

La lucha por re-escribir: las poéticas de José Emilio Pacheco¹ (O de cómo hablar en plata sin que las palabras se vendan por oro)¹

The struggle to re-write: the poetry of José Emilio Pacheco
(Or how to speak in silver without your words being sold for gold)

JUAN CARLOS RODRÍGUEZ

Universidad de Granada
España

I

I. Reescribir (como re-leer) es sólo un signo del fracaso de la escritura. Sólo que fracaso no significa una derrota sino una búsqueda continua. Es como lo *imposible* de la felicidad o el amor. Digamos que existe sólo *lo posible* en cada coyuntura o en cada momento. Pero esto tampoco supone conformismo: al contrario, supone una profundización en sí mismo o en el otro. Cualquier escritor –como cualquier persona– tiene un yo ideal (o un ideal del yo) que trata de alcanzar en la escritura de su vida o en la vida de su escritura. Un imposible que jamás se alcanza desde dentro. Pero *ese imposible* lo es además desde fuera: porque el yo va cambiando de una coyuntura vital a otra, y –como decía Kafka y como analizaron Benjamin y Brecht– el hombre que sale de su aldea nunca llega al lugar más cercano: bien porque la historia lo derrota o bien porque ya no es el mismo hombre que salió.

Reescribirse es pues plantearse un continuo cambio de perspectivas, un cambio de piel como diría Carlos Fuentes. Lo que no significa un cambio de chaqueta sino que significa interrogarse sobre la propia piel, sobre la propia escritura: así Joyce habló de la perpetua obra en marcha y Juan Ramón Jiménez de su obra como una leyenda sucesiva o una reescritura continua.

Heidegger decía que los buenos escritores siempre estaban intentando decir lo Mismo, esto es, en busca de la verdad o de su verdad; mientras que los malos escritores siempre se satisfacían con decir *lo igual*, es decir, repitiéndose y banalizando cualquier verdad. El fracaso de la escritura implica pues el hallazgo de algún trozo de verdad, un verdadero “en verdad” y –aunque sea en pequeño–; mientras que la escritura que se auto-considera victoriosa, satisfecha de sí misma, suele ser engaño o mentira, o trivialización al menos.

El reconocimiento del fracaso lleva por supuesto a la auto-ironía (como otra arma para la verdad), y es desde este punto de vista de la reescritura continua como podemos intentar re-leer a José Emilio Pacheco.

¹ Para citar este artículo: Rodríguez, J.C., La lucha por re-escribir: las poéticas de José Emilio Pacheco. *Álabe* 4, diciembre 2011 [http://www.ual.es/alabe]

2. Dado que la Literatura y la Filosofía (si no son dos géneros de lo mismo) suelen resultar inmunes ante cualquier crítica que no sea la del interior de su propia retórica – pues están enclaustradas, se supone, en su coraza de aura- la impunidad también acaece en ellas con la misma fuerza. Inmunes e impunes los discursos poéticos o filosóficos se explayan: a la poesía se le perdona todo porque la poesía es “sensible” y por consiguiente no piensa, la poesía *es tonta*, carente de pensamiento e ideas (salvo acaso las discutibles “ideas poéticas” de que habló Eliot)²; mientras que a la filosofía se le perdonaría todo porque siendo lógica y abstracta estaría tan alejada del mundo real que sólo interesaría a cuatro ignotos “contemplativos”. Por ejemplo: cualquier poeta se consideraría feliz si se le denominara rubenianamente “sentimental, sensible y sensitivo”, pero cómo se ofendería si se le añadiera que también los perros o los chimpancés son exactamente “eso”. Y sin embargo la ideología burguesa (desde Kant, Hume o Hegel) ha mantenido esos prejuicios evidentemente hasta hoy. ¿Y qué filósofo no se sentiría incómodo al verse satirizado por Buñuel en la cruel imagen de Simeón “el estilista”, subido en su columna para librarse del mundo, es decir, del diablo en forma de mujer o quizá de lucha de clases? Claro que un ramo de flores –un cuarteto endecasílabo- o un oleaje épico pueden ser también considerados respectivamente algo bello o sublime; y que el “giro lingüístico” de la filosofía ha supuesto una magnífica ayuda para el pragmatismo norteamericano, esto es, para asegurar que lo que no está construido lingüísticamente o bien no existe o al menos no es “describible”: digamos la explotación del capital, sólo visible en sus efectos pero invisible en sus causas, jamás elaboradas en el lenguaje pragmatista, salvo bajo la relación *winner/loser*.

Así la poesía en nuestra época es en cierto modo vencedora cultural, pero perdedora vital. Al igual que la filosofía: inmunes e impunes (son un adorno, un “ornatus”) a la literatura y a la filosofía, en consecuencia, se les deja decir cosas supuestamente en serio y cosas estúpidamente banales. Brecht supo ver esta doble condición de tales discursos en nuestra tradición (del XVIII a hoy) y engarzó todos esos perfiles en una dialéctica asombrosa: ni la estética poética es “tonta/sensible” ni la filosofía es “lógica sin mundo”. Algo de eso supo ver igualmente la magnífica e irregular pensadora Anna Harendt, pero no por ello dejó de caer a veces en las trampas de la impunidad banal. Así un día (en su exilio norteamericano pero siempre heideggeriana) Harendt leyó en Mommsen, el monumental historiador “clasicista” del XIX, que “los griegos perdían el tiempo” (por supuesto no los esclavos, sino los amos) y así Harendt nos propuso como tarea político- vital en nuestro mundo la imagen de “no perder el tiempo”. ¡Mejor solución imposible! ¿Banalidad? Por supuesto, y afilada como un cuchillo: el paro es estructural en nuestro sistema. Pero proustianamente hablando, la apropiación del tiempo (del presente y del pasado) ha sido una de las claves indiscutibles de nuestra literatura en el sentido ontológico más literal:

² Claro es que a la poesía también se le conceden momentos de una cierta “racionalidad”, esto es, los momentos de su construcción “lingüístico/ formal”, pero siempre como *forma técnica o lenguaje raro*. Y vuelvo a referirme a la imagen “hegemónica” que se tiene de la poesía, no a otras miradas alternativas.

la búsqueda del yo y de la palabra exacta, la aventura del reescribir. Y desde luego en el sentido de la inscripción poética: reescribirse en la tradición y reescribir la propia obra hasta “encontrarla” –si es que eso es alguna vez posible–.

De algo de esto, del doble sentido de la *reescritura* como clave literaria, trataremos de hablar a propósito de la trayectoria de José Emilio Pacheco.

II

1.- José Emilio Pacheco nació en Ciudad de México el 30 de Junio de 1939. Es decir, el año que en España se denominó “Primer año triunfal o de la Victoria” (franquista, por supuesto). No es baladí traer esto a colación, pues la derrota de los republicanos llevó aneja el tremendo exilio. Y Lázaro Cárdenas, entonces presidente de México, abrió los brazos como nadie –se sabe, y a veces se homenajea su memoria en España– para recibir a esos desterrados sin refugio. No voy a hablar –no hay motivo– sobre las contradicciones internas de la política de Cárdenas, que en el fondo eran las contradicciones del propio Partido Revolucionario Institucional (un oxímoron del que se reía Octavio Paz, antes de convertirse él mismo en portavoz oficioso del PRI), sino sólo de esa “apertura” que resultó decisiva para tantos exiliados nuestros. Sobre todo para el mundo intelectual. Citaré sólo algunos nombres: Ramón Xirau, Eugenio Ímaz, José Gaos, Wenceslao Roces, María Zambrano, Max Aub, Altolaguirre y Concha Méndez, Emilio Prados, León Felipe, Adolfo Sánchez Vázquez e incluso el último Cernuda. O los más jóvenes, como Tomás Segovia o Manuel Durán, que acabaron lógicamente por hacerse también mexicanos. Como la obra mexicana de Buñuel o como la creación de *El Colegio de México* o del *Fondo de Cultura Económica*. Incluso Ramón Mercader se introdujo en México para asesinar a Trotski, quien había corroborado allí el segundo Manifiesto surrealista con André Breton. Son sólo síntomas –como Frida Kahlo, como Rivera, como Orozco, como todos los “muralistas” mexicanos– de la ebullición cultural y política en que iba a vivir México durante los años 40 y 50, las primeras décadas de la Guerra Fría.

Luego la cuestión se complicaría aún más, pero es que esa historia política y cultural de México venía siendo desgarrada y complejísima: desde que los norteamericanos invadieron México a mitad del XIX y se quedaron con la mitad de su mapa; desde Santa Ana y Porfirio Díaz, desde Maximiliano (aquella aventura loca del capital francés impulsada por la “muy católica” Eugenia de Montijo y por el Bonaparte que ignoraba que los “gringos” ya estaban apoyando a Juárez: afortunadamente Prim se dio cuenta del error y consiguió que su contingente español no interviniera; en cambio los franceses crearon su legendaria Legión Extranjera) hasta el propio Juárez, Madero, Villa, Obregón, Zapata, Huerta (el *México insurgente* de John Reed), todo eso, aquel caos que en el fondo no era sino una forma de revolución burguesa desde arriba, pero “a la brava” desde abajo, todo eso, digo, fue controlándose mal que bien por el poder omnímodo del PRI durante años y años, hasta ayer mismo. Pero también se fomentó una cultura popular campesina e indígena, la que volvió a estallar en Chiapas: los nuevos “zapatistas” siguen cantando,

con otra letra, el *viejo corrido* revolucionario: “Carabina 30/30” (aunque el problema en México no lo suponga hoy ya Chiapas sino la realidad brutal de la frontera con Estados Unidos: las ciudades del narcotráfico, las alambradas contra los “sin papeles” y la completa desregulación económica y política del País, con asesinatos políticos y el caos financiero y social como efecto directo del *Tratado del libre comercio* con los USA, aquel absurdo que tanto defendió Octavio Paz).

Claro que México sigue teniendo una potencia democrática y social mucho más amplia y sin duda con mucho más futuro de lo que pueda parecer. Pero volvamos a la realidad de su famoso periodo revolucionario en las primeras décadas del S. XX. Como vemos una fusión de culturas y políticas, de etnias y clases, que pretendía ser desde arriba a la vez nacionalista y cosmopolita, pero que se bifurcaba en mil caminos ideológicos. Así la lucha del “positivismo racionalista” contra el poder de la Iglesia y los latifundios, con una complejidad infinita por dentro. La complejidad de la llamada guerra de los “cristeros”, que está en *El poder y la gloria* de Graham Greene, pero sobre todo en *El llano en llamas* y en *Pedro Páramo* del inigualable Juan Rulfo. Creo que no habrá dificultad en reconocer que *Los de abajo*, la irregular –pero tan significativa– novela del médico Mariano Azuela constituye el mejor retrato/réquiem de aquel vivísimo caos revolucionario. Aunque sin duda *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán nos siga pareciendo a casi todos la obra maestra sobre aquella coyuntura, aunque ya analizada desde 1928 (de cualquier forma M. L. Guzmán también escribió unas memorias de Villa, como algo aún latente).

Por su parte la poesía cantada, la de los corridos y las rancheras hasta los boleros inolvidables de Agustín Lara (José Emilio Pacheco tiene un formidable poema titulado “La primera canción de Agustín Lara”) no perdió fuerza nunca: y no hace falta citar a Pedro Vargas disputando sobre quién seguía “siendo el rey”, aunque la “reina” sin duda alguna fuese Chavela Vargas. Sólo que a la vez la poesía culta, la escrita, tuvo su propia revolución, algo que ocurrió a un lado y otro del Atlántico, pues por todos los intersticios poéticos surgía el brillo fulgurante de Rubén Darío y el Modernismo. Así José Juan Tablada, Ramón López Velarde (a quien Pacheco suele citar con profusión), el más clasicista –y erudito máximo– Alfonso Reyes; Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Jaime Torres Bodet, o el fantástico José Gorostiza; Maples Arce o el gran poeta de Tabasco, Carlos Pellicer, que acompañó la aventura americanista y cosmopolita de aquel extraño intelectual y político que fue José Vasconcelos: a la larga Pellicer resultaría decisivo; y, pese a quien pese, Amado Nervo. He aquí los nombres engastados en una cadena extraordinaria dentro de la poesía hispanoamericana que México va ofreciendo en sucesivas oleadas, tendencias que se mezclan entre sí en grupos y en revistas, desde la *Revista Moderna* de Tablada hasta la fundamental *Contemporáneos*.

Que se me excuse si presento este esquema mínimo de la poética mexicana que fermentó evidentemente el humus en que iba a nacer José Emilio Pacheco: pero es que parece necesario reconocer que la ignorancia española respecto a todo ese mundo poético e intelectual resulta siempre desconcertante. Y hay elementos decisivos que no podemos olvidar nunca. Si a Pacheco se le ha considerado un poeta de la temporalidad y de la

muerte, resulta inevitable citar a José Gorostiza, quizá como el escritor que, en esos años 20-40, logró el libro más perfecto precisamente sobre ese tema, el titulado *Muerte sin fin*. Con aquellos versos inolvidables con que se acerca a la muerte: “Anda, putilla del rubor helado,/ anda, vámonos al diablo”. Pero tampoco podría dejar de citar a Amado Nervo, acaso porque de símbolo máximo del Modernismo pasó a convertirse en casi nada. ¿Por qué? Me atrevería a decir que por un hecho que vamos a considerar clave en la poesía de Pacheco. Quiero decir que Amado Nervo “sonaba” tanto que hasta *Los Panchos* lo “bolerizaron”, convirtiendo su poema místico dirigido a Cristo “Si tú me dices ven, lo dejo todo”, en un bolero sobre una mujer perdida y titulado “Lodo” (al igual que hizo Gardel con otro poema de Nervo: “El día que me quieras”). Aunque las cosas se complican en toda esta genealogía de poetas engastados en torno al modernismo y la modernidad. Pues si hemos recordado como básicos los dos versos últimos de Gorostiza, me atrevería a apostar que resultaría difícil no sorprenderse ante otros dos versos increíbles: “La niña es tan rubia que/ cuando hay sol no se la ve”. Estos dos versos son de Nervo y construyen una imagen única. ¿Son menos modernos que los de Gorostiza o los de Pellicer? Supongo que lo que ocurrió en el grupo de *Contemporáneos* fue que se intentó una poesía más fría, más metafísica, una poesía que *sonara* menos, puesto que este signo del sonar suponía un arraigo demasiado fuerte en torno a la poética popular del primer modernismo y los primeros años revolucionarios.

Y sin embargo José Emilio Pacheco nunca tuvo miedo a ese sonar. En uno de sus últimos libros publicados hasta ahora José Emilio escribe (sin ningún pudor ya) un poema magnífico sobre todo esto que estoy narrando, un poema titulado “Radio”. Cuando encuentra perdida la vieja radio de madera y tela, Pacheco le agradece que le contara la Segunda Guerra Mundial, el laberinto de las ficciones, “pues la radio entonces contaba historias”, y sobre todo le agradece lo inevitable: “En ella deben estar irrecuperablemente guardadas/ obras maestras del bolero/ como sonaron en su estreno: *Frenesí, Amor perdido, Obsesión, Vereda tropical, Solamente una vez*, y otras grandes creaciones de Agustín Lara/ -y, como es natural, *Bésame mucho*”. (Fijémonos en que el poema se personaliza ambiguamente con el giro inesperado de la grafía final: un guión).

2.- Quizá un primer indicio del trasfondo de toda esta problemática lo podríamos percibir en la conocida división que estableció Federico de Onís entre *citramodernismo* y *ultramodernismo*. Es decir, un retorno (una “vuelta atrás”), y un avance respectivamente. Aunque con mayor justeza podríamos hablar acaso del paso del Modernismo a la Modernidad, con la debatida cuestión del Vanguardismo hispanoamericano en general y el mexicano en concreto. Octavio Paz opinaba que habría sido Ramón López Velarde el primero en entreabrir una puerta que en verdad sólo desgazaría el chileno Huidobro. Aunque se ha afirmado también que Carlos Pellicer fue el primer poeta rotundamente moderno que hubo en México, recuperando toda la tradición anterior y tomando sus útiles de cualquier movimiento nuevo para integrarlos en una poética también indiscutiblemente nueva. No es que Pellicer se enfrentara a los “desiertos de la conciencia” (que rastrearían

los más próximos a *Contemporáneos*) para descubrir la hermosura del mundo. Creo más bien que Pellicer se interrogó a sí mismo como nadie. Y en esto me recuerda claramente a Lorca. Si Lorca escribe: “Entre los juncos y la baja tarde/ qué raro que me llame Federico”, Carlos Pellicer escribe por su parte: “He olvidado mi nombre./ Todo será posible menos llamarse Carlos”. Y éste sí que es un signo decisivo de modernidad. Pacheco años después lo dirá de otra manera: “Despójate del día de hoy para seguir ignorando y viviendo”. Y Pacheco ha creado *otros nombres*, como Julián Hernández y Fernando Tejada, al igual que ha hecho suyos –o de todos- sus traducciones de otros poetas, las recogidas en el libro *Aproximaciones*, como una defensa del *Anonimato*, un poema en el que recuerda a J. R. J. desde esa perspectiva: la poesía como algo colectivo o bien las diversas capas de los “yo” muertos que cada “yo” arrastra consigo.

De hecho entre 1920 y 1940 los movimientos vanguardistas se suceden y entrecruzan en Hispanoamérica y en México –algo muy parecido a lo que ocurrió con el 27 español-, desde el Creacionismo/ Ultraísmo a la poesía pura, desde el surrealismo a la poesía civil, etc. Con un matiz básico: mientras el *Modernismo* había sido un estilo poético y un estilo “bohémio” de vida, la *Modernidad* se planteaba una nueva concepción de la cultura literaria y de la vida en general, que llegaría hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial y el comienzo de la Guerra Fría. De modo que los escritores y escritoras que nacieron en los años 30, como el propio José Emilio Pacheco, se encontraron en los 50 y en los 60 metidos de pies a cabeza en un maldito embrollo cuyas lacras aún arrastramos. Fijémonos sólo en algunos datos obvios: el Vietnam y la guerra de Argelia; el auge del tercermundismo (con una primera base en el argelino Franz Fanon y el prólogo de Sartre al libro *Los condenados de la tierra*); la revolución cubana; la expansión/ regresión de las guerrillas latinoamericanas y la masiva represión organizada; la caída (organizada por la CIA y la Escuela de Chicago) del gobierno democrático chileno de Allende y la aparición de Pinochet y los asesinos “milicos” argentinos; el principio del fin del horror del estalinismo ruso con sus tanques atascados en Praga; las múltiples convulsiones continentales y británicas en Europa; las luchas internas en los propios Estados Unidos con la punta del iceberg de los derechos civiles; el *Black power* y la aparición del primer feminismo; y por debajo la crisis del capitalismo a raíz del hundimiento del petróleo (y de las materias primas en general: de ahí el surgir de las corrientes ecologistas) con la consiguiente salida del dólar del “patrón oro”³. Y por supuesto, en México, la matanza de Tlatelolco durante las Olimpiadas del 68. Todo parecía corroerse y resquebrajarse. ¡Hasta los viejos estudios de Hollywood desaparecieron bajo el poder de los monopolios y la presión ambiental de la TV! Uno mira hacia atrás y comprende que nada –ni nadie- podía salir indemne de aquella serie de encrucijadas en las que el gran “Imperio” sólo encontró una salida con la progresiva *globalización* y la expansión del *mercado-mundo*. Incluso el tan destellante “boom” de la literatura latinoamericana fue ante todo una cuestión casi exótica lanzada

³ Lo que ya anunciaba la situación de horror de la llamada “crisis financiera” actual. Claro que también se la ha llamado –y resulta indudable- una crisis “perpetua” para una nueva acumulación y solidificación del capitalismo.

para resolver los problemas de la grave situación editorial (se empezaba a hablar también ya de la muerte de la literatura). Conviene recordar todo esto porque insisto en que ése fue el mundo en que se forjó la poesía de José Emilio Pacheco y sin la comprensión de ese mundo tampoco se puede comprender su poesía.

3. -Pues lo asombroso fue que en medio de todo aquel agrietamiento coyuntural, pero profundísimo, del “orden establecido”, sin embargo el debate teórico/ ideológico resultó en realidad mínimo, tan parvo que hoy uno igualmente se estremece (pues también hoy esos debates tienen un nivel ínfimo, cuando se dan). Bastaba con situarse a la izquierda o a la derecha, sin saber muy bien lo que ese *situarse* significaba: lo único importante (bajo un neokantismo o un empirismo latentes) era simplemente *actuar*, es decir, la acción política o la manifestación poética. Más claro el agua: se participaba de algún proyecto supuestamente marxista pero no se tenía ni idea de lo que era el marxismo –salvo algunos esquemas terribles del estalinismo o el maoísmo– y, por supuesto, sin saber en absoluto lo que suponía la explotación capitalista en el nivel colectivo, en el ideológico o en el inconsciente subjetivo. Como los montoneros peronistas ni siquiera sabían lo que era el peronismo. Y por supuesto tampoco interesaba demasiado saber lo que implicaba escribir literatura. Basta con releer las sandeces neovanguardistas que lanzaba a los cuatro vientos la revista francesa *Tel Quel*, con Philip Sollers y Julia Kristeva a la cabeza. En Hispanoamérica sucedía igual: Cuba, sobre todo, implicó muy pronto un brumoso pretexto también para todo. Y a partir de ahí las dicotomías literarias no podían ser más inútiles. Para la izquierda la literatura debía ser realismo crítico; para la derecha la literatura debería ser sobre todo lenguaje. ¡Como si el lenguaje, no fuera lo más real que tenemos, tan real como el cuerpo, los sueños o los deseos! Pero para el exotismo de “lo real maravilloso” o del “realismo mágico” resultó claro muy pronto que o se estaba con García Márquez o se estaba con el Vargas Llosa posterior a *La tía Julia y el escribidor*. O se estaba con el Emir Rodríguez Monegal de la revista *Mundo Nuevo (todo es lenguaje)*, o por el contrario se estaba con el primer Ángel Rama y la revista *Marcha*, o por supuesto con Roberto Fernández Retamar y la revista *Casa de las Américas*: es decir, *la literatura y la realidad*. El panorama era tan sombrío y tan vacío que sólo podía indicarnos que aquel mundo se estaba triturando. Estaba claro lo que se nos venía a decir por debajo y lo que aún perdura. Algo mucho más serio que los planteamientos esquemáticos a que aludo. Se nos decía –y se nos dice– nada menos que esto: los experimentos se hacen con gaseosa, es decir, con el lenguaje que se supone neutro y abstracto; pero en absoluto se puede experimentar con las concepciones del mundo ni poner en duda la infraestructura socioeconómica de explotación en cualquier sentido. Claro que a todo esto se le podía dar la vuelta: los experimentos con el lenguaje sí que pueden ser explosivos si uno piensa que el lenguaje es siempre el lenguaje del poder y del mercado y que jamás ha existido un lenguaje edénico. Y la prueba estaba en la manera misma de plantear los hechos: si se hablaba de experimentar sólo con el lenguaje, no es porque el lenguaje fuera neutro, sino precisamente porque el lenguaje estaba blindado por el poder del capital. Y dentro de ese blindaje se podía jugar todo lo que se quisiera. Resulta lastimoso tener que entender así

la literatura occidental (y José Emilio Pacheco se burla de la sangría de Occidente bajo su capa civilizadora) pero esa era la infraestructura que subyacía por debajo de cualquier metáfora y eso es lo que sigue subyaciendo hoy. Y además en Latinoamérica y en México permanecía latiendo la terrible pregunta bolivariana: *¿Qué somos?* El viejo populismo nacionalista ya no servía; el cosmopolitismo hueco tampoco. Fue así como José Emilio Pacheco intervino en su primer intento global por redefinir la historia de la literatura mexicana del siglo XX: el libro *Poesía en movimiento. México 1915-1966*, junto a Alí Chumacero y Homero Aridjis y bajo la supervisión general, cómo no, de Octavio Paz. Y es que en ese 1966 la sombra de Paz era tremendamente alargada. Y poderosa.

4.- Y en 1966, decíamos, Paz supervisa y prologa ese libro aludido, *Poesía en movimiento*, una antología –que no quería serlo– de la historia poética mexicana del siglo XX, realizada desde adelante hacia atrás. Es en este libro donde Octavio Paz incorpora ya decisivamente el nombre de José Emilio Pacheco a su “escuadra” y resulta de nuevo significativo. En el prólogo al libro Paz establece tres síntomas claves: a) la tradición de la ruptura; b) que la poesía nunca esté inmóvil (de ahí el título del libro); y c) la necesidad de la reescritura continua. La segunda parte del prólogo es un juego sobre el libro chino Y King. Paz dice que ha elegido, entre los jóvenes, dos parejas contradictorias: por un lado Montes de Oca y José Emilio Pacheco; por otro lado Gabriel Zaid y Homero Aridjis. Montes de Oca (el mejor para Paz) sería el Trueno; Pacheco, su contrario, sería el Lago; Zaid sería el Agua abismal y Aridjis sería el Fuego.

He aquí el orientalismo de pastiche que Paz, todavía embajador en la India, introduce para alumbrar –y deslumbrar– en la nueva poesía mexicana. Y así retornamos al principio: como la literatura se supone inmune e impune, decíamos, en su ámbito se pueden decir las mayores tonterías con no menor impunidad. Pero como Paz no era tonto, quería señalar lo más obvio, lo que los críticos han seguido repitiendo sobre Pacheco: a José Emilio le correspondería el Lago, porque el Lago es “aquello que contempla, recibe, reflexiona”. Y además Pacheco tendría “temperamento crítico”. ¡Y tanto! Poco a poco se iría alejando de la sombra de Paz, sobre todo porque su voz era distinta. Podría decirse que más que mostrar su identidad siempre intentó mostrar la “singularidad” de cada poema (curiosamente lo que el psicoanálisis muestra también no es lo idéntico sino lo singular). Tenía Pacheco sin duda algo del surrealismo telúrico y cósmico, la recuperación de la tradición mexicana (o su reinención, porque la tradición siempre se inventa), el existencialismo vaciado en palabras del propio Paz o de Montes de Oca. Pero su “tono” fue siempre distinto desde el principio: más a media voz, más hacia adentro, más cotidianamente distanciado y autocrítico. Y eso es lo que había visto bien Paz. Pacheco, muy joven, comenzó a trabajar con Carlos Monsiváis en suplementos literarios de revistas como *Estaciones*, *Universidad de México*, *La cultura en México* o *Diálogos*. Había escrito libros de relatos como *La sangre de la Medusa* (1958) o *El viento distante* (1963); luego escribirá novelas como *Morirás lejos*, de 1967, y la magnífica *Las batallas en el desierto* (1981), aparte de guiones de cine y múltiples crónicas periodísticas. Había traducido a

Samuel Beckett (*Como es*, 1966) y se había encargado de realizar una antología: *La poesía mexicana del siglo XIX* (1965) y otra sobre el Modernismo (1970). Y aparecieron por supuesto sus dos primeros libros de poemas: *Los elementos de la noche* (1963) y *El reposo del fuego* (1966).

Como se ve, ya desde el inicio todos los senderos del campo literario estaban siendo recorridos con una aparente seguridad (insegura siempre, sin duda) que llama notablemente la atención. Está claro también que los tres ejes claros de Paz marcaron fuertemente a Pacheco: la tradición de la ruptura; que la poesía nunca está inmóvil (Pacheco dirá que está siempre “en transición”) y la necesidad de reescribir (lo vamos a comprobar enseguida). Pero hay algo que cambia, algo “nuevo” en estos primeros libros de versos de Pacheco. En primer lugar Pacheco procura hacer una poesía “conceptual” –digámoslo así– una poesía de palabras e imágenes sólidas, pero –al contrario que Paz– insisto en que a Pacheco no le preocupa que sus poemas “suenen”. Al revés: sabe (como Eliot, del que luego Pacheco traducirá los extraordinarios *Cuatro Cuartetos*) que las ideas en poesía –como obviamente las ideas musicales– tienen que llevar su propio ritmo dentro y a veces fuera, quiero decir, con rima: y por eso incluye ¡hasta un soneto! en esta primera colección; y reivindicará siempre cualquier ritmo, cualquier variación, cualquier código: si se habla de tradición ¿por qué no recuperar a López Velarde a propósito de “lo cursi” o de “lo perverso” y “macabro”; por qué no recuperar a Gorostiza si igualmente la muerte está ahí siempre presente; por qué no versificar dentro de la atmósfera del Heráclito que vediano; por qué no rendir homenaje a la lírica renacentista de F. Terrazas, considerado como el primer escritor criollo en México? ¿Que la poesía *suen*a? Pues claro. A fin de cuentas toda la poesía moderna en español proviene de Darío: “Ama tu ritmo y ritma tus acciones/ bajo su ley, así como tus versos...”. Y por eso sigue sonando el poema XX de Neruda (“Puedo escribir los versos más tristes esta noche”) o sigue sonando César Vallejo, el único: “Me moriré en París con aguacero/un día del cual tengo ya el recuerdo”. Por supuesto que yo también admiro *Piedra de sol*, pero la poesía de Paz “no suena”. Y lo hace conscientemente para que no suene a palurda. Pero hoy, para leerlo, hay que tener exactamente eso: lo que se puede llamar “un oído de piedra”. Es como si Paz tuviera miedo (porque lo llevara dentro) del sonar en exceso de los corridos o de Amado Nervo (Pacheco escribe, en este sentido, el magnífico poema en el que Amado Nervo agradece a Rafael Alberti haberlo recuperado: está en *El silencio de la luna*). Pero es que incluso Mallarmé también suena, no sólo en sus sonetos sino en *Un coup de dés* (el ritmo aliterado ya está dentro del título, como el barco naufrago en la página). A veces me divierte hacer una prueba contrafáctica: ¿quién no recuerda algún poema de Vallejo, de Neruda, de Lorca? Pues bien: ¿quién “se sabe” un solo poema de Paz? Pacheco sí “supo” superar esta aparente contradicción –que no lo es– entre conceptualismo y música en el poema. La música dodecafónica, la música conceptual, no ha sonado sólo en Schönberg: muy al contrario, ha permitido pasar al pentagrama lo que parecía imposible: el jazz, el rock, el flamenco. Si López Velarde escribió un inolvidable poema de amor juvenil titulado “Mi prima Águeda”, Pacheco recupera esa atmósfera (haciéndola más plural) en otro poema

inolvidable: “Adiós a las Armas”. Es una manera de recuperar la tradición (en este caso un obvio sarcasmo sobre Hemingway) no sólo renovándola sino rompiendo con ella (quizá con un recuerdo latente del no menos famoso poema del también mexicano Enríque González Martínez: “Tuércele el cuello al cisne/ de engañoso plumaje”, es decir, lo que se considera como ruptura básica con el Modernismo). Puesto que las Armas no son, en el poema de José Emilio Pacheco, sino el apellido de tres chicas que irrumpen en el mundo de unos adolescentes que hacen todo lo posible por enamorarlas. Luego el padre de *las Armas* es ascendido a un puesto más alto –quizá porque ha matado a alguien o algo por el estilo– y trasladado de lugar. De modo que todos los amigos –incluido el personaje de José Emilio– tuvieron que decir en efecto “adiós a las armas”. Este magnífico sarcasmo dulce, esta autoironía pasional, nos lleva además a otro lugar decisivo: a la distancia –no menos básica– que José Emilio Pacheco establece entre él y la (su) poesía. Jamás intenta definirla, preguntarse por un grandilocuente ¿qué es? Y de nuevo me recuerda a Eliot, ahora al de *La canción de amor de J. Alfred Prufrock*. Esa extraña cotidianidad irónica que también aparece en Pacheco. Recordemos los siempre repetidos versos de Eliot: “In the room the women come and go/ Talking of Michelangelo”. Evidentemente no es muy normal que en una habitación casera las mujeres vayan y vengán hablando de Miguel Ángel, pero es que obviamente Miguel Ángel es un símbolo aureolado, un símbolo de estética por excelencia, y Eliot quiere borrar ese *aura* de su poesía. Y por eso también dos versos antes Eliot nos dice: “Ah, no preguntes: ¿Qué es?”.

Algo similar ocurre con José Emilio: nunca pregunta what is it? al arte o a la poesía; se limita a ejercitarla con la aludida sonrisa distanciada, entre amarga y tierna, de quien sabe que es inútil preguntar porque ya se conocen de antemano las respuestas. Así en otro poema extraordinario de Pacheco, el titulado “Miseria de la poesía”. Dice: “Me pregunto qué puedo hacer contigo/ ahora que han pasado tantos años, cayeron los imperios,/ la creciente arrasó con los jardines,/ se borraron las fotos/ y en los sitios sagrados del amor/ se levantan comercios y oficinas/ (con nombres en inglés naturalmente)./ Me pregunto qué puedo hacer contigo/ y hago un pseudopoema/ que tú nunca leerás/ –o si lo lees,/ en vez de una punzada de nostalgia,/ provocará tu sonrisita crítica”. (Fijémonos de nuevo en que un guión gráfico vuelve a “personalizar” aún más el poema: “o si lo lees”). Y lo mismo que se distancia del supuesto nimbo de la poesía (o del amor), se aproxima a los poetas para comprenderlos y, a la vez, para despojarlos también de cualquier aura. Por ejemplo, en otro poema extraordinario “Birds in the night (Vallejo y Cernuda se encuentran en Lima)”. Dice así, y suprimo el primer cuarteto: “Aquí por estas calles de miseria/ (tan semejante a México)/ César Vallejo anduvo, fornicó, deliró/ y escribió algunos versos./ 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?”.

Está claro que nos hallamos a mil leguas de toda la coyuntura poética de la “religión del arte” y del yo lírico sublime, y que José Emilio ya ha encontrado plenamente su

voz, la que antes sólo aparecía en escorzo –aunque ya aparecía–. Porque estos dos poemas que hemos citado pertenecen al libro *Irás y no volverás* de 1969-72, el libro que viene inmediatamente después, o casi a la par, del otro libro que suele considerarse como el giro radical (no creo que fuera tanto así) de José Emilio Pacheco: *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (también de 1969). El título en sí mismo es una maravilla, uno de los mejores y más significativos de toda la poesía en español de la segunda mitad del XX. Pero es significativo incluso porque aquí vuelve a aparecer, y ya en ese mismo título, la cuestión básica del no-preguntar. Sobre el tiempo no se pregunta. El tiempo es lo que nos pasa o nos sucede o nos acaece. Es lo que en verdad entrelaza la vida de las palabras con las palabras de la vida: el desgaste, la usura, la imposibilidad del “dos veces igual” del Heráclito de Pacheco. Sí, es la muerte sin fin, pero también una especie de revelación del tiempo en contra del revelado de la fotografía. Y es absolutamente sintomático este contraste entre las fotos y los poemas. En el titulado “A quien pueda interesar” (también del libro *Irás y no volverás*) José Emilio “narra” hasta qué punto la poesía, si es algo, es ese intento por apresar “el testimonio/ del momento inasible”, la imposibilidad de detener el presente; mientras la fotografía sería la parodia inútil de esa ansiedad del poema para atrapar el momento. Así en textos como “Contra la Kodak” o en “Retrato de familia”: “¿Quiénes son los extraños que nos observan/ desde el fondo gris del retrato?” (lógicamente sólo está bella y reconocible la abuelita de 80 años). Este poema pertenece a *Desde entonces* (1975-78). Pero el peso y el paso del tiempo, la imposibilidad de la “otra ocasión” que señala Heráclito, se condensa especialmente en los dos terroríficos versos de un poema del mismo libro que se titula “Antiguos compañeros se reúnen”. Y son dos versos que a veces parecen tópicamente inevitables en nuestro mundo: “Ya somos todo aquello/ contra lo que luchamos a los veinte años”.

Que cada uno piense lo que quiera al respecto. Pero ese paso/ peso del tiempo será lo que convierta a las fotos en una obsesión para Pacheco en tanto que las fotos serán siempre remedos de poemas: el intento por detener la vida frente a la vida que fluye en el poema. Y lo que quiere decir esto lo explicará mejor José Emilio en un poema titulado así: “Fotos”, del libro *La arena errante* (un verso de Lorca, por cierto) de 1992-98. Escribe Pacheco: “No hay una sólo foto de entonces./ Mejor así: para verte/ necesito inventar tu rostro”. Sin embargo sí admirará las fotos que fluyen, las imágenes del cine: “en tantas situaciones diferentes (melodramas, sainetes, vodeviles/ parodia de parodias, una tragedia)/ a que se ajusta la experiencia vivida”, nos dirá en el poema “Cineverdad”. Y de nuevo la temporalidad inevitable: resulta obvio que la fluencia de las imágenes es como la fluencia del poema y ambas como el fluir de lo que se vive (pero fijémonos que siempre a través de *fórmulas*: del sainete a la tragedia).

Por eso, y de cualquier manera, la poesía sí sirve para algo. A fin de cuentas, como Lorca, José Emilio Pacheco está siempre muy cerca de la vida pequeña, de la vida natural: así los grillos. El canto de los grillos no sirve para nada, pero sin ese canto la noche no existiría: al menos para los grillos, concluye José Emilio Pacheco.

5.- La trayectoria poética de José Emilio Pacheco admite obviamente tanto una lectura cronológica como una lectura “transversal”, que es más o menos la que hemos venido esbozando. Por “etapas” su obra poética la ha recopilado Pacheco dos veces bajo el mismo título: *Tarde o temprano* (1980 y 2000). En la primera recopilación se recogen sus dos primeros ciclos, es decir, por un lado el simbolista/ surrealista de *Los elementos de la noche* y *El reposo del fuego*; y su segundo ciclo, el más histórico/ civil, el que quizá arranca o se desgarró a raíz de la matanza de Tlatelolco. Esto es, *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, *Irás y no volverás*, *Islas a la deriva* (1976) y *Desde entonces* (1980). Un ciclo que se podría cerrar con el extenso poema Jardín de niños. Se ha señalado la influencia de Rubén Bonifaz Nuño, de Alí Chumacero, de la sorprendente Rosario Castellanos y del no menos sorprendente Jaime Sabines; incluso de Ernesto Cardenal y de Nicanor Parrá. También de su maestro Jaime García Terrés o de Juan José Arreola, con quien trabajó de amanuense/ secretario y que nunca le corrigió nada, porque le parecía “bien” todo lo que escribía Pacheco. Claro que el propio José Emilio se encarga de dejar claras las cosas en su magníficamente sarcástico poema titulado “Contra Harold Bloom”. Dice así: “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*.”

Finalmente una “tercera etapa” (y no estamos en una vuelta ciclista) que comenzaría con *Los trabajos del mar* (1982), *Miro la tierra* (1986), *Ciudad de la memoria* (1989), *El silencio de la luna* (1996, que recibió el premio “José Asunción Silva”), *La arena errante* (1999) y *Siglo pasado (Desenlace)*, del año 2000. Es una poesía a la vez en calma y revuelta, en continua transición histórica, donde se aceptan el drama y las máscaras para luchar contra la usura y el valor del tiempo, como si se tratara de sucesivos naufragios. Quizá por eso no resultaría arriesgado pensar que “Titánic” (incluido en *El silencio de la luna*) sea el poema más emblemático de este tercer ciclo, aunque buenos y magníficos poemas se encuentren en todos los libros. Y por supuesto a mí me parece un hallazgo que en una de las últimas antologías de José Emilio Pacheco, la llevada a cabo por Hernán Sánchez y publicada por Visor en 2004, el último poema que aparezca sea “Comerse el mundo (Otro poema de Nueva Orleans)”, un texto dedicado a las *termitas*, que sí que saben comerse el mundo. O que en la que recientemente se hizo en Granada (y que yo prologué) con motivo de habersele concedido el Premio Internacional de Poesía Federico García Lorca de 2005, aparezca al final, como quizá era lógico, el poema titulado “Despedida”: “Fracasé. Fue mi culpa. Lo reconozco./ Pero en manera alguna pido perdón o indulgencia./ Eso me pasa por intentar lo imposible.”⁴

Claro que en una entrevista del año 2000 José Emilio Pacheco nos señalaba: “Luego, cuarenta años después veo que he hecho en la vida lo que deseaba realizar, algo que sí es un motivo de satisfacción. Es decir, nada me apartó en ese lapso de lo que yo

⁴ Desde 2005 hasta hoy J. Emilio Pacheco ha seguido publicando diversos libros que no cambian nuestra lectura de fondo sobre él. Me refiero a *La edad de las tinieblas*, Madrid, Visor 2009; *Como la lluvia*, Visor, Madrid, 2009. Además ha recibido el premio Cervantes en el año 2009.

quería hacer cuando tenía 18 años”. Y sin embargo se trata para José Emilio de una tarea nunca cumplida. Porque en él escribir supone siempre reescribir para los otros (o para sí mismo); igual que leer es releerse en sí o en los otros (ya decíamos que los pronombres andan muy juntos en Pacheco). Por ello nos resalta también que aunque obviamente ni en México ni en el mundo marchen las cosas como para sentirse feliz, al menos queda el respeto por el propio trabajo: “tengo todo el respeto por mis textos, pero no tengo el menor respeto por mí mismo y eso me permite modificarlos para hacerlos más claros”.

Y así volvemos otra vez al principio, a la necesidad de atreverse con la fluencia del tiempo, de la historia, de la vida que se vive y se mueve y que, por tanto, se corresponde de modo inevitable con el moverse de la escritura, esto es, con la fluencia del reescribir. Mario Benedetti, uno de sus mejores lectores, recuerda en este sentido dos versos claves de Pacheco: “Todo poema es un ser vivo:/ envejece”. O bien: “Y no es esto/ lo que quise decir. Es otra cosa”. Lo cual indica que reescribir no implica una mera operación de “lifting” para enmascarar el envejecimiento. En absoluto: es sobre todo una *búsqueda* de exactitud o claridad. Y por ello en la entrevista aludida, en la que conversa con César Güemes para *La Jornada* (México, agosto, 2000), Pacheco no reniega en absoluto de tal proceso de búsqueda continua (de leerse y reescribirse) porque quizá nunca era *eso* lo quería decir. Pero fijémonos: lo mismo que ocurre en las distintas versiones de *Tarde o temprano* (esas obras completas del 80 y del 2000), esta entrevista se realiza a propósito de la nueva versión –la enésima– de los relatos compilados en *El viento distante*, que, decíamos, constituye acaso su obra maestra narrativa junto a la novela *Las batallas en el desierto*. Y César Güemes nos introduce directamente en el tema que nos interesa, el de la *reescritura*. Pues en efecto *El viento distante* apareció por primera vez en 1963 y luego fue revisado y ampliado en el 69; aunque en realidad muchos textos fueron ya escritos y a veces publicados entre 1958 y 1965 y vuelven a reescribirse (y a añadirse textos nuevos) en la versión del 2000. Pues bien: lo mismo ocurre en poesía. En un magnífico artículo de Jorge Fernández Granados (publicado en parte en *Letras libres* de México y después en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Complutense, Madrid, 2003) se nos ofrecen las diversas variantes del poema “De algún tiempo a esta parte” incluido en el primer libro de Pacheco, *Los elementos de la noche*. Por mi parte me limitaré a esbozar algo acerca de las “bofetadas” (del *Limpiar pescado*, como diría el poeta Luis Muñoz) que van atravesando este poema desde el año 63 hasta el 2000. Sólo una muestra de esa lectura *transversal* a que aludíamos antes.

Veamos: en las primeras versiones, a partir de 1963, el fragmento III (que aún se escribe en números romanos) del poema dice así:

III

En el último día del mundo –cuando ya no haya infierno, tiempo ni mañana– dirás su nombre incontaminado de cenizas, de perdones y miedo. Su nombre alto y purísimo, como ese roto instante que la trajo a tu lado.

Evidentemente el fragmento (que comienza ya altisonante) se autoexplica, y eso también resulta innecesario, pues está claro que en el último día del mundo no habrá ni tiempo, ni mañana, ni ningún infierno -al menos aquí-. Resulta vano decirnos esto. Y más aún, si todo está muerto, o muriéndose ¿para qué importan las cenizas, los perdones o los miedos? Se trata en fin de una exposición farragosa, de palabras huecas en verdad. Pacheco se da perfectamente cuenta de esto y en 1980, en la primera edición de *Tarde o temprano* (aparte de que el III se convierte en el más humilde 3 arábigo “normal”) limpia el fragmento de la mitad de su hojarasca y el texto queda así:

3

En el último día del mundo dirás su nombre alto y purísimo
como ese instante que la trajo a tu lado.

De este modo el texto resulta sin duda mucho mejor, no dice (por hablar como Lacan) cosas “en tonto”, no necesita explicitar lo que resultaba obvio y sobraba. Pero ahora aparece otro problema: al limpiar el texto Pacheco se va a encontrar con el escollo del *nombre*, que aquí nos salta demasiado a la vista. O peor, porque los dos adjetivos tal vez lo desdibujan: *alto y purísimo* parecen términos nominativos que sólo se conjugan en los lugares comunes religiosos, términos que suelen acompañar únicamente al nombre de la Virgen, algo que en cierto modo disfunciona. Y Pacheco también se da cuenta de esto, y por eso en 1983 (en la nueva edición que le publica ERA de *Los elementos de la noche*) procura arreglar ese evidente desarreglo; y así sustituye los dos adjetivos “virginales” por otros dos que le parecen más conceptuales, más precisos. Y el poema queda así, con una coma inesperada:

3

En el último día del mundo dirás su nombre, simple y perfecto como ese instante que la trajo a tu lado.

Y en efecto: un nombre “simple y perfecto” es algo mucho más válido, más eficaz, dentro de la lógica interna que sostiene al poema. Pero de pronto percibimos que lo que ahora restalla, lo que sobra, es la manera de acodar, de encajar la estructura de las dos partes del verso después de la coma. La lógica poética exige más: por un lado habíamos quedado en que para Pacheco “el momento” (como en la foto) era precisamente lo que el poema no podía apresar en su fluencia; y por otro lado aparece lo obvio: el momento de la vida (la presencia del amor) jamás puede ser igual (ni simple ni perfecto) que la ausencia que se instala en el momento de la muerte (se trate de la muerte del mundo o de tu propia muerte). Pues indudablemente es ahí, en esa ausencia definitiva, donde ya no hay nada. Sólo acaso la posibilidad de decir una última palabra. Y por ello en la última edición del texto, en la de *Tarde o temprano* del año 2000, vemos como este largo proceso de reescritura alcanza su logro final: todo lo que venía después de la coma desaparece, incluidos los dos adjetivos que embadurnaban al nombre. Y en consecuencia el fragmento queda así:

3

En el último día del mundo dirás su nombre.

Que es, en efecto, el poema que se había ido buscando desde el principio. Con una aclaración decisiva: no es que los lectores nos diésemos cuenta de esto desde el inicio y de una vez por todas. Sólo hemos podido releer el poema, y el sentido de sus variaciones, cuando el propio Pacheco comprendió mucho antes que nosotros la necesidad de ese proceso de desnudamiento.

En suma, si he intentado ir delimitando la lógica poética interna de las sucesivas reescrituras que José Emilio Pacheco hace de este poema ha sido sin duda porque me parece un síntoma perfecto de ese trabajo en marcha o ese continuo y largo proceso en que José Emilio se ha embarcado siempre junto a su escritura. Justamente para hacerla hablar “más claro”. Para hacerla “hablar en plata”, podríamos añadir por nuestra parte, no sólo en su lucha contra el tiempo y la muerte (ciertamente el signo del “vacío”), sino acaso incluso más: para impedir que las palabras se vendan por el “oro” del significado establecido, que es siempre el significado del Poder. El problema es si a la literatura aún se la escucha o si va a intentar seguir luchando en ese sentido. Esperémoslo todos.