STANTON, Anthony, *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana*

- moderna*, El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- _____, “Lo culto y lo coloquial en la poesía mexicana contemporánea”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 501 (1992), pp. 101–112.
- STEINER, George, *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*, 3ª ed., trad. Adolfo Castañón y Aurelio Major, Fondo de Cultura Económica, México, 2001.
- TABER, E. Nida, “Un nuevo concepto de la traducción”, trad. A. de la Fuente Adánez, en Miguel Ángel Vega (ed.), *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Cátedra, Madrid, 1994, pp. 332-340.
- The Greek Anthology*, I, Libros I-VI, trad. W. R. Paton, ed. G. P. Goold, Universidad de Harvard, Cambridge–Londres, 1993 [1ª ed. 1916].
- TOPLETZ, Judith Roman, *Time in the Poetry of José Emilio Pacheco: Images, Themes, Poetics*, Universidad de Texas, Austin, 1983 [tesis doctoral].
- TORRES, Daniel, *José Emilio Pacheco: poesía y poética del prosaísmo*, Pliegos, Madrid, 1990.
- TORRI, Julio, *De fusilamientos y otras narraciones*, Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Educación Pública, México, 1984 [Lecturas Mexicanas, 17].
- TRESMONTANT, Claude, *La doctrina moral de los profetas de Israel*, trad. José Antonio Yturriaga, Taurus, Madrid, 1962.
- VALLEJO, César, *Poesía completa*, ed. crítica y estudio Raúl Hernández Novás, Arte y Literatura / Casa de las Américas, La Habana, 1988.
- VEGA, Miguel Ángel (ed.), *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Cátedra, Madrid, 1994.

- VERANI, Hugo J. (ed.), *La hoguera y el viento. José Emilio ante la crítica*, UNAM / Era, México, 1993.
- VILLAURRUTIA, Xavier, "El León y la Virgen", en su *Antología*, prólogo y selec. Octavio Paz, Fondo de Cultura Económica, México, 1980.
- VILLENA, Luis Antonio de (ed.), *José Emilio Pacheco*, Júcar, Barcelona, 1986.
- YURKIEVICH, Saúl, *La movediza modernidad*, Taurus, Madrid, 1996.
- ZAID, Gabriel, "El problema de la poesía que sí se entiende", *Hispanamérica. Revista de Literatura*, núm. 18 (1977), pp. 89-92.
- _____, "Organizados para no leer", *Letras Libres*, núm. 41 (mayo 2002), <http://www.letraslibres.com/index.php?art=7476>