

PERDURACIÓN DE LA POESÍA EN JOSÉ EMILIO PACHECO

Susana Zanetti
Universidad de Buenos Aires
Universidad Nacional de La Plata
suzanetti@sinectis.com.ar

Y si después de tantas palabras,
No sobrevive la palabra.
César Vallejo

“Ignoro si este libro llega tarde o temprano. Sé que tarde o temprano no quedará de él ni una línea”, asegura José Emilio Pacheco en la “Nota” con que inicia la reunión de sus libros de poesía en uno solo, *Tarde o temprano*, cuyas sucesivas reediciones han estado siempre sujetas a la reescritura¹. Relectura y reescritura reinstalan así su poesía en el presente, buscando conjurar el vaticinio aludido en el título: sortear el imperio del tiempo, pautado por la repetición de destrucciones y ruina tanto en el movimiento de la materia como en la historia humana.

Los elementos de la noche (1958-1962)² establece desde el comienzo una “Primera condición” de encierro (“sitiado”, es la primera palabra de todo el libro³) impuesta al fluir del día, calcinado, devorado por los muros de la noche, aunque, sin embargo, renace en “el alba con su séquito de espuma”, y recobra su esplendor cuando “vuelan como palomas los instantes”. Las imágenes de ese

A través de una breve revisión de los temas fundamentales de la poesía del poeta mexicano José Emilio Pacheco, este trabajo se propone mostrar la persistencia de temas, concepciones éticas y estéticas, desde sus inicios hasta sus últimos libros, *Como la lluvia y La edad de las tinieblas*, recogidos en la última edición de *Tarde o temprano* (2009). Siempre perdura en sus textos una decidida intensidad de la mirada hacia el lazo entre el compromiso con la poesía y la impotencia de la poesía ante la convicción de la ineludible actividad destructora del tiempo.

Palabras clave: tiempo y poesía, poesía mexicana contemporánea, “Poesía conversacional”, “Antipoesía” hispanoamericana.

Recibido: 30 de marzo de 2011
Aceptado: 15 de abril de 2011

renacer, siempre precario, aúnan diafanidad y transparencias entre mar y cielo, entre el agua y el fuego, esa entraña profunda del universo según Heráclito.

Las imágenes obsesivas, que ya tienden a la comprobación lacónica y ensimismada, ya a la interrogación y la demanda ante el perpetuo fluir en continua lucha del fuego, el agua, el aire y la piedra —“el estrago es su única lengua” afirma en *Miro la tierra* (1984-1986)—, insisten en que en esa contienda se juega también la esterilidad de la palabra. Si esta amenaza se vuelve tempranamente convicción —“Es hoguera el poema/ y no perdura” (2009: 60)— en el extenso poema elegíaco *El reposo del fuego* (1963-1964) y se reitera más intensamente en la poesía posterior de Pacheco; de todos modos inicia el reclamo del don de la palabra, al que ya no renunciará, al recurrir a la media voz de la plegaria en su primer libro: “Vuelve a mi boca, sílaba, lenguaje/ que lo perdido nombra y reconstruye (26); y en el siguiente: “Tierra, tierra, ¿por qué no te conmueves?/ Ten compasión de todos los que viven./ Haz que nadie mañana —algún mañana—/ tenga ocasión de repetir conmigo/ mis palabras de hoy y mi vergüenza.” (50; las cursivas son del poema).

Asume el destino del poema, esa “hoguera” “epitafio del fuego” que, como el mundo, esperará con celo el endeble renacimiento que concreta *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1964-1968). La actitud especulativa de proyección ontológica surgirá desde entonces cada vez más ligada a la historia y atenta a la lengua común, que enuncia con frecuencia el acontecimiento como un episodio más de lo transitorio, de lo contingente, pero también de lo augurado, de lo inscripto en el ser del mundo.

Persistence of José Emilio Pacheco's poetry

Revisiting briefly the basic themes of the Mexican poet José Emilio Pacheco, this paper aims to show the constancy of ethical and aesthetic conceptions up to his latest books, *Como la lluvia* or *La edad de las tinieblas* —collected in a recent edition of his complete poetry under the title of *Tarde o temprano* (2009). His writings show the decisive intensity of a look upon the bond between the commitment to poetry and its powerlessness toward the devastating effect of time.

Key words:

Time and Poetry,
Contemporanean Mexican
Poetry, “Conversational
Poetry”, Hispano
American
Anti-Poetry.

Estas muy breves consideraciones me interesan respecto a la unidad que sostienen desde *Tarde o temprano* hasta hoy, de algún modo atendiendo a la concreción de sentidos que la consonancia entre comienzos y finales de una obra puede establecer —aunque no estamos ante una producción clausurada—, si reparamos en los dos últimos libros publicados por Pacheco en 2009, *Como la lluvia* (2001-2008) y *La edad de las tinieblas* (2009).

La convivencia de la vida y la destrucción se intensifica y ensombrece a medida que avanzamos en la lectura de *Tarde o temprano*. Pervive en los detritus milenarios, siniestras presencias de nuestro destino, como cuando describe el petróleo, alimento de la llama del quinqué (“flotan reducidos a esencia bosques y dinosaurios prehistóricos”), para vaticinar que “Seremos combustible de una futura edad de las tinieblas”, reafirmando con la repetición del título el sentido de todo el libro (750). Su último poema en prosa, sin embargo, vuelve a la plegaria ceñida al valor simbólico que el alba ha tenido en todo *Tarde o temprano*. Concluye con la inscripción de la “página de luz” que auspicia lo único que nos queda, un destello de futuro: “Lo único de verdad nuestro es el día que comienza” (773). En *Como la lluvia* nuevamente el delicado movimiento de las nubes, así se titula el poema, “Nubes”, “tejidas de alas son flores del agua/ arrecifes de instantes/ red de espuma” (712), restauran significaciones de recomienzo uniendo otra vez mar y cielo, al mismo tiempo que muestra como la crítica ácida a la maldad humana deja siempre resquicios a la celebración de la belleza del mundo natural.

Las imágenes abruptas, inmisericordes que en un lenguaje duro y llano fueron poblando cada vez más concretamente, más minuciosamente los poemas, se extreman en sus dos últimos libros, aunque un procedimiento ya afianzado en *Los elementos de la noche* vuelve por momentos a esas imágenes tenues, deseosas de desvanecer de algún modo los duros bordes del oxímoron —los pienso así porque se establecen antítesis sintácticas inmediatas— que se atemperan sin disolver lo contradictorio, porque es justamente ese movimiento el que sostiene las posibilidades de pervivencia. Lo vemos en el dístico final del poema recién citado, de *Cómo la lluvia*: “Las nubes duran porque se deshacen./ Su materia es la ausencia y dan la vida” (712). En otro ejemplo de este libro, “Sombra en la nieve”, asegura la sutil capacidad de la sonoridad y las imágenes del lenguaje poético para conjugar lo diverso en su fluir incesante de intrincadas transformaciones: “Nada tiene que ver este

jarrón/ en que sollozan las begonias/ con la sombra del ave, alada huella/ que no hace surco en la nieve.// Nada en común sino ser parte del mundo,/ apariencia por un instante/ de la fluidez en lucha con la fijeza.// Pero el lenguaje resuelve/ la desunión, la discordia.// Y en el verso reúne las tristes flores/ con la sombra fugaz del ave.” (666).

Voces de la propia historia

A partir de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, editado en 1969, el deterioro y la crueldad cotidiana se concretan al detallar rasgos del hecho que ha provocado el poema: su escritura surge “en estas circunstancias”, según el título de la primera serie. Los detalles elegidos tiñen de dramatismo el lenguaje lacónico característico de la poesía de Pacheco.

Los textos certifican un destino de repeticiones cada vez más violentas que evidencian el imperio del mal radical que gobierna a la sociedad humana. El aumento de la distancia temporal entre los hechos referidos y la escritura incide en la reescritura; muchas veces la tensión dramática puesta en los detalles de lo inmediato, el dolor, la crítica o el sarcasmo que impregnan de pesimismo la escritura, es subrayada en la reescritura por el escepticismo con la descripción escueta de un destino terrible casi imposible de paliar, como nos muestran las dos últimas ediciones de *Tarde o temprano*, de 2000 y 2009. La intensidad de los sentimientos de ambas actitudes modulan la mayoría de los textos de *Como la lluvia* y *Ciudad de las tinieblas*. Un ejemplo tomado del primero puede ser este exitoso *Bildungsroman*, “La hora de los niños”. Su comienzo: “Los niños traficaban con una nueva especie de ratas,/ anilladas como langostas y de color magenta y celeste./ Sabor extraño al principio/ pero como el hambre no miente /nos habituamos a hornearlas.” Y concluye en la tercera estrofa: “Ahora son hombres los niños que vivían de las ratas./ Actúan como sicarios de un poder invisible/ y poco a poco pero noche tras noche/ nos eliminan sin clemencia” (733).

Estos cambios operan en algunos poemas, no en todos, ligados a la incidencia de los contextos históricos y estéticos en la escritura y reescritura. Un ejemplo. En la primera edición de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, se

refiere la guerra de Vietnam al retratar la fe ingenua y banal en el poder de la patria del soldado yanqui, irónicamente definido por el título, “Un defensor de la prosperidad. Enero, 1967”. Dice el poema en la primera edición: “Dejó la moto, la chamarra de cuero, la navaja./ Vistió uniforme de *marine*./ Bombero universal en esta época/ cuando el mundo está en llamas./ Quiso apagar incendios con el fuego./ Murió en la selva guerrillera —un hombre/ confiado en el vigor que da el Corn Flakes,/ en las promesas torvas de Lyndon Johnson.” (16-17). Ya en el 2000 y 2009, el escepticismo ensombrece aún más el pesimismo de estos años: la reflexión contenida ha suprimido la descripción del soldado, ya sustantivado en el título y en la desolada concisión del epigrama. Cito completo el muy breve poema “Un *marine*”: “Quiso apagar los incendios con el fuego./ Murió en la selva de Vietnam/ y en vano” (66).

En la revisión de cataclismos y catástrofes que constituyen “la pesadilla de la historia” toma la memoria dimensiones de memorial, entre crónica y acusación colectiva. El pasado mexicano provee referencias para juzgar y apostrofar el presente, al mismo tiempo que la tradición funciona como un reservorio de figuras, de hechos y de textos para volver a pensar ese pasado, sobre todo el pasado precortesiano y colonial, en la serie “Antigüedades mexicanas”. Esta impregnación ocurre tanto en la poesía como en la narrativa de Pacheco, especialmente en sus cuentos —“La fiesta brava” es uno de ellos.

Persiste su sino, y conocerlo permite al poeta interpretar sus signos. Así indica “Amanecer en Coatepec”, de *Cómo la lluvia*: “Los pájaros que incendian la mañana/ no estaban aquí anoche./ Tal vez se abrían camino en las tinieblas/ y como el sol-jaguar de los aztecas/ absorbían la sangre de los muertos/ (Basta leer las noticias)” (641).

Su umbral es la ciudad de México, el lugar del origen, emblema de las dimensiones siniestras de su destrucción, y doloroso centro de los sentimientos de pérdida a partir de *El refugio del fuego*: “Bajo el suelo de México verdean/ eternamente pútridas las aguas/ que lavaron la sangre conquistada” (55). En el libro siguiente, que veníamos comentando, *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, esa impregnación produce uno de los poemas más celebrados de Pacheco, “Lectura de los ‘Cantares Mexicanos’: Manuscrito de Tlatelolco”.

Pautado por las fechas apuntadas en los poemas que le anteceden —1966, 1967—, indicativas de que su escritura surge inmediata al episodio que la provoca, se presenta como culminación en el subtítulo, “2 de octubre de

1968”, fecha de la feroz represión en la Plaza de las Tres Culturas. En él se agudiza el tema al dar a la masacre similar dimensión que a la Matanza del Templo Mayor y al sitio de Tenochtitlan, que destruyó la antigua ciudad de México. La escritura del poema acude al collage de textos de repudio y lamento en náhuatl del primer tercio del siglo XVI, tomados de las traducciones del padre Ángel María Garibay y Miguel León-Portilla, en *Visión de los vencidos*⁴.

Me limito a hacer unas pocas indicaciones sobre las reescrituras del poema, ya muy analizado, a partir del fragmento más notable de los textos citados del siglo XVI, que Pacheco reproduce modificados: “En los caminos yacen dardos rotos./ Las casas están destechadas./ Enrojecidos tienen los muros./ Gusanos pululan por calles y plazas.// Golpeamos los muros de adobe/ y es nuestra herencia una red de agujeros”(68)⁵.

En la edición del 2000 de *Tarde o temprano* prevalece la supresión de un número importante de versos. La reescritura acentúa la herencia de un destino, en tanto cobra relieve de sobrio y objetivo testimonio las terribles voces en la noche de la represión. La primera reescritura en *Desde entonces* (1980)⁶ amplía el poema estrechando los lazos de las voces de las víctimas del pasado con las voces de las víctimas y de los represores del ejército en la nueva sección del poema, “Las voces de Tlatelolco, octubre 2, 1978”, nuevo collage con voces plurales y anónimas también, recogidas por Elena Poniatowska en *La noche de Tlatelolco* (1971) —ya sean frases de la propaganda de la manifestación u órdenes militares, confundidas con las víctimas, ya sean las menciones de la sangre o de la acumulación de cadáveres.

El apartado final, “1968”, alentaba un futuro posible desde tres perspectivas distintas. En la primera reflexión, se confía en el cierre de una etapa como índice de otra nueva, esperanzada en la superación de esa herencia; además de ser claro ejemplo de ese movimiento antitético en el que funda Pacheco una frágil perduración: “Un mundo se deshace/ Nace un mundo/ Las tinieblas nos cercan/ Pero la luz llamea/ Todo se quiebra y hunde/ Y todo brilla/ Ya todo se perdió/ Todo se gana/ No hay esperanza/ Hay vida y/ Todo es nuestro” (1980: 71). Superación confirmada en los versos finales: “Piensa en la tempestad para decirte /que un lapso de la historia ha terminado” (72).

En la reescritura de *Tarde o temprano* de la edición del 2000 (se reproduce igual versión en 2009), el sujeto de la escritura interviene en las significa-

ciones mediante la reestructuración del poema “Manuscrito de Tlatelolco” (2 de octubre de 1968), que consta de dos partes: 1. Lectura de los “Cantares mexicanos” y 2. Las voces de Tlatelolco (2 de octubre de 1978: diez años después). Suprime el apartado “1968” y las promesas de futuro al concluirlo con una de las voces anónimas del texto agregado en 1978, la desesperada pregunta en medio de la represión del 2 de octubre: “—¿Qué va a pasar ahora,/ qué va a pasar?” (71).

Este final es sin embargo ambiguo al conservar el movimiento contradictorio del apartado suprimido (“1968”, según el texto citado más arriba), además de repetir algunas de sus palabras en los dos poemas inmediatamente anteriores a “Manuscrito de Tlatelolco”. El primero, “Agosto, 1968”, acusa: ¿Habrà un día en que acabe para siempre/ la abyecta procesión del mata-dero?”. Y el segundo, “1968”, augura: “Página blanca al fin:/ todo es posible”.

La presencia de estos genotextos, entre muchos otros en Pacheco, deriva de su concepción de que toda poesía descansa en el préstamo, idea que en buena medida proviene de la llamada “poesía azteca” y en Pacheco sobre todo de su reescritura de Nezahualcòyotl, apelando nuevamente a traducciones de Garibay y León-Portilla. En “Homenaje a Nezahualcòyotl” se vale de textos del poeta tezcocano sobre las significaciones del instante, del destino del canto y sus modos de composición —el uso de la repetición entre ellos— con los cuales sellaba su singularidad en la combinatoria de un canon cerrado de figuras, al tiempo que resignificaba el sentido que la poesía náhuatl daba al préstamo: “Por breve tiempo/ vienen a darse en préstamo/ los cantos y las flores del dios”⁷.

En “Manuscrito de Tlatelolco”, Pacheco conjuga este legado con el de la tradición española, al unir las citas y el uso de las repeticiones recién mencionadas con la división en dísticos, o con la silva, es decir, con la combinación de endecasílabos y heptasílabos, forma clásica de los Siglos de Oro. Vuelve a universalizar las tradiciones o la historia y la realidad mexicana con la cultura clásica, en la versión de las “Odas I, II” de Horacio. Cito solo los dos últimos versos: “Aprovecha el instante/ porque el futuro no nos pertenece”⁸.

“Oficio de poeta”

Quiero volver a las comunes cosas:
el agua, el pan, un cántaro, unas rosas.
“Góngora”, Jorge Luis Borges

Ara en el mar./ Escribe sobre el agua.
“Oficio de poeta”, José Emilio Pacheco

La reflexión sobre la función, el ser de la poesía y el oficio del poeta no ha cesado de ser una preocupación mayor en la producción y en los fundamentos estéticos y éticos de Pacheco. El autor no ha dejado de ponerlos en escena, dado que su convicción descansa en esa perduración marcada por la lucha de opuestos tanto como por la transformación vivificadora; transformación surgida de los objetos y de los seres, sostenida también por el continuo diálogo entre poetas, y entre la poesía y sus lectores, encargados de asegurar el pasaje de un texto a otro, de una lectura a otra, sabiendo que la poesía es anónima y “se hace entre todos”.

Por una parte, la angustia ante la fragilidad que acosa a la poesía se presenta compartiendo los esfuerzos vanos de los más lábiles elementos de la naturaleza, como sucede en los ejemplos dados y en éste. Leemos en “Crecimiento del día” de *Los elementos de la noche*: “Letras, incisiones en la arena, en el vaho./ Signos que borrará el agua o el viento” (30). Bastante más tarde, en “Vaho” de *La arena errante* (1992-1998), retoma la imagen más evanescente de los elementos aquí convocados para renovar el reclamo de perduración: “Vaho, fantasma del agua en los cristales.// Neblina sin paisaje, nube cautiva./ Página gris en que inscribimos un nombre/ o la silueta de un árbol.// No dejemos que el vaho se evapore/ sin algo de nosotros” (529).

El título del libro intensifica tal debilidad en la imagen doblemente atravesada por el riesgo de desaparición, que se intenta paliar al amparo de los epígrafes (escépticos también, de García Lorca y, sobre todo, de Borges), afincados en la permanencia que da la cita al devolverlos al presente. Esta conjunción es fundamento cardinal de las convicciones estéticas de Pacheco⁹.

Por otra parte, el diálogo comienza entre sus propios textos —incluidos su narrativa, sus crónicas y sus trabajos críticos. “La obra de Pacheco se mueve hacia delante, pero siempre retoma un impulso en lo ya creado”— observa con razón María Rosa Olivera-Williams (444). Impulso evidente en las palabras y las imágenes que, al regresar en poemas de diferentes fechas, van construyendo redes que multiplican su sentido. El movimiento y el desplazamiento en el tiempo, en el espacio y las voces, o en los sujetos nombrados y citados surgen de un hablante lírico atravesado además por sentimientos de otredad, siempre con un decir desolado ante el continuo deterioro de lo cotidiano y del pasado que se materializa en el presente, ya en *Los elementos de la noche*. Las significaciones ontológicas nacidas en el silencio y la soledad en este primer libro derivan, como dijimos, en la historia desde *El reposo del fuego*, e irán intensificándose hasta culminar en la masacre de Tlatelolco y más tarde en el terremoto de 1985.

La comprobación de esta realidad fuerza la pregunta sobre el propio quehacer del escritor y la ética de su escritura: “Hay que darse valor para hacer esto:/ escribir cuando rondan las paredes/ uñas airadas, animales ciegos,/ [...]” (57) Poco después de la edición de ese libro, la conferencia de Pacheco en el ciclo “Los narradores ante el público”, del Instituto Nacional de Bellas Artes, editado en 1966, corroboraba ampliamente estas ideas:

Qué puede hacer el escritor en un mundo en que millones de seres mueren de hambre, y otros son incinerados en los arrozales de Vietnam, y otros se suicidan al no resistir las tenciones de una sociedad tecnológica cuyo fin es la abundancia de objetos que cosifican y enajenan. [...] Ya que casi la única manera de no ser cómplice en nuestra época es la resistencia pasiva, el silencio puede ser un modo de protesta contra la injusticia y la abyección contemporánea. Pero este nihilismo es hoy una actitud profundamente reaccionaria: es necesario escribir precisamente porque se ha vuelto una actividad imposible (260).

La poesía es entonces su tarea, una tarea mancomunada, abierta a experiencias poéticas en constante movimiento, como dije, a sabiendas de que “Todos somos poetas/ de transición/ La poesía jamás se queda inmóvil”, según expresa en “Manifiesto” de *Irás y no volverás* (1969-1972), sobria afir-

mación pensada a partir de “Usted tenía razón, Tallet: Somos hombres de transición”¹⁰. Se distancia de la “tradicción de la ruptura” afirmada por Octavio Paz en el prólogo de la antología *Poesía en movimiento. México, 1915-1966*, dirigida por él y en cuya selección José Emilio Pacheco colaboró junto a Alí Chumacero y Homero Aridjis¹¹. Pero han pesado en cambio en Pacheco, por una parte, las ideas de Paz sobre el instante, cuyo valor vuelve a plantear en su discurso al recibir el Premio Nobel: “La poesía está enamorada del instante y quiere vivirlo en un poema; lo aparta de la sucesión y lo convierte en presente fijo” (1994). Y por otra, su adhesión a una poética “de la convergencia”, de apertura a la tradición y a otras culturas, favorecida además por las lecturas de Pacheco de T.S. Eliot o Ezra Pound. Se ha distanciado también, como otros poetas de esos años —Jaime Sabines con *Tarumba* (1956) o con *Maltiempo* (1972), es un buen ejemplo—, de las concepciones estéticas de los Contemporáneos, en tanto reconoce la impronta de *El soldado desconocido* (1922), los *Poemas proletarios* (1934) y sobre todo la *Antología de la poesía norteamericana moderna* (1924). Entre otros textos de uno de ellos, Salvador Novo, con una ruptura pensada desde otros ángulos, expuestos por Pacheco en “Nota sobre la otra vanguardia” (1979), a partir de la genealogía anglosajona e hispanoamericana, de la “llamada ‘antipoesía’ y ‘poesía conversacional’, dos cosas afines, aunque no idénticas” (327), cuyos rasgos ya se leían en su poesía¹².

Como Nicanor Parra y Ernesto Cardenal, citados varias veces en sus textos, Pacheco desacraliza la capacidad develadora de la poesía y se aleja del hermetismo; el poeta es un hombre común y por ende se vale de su lenguaje, aparentemente directo y despojado de tropos, le atrae el poema narrativo y está dispuesto a ceder a otros personajes el lugar del hablante lírico. Se adhiere a la parodia y la irreverencia de Nicanor Parra en los “antipoemas”, pero es reacio a aceptar la “Frase” de *Canciones rusas* (1968), “Los poetas no tienen biografía”. Más bien, puede reconocérsele muchas veces en la nostalgia y el recuerdo irónico del propio pasado, de los “Poemas” de Parra tales como “Se canta al mar” o “Es olvido”, cuya presencia aumenta en *La arena errante* (1992-1998). Una década antes publica un poema notable en *Desde entonces* (1975-1978), “Cocuyos”. En él aflora la magia de la poesía sugerida por el descubrimiento del prodigio de luz del cocuyo en la noche, sólo posible en la inocencia de la infancia: “En mi niñez descubro los cocuyos/ (Sabré mucho

más tarde que se llaman luciérnagas)// La noche pululante del mar Caribe/
me ofrece el mundo como maravilla/ y me siento el primero que ve cocuyos//
¿A qué analogo lo desconocido?/ Las llamo estrellas verdes a ras de tierra/
lámparas que se mueven, faros errantes,/ hierba que al encenderse levanta
el vuelo.// Cuánta soberbia en su naturaleza,/ en la inocente fatuidad de
su fuego.// Por la mañana indago: me presentan ya casi muerto un triste esca-
rabajo./ Insecto derrotado sin su esplendor,/ el aura verde que le confiere
la noche;/ luz que no existe sin la oscuridad,/ estrella herida en la prisión
de una mano” (223).

También Ernesto Cardenal en *El estrecho dudoso* (1966) o en *Homenaje a los indios americanos* (1969) se vale del *collage* y de textos de la tradición prehispánica y colonial. Aunque hay en Pacheco un entrañable lazo estético y de identidad con ese legado, como puede verse en los homenajes que hace en *Islas a la deriva* (1973-19785) al poeta náhuatl Temiltotzin de Tlatelolco, a Sor Juana o a Francisco de Terrazas (primer poeta novohispano); además de las breves referencias dadas al tratar su lectura de Nezahualcōyotl, a las que podría agregarse “¿Qué tierra es ésta? Homenaje a Rulfo con sus palabras” (estricta reproducción de las voces tomadas del cuento “Nos han dado la tierra” de *El llano en llamas*); en el montaje del llano desértico del poema de Pacheco, los rasgos del paisaje de pronto se vuelven imprecisos, desprendidos de lo local, los propios de la condición humana. Cito muy fragmentariamente algunos versos: “¿Qué tierra es ésta? ¿En dónde estamos? [...]// Digan si hay aire y nubes./ Si hay esperanza./ Si contra nuestras penas/ hay esperanza” (pp. 297-298).

Es evidente que en las tres últimas décadas se acentúa la recurrencia a la anécdota indicativa de la banalidad, la codicia del poder y la ferocidad de la acción humana, en poemas narrativos, en lenguaje prosaico de un poeta que se sabe marginal. Ya en la colección recién mencionada, *Irás y no volverás*, que reúne poemas inmediatamente posteriores a *No me preguntes cómo pasa el tiempo* leemos esta declaración: “A mí sólo me importa el testimonio/ del momento inasible, las palabras/ que dicta en su fluir el tiempo en vuelo” (152), testimonio que se exaspera ante la realidad que tiene frente a sí, resumida en la “Nota preliminar” a las crónicas de Novo reunidas en 1994:

La humanidad se da un ultimátum a sí misma con las armas nucleares. El absurdo del mundo se revela. Los hombres ¡luchan entre sí por instinto: pelean y se destruyen por dar un sentido a la existencia que no tiene sentido, un objeto a la esperanza que no tiene objeto? ¿Para esto sirvió la Civilización Occidental? ¿Para llegar a Auschwitz, Treblinka, Buchenwald, Hiroshima, Nagasaki? (13-14).

Es importante señalar, sin embargo, que el sentido ético y el rigor estético en Pacheco incluyen la decisión de no renunciar a la variedad de asuntos y de registros que sostienen la riqueza de la poesía, ya sea en el tratamiento irónicamente atrevido de la oda a una pintura célebre y a un mito clásico de la alta poesía, como ocurre en estos ejemplos de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, en la “postal” “Venus Anadiomena por Ingres”, autorizado por el epígrafe de López Velarde —cito los primeros versos: “No era preciso eternizarse, muchacha./ Y ahora tu desnudez llega radiante/ desde un amanecer interminable” (81)—; o en el inusitado tratamiento del “amor a la patria”, y el evidente homenaje a México de “Alta traición”, famoso poema de Pacheco tan a contrapelo de las celebraciones oficiales, con su enumeración despojada, con sólo esos adjetivos contrapuestos del “fulgor” abstracto que zozobra en los que definen la degradación concreta de la ciudad. Transcribo el poema completo:

No amo mi patria./ Su fulgor abstracto/ es inasible./ Pero (aunque suene mal)/ daría la vida/ por diez lugares suyos,/ cierta gente,/ puertos, bosques, desiertos, fortalezas,/ una ciudad deshecha, gris, monstruosa,/ varias figuras de su historia,/ montañas/ —y tres o cuatro ríos (73).

Y si bien es difícil que los poemas de Pacheco den espacio al sueño y al ensueño, los celebra, como otras veces lo hace con Rubén Darío, confiado en su ductilidad para alcanzar el refinamiento de las imágenes o de los tonos de *Prosas profanas*: “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” (75).

Pacheco no corrige este poema en las sucesivas ediciones de *Tarde o temprano*; confirma el reconocimiento del legado Dariano también en otros

textos: “Tuvo el mejor oído de su tiempo y fue uno de esos contados autores que escriben no como si dispusieran de un simple vocabulario sino de la lengua materna en su totalidad. Del conflicto y el diálogo entre Europa y América, entre lo antiguo y lo moderno, extrajo un instrumento verbal que absorbió y transformó todo y abrió el camino a lo que sucedió después en la poesía de España y América” (25). Líneas antes clausura otro legado, preanuncio del maltrato del poeta moderno, al recordar su muerte: “Lo retrataron en el lecho de muerte y su cadáver fue descuartizado con el pretexto de hallar en su cerebro el misterio de su genio moderno” (25). Ya lo había escrito en “Vidas de los poetas” de *Irás y no volverás*, que comienza así: “En la poesía no hay final feliz./ Los poetas acaban/ viviendo su locura./ Y son descuartizados como reses/ (sucedió con Darío)” (150).

Tampoco abandona las formas métricas y compositivas tradicionales de la alta poesía en español: ellas contienen con frecuencia el desborde de los versos, sobre todo en la reescritura, son muchos los usos del endecasílabo, con combinaciones de versos de siete y cinco sílabas, y los dísticos. Las revisiones de los textos en las sucesivas reediciones de *Tarde o Temprano* pueden además restablecer a veces los signos de puntuación y el ritmo regular de los blancos en la página.

Se percibe también el lazo con las formas breves, la condensación de la percepción, sobre todo de la mirada y los simbolismos de la reverberación de la luz, enriquecidas en su fugacidad por los procedimientos y la imaginaria de experiencias poéticas de otras culturas, como el *haiku*. Rinde homenaje en los epígrafes y títulos a Li Po, Tao h'ien, Wei Yin Wu, cuya lección de la refinada sensibilidad oriental en los breves paisajes del *haiku* ha fecundado en Pacheco la percepción de las texturas del universo en el instante, en el único verso de “Definición”, “La luz: la piel del mundo” (143), no menos fugaz que la palabra poética: “Digo *instante*/ y en la primera sílaba el instante/ se hunde en el no volver” (“El segundero”: 143).

La tensión entre el instante y la permanencia, que la búsqueda de concisión intensifica, está en el centro de las significaciones más problematizadas en los poemas de Pacheco. De allí que el pesimismo que va ensombreciendo cada vez más la escritura y reescritura (también de sus poemas breves a medida que nos acercamos al presente), no implica que los procedimientos de la antipoesía anulen el canto a la delicada perfección del mundo natural que

se desmorona y renace en las descripciones refinadas de algunos poemas que conviven con aquéllos más en consonancia con el terrible epígrafe de Jorge Guillén (“La vida, más feroz que toda muerte”)¹³ de *Los trabajos del mar* (1979-1983), y son ejemplo entre muchos, “La granada”, “La perduración de la camelia”, o las anáforas y el sutil erotismo que imprime el susurro de las sibilantes en “El fantasma”, que reproduzco completo:

Entre sedas ariscas deslizándose/ —todo misterio, todo erizada suavidad
acariciante—/ el insondable, el desdeñoso fantasma,/ tigre sin jaula porque
no hay prisión capaz de atajar/ esta soberanía, esta soberana soberbia,/ el gato
adoptivo,/ el gato exlumpen sin pedigrí (con prehistoria),/ deja su harén y
con elegancia suprema/se echa en la cama en donde yaces desnuda (279).

El silencio de la luna (1985-1996) llama esquirolas, o astillas, a la breve escansión de luminosidad plena en: “Lumbre del sol/ flotando en el estanque:/ el universo es agua” (440); o en esta otra mirada gozosa y reflexiva del cuerpo femenino: “La mano se demora sobre la perfección de la espalda,/ valle de todo excepto de lágrimas. Milagro/ de la carne que rompe su finitud/ y por un instante/se vuelve tierra sagrada” (433).

Astillas, restos de un mundo en el que declinan sus antiguos atributos. En el último libro citado el sujeto lírico se reconoce uno más en “la horda que somos”; poema narrativo de la historia humana que bien se compagina con los sarcasmos del “Soliloquio del individuo” de Nicanor Parra. El pesimismo había ido nutriéndose también con la introducción del mundo animal, a la manera de la antigua fábula o de la sátira tradicional, para irónicamente apuntar a la precariedad de lo humano, su crueldad o sus incongruencias que pretendían avasallar el poderío de sus frecuentes víctimas en “La Bestia Inmunda”, “Dentelladas” o “Hienas”. Son muchos y muy diversos los poemas de 2009 que integran el bestiario, casi podríamos afirmar que de un modo u otro compromete con sus significaciones todos los poemas, que despliegan una ferocidad que incluye al hombre y a todos los seres del planeta. Invalidan idealizaciones muy arraigadas en la tradición cultural y devuelven en espejo la condición humana. Solo citaré unos versos de “A manera de contienda” de *Lluvia*: “La gaviota purísima en su altura,/ la frágil emisaria que concilia/ el mar radiante con la oscura Tierra,/ había bajado a este planeta de sangre/y devoraba viva a una paloma” (668).

No solo los seres vivos, toda la materia, aparecen entregados a un incesante reproducirse, convertidos en ciegos transmisores de los genes e ignorantes de aquello que generan. Los hombres, ridículos “reyes de la creación”, son apenas territorio de los ácaros. El mundo entero queda reducido a la guerra y a la cópula mientras lentamente regresa a la ameba y al alga primigenia.

Los animales pequeños —las aves y los insectos—, generalmente víctimas, se muestran seguros al advertir sobre su poder y su sostenida permanencia (las hormigas, por ejemplo). El poeta expresa los lazos con la poesía, experiencia cada vez más marginal y pronta a extinguirse. Lo vemos en “Telaraña”, de *La arena errante*, metáfora de la materia sutil de la poesía —“Telaraña: la forma en que la baba se vuelve seda me recuerda el poema” (547)— y de la amarga suerte compartida —“Dura poco su arte. La gente se complace en destruirlo. Por hermosas que sean, las telarañas se relacionan con el olvido, el abandono, la ruina. O cosas peores: la trampa, la tortura, la muerte” (547). La luminosa oscuridad de la palabra poética (“También la araña escribe en la oscuridad un tejido de luz indescifrable”, 548), se ensombrece en el siniestro envés de “Simulacro” (*Como la lluvia*). Así comienza: “Arte de no decir, la telaraña que brilla/como plata bajo el Sol de oro./ Su diseño parece abstracto./ Por su rigor debería/ estudiarse en un curso de arte”. Y concluye: “Es una trampa, un matadero sin sangre,/ un lugar de tormento donde no hay gritos./ Su limpidez, su gratuidad en apariencia/ y su espejismo de orden/ no durarán mucho tiempo.// Cuando pase de nuevo por aquí encontraré/ el laberinto mágico de urdimbres/ sembrado de cadáveres vacíos:/ los restos insepultos de las moscas/ que la araña atrapó en el simulacro/ para sorberles poco a poco/ la amarga vida” (714-715). El final de otro poema en prosa, “Cabeza a pájaros” de *La edad de las tinieblas* —“No puede atribuirse a maldad humana la demencia del poder: es responsable la conducta aberrante de algunas aves”—, hace titubear sobre la significación del mal en Pacheco, que en la historia del siglo veinte se muestra fundida con el progreso, de consecuencias cada vez más siniestras —sea del nazismo, tema de *Morirás lejos*, o sean sus últimos libros de poemas, especialmente a partir de *Siglo pasado (desenlace)* (1999-2000), con el emblemático epígrafe de Pablo Neruda—“Fue la edad fría de la guerra./ La edad tranquila del odio”.

Recuerdo y olvido

El universo semántico de la antítesis memoria y olvido recorre todo *Tarde o temprano*. Si recordar el olvido es “no olvidar”, como apunta Máximo Cacciari al analizar el tema en Leopardi, es cierto en Pacheco en cuanto el vínculo entre ausencia y presencia atraviesa la idea de que su entramado alienta la permanencia —“la mirada de la poesía *mide* siempre la ausencia de su objeto”, señala Cacciari trayendo ahora ideas de Ungaretti y Blanchot.

“La poesía es la sombra de la memoria/ pero será materia del olvido” (158), es una entre las contradictorias reflexiones sobre el tema de *Irás y no volverás*. Es difícil desgajarlo de la intimidad de lo autobiográfico, aunque el pudor del yo favorece la elusión con que el poeta valida imaginativamente la pérdida — de “Otro homenaje a la cursilería”: “Me preguntas por qué de aquellas tardes/en que inventábamos el amor no queda/ un solo testimonio, un triste verso/ [...] Y la única respuesta es que no quiero/ profanar el amor invulnerable/ con oblicuas palabras, con ceniza/ de aquella plenitud, de aquella lumbre.” (151)— o que se confunda en palabras de otros, en tanto lo invade abruptamente la violencia del mundo. Así sucede en “Los pájaros”, poema de *Islas a la deriva*, recuerdo de “La primera impresión de Veracruz/ en mi infancia/ fue aquella densa marejada:/ negras aves que parecían traer la noche en sus alas”. Preludio a la noticia de la masacre de Hiroshima: “Mi abuelo/ compró el periódico de México/ y me leyó noticias de aquella bomba,/ de aquel lugar con un extraño nombre remoto, de aquella muerte que descendió como la noche y los pájaros, de aquellos cuerpos vivos arrasados en llamas” (199).

En todo el libro, las ruinas impregnaban el tratamiento de la vejez y el fracaso del hombre y de la historia para siempre culminar en la muerte, sino de la “muda mutación” del tiempo, al amparo de la cita de Baudelaire de “Le cygne” —(*Todo ante mí se vuelve alegoría.*)— y de “El sueño de los guantes negros” (*del más bien muerto de los mares muertos*) de López Velarde en “*The dream is over*” (117). En la misma colección, “México: vista aérea” muestra las “pesadas cicatrices de un desastre” (177), agudizadas en los libros siguientes, en los que queda sólo la ausencia: “cómo volver a ese lugar que ya no está.// [...] Destruyeron la casa. Al demolerla/ erosionaron la memoria”(463/64). Al mismo tiempo, el título del libro, *El silencio de la luna*

(1985-1996), una cita de Virgilio —entre otras de la *Eneida* en diferentes epígrafes— convoca la tradición poética como reservorio, huellas que vuelven a significar en ese presente de irreparable pérdida al que el poeta dedica dos libros independientes, separados del recién mencionado, aunque los poemas pertenecen a los mismos años: *Miro la tierra* (1984-1986) y *Ciudad de la memoria* (1986-1989). Pacheco dedica el primero de ellos a las víctimas del terremoto del 18 de septiembre de 1985. Lo inicia con su regreso a la ciudad de México pocos días después del estallido de ese “infierno sólido” sobre el que está edificada la ciudad, volviendo al *Reposo del fuego*, en cuanto recurre al poema extenso y al mismo tema —el estallido del terremoto como catástrofe cósmica, cuyo centro es la ciudad, fundada por Caín y destinada al vacío. Lo preside la muerte y las pérdidas de los espacios de la infancia y de la identidad: “Esos huecos sembrados/ con tezontle color de sangre/ o plantas moribundas [...] tratan de conjurar la omnipotencia de la muerte/ y no logran/ sino que llene su vacío la muerte,/ (Quizá ‘vacío’ es el nombre profundo de la muerte).” (321).

“Las ruinas de México” sigue de manera muy singular las partes de la elegía clásica —*lamentatio*, *laudatio* y *consolatio*— con sus también clásicas contaminaciones con la oda y la sátira. Su construcción, los materiales convocados y sus movimientos, tanto como la configuración del sujeto lírico, y alguno de sus versos, hacen pensar en las elegías de Pablo Neruda, sobre todo si tuviera como trasfondo “Alturas de Macchu Micchu”. Ambas hablan de un espacio sagrado, cuya base es la piedra, continuamente tematizada a partir del desconcierto o del extravío inicial del hablante lírico. Ambos reflexionan sobre las dimensiones y significados de la propia muerte y de la palabra del poeta ante la muerte, pero irán diferenciándose —oponiéndose en realidad— en su actitud a medida que avanza el poema. Oposición caracterizada por el continuo movimiento de ascenso del poderoso sujeto nerudiano frente al derrumbe, el desplome en el sobrio y despojado lenguaje de Pacheco que se reconoce en una función estrictamente opuesta (“Poesía que me permite salir de mí/ y tener la experiencia de otra experiencia./ Poesía que humaniza a la humanidad/ y nos demuestra:/ nadie es menos que nadie” (341).

El recuerdo prevalece como ausencia y olvido en *Lluvia* y en el tono elegíaco de “La casa (Una estación de amor)” de *La edad de las tinieblas*, cuya frase “El edén fue abolido: hoy ocupa su lugar un monumento al gran fra-

caso mexicano” (771), y todo el texto nos vuelve a *Las batallas en el desierto* (1981) —“Ya no existe memoria de aquel tiempo. Del mundo antiguo nada queda en pie” (67). La materia devoradora que atraviesa todos los poemas de 2009 se encarna en el tiempo y en su emisario, el olvido; la desmemoria “socaba las reliquias” como un ácido y si acepta no “pecar contra la fugacidad”, en cuanto la vida está hecha para desvanecerse, recupera su tarea mucho más precaria ahora, concentrada en un momento y al amparo de la lengua española “que lava en el poema las heridas del ser, las manchas del desamparo y el fracaso.” (“Elogio del jabón”, 740). La ironía y el humor frenan el patetismo y el dramatismo esperable, cuando no dan paso a la verificación serena que abre espacios a las recuperaciones o las esperanzas posibles. Estoicamente acepta ahora, no olvidemos que el epígrafe que abre *Como la lluvia* proviene de *Consolación a Lucilio* de Séneca, que solo puede balbucir tenues estelas de esas posibilidades no contaminadas por la materialidad infamante de la muerte. Pero los hechos cotidianos más minúsculos dan pie a reflexiones que, sin cesar, conjugan inmundicia e inocencia, vida y destrucción, como fundamentos del tiempo humano. Tomo como ejemplo los pensamientos del sujeto lírico mientras se afeita escuchando un concierto de cámara, en el poema ya citado, inicial de *La edad de las tinieblas*, celebración que parodia la oda clásica. Aquí celebra en las nupcias del jabón con el agua la “inocencia imaginaria” y la “belleza sobrenatural” de la “música vuelta espuma del aire”, que nacen de la grasa de los mataderos, de los árboles derribados y tripas de los gatos (el jabón y los instrumentos musicales) y enseguida van a morir en la suciedad del cuerpo y en la podredumbre del pantano. “Lo más bello y lo más pulcro no existirían si no estuvieran basados en lo más sucio y en lo más horrible. Así es y será siempre por desgracia” (740).

Aunque momentáneo, el arte es asidero frente al caos y a la ruina, lo celebra en la cofradía entre poetas. Intensifica esta presencia el virtuosismo de las traducciones, evidentes en las versiones de Cavafis o Rimbaud, entre otros; o en el modo de introducir el cruce de textos múltiples, sea en un solo poema, sea en citas o glosas de Vallejo, Neruo, Joyce, Ortega y Gasset o Goethe, convocando a poetas de muy distintas experiencias culturales y temporales, de Omar Khayyan a Petrarca, de Milosz a Baudelaire, de Cardenal a Darío o a López Velarde, a Borges y a Quevedo, sin olvidar a Lee Masters, Montale, Catulo o Juvenal. En este marco se constituye el sujeto lírico abier-

to a otras voces, en los heterónimos que llama Julián Hernández, Fernando Tejada y Alonso Cañedo, o El Poeta Loco de *Cómo la lluvia*. Este entramado se ha intensificado en las funciones de un sujeto que de la “aproximación” se confunde en los textos de otros en la continua recurrencia intertextual y en la ficción de la heteronomía hasta entregarse a forzar imaginariamente el encuentro de los poetas que ama en “Bécquer y Rilke se encuentran en Sevilla” o “Birds in the night (Vallejo y Cernuda se encuentran en Lima)”, o en las “Celebraciones y homenajes” de *Como la lluvia*, que extreman la compenetración entre ellos y el sujeto lírico cuando esa fraternidad lleva a éste a imitar su estilo, siguiendo, por una parte, esa amplia red de pasajes de la epístola clásica, de Horacio o de Petrarca, que ingresa a la poesía española con la epístola de Garcilaso a Boscán, y propicia su enorme cultivo en los Siglos de Oro. Por otra parte, la amplia red que cruza géneros —con la elegía y la sátira—, asuntos y lenguajes —el discurso moral, la amistad y el transcurrir cotidiano—, en estilo común, para pensar a la poesía como práctica y como teoría. Todo ello se combina en la “Epístola” en la que Lope de Vega reconoce la supremacía de Cervantes y suelda un lazo libre de rivalidades “en el cuarto centenario del *Quijote*”. “*De mis oscuras soledades vengo/ y tomaré a mis tristes soledades.* / Ante los cuatro siglos me detengo// Aquí donde se anudan las edades,/ se disuelven los tiempos, llega el día/en que no existen odios ni amistades, //sólo un desierto de melancolía/ al pensar tú y yo juntos lo que fuimos/ en un orbe de prosa y de poesía.*”, son los primeros versos, respetuosos del terceto encadenado, canónico de la epístola. El asterisco aclara al pie “Los dos primeros y los dos últimos versos pertenecen a la ‘Elegía a Rafael Ángel de la Peña’ (1906) de Manuel José Othón”, es decir, en esta suerte de “ejercicio de composición”, como del poeta que recién se inicia siguiendo los altos modelos de la tradición poética, rinde homenaje al poeta mexicano, quien parte de los muy conocidos versos de Lope de Vega —“A mis soledades voy,/ de mis soledades vengo”— y de similares significaciones del poema incluido en *La Dorotea* (1632). Son varios estos “ejercicios de estilo” y del aprendizaje de reconocimiento de un poeta a otro. Estas invocaciones se ciñen a los clásicos grecolatinos —Safo, Séneca, Propertio— y al Siglo de Oro español —Cervantes, Lope, Calderón, Quevedo— y en nuestro ámbito sigue, al estilo de “Trébol” de *Cantos de vida y esperanza*, de Díaz Mirón a Darío, en este soneto en el que sobrevive en Pacheco la esperanza de perdu-

ración de la poesía: “En tu viaje a la isla de Citera/ vas por cumbres y abismos irisados,/ llenos de oro y ceniza enamorados.// Allí en costas de azur la muerte espera./ No tocará tus versos: son sagrados./ en ellos todo el año es primavera”.

Notas

- ¹ De 1980 es la primera edición de *Tarde o temprano*. Se reedita en 1986, 2000 y 2009, siempre con la aclaración de “corregida y aumentada”. La Nota a que hago referencia solo aparece en la primera edición. Todas las citas, salvo aclaración específica, provienen de la cuarta y última edición de México, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- ² José Emilio Pacheco (Ciudad de México, 1939) publica por estos años su obra narrativa, a partir de *La sangre de la Medusa* (1959), *El viento distante* (1963), y de su única novela *Morirás lejos* (1967). Sus dos espléndidas *nouvelles* *El principio del placer* (1972) y, especialmente, *Las batallas en el desierto* (1981), que obtuvo una importante recepción del público y la crítica, tienen lazos significativos con su mirada crítica y a la vez nostálgica de la ciudad de México de su infancia y adolescencia.
- ³ Es difícil no recordar el comienzo de *Muerte sin fin* (1931) de José Gorostiza, “Lleno de mí, sitiado en mi epidermis”, que guarda algunos lazos con este primer libro de Pacheco, especialmente en los bruscos e intensos desplazamientos de la luz y de las imágenes del agua.
- ⁴ Los textos mencionados en el título, provienen del manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de México, de 1523, y del manuscrito anónimo de Tlatelolco, de 1528, que se encuentra en la Biblioteca Nacional de París, además de citas del Códice Florentino, hoy en el Vaticano.
- ⁵ Varias veces recurre José Emilio Pacheco a este genotexto en otros poemas, por ejemplo en “Crónica mexicayotl” de *Los trabajos del mar* (1979-1983), como puede verse en este fragmento: “Sapos y lagartijas nuestro alimento,/ sal nuestra vida, polvo nuestra casa./ Añicos y agujeros en la red/ nuestra herencia de ruinas” (292).
- ⁶ En las ediciones de *Tarde o temprano* de 2000 y 2009, Pacheco suprime el último apartado del poema.
- ⁷ De “Comienza ya”. Tomo la cita de Martínez (1972). Una misma la palabra enhebra la idea del canto, la flor y la sangre en náhuatl.
- ⁸ Esta versión está en la sección “Aproximaciones” de *Tarde o temprano* (1980), citada en la bibliografía. La sección fue editada aparte y ya no es reproducida en las edi-

ciones de 2000 y 2009. El fragmento de Nezahualcōyotl es ejemplo de la concepción del tiempo del hombre en la poesía náhuatl: “¿Es que acaso se vive de verdad en la tierra?/ No por siempre en la tierra,/ Sólo breve tiempo aquí”// Aunque sea de jade: También se quiebra;/ aunque sea de oro, también se hiende,/ y aun el plumaje de quetzal se desgarrá:// No por siempre en la tierra:/ sólo breve tiempo aquí”. Es esta la versión del final de “El árbol florido (Diálogo de poetas)” (186). Pacheco utiliza como genotexto del primer poema de su “Homenaje a Nezahualcōyotl” el fragmento del poeta tezcocano que acabo de citar.

⁹ La cita de Borges es la siguiente: “Todo lo arrastra y pierde este incansable/ hilo sutil de arena numerosa./ No he de salvarme yo, fortuita cosa/ de tiempo, que es materia deleznable” (300).

¹⁰ Especialmente su final: “Y porque también nosotros hemos sido la historia, y/ también hemos construido alegría, hermosura y/ verdad, y hemos asistido a la luz y alguna vez a lo/ mejor hemos sido la luz, como hoy formamos parte del presente./ Y porque después de todo compañeros, quién sabe/ si sólo los muertos no son hombres de transición.” Pertenece a *Aquellas poesías*, en *Poesía nuevamente reunida* (2009).

¹¹ Siglo XXI, 1966.

¹² Si bien en 1977, en “Nuevo recuento de poemas de Jaime Sabines”, prefiere llamar a la antipoesía “realismo coloquial” (34).

¹³ Poemas tales como “Prosa de la calavera”, “A Circe, de uno de sus cerdos”, así como los incluidos en la serie “Malpaís”.

Bibliografía

- Caisso, Claudia (2001) *De vértigo, asombro y ensueño: Ensayos sobre literatura latinoamericana*. Rosario: Vites.
- Debicki, Andrew (1976) *Poetas hispanoamericanos contemporáneos*. Madrid: Gredos.
- Fischer, María Luisa (1998) *Historia y texto poético. La poesía de Antonio Cisneros, José Emilio Pacheco y Enrique Lihn*. Concepción (Chile): Lar, pp. 69-124.
- García Rey, José Manuel (1982) “La poesía de José Emilio Pacheco o las palabras que dicta el tiempo”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 380: 472-484.
- Gordon, Samuel (1990) “Los poetas ya no cantan, ahora hablan”. *Revista Iberoamericana* 150: 255-266.
- Guzmán Moncada, Carlos Alberto (1998) “La palabra en el desierto. José Emilio Pacheco y T.S. Eliot”. *Arrabal* 1.

- Klahn, Norma y Fernández, Jesse (1987) *Lugar de encuentro: ensayos críticos sobre poesía mexicana actual*, México: Katún.
- Martínez, José Luis (1972). *Nezhualcoyotl. Vida y obra*. México: Fondo de Cultura Económica, pp.180.
- Mortiz, Joaquín (1966) *Los narradores ante el público*. México.
- Novo, Salvador (1994) *La vida en México en el período presidencial de Manuel Ávila Camacho*. Nota preliminar de José Emilio Pacheco. México: CONACULTA-Inah.
- Olivera-Williams, María Rosa (1991) “Ciudad de la memoria de José Emilio Pacheco: hacia la creación de un único poemario”. *Literatura Mexicana* 2.
- Ortega, Julio (1991) *Figuración de la persona*: Barcelona: Edhasa.
- Pacheco, José Emilio (1977) “Nuevo recuento de poemas de Jaime Sabines”. *Vuelta* 9: 34
- _____ (1979) “Notas sobre la otra vanguardia”. *Revista Iberoamericana* 106-107: 327-334.
- _____ (1980) *Tarde o temprano*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 305.
- _____ (1981) *Las batallas en el desierto*. México: Era.
- _____ (2009) *Poesía nuevamente reunida*. La Habana: Letras Cubanas-Unión, pp. 214
- _____ (2009) Prólogo “Rubén Darío entre dos siglos”. *Poesías completas de Rubén Darío*. Madrid: Club del Libro, pp. 1-26.
- Pacheco, José Emilio (2009) *Tarde o temprano* (Poemas 1958-2009). México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, Octavio (1979) *Intermediaciones*. Madrid: Seix Barral.
- _____ (1971) *Traducción: Literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets.
- _____ (1994) *Obras completas*. México: Fondo de Cultura Económica, vol. 1: 35.
- Popovic Carric, Pol y Fidel Chávez Pérez (comps.) (2006) *José Emilio Pacheco: Perspectivas críticas*. México: Tecnológico de Monterrey y Siglo XXI.
- Rodríguez Alcalá, Hugo (1976) “Sobre la poesía última de José Emilio Pacheco”. *Hispanamérica* 15: 5: 57-70.
- Sotelo, César A. (1991) “Los animales como un recurso de distanciamiento e intertextualidad de José Emilio Pacheco”. *La Palabra y el Hombre* 77: 202-205.
- Sucre, Guillermo (1985) *La máscara, la transparencia: ensayos críticos sobre poesía hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Verani, Hugo (comp.) (1987) *José Emilio Pacheco ante la crítica*. México: UNAM.
- Villena, Luis A. de (1986) *José Emilio Pacheco*. Madrid: Júcar.
- Xirau, Ramón (1976) “Carta a José Emilio Pacheco a propósito de *Islas a la deriva*”. *Diálogos* 72: 37-38.
- Yurkievich, Saúl (1998) *La confabulación con la palabra*. Madrid: Taurus.