

HAIKU, EPIGRAMA Y AFORISMO. UNA APROXIMACIÓN A LA POESÍA DE JOSÉ
EMILIO PACHECO A PARTIR DE LA LECTURA DE *IRÁS Y NO VOLVERÁS*

Jonathan Andres Santos Cardenas

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Estudios Literarios
Bogotá, 2015

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Joaquín Emilio Sánchez García, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Jorge Cadavid

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

*A mi primera lectora,
a quien dejo algunas definiciones.*

Haiku, el crisantemo

Aforismo, una semilla

Epigrama, sembrar una piedrecilla

CONTENIDO

Introducción	6
I. Capítulo I. Pequeña historia de la poesía mexicana desde finales del siglo XIX hasta finales del siglo XX	11
II. Capítulo II. Aproximaciones a la poética de José Emilio Pacheco	30
III. Capítulo III. José Emilio Pacheco: tradición, ruptura e influencia	40
IV. Capítulo IV. Tres momentos del <i>Ready-made</i> en José Emilio Pacheco	59
V. Capítulo V. <i>Irás y no volverás</i>	89
VI. Conclusiones.....	130
VII. Anexos.....	134
VIII. Bibliografía.....	140

Introducción

La poesía de José Emilio Pacheco ha sido una de las más representativas del siglo XX. Su tono, economía del lenguaje y variedad le han valido para ser reconocida por la crítica (no solo latinoamericana) gracias a su particularidad. Una “poesía que sí se entiende”, según su contemporáneo Gabriel Zaid, de tono conversacional, de rico valor y de constante cambio.

En cuanto a sus contenidos, Pacheco no discrimina ni prefiere una u otra tradición a la cual explorar. Por el contrario, su erudición y amplio conocimiento proviene del estudio y lectura atenta de las más diversas tradiciones literarias y de una lectura elocuente, dura y terrible de la historia y sus síntomas.

Poeta del tiempo, del cambio, de la ruptura. Autor de más de quince poemarios. La publicación de sus poemas inició a temprana edad, dando por nombre a su primer libro *Los elementos de la noche* (1963), en el que varios críticos y contemporáneos encontraron una gran madurez poética. Considerado por varios, como José Miguel Oviedo y Darío Jaramillo Agudelo, un poemario de riqueza sin igual, consecuente tanto en ritmo como tono y en medida, características que permearían desde sus inicios su poesía.

Años después llegaría *El reposo del fuego* (1966), un poemario que reafirmó la madurez del entonces joven Pacheco. Sin embargo, la aparición de este texto dejaría a algunos críticos y poetas bajo una gran preocupación por su temprana “perfección”, algo que suponía su pronta cristalización y fijación estilística. Estas inquietudes desaparecieron con la llegada de un libro mucho más maduro y de mayor extensión: *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), un texto en el que la exploración de tradiciones ajenas a la mexicana le permitió al autor desarrollar poemas que rompieron y ampliaron las sensaciones que ya habían dejado sus dos primeros poemarios.

Desde ese entonces, la preocupación por el tiempo ha sido central y fundamental en el desarrollo de la poesía del mexicano, un aspecto que impera y motiva la aparición de sus siguientes poemarios, tal como el publicado posteriormente en 1973 *Y* que lleva por nombre *Irás y no volverás*, un título que alude al lugar de viaje de los cuentos de hadas. Estos dos últimos poemarios (de 1969 y 1973) perfilaron con mayor claridad el camino en el que se desarrollaría la poética de Pacheco, estableciendo consideraciones fundamentales

sobre temas centrales, como el tiempo, la tradición y el homenaje a sus maestros, eso sí, siempre con un matiz crítico e implacable.

Su crecimiento intelectual y estilístico se reflejan en cada una de sus publicaciones, siempre más diversas, amplias y ambiciosas. Esta sorprendente capacidad de crecimiento no es gratuita; Pacheco también transitó con éxito en otros géneros literarios, como la novela, el cuento, la traducción, el ensayo e, inclusive, la escritura de guiones cinematográficos. La pluralidad de sus capacidades escriturales le permitieron acercarse a otras tradiciones y otro tipo de formas literarias, lo que ya aparece con mayor fuerza en su tercer libro.

Sus poemas son el resultado de una erudición matizada por una terrible consciencia temporal frente a la humanidad y la poesía misma. La ironía, la sátira y la concisión son herramientas con las que desarrolla su tarea principal: la lectura. Este ejercicio lector de Pacheco se desarrolla a partir de una convicción: desubicar, descolocar, repensar, reconsiderar y malinterpretar el mundo. Todo es material de lectura para el poeta: historia, tradición, el mundo aquí y ahora, en otro lugar y en otro momento. Esta necesidad por redescubrir el mundo y buscar su novedad a través de la relectura se hace presente en toda su poesía y aparece de las más distintas maneras.

Uno de los materiales de lectura y trabajo más particulares de Pacheco son las formas literarias. El teatro, la elegía, la oda, el epílogo, el aforismo, el epigrama y el haiku son algunas de las formas que el poeta ha intervenido a lo largo de su trabajo como escritor de poesía. Lo que da lugar a una reflexión sobre su tratamiento de formas y tradiciones específicas: haiku, epigrama y aforismo.

Estas formas han aparecido frecuentemente en la obra del mexicano; sin embargo, su aparición no ha sido material de estudio exhaustivo por la crítica. Frente a los trabajos académicos que ahondan en la escritura del poeta y los que lo presentan, solo es posible reconocer la enunciación del uso de estas formas. Aun así, no hay profundización alguna del “cómo” y “porqué” estas formas funcionan en esta poesía tan singular.

El presente trabajo, por lo tanto, busca indagar y plantear, a través de la historia y la tradición de la poesía mexicana, la poesía japonesa y la tradición de la literatura clásica,

una lectura consecuente de estos poemas dentro de una unidad poética muy específica, su poemario *Irás y no volverás* (1973).

La selección de esta obra tiene como fundamento diferentes razones. Principalmente, el texto es el inmediatamente seguido a su obra *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, que marcó el antes y el después de la poética del autor. Esta consideración es fundamental, ya que este texto de 1969 es el que inaugura y funda una nueva poética. Sin embargo, en este no aparecen consolidados algunos aspectos fundamentales y muchas consideraciones específicas sobre el ejercicio de la escritura, características que, con mayor madurez, aparecen en el poemario que aparece tres años después.

El desarrollo de esta indagación y profundización por estas formas tiene varias motivaciones. Como mencioné anteriormente, dichas formas solo son enunciadas en los trabajos críticos que presentan al autor. Ninguno de estos estudios tiene como propósito principal introducir e indagar la administración de estas formas dentro de unidades poéticas más amplias y, a su vez, específicas. En algunas ocasiones las consideraciones sobre este tema se dirigen a estas formas como casos particulares y no como un ejercicio de reconocimiento de la tradición, manipulación de la misma y un alto grado de influencia, matices que aquí desarrollo.

Otra motivación, una muy personal, es una gran admiración por este poeta. En su poesía siempre encontré una atracción angustiante, gracias a su ironía y su tono de apariencia plano pero de voluntad desgarradora. La motivación principal del trabajo fue la brevedad en muchos de sus poemas, la pregunta por estos y la particularidad con la que son desarrollados. Además, el interés personal por formas como el aforismo y el haiku me permitieron introducirme a un tercer género en el que nunca había profundizado, el epigrama.

Mi primera lectura de Pacheco fue, justamente, la del poemario protagonista de este estudio. En dicha ocasión tuve una extraña sensación, ya que dentro de esta unidad se armonizaban formas, temas y tratamientos de las más distintas naturalezas, todos con un solo propósito y con un ritmo que no apelaba al caos, sino a la calma y a una resignación agridulce. Esta sensación inexplicable que dejó en mí el poemario me impulsó a elaborar un

estudio mucho más profundo del cómo y el porqué de este efecto. Algo que desarrollé sin mayor pretensión que la de exponer una de las posibles lecturas de la poesía de Pacheco, porque, como el poeta espera, su poesía debe ser completada por el lector y esta es mi voluntad como ser humano y como lector.

El trabajo se desarrolló a través de cinco capítulos. El primero expone un breve panorama de la tradición de la poesía mexicana desde finales del siglo XIX hasta los años sesentas, década en que la poesía de Pacheco hace su aparición por primera vez. La presentación de este panorama no solo busca evidenciar el curso de la tradición literaria más representativa de México, sino que nos permite esbozar el curso de tradiciones alternas que se desarrollaron alrededor de otras formas literarias, específicamente las de origen japonés y clásico.

A partir del reconocimiento de dichas tradiciones alternas fue necesario definir elementos fundamentales de la poética de Pacheco para reconocer en su poesía sus aproximaciones a la historia y la tradición en general. Por lo que en el segundo capítulo del texto resolví adentrarme en las preocupaciones y motivaciones más humanas del autor, jerarquizando el tema del tiempo como un aspecto imperante por sobre todas las otras características.

Una de las reflexiones más importantes a partir de la lectura de esta poesía fue la de las influencias y el tratamiento que el poeta tiene de dicho proceso. De tal manera, la tercera parte del trabajo la dediqué a la indagación y el planteamiento del funcionamiento de las influencias en la literatura y, específicamente, en José Emilio Pacheco, para lo que me apoyé en el crítico norteamericano Harold Bloom y su texto *La ansiedad de la influencia*. El capítulo tiene como propósito escudriñar en los procesos de escritura del poeta a partir del conocimiento de otras literaturas, lo que, desde la comprensión de su poética, apunta a la reutilización de materiales de la tradición y la historia que han devenido materia muerta, neutralizada. Así pues, otra pregunta por este proceso surgió: ¿por qué? A lo que, con ayuda de Octavio Paz, respondo: el poeta reacciona frente a la historia a través de procesos que la fracturan y que, a su misma vez, la renuevan.

Entendida la naturaleza de dicho proceso de renovación, es pertinente preguntarse por los medios en que ésta es llevada a cabo. Por lo tanto, el cuarto capítulo profundiza en el

tratamiento que Pacheco da a sus poemas para elaborar dicha renovación. José Miguel Oviedo es quien, con mayor eficacia, da respuesta a mi inquietud y lo hace maravillosamente trayendo a acotación un término que corresponde a las vanguardias europeas, específicamente el dadaísmo: el *Ready-made*.

La implementación de este término en el ámbito literario permite una mayor flexibilidad al momento de profundizar en los procedimientos en que la reutilización de “materiales históricos” específicos se da. Lo que permite considerar que el tratamiento de formas y géneros de la escritura que el poeta desarrolla se construye con la misma naturaleza con la que el *Ready-made* aparece y existe. Partiendo de esta consideración, es oportuno revisar con atención la historia de las transformaciones de cada una de las formas escriturales para observar las divergencias y convergencias entre las expresiones más tradicionales y las de Pacheco, mucho más próximas a su “latinoamericanidad”.

Por último, el quinto capítulo del trabajo busca desarrollar todas las hipótesis que se han planteado a través de un análisis textual juicioso. El análisis del poemario tiene varios propósitos. El más urgente, dar respuesta a la pregunta por el uso y planteamiento de las tres breves formas ya expuestas y evidenciar una apropiación voluntaria y absoluta de los géneros. Otros elementos que aparecen durante la interpretación del texto son el tiempo, la poesía misma, la historia y el cambio, los cuales no aparecen formalmente en este capítulo, pero a los que sí se hace referencia en las tablas que en los anexos presento.

Para el final, dejo aquí un último comentario personal. Este trabajo no tiene otro propósito más que el de ofrecer una lectura de muchas otras posibles, fue mi manera de completar el texto, de llenar los espacios vacíos que tanto lugar dejan para la reflexión. No pretendo ser definitivo, ni faltarle el respeto a uno de los pocos poetas que, con su trabajo, siempre huyó con éxito de la temida cristalización: siempre el mismo y siempre distinto, un homenaje al poeta del tiempo.

Capítulo I: Pequeña historia de la poesía mexicana desde finales del siglo XIX hasta finales del siglo XX

En tanto que el español no sea vencido, acorralado, desarrollado, incorporado para siempre a la sensibilidad profunda de todos los mexicanos, nuestra literatura seguirá siendo, en términos generales, inflexible y rígida, el conducto de nuestras limitaciones y diferencias y no el de nuestras capacidades y semejanzas.

Carlos Monsiváis

La poesía mexicana se ha destacado por haber dado a la historia poetas tan impresionantes e imprescindibles en la tradición, como la mística Sor Juana Inés de la Cruz. Pues bien, esta monja, uno de los símbolos de mayor reconocimiento en la historia de la poesía mexicana, sentó precedente en el periodo Barroco. No es en vano su mención, ya que desde su muerte se dio un periodo de receso en la producción poética de calidad en México; en palabras de Frank Dauster (1956): “El panorama de la poesía mexicana desde la muerte de Sor Juana hasta comienzos del Modernismo no es muy alentador. Careció el país casi por completo de un verdadero poeta” (99).

El fin de la sequía poética se avecinaba ya a finales del siglo XIX con distintas expresiones nacionalistas. Pero no fue sino hasta la aparición del Modernismo en México cuando un nuevo proceso fructífero de creación poética se formalizó en dos vertientes: parnasiana y simbolista, ya que después de la aparición de este movimiento se empezará a vivir un fuerte cambio y desarrollo en la poesía mexicana desde finales del siglo XIX y a lo largo del XX.

Esta pequeña historia pretende enfocarse y matizar ciertos aspectos que están relacionados con la incursión de formas extranjeras como el Modernismo estético (Parnasianismo) y el Modernismo ideológico (simbolista), y que en México difieren de las influencias más marcadas, especialmente la francesa y española. Lo anterior no quiere decir que no se hablará sobre los poetas de influencia europea; por el contrario, hablar de ellos nos

permitirá observar un contraste entre los elementos que aparecen en esta historia de la poesía tan rica y variada.

El Modernismo

Fue un movimiento literario que apareció a finales del siglo XIX en México junto a la creación y desarrollo de la *Revista Azul*, que surge en 1894 de la mano de Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo. La revista era un espacio libertario en el aspecto formal de la poesía, aunque se vio influenciada por las tradiciones románticas y parnasianas. Pese a que la revista no dura mucho, apenas dos escasos años, sí fue un espacio de congregación de nuevos poetas, un espacio para la aparición de nuevos síntomas generacionales que madurarán más adelante en la plenitud del movimiento modernista con el apoyo de otra revista: la *Revista Moderna*.

Jesús Valenzuela funda la *Revista Moderna* en 1898. La revista rápidamente se ve influenciada por los poetas franceses en auge: simbolistas. Durante sus años de desarrollo, hasta el año 1911 en que muere junto a su fundador, la revista abarcó y colaboró con importantes poetas americanos y españoles, llenándose de nuevos y variados aires poéticos.

Durante la existencia de estas dos revistas el movimiento modernista sienta sus bases. Es difícil determinar al movimiento a través de características específicas, ya que sus integrantes tenían ideas distintas y dispares al momento de la escritura y a la hora de pensar la poesía y la literatura en general. Pese a esto, hay posiciones que son mucho más abarcantes frente al ejercicio de escritura de esta época y de quienes se adhirieron a esta generación.

Un elemento imperante de la poesía modernista es el desarraigo frente a la poesía nacionalista del siglo XIX. La ausencia de un sentido de identificación con la sociedad mexicana que les era contemporánea. Así pues, hubo un acercamiento a diferentes tradiciones literarias que, junto a actitudes pesimistas, rebeldes y escépticas adquiridas de la literatura romántica, trajo nuevos resultados a la poesía actual. Temas inesperados, renovaciones rítmicas, métricas y de sonido hacen parte de los cambios que la generación

representa para la tradición poética. Ya apuntaba Frank Dauster (1956) en su *Breve historia de la poesía mexicana*:

Relacionado con esta marea de pesimismo está el afán de evasión que los modernistas manifestaron en búsqueda de lo nuevo. Exotismo, exquisitez... biombos chinoscos, cuadros japoneses, esculturas de Grecia. Todo sirvió para alimentar aquel deseo de fugarse de una vida y una sociedad en las cuales ya no creían estar arraigados. (102)

Las influencias del Modernismo provinieron de distintos lugares y culturas. Aun así, es innegable la importancia primaria que tuvo la literatura francesa en la poesía mexicana, pero no se puede totalizar y pensar esta influencia como algo permanente, podríamos ubicarlo en los precursores de la generación. Posteriormente, aparecerán auges de otro tipo de influencias cosmopolitas, como la japonesa en José Juan Tablada, modernista por antonomasia, gracias a su vínculo con Hai-kai, la Renga y la Tanka, la transgresión de las formas y el acercamiento a una nueva tendencia de concreción que en generaciones futuras será fundamental. También la aparición de la escritura epigramática de Gutiérrez Nájera, que representa, en cierta medida, una aproximación a la tradición clásica. Este paso a una segunda instancia permite dejar atrás los incesantes principios románticos, que ya tanto habían marcado esta generación estilísticamente.

Retomando sus orígenes, es preciso hablar de sus precursores. Poetas, novelistas y críticos hicieron parte del grupo de interesados por la poesía durante este periodo. Gutiérrez Nájera, Díaz Mirón, Puga y Acal, junto a las revistas *Azul* y *Moderna*, encabezaron las iniciativas que permitieron el inicio de esta etapa poética. Se interesaron por re explorar la poesía romántica y ayudaron a consolidar una generación amplia y dispar.

Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), además de dedicarse al periodismo, fundó la *Revista Azul*. Poeta de pesimismo escéptico, una actitud atormentada y con toques humorísticos. Por supuesto, también tuvo una fuerte influencia francesa, pero no se conformó solo con Rimbaud, Baudelaire y Verlaine, sino que también se acercó a la literatura norteamericana y a la figura de Poe. Uno de los rasgos que para el propósito de esta pequeña historia

literaria mexicana es importante reconocer a Gutiérrez Nájera como un escritor epigramático, es decir, en contacto con una tradición clásica.

Por otra parte, tenemos a Salvador Díaz Mirón (1853-1928), quien escribió poesía de hipérbole. Se dedicó incansablemente a la búsqueda de la forma parnasiana. Por último, tenemos a Manuel Puga y Acal (1860-1930), quien estudió minería en Francia y Bélgica donde conoció a Rimbaud y a Verlaine. Fue traductor y “desde 1883 hasta su muerte, fue crítico literario y periodista en México y en varias ciudades de las provincias” (Dauster, 113). Así pues, se le atribuye más su importancia como crítico que como poeta.

Es posible mencionar varios escritores con aportes y enfoques distintos. En este caso, distinguiremos a los poetas en dos grupos principales: poetas que representaron transgresiones significativas y que causaron efectos impresionantes en el curso del desarrollo poético que les era contemporáneo. Por otra parte, poetas menores, quienes participaron en la generación, pero que, infortunadamente, no representaron un aporte fuerte a la historia y el movimiento al que pertenecían.

Poetas principales

Manuel José Othón (1858-1906), quien, en relación con la totalidad de sus escritos, escribió una pequeña cantidad de poemas, es reconocido por su gran trabajo en el área formal, parnasiana y romántica. Sus poemas son un reflejo de su interés por la naturaleza y los paisajes con una actitud contemplativa. A pesar de que “Se refugia en ritmos y formas viejos y tradicionales. Tampoco es innovador del vocabulario; pero, en cambio, es un modernista acabado en lo que se refiere a música poética” (Dauster, 116).

Otro poeta principal y que destaca por la ruptura, en especial por buscar quebrar la imagen rubendariana del Cisne parnasiano es Enrique González Martínez (1871-1952), quien escribió el famoso poema “Tuércele el cuello al cisne”. Por el contrario, utiliza la imagen del Búho simbolista. Otro aspecto de su poética es la relación con la poesía religiosa, metafísica, ve a la poesía como un acto que sobrepasa los límites literarios. Amado Nervo (1870-1919), quien fundó junto a Jesús Valenzuela la *Revista Moderna*, vivió en París.

Poeta de insondable valor filosófico-religioso y que, también, apuntaba a un valor metafísico. Una poesía anti-intelectual contra la cual muchos reaccionaron.

Uno de los poetas de mayor interés en esta sección es José Juan Tablada (1871-1945) quien, según se señala en *Poesía en movimiento*, “[...] inicia nuestra poesía [La mexicana] contemporánea e introduce el haiku en lengua española” (Paz, Chumacero, Pacheco y Aridjis, 444). Pero, ¿por qué Paz afirma lo anterior? Bueno, pues es clave reconocer el trabajo de Tablada en el área de la trasgresión formal y la apertura a nuevas tradiciones. Tablada fue uno de los mayores representantes del Modernismo en materia formal. Sin embargo, en un principio, como cualquier otro integrante del grupo, tuvo una influencia francesa decadentista. Pero algo importante pasó en el año 1900, Tablada se trasladó al Japón (aunque algunos lo ponen en duda) “y un año de permanencia en el oriente modifica su visión poética. Trae del Japón la moda del Haiku, que incluso se extenderá hasta los contemporáneos (Villaurrutia, Gorostiza, Torres Bodet)” (Monsiváis, 27). Tiempo después vive en Nueva York durante la segunda guerra mundial. Debido al estado de guerra hay un panorama cultural en constante expansión allí, esto le permite empaparse de las vanguardias, se llena de inquietudes formales y tipográficas que se unen a su interés por el hai-kai japonés. Así aparecen: *Un día* (1919); *Li Po y otros poemas* (1920) y *El jarro de flores* (1922), expresiones poéticas que reflejan sus inquietudes y logros.

Dos son las contribuciones fundamentales de Tablada a la poesía mexicana y bien podrían resumirse a una sola. La primera es el afán de novedad, la insistencia en el experimento, en la renovación formal que se traduce, en última instancia, en el apego a las esencias y el menosprecio de las exuberancias y abundamientos verbales. Esa pasión extrema por la forma, convierte a su poesía en escuela y testimonio. No sólo influyó en los contemporáneos. Incluso algunos de sus poemas [...] pueden considerarse antecedentes visibles de ciertas manifestaciones recientes de nuestra poesía. La segunda contribución de Tablada es la imagen que de él obtenemos: un escritor viajero, que incorpora a su sensibilidad los estímulos de Francia, del Japón, de Nueva York. Tablada niega al poeta como hombre limitado geográficamente y extiende las ventajas de su nomadismo hasta convertirlo en incitación al viaje. Así, sus dos contribuciones pueden sintetizarse en la idea de cambio. (Monsiváis, 28)

Dato que sorprende sobre Tablada son sus visitas a Colombia, no por el mero hecho de su llegada, sino por la incorporación de ambientes bogotanos y cundiboyacences en la escritura de los haikus. En variadas ocasiones Tablada viajó a Colombia para dedicarse a la escritura y experimentar las formas traídas de la tradición japonesa, como la Tanka, la Renga y el mismo haiku con sus palabras de estación.

Otro poeta importante, Efrén Rebolledo (1877-1929), también vivió en Japón, debido a su carrera diplomática. Allí escribió *Rimas japonesas* (1909). Poeta que mostró siempre un interés por el perfeccionamiento de las formas y que trastocó otro tipo de influencias literarias y se adentró al erotismo. De tal manera, es más reconocido por otros poemas, que por sus japonerías. Las aproximaciones de Rebolledo a lo asiático fueron distintas a las de Tablada. Monsiváis (1966) dice que “La sensualidad de Rebolledo fue avivada y estimulada por las literaturas y la vida de oriente (en especial el Japón), aunque, a diferencia de José Juan Tablada, extrae de esa relación no ‘las visiones plásticas’ sino la revelación del cuerpo femenino como objeto de arte y el afinamiento de los sentidos” (15).

En la lista de poetas importantes de esta generación podemos mencionar a otros cuantos. Rafael López (1875-1943), quien “se ha dicho que fue el último poeta de la *Revista Moderna*; también puede decirse que fue, con González Martínez, uno de los primeros ateneístas (Generación posterior)” (Dauster, 127); Luis G. Urbina (1868-1934) fue un poeta y periodista marcado por la melancolía, amargura e ironía, un poeta del paisajismo romántico; y, por último, el diplomático Francisco A. de Icaza (1863-1925), que vivió en España y Alemania. Su estilo contenía una “sobria melancolía” y un sentimiento de comunión con la naturaleza.

Poetas secundarios:

Es importante históricamente mencionarlos, pero para el presente escrito es innecesario profundizar sobre ellos. Están Enrique Fernández Granados (1867-1920); Juan B. Delgado (1868-1929); Jesús Valenzuela (1856-1911), fundador de la *Revista Moderna*; Luis Rosado Vega (1876); Rubén M. Campos (1876-1945), quien se interesó y dedicó a los temas indigenistas; Francisco M de Olaguíbel (1874-1924); Balvino Dávalos (1866-1951);

Roberto Argüelles Bringas (1875-1915), quien “comenzó como colaborador de la *Revista Moderna*; más tarde se adhirió a *Savia Moderna*, y fue también miembro del Ateneo.” (Dauster, 132); Alfredo R. Placencia (1873-1930), quien se ordenó como sacerdote y fue uno de los más importantes poetas religiosos del país; José María Bustillos (1866-1899), indigenista también; y Antonio Zaragoza (1855-1910).

En los siguientes años aparecerán distintas expresiones poéticas. La más cercana, después del fin del periodo modernista, es el grupo llamado el Ateneo o, como algunos otros lo llaman, El Ateneo de la Juventud. En 1906 Luis Castillo Ledón y Alfonso Cravioto fundan la revista *Savia Moderna*, revista a la cual le debemos El Ateneo, la cual divulgaba la cultura francesa en un principio.

Fue una generación muy particular, ya que sus integrantes provenían de distintas áreas del conocimiento y sus intereses intelectuales eran variados. Estuvieron marcados por el inicio del siglo XX y el fin de la dictadura de Porfirio Díaz y de la Paz Porfiriana en 1910, la cual consistió en la represión de cualquier tipo de manifestación para levantarse contra el gobierno o decisiones que este tomara. Otro aspecto histórico que tuvo repercusiones a la hora de la aparición del Ateneo fue “la sublevación cultural dirigida contra la esterilidad intelectual del positivismo en México” (Dauster, 135). De aquí se desprende que una de las principales preocupaciones y motivaciones de los ateneístas fue el descuido que se le había dado a las humanidades.

Fue una generación que no se dedicó estrictamente a la poesía, sino que se relacionaba con múltiples disciplinas: artística, humanística, social y filosófica. El punto era conseguir una madurez intelectual mexicana. Así que revaloraron su cultura y dedicaron gran parte de sus esfuerzos al estudio de otras culturas, en especial de la cultura clásica, la cual estudiaron autodidácticamente. Ya lo decía Carlos Monsiváis: “El Ateneo de la Juventud proyecta la demolición del positivismo y exige, entre conferencias y lecturas colectivas de Platón y Aristóteles, un retorno al humanismo” (21). Otras tradiciones culturales en las que se interesaron fueron la española y la inglesa. De su trabajo en las humanidades se prepara el terreno literario para la llegada de nuevas generaciones, en especial la generación

contemporánea, que no se alimentó directamente de su escritura, sino de sus métodos autodidactas e interdisciplinarios.

Algunos ateneístas destacables son: Antonio Caso (1883-1946), quien fue filósofo; José Vasconcelos (1882-1959), escritor y filósofo; Carlos González Peña (1855-1955), literato y crítico; Diego Rivera (1886-1957), artista; y Alfonso Reyes (1889-1959), uno de los más importantes poetas y ensayistas de esta generación. Hablando formalmente de poetas del Ateneo, me atenderé a nombrar a los más importantes.

Alfonso Reyes, padre del ensayo en Latinoamérica y maestro de Octavio Paz, aparece aquí de nuevo. Su obra poética y el uso de la parodia y el humor le valieron para ocupar un lugar importante entre los poetas ateneístas. Frank Dauster enumera sus ocupaciones entre las cuales estaban la de “poeta, humanista, crítico y filólogo” (143). Todos sus intereses le permitieron convertirse en un poeta ecléctico y difícil de encasillar. Pese a que Reyes se destacó por su prosa, varios críticos, como Paz, apuntan a que su prosa no hubiese sido de tan grande valor e importancia, si no fuera la prosa de un poeta.

Otro poeta nostálgico y neorromántico fue Manuel de la Parra (1878-1930); el fundador de la revista *Savia Moderna*, Luis Castillo Ledón también hace su aparición y por último el poeta Martín Gómez Palacio (1893-1970).

Durante la época en que El Ateneo realizó su labor humanística también aparecieron otros poetas que no se adhirieron a las iniciativas de la generación, pero que aportaron más para la evolución y desarrollo de la poesía mexicana de inicios de siglo. Poetas contemporáneos a los ateneístas los hubo y de diferentes tipos, pero nadie se le asemejó a la voz de Ramón López Velarde (1888-1921), un provinciano y abogado de profesión, quien representó uno de los cambios más importantes de la tradición de la poesía del siglo XX junto a José Juan Tablada (así lo apunta Octavio Paz en su libro *Las Peras del Olmo*).

Ramón López Velarde

Nace en Jerez, Zacatecas, en 1888. Abogado de profesión, pero al trasladarse a la ciudad de México también se desempeña como periodista. Su poesía tiene una característica especial:

El recuerdo de la provincia, que se acompaña de la nostalgia que este produce, no solo por el lugar, sino que también por el recuerdo de la juventud. Su interés surge a través de una preocupación por la patria luego de las revoluciones. El uso de la provincia como tema esencial no fue bien recibido y, en un principio, su poesía no fue apreciada, pero representó una innovación que solo tiempo después se entendería, ya que desde el Modernismo la mirada se había fijado en lo que estaba afuera. El tema era el desarraigo.

Velarde, también de un sentir profundamente religioso, usó sus convicciones para la escritura poética, fue flexible con la forma e incorporó el lenguaje litúrgico en su poesía a la hora de la creación de metáforas. Sus temas variaban en las antítesis relacionadas con la carnalidad y el espacio: sentimiento religioso y el deseo de la carne; el amor y el deseo; la provincia y la ciudad, entre otras. Este poeta, contemporáneo de los ateneístas, muere a temprana edad, pero “a partir de la prematura muerte de López Velarde, la poesía viró hacia lo que muchos consideraban como la esencia de su obra: la vuelta a la provincia. Angustiados por los excesos de la Revolución y buscando raíces más perdurables, trataron de refugiarse en la reconstrucción de un pasado provinciano” (Dauster, 136). Dicha preocupación se vio reflejada en poetas posteriores, aunque no con tanta fuerza. La mirada hacia adentro, las formas, el lenguaje y la adjetivación le significaron un puesto en la historia de vital importancia: marcar un antes y un después de la poesía mexicana.

Contemporáneos de El Ateneo y López Velarde los hubo en cantidad: Antonio Moreno y Oviedo (1862-1949); Francisco González León (1862-1945); Enrique Fernández Ledesma (1888-1939), poeta de la provincia como López Velarde; Alfredo Ortiz Vidales (1895-?); Manuel Martínez Valadez (1893-1935), quien retrató la provincia con sencillez; Jesús Zavala (1892-1956); Severo Amador (1879-1931); Antonio Médez Bolio (1884-1957), cuya escritura de lo provinciano es más regionalista, deja de tratarse de La Provincia, sino de su provincia; Francisco González Guerrero (1887-1963); José Jesús Núñez y Domínguez (1887-1959), quien tenía principios románticos enfocándose en temas como la mujer y la vida humilde; Miguel Othón Robledo (1895-1922); el poeta irónico, Samuel Ruiz Cabañas (1886-1967); Pedro Requena Legarreta (1893-1918); José D. Frías (1891-1936) y Alfonso Junco (1896-1974).

Después de la muerte de Velarde en 1921 el panorama de la poesía no era muy alentador. Sin embargo, el interés por la forma y el uso del lenguaje abrieron un espacio en el cual apareció una generación más amplia, en donde no solo entró en juego el valor de lo mexicano, sino que el valor formal tomó gran fuerza debido al paso de Tablada y los Contemporáneos en la historia. La generación que surgió fue la de los Contemporáneos.

Los Contemporáneos

Surgieron, en principio, debido a un interés por las literaturas contemporáneas extranjeras. Fueron autodidactas, herencia de los ateneístas. Buscaban actualizar la poesía mexicana con todo lo que estaba pasando en el momento. Es por este motivo que se interesaron por la poesía francesa, no de Baudelaire y Verlaine, sino la de Apollinaire, Cocteau, Claudel y Valéry. De igual manera por la poesía inglesa y norteamericana, como la de T.S. Eliot. La historia los favoreció, ya que Tablada y Velarde abrieron todo un camino para la nueva poesía al romper el Modernismo.

A ellos les corresponde reasumir el quehacer cultural del Ateneo de la Juventud. Esta vez el enemigo al frente no es el positivismo, sino el nacionalismo, el patriotismo, los desplantes sectarios, el extremismo infantil en materia de arte. El país acaba de darse cuenta de su propia existencia y de inmediato quiere que se le comunique su propia importancia. (Monsiváis, 33)

Considerar a esta generación uniforme sería imposible, de hecho, la variedad de intereses es muy amplia, ya que la forma y los temas se han liberado de las cadenas de la tradición que se venía viviendo.

Poetas contemporáneos

Carlos Pellicer (1899-1977) se interesó también en el haiku, pero le dio un trato muy especial, llenándolo de humor e ironía. También su poesía está llena de un ambiente natural, se trata de acercarse a la naturaleza y meterse en ella. “En Pellicer casi nunca

aparece la consciencia y menos aún la reflexión. Con lo cual no quiero decir que carezca de vida interior o espiritual. Por el contrario, su poesía está bañada por un sentimiento que no es fácil encontrar en los poetas modernos: la humildad, el asombro, la alabanza al creador y a la vida” (Paz, 78).

Otro poeta valioso del grupo fue José Gorostiza (1901-1973), que pese a ser un poeta menos vanguardista que sus contemporáneos también aportó a la creación poética de la época. Su orientación apuntaba más a la poesía española. Sin embargo, esto no le significó desprecio alguno, ya que, por ejemplo, Octavio Paz (1990), en *Las Peras del Olmo*, lo describe de manera maravillosa: “Gorostiza no es un orfebre, un trabajador del verso, sino un poeta que sabe callar y que solo se expresa cuando, dentro de sí, el poema ha madurado y está próximo a estallar” (85).

Jaime Torres Bodet (1902-1974) se oponía a los principios poéticos de Gorostiza y se dedicó incansablemente a la búsqueda de la forma. Uno de los poetas y promotores del movimiento fue Salvador Novo (1904-1974), quien junto a Xavier Villaurrutia fundó la revista *Ulises* (1927-1928). Novo se dedicó más a la escritura de ensayos y teatro. Villaurrutia (1904-1950), por otra parte, bebió de la revolución de haiku traído por Tablada. Su poesía tiene rastros de surrealismo: “Para Villaurrutia el mundo no tiene cuerpo ni substancia: es un reflejo, una mirada que nos refleja” (Paz, 78). Fue un poeta enamorado de la muerte y dedicado al concepto, haciendo a su poesía conceptista. Otro surrealista fue Bernardo Ortiz de Montellano (1899-1949), este con intereses en el indigenismo y una gran preocupación por la existencia misma y el valor estético de la muerte. Gilberto Owen (1905-1952), jugó con la poesía y el lenguaje.

Algunos poetas de la generación son: Enrique González Rojo (1899-1939); Jorge Cuesta (1903-1942); Octavio G. Barreda (1897-1964), traductor y fundador de dos importantes revistas literarias: *Letras de México* y *El Hijo Pródigo*; Genaro Estrada (1887-1936), quien se encuentra entre el grupo de los ateneístas y los contemporáneos; Alfonso Gutiérrez Hermosillo (1905-1935); Emmanuel Palacios (1906-1987); Enrique Asúnsolo (1901-1960) y Elías Nandino (1900-1993).

Existió otro grupo de poetas de corta duración: los Estridentistas, quienes se formaron alrededor de dos revistas, la *Revista Horizonte* y la *Revista Irradiador*. Este grupo hizo uso de las vanguardias europeas, especialmente el futurismo italiano para construir su poética. “Los Estridentistas intentaban dinamitar, según la lección de los futuristas, la forma; anhelaban la muerte de las convenciones y su meta era la revolución integral” (Monsiváis, 48). Aunque el grupo no perduró debido al interés de sus miembros por la política (por no decir politiquería), su mayor aporte fue la introducción de las vanguardias en México.

Los poetas de esta corta generación no destacaron tanto, exceptuando a Manuel Maples Arce (1898-1981), quien según Octavio Paz y Carlos Monsiváis fue el único poeta que valió la pena, debido a su humorismo y la manera en que concebía el poema: como una unidad cambiante. Aun así hubo muchos otros, puede que no de vital importancia, pero que es clave mencionar como referencia. Están Arqueles Vela (1899-1977); Luis Quintanilla (1900-1980); Salvador Gallardo (1893-1981); los artistas Ramón Alva de la Canal (1892-1985) y Leopoldo Méndez (1902-1969); el escultor Germán Cueto (1893-1975) y el autor de *El movimiento estridentista*: Germán List Arzubide (1898-1998).

Otros poetas externos a esta generación fueron Miguel N. Lira (1905-1961), poeta de poesía del pueblo: el corrido; Rodolfo Usigli (1905-1979), un dramaturgo de gran ironía que usaba el lenguaje popular en su escritura y que estaba influenciado por la tradición inglesa y norteamericana, como T.S. Eliot. Usigli escribió poca poesía, pero el uso del lenguaje cotidiano le otorgó importancia a su escritura; Renato Leduc (1897-1986), poeta de la ironía, del sarcasmo; un romántico, Leopoldo Ramos (1898-1957); Efrén Hernández (1903-1958), quien escribía poesía de raíces clásicas, Paz resalta en repetidas ocasiones su calidad en la escritura, donde utilizó un tono melancólico. Sleduce destacó por su iniciativa en promover revistas literarias, como la *Revista Antológica América*, a la que se le atribuye la generación del cincuenta. Otro interesado por la poesía popular y los corridos fue Daniel Castañeda (1898-1956); Solón Zabre (1904-1981) fue un romántico particular, sus intereses se enfocaban en la poesía funeraria; Enrique Carniado (1903-?), poeta infantil; Gastón de Vilac (1896-?), como López Velarde, poeta de provincia, con un lenguaje sencillo. El interés por la poesía social también se hizo presente y permitió que Vilac y Carlos Gutiérrez Cruz (1897-1930) se dedicaran a su escritura; Otros poetas son Miguel Martínez

Rendón (1891-1966); José Muñoz Cota, otro de los poetas de lenguaje cotidiano y autor de corridos populares. Por último tenemos a Clemente López Trujillo (1905-1981), uno de los pocos poetas indigenistas de México.

Generación de taller

Posterior a los grupos de Contemporáneos y Estridentistas, la Generación de taller sería el siguiente movimiento histórico importante de la tradición poética mexicana. Los poetas de esta generación marcaron precedente, ya que desde los Contemporáneos no había rastro alguno de una fuerza poética tan importante. Esta pequeña generación tomó su nombre y forma de dos revistas que se desarrollaron en los años treinta: *Taller poético* (1936-1938), la cual fue dirigida en un principio por Rafael Solana y quien en 1938 daría vida a la revista *Taller*, la cual vio su fin en 1941.

La generación se dirigió hacia la sociedad, hacia el hombre, eso sí, evitando cualquier tipo de expresión propagandista. Fueron influenciados por los románticos y por la poesía española a la hora de desarrollarse espiritualmente. Se preocuparon por el poema a tal punto que lo tomaron como algo vital, algo propio de una naturaleza espiritual del hombre. Con una actitud menos intelectual a la de los Contemporáneos, buscaron su expresión en lo externo, en lo que estaba afuera. “Reflejan una actitud menos intelectual que la de los Contemporáneos y se orientan hacia afuera, hacia los demás” (Dauster, 137). La calidad poética de esta generación es impresionante, ya que, en primer lugar, encontramos a su vocero: Octavio Paz, quien lideró y se expuso como líder, como la voz de una generación.

Los poetas

Entre algunos de los poetas están Neftalí Beltrán (1916-1996), poeta influenciado por la angustia de Villaurrutia. Su poesía era de un tono sincero y autobiográfico. Efraín Huerta (1914-1982) fue un poeta de izquierda; su interés principal fue la ciudad, ya que “A los ojos de Huerta la ciudad es un reflejo de nosotros mismos, la exacta proyección de apatías y deseos” (Monsiváis, 58). También, según José Emilio Pacheco, “convierte la poesía en

instrumento de furia o de ternura y arma en el combate por un destino menos inhumano” (1965, 213). Alberto Quintero Álvarez (1914-1944), quien fue un poeta dedicado a la angustia amorosa. Rafael Solana (1915-1992), a quien ya habíamos mencionado como fundador de la revista *Taller*, También fue dramaturgo y crítico, su tema era el tiempo y su lucha contra el mismo. Un poeta intelectual, Vicente Magdaleno (1906-1986); otro fue Octavio Novaro (1910-1991), un poeta menor, junto a Ramón Galguera Noverola (1914-1979), quien poseía un espíritu tropical.

Aun así, el de mayor relevancia fue Octavio Paz (1914-1998), quien actuó como vocero del grupo y de quien, posteriormente, se hablará mucho y se le considerará como uno de los poetas más importantes de la historia de la poesía mexicana. Así lo menciona Juan Domingo Argüelles (2012) en su reciente *Antología general de la poesía mexicana*, en donde, a propósito de Paz, dice: “No pasará mucho tiempo para que, después del autor de ‘La suave Patria’ [López Velarde], surja esa otra gran figura poética de México, Octavio Paz, que recogerá la herencia no solo ‘lopezvelardeana’ y de la rica y compleja generación de Contemporáneos... para crear una obra de singular importancia y universalidad” (35).

Es, pues, Octavio Paz el nuevo personaje de la poesía mexicana de los años treinta, quien años después se consolidará como uno de los escritores de poesía más importantes del siglo XX latinoamericano. Aun así, en la época en la que residió en la Generación de Taller, Paz instauró una relación intrínseca entre poesía y pensamiento. Reflexionó sobre la condición humana, llenó a sus contemporáneos de un espíritu renovador el cual es icónico en su escritura. Paz fue un lector crítico de poesía a quien hoy en día le debemos diversos estudios de gran valor literario. Se interesó por el haiku, escribió crítica y teoría sobre el ejercicio de la escritura y lectura. En efecto, Paz constituye gran parte del planteamiento y respuestas (Parciales, puesto que no creo que en poesía hayan sentencias definitivas) de distintos asuntos de la poesía.

Posterior a la Generación de Taller, aparecieron otros pequeños grupos que se organizaron alrededor de otras revistas literarias. Este es el caso del grupo de Tierra Nueva, quienes aparecieron junto a la revista homónima en 1940, la cual terminó su labor en 1942. Su interés residía en buscar el equilibrio entre la tradición y la modernidad, tienen influencia

de los contemporáneos, en este aspecto son “Menos intelectuales que los Contemporáneos en sus actitudes críticas y poéticas” (Dauster, 137), tienden más a lo íntimo. Entre sus poetas, que no son muchos, destacan Manuel Calvillo (1918-2009); Wilberto Cantón (1923-1979); Jorge González Durán (1918-1986), poeta lírico y con un gran interés por la soledad, por último, el más importante: Alí Chumacero (1918-2010), considerado el mejor poeta post-Taller; Chumacero no cede a lo que está de moda, es un poeta de la angustia, como Villaurrutia: “La poesía de Chumacero es una de las obras que, con mayor exactitud y con mejores argumentos, encierra en sí misma la crítica de la poesía. Es una escritura que se niega a la autocomplacencia y se impone el rigor para que la palabra aspire a la condición de perdurable” (Argüelles, 41).

La producción poética no se detuvo con el final del grupo *Taller* y el grupo de *Tierra nueva*, hubo otros grupos cercanos, como el Grupo de la Rueca, que representaba la voz poética de las mujeres. La tendencia a la consolidación de grupos poéticos alrededor de revistas de interés literario continuó; fue este el caso de las revistas *Bandera de Provincias*, *Tiras de Colores*, *Ariel* y *Summa*, a las cuales también se les adhirieron poetas menores.

Generación del Medio Siglo o Generación del Cincuenta

En los años cincuenta el panorama de la poesía mexicana no era para nada desalentador. Fue una época post-revolucionaria, en donde la identidad mexicana era tema de discusión y tema de desarrollo, especialmente en el ámbito literario. A pesar del interés por la identidad, en el campo poético de la época, este no fue el único factor que permitió la aparición de una nueva generación de poetas. La aparición de la *Revista Antológica América* fue un suceso trascendental a la hora de hablar de la Generación de Medio Siglo, ya que aquí se congregaron gran cantidad de poetas de la época.

La revista, impulsada por los poetas Efrén Hernández (1903-1958) y Marco Antonio Millán (1913-1999), se encargó de la publicación de los más recientes eventos literarios y promovió la poesía del momento. Esta generación estuvo afectada por la incertidumbre identitaria. Dicho hecho contribuyó al uso e interés general de varios temas: la soledad, el canto, la sangre, la palabra, lo efímero y el cuerpo.

Los poetas del Cincuenta

Fueron muchos los poetas que se dedicaron a la escritura en este periodo, el protagonismo que estos recibieron en la actualidad de las letras mexicanas fue amplio, ya que varios poetas de generaciones anteriores se detuvieron en el ejercicio de la escritura o fallecieron. Una particularidad de este grupo es la inclusión de poetisas sin ningún tipo de división de género, este es el caso de Luisa Josefina Hernández y de Margarita Michelena (1917-1998).

En el principio de la década de los cincuenta aparecieron poetas como Sergio Magaña (1924-1990), quien también fue dramaturgo; Emilio Carballido (1925-2008); otra mujer: Dolores Castro (1923); Javier Peñalosa (1921-1977); el poeta religioso, Manuel Ponce (1913-1994); uno de los encargados de la revista *América*, Marco Antonio Millán (1913-1999); la poetisa Margarita Michelena (1917-1998), quien en su escritura desintegra la palabra y no hace uso de las imágenes en su poesía; también estuvo Octavio Novaro (1910-1991).

La aparición de Marco Antonio Montes de Oca (1932-2009) en la escena literaria del momento fue de vital importancia, ya que su tratamiento del lenguaje es algo poco frecuente: “El poder verbal y la capacidad metafórica de Montes de Oca, el caudal incesante de su vocabulario no son características frecuentes en la poesía mexicana” (Pacheco, 216). Se inició como poeta muy joven, ya a los veintiún años había sido publicado su trabajo. De Oca fue un poeta que trabajó el lenguaje cotidiano de los mexicanos y lo incorporó a su poesía de forma natural, esto le ayudó a traspasar su generación y ser referente y escritor de los poetas que se ubicaron en los años sesenta.

Jesús Arellano (1924) fue poeta y crítico iconoclasta; poeta y luego dramaturgo fue Fernando Sánchez Mayans (1925-2007). Eduardo Lizalde es un gran poeta epigramático, se interesa por las formas cortas, como el aforismo y escribe a lo que Juan Domingo Argüelles llama “aforismos líricos”.

La oleada de poetas de la generación del cincuenta fue más amplia, pero algunos críticos, como Carlos Monsiváis y José Emilio Pacheco, dividieron la generación en dos, hablando

de los poetas de gran importancia en la primera mitad de esta época, quienes fueron los ya mencionados, y otro grupo de escritores que produjeron su poesía en la segunda mitad de los años cincuenta.

En este grupo de poetas destacan Rosario Castellanos (1925-1974), quien, según José Emilio Pacheco, fue una de las voces femeninas más importantes en poesía mexicana y una de las primeras poetisas profesionales de México. Rubén Bonifaz Nuño (1923-2013) también destacó y fue reconocido por sus traducciones de poesía latina. La poesía de lo cotidiano fue un tema que también se destacó y de la cual Jaime García Terrés (1924-1996) se ocupó; su poesía también abarca lo esencial. Miguel Guardia (1924-1982) fue un poeta social, también se dedicó a los temas amorosos. Por otra parte, Jorge Hernández Campos (1921-2004) fue poeta y traductor, reconocido por sus traducciones de T. S. Eliot; estuvo influenciado por el siglo de oro español: “La poesía de Hernández Campos es, por definición, suscitadora de estados de ánimo, responsable del entendimiento melancólico de nuestra condición humana y de la terrible nostalgia de nuestros apetitos” (Monsiváis, 65).

Otro de los poetas principales de esta generación fue Jaime Sabines (1925-1999), quien, como De Oca, utilizó el habla popular en su poesía y la mezcló con el habla poética. Los comentarios sobre este poeta son muchos, “Sabines crea sus poemas con las palabras y las sensaciones del hombre común. Y ese ‘realismo’ mueve las aguas estancadas, es justo y saludable pasado tanto tiempo de hacer poesía sobre la poesía” (Pacheco, 215). Muestra de las características generacionales mencionadas en un principio, Sabines acude al silencio, no solo en su poesía, sino también en la ausencia de su escritura: “Gracias a la poesía viva de Sabines hemos aprendido que la poesía no radica únicamente en las palabras sino también en los silencios y, sobre todo en la emoción acendrada; que la poesía está en todas partes, que habita la cotidianidad para quien sabe percibirla [...]” (Argüelles, 42).

La última instancia de la generación de medio siglo le corresponde a los “Trasterrados”, quienes fueron poetas de origen español, pero que crecieron en México. La inclusión de este grupo en esta pequeña historia literaria se le atribuye a José Emilio Pacheco, quien los incluye en su *Aproximación a la poesía mexicana del siglo XX*. El grupo está conformado

por Ramón Xirau (1924), Manuel Durán (1925), Carlos Blanco Aguinaga (1926-2013) y otros más.

La década de los sesentas en México fue una época de gran producción poética. Varios factores contribuyeron a que la poesía mexicana se fortaleciera y produjera poetas tan importantes como Gabriel Zaid, Homero Aridjis, José Emilio Pacheco, entre otros muchos. Uno de los factores de cambio principales en esta época fue, como en muchas otras generaciones, la aparición de una revista que no nace estrictamente en los años sesenta, pero que ya en el año de 1960 representa un cambio enorme. En 1955, Carlos Fuentes funda la *Revista Mexicana de Literatura*, en la que, junto a Emmanuel Carballo, impulsaron la publicación de la producción poética de los poetas más jóvenes.

La *Revista Mexicana de Literatura* fue una publicación que le permitió al país enterarse del estado de la poesía actual; allí se publicó la producción poética de varios autores contemporáneos. Pero la revista de Fuentes no fue la única en aparecer a finales de los años cincuenta. También, en 1957, Elias Nandino funda la revista *Estaciones*, en donde gran parte de los poetas jóvenes adquirieron gran conocimiento en letras. Aun así, el evento crucial para el inicio de esta década se le atribuye a la publicación de la *Revista Mexicana de Literatura* del año de 1960, dicha edición, que estaba a cargo de Juan García Ponce y Tomás Segovia, consistió en una breve antología de los nuevos poetas de ese entonces. En estos años aparecieron y desaparecieron gran cantidad de revistas literarias que produjeron un cambio de concepción del quehacer poético. Así pues, la imagen del poeta comienza a cambiar y deja atrás la imagen del político-poeta, para convertir al poeta en un especialista; se profesionaliza la labor del escritor de poesía.

Influenciados en su mayoría por Octavio Paz, los poetas de esta, digamos generación, fueron: Juan Bañuelos, un poeta social quien, además, hizo parte del grupo “La Espiga Amotinada”; Oscar Oliva, Eraclio Zepeda (1937-2015), Jaime Labastida, los fundadores de la revista *Katharsis*, Hugo Padilla y Homero Garza (1936-2014), quienes también colaboraron en la *Revista Mexicana de Literatura*.

Uno de los autoproclamados estudiantes de Octavio Paz es Homero Aridjis, uno de los más jóvenes de este grupo y que inició a muy temprana edad la publicación de sus obras. “La

poesía de Homero Aridjis se ha concentrado y se ha intensificado, como esa poesía sintética, extraordinaria que Octavio Paz escribió en los libros de su última madurez. Poemas breves, muchos de ellos, ensimismados, que buscan la explicación del hombre a través de sí mismos” (Argüelles, 48).

Gabriel Zaid, otro seguidor del trabajo de Paz y que colaboró con este en varias ocasiones, es un poeta excepcional. Su manejo del lenguaje y su producción poética, crítica y teórica son de vital importancia a la hora de analizar poesía, especialmente la tradición de la poesía moderna mexicana. Alejandro Aura (1944-2008) y, en último lugar, el poeta José Emilio Pacheco (1939-2014), quien fue también antólogo, novelista, cuentista, ensayista y traductor. Pacheco publica su primer libro, *Los elementos de la noche*, en el año de 1963, posterior a este vendrán obras como *El reposo del fuego* (1966), *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1970) y uno de sus producciones poéticas más interesantes, *Irás y no volverás* (1973).

Capítulo II: Aproximaciones a la poética de José Emilio Pacheco

La escritura de José Emilio Pacheco, rica tanto en contenidos como en recursos, es una de las más revolucionarias de la tradición de la poesía mexicana del siglo XX, eso sí, sin olvidar a poetas como Octavio Paz o Gabriel Zaid. Su poesía goza de una amplia extensión; sin embargo, esto no le otorga su grandeza, sino la consistencia con la que estas obras han sido escritas.

Esta poesía, motivo principal de este trabajo, le debe a su extensión una gran variedad de recursos y naturalezas que operan en ella y que cambian permanentemente. Pacheco huye de la cristalización buscando nuevos recursos: releerse y malinterpretarse a sí mismo son dos de los más comunes; sin embargo, no son las únicas herramientas de ruptura poética que implementa.

La naturaleza maleable, cambiante y plástica de la poesía de Pacheco dificulta la posibilidad de definirla en parámetros y posiciones específicas. Sin embargo, hay elementos rastreables y constantes que van más allá de las preocupaciones estrictamente literarias del poeta y que se inscriben en él como una profunda urgencia del individuo que escribe. La poética de Pacheco es irreductible, cúmulo de una gran cantidad de lecturas, de una gran erudición, pero también es atravesada por la preocupación humana por el tiempo, la fragmentación y los límites. Todas estas preocupaciones no son una fórmula aplicada a los poemas y poemarios que ha publicado, son preocupaciones que han expresado una posición profunda, en la que Pacheco nos arroja con cinismo, ironía y humor. La poesía de Pacheco, implacable y dura, fría y conversacional. Poesía que en su naturaleza es, como la denomina Gabriel Zaid, una “poesía que sí se entiende”.

Zaid nos permite entrar a uno de los aspectos más interesantes de Pacheco, su tono. Hablando de la inocencia de algunos poetas jóvenes y otros cuantos críticos de dudosa opinión, Zaid escribe: “También hay que decir que muchos poetas inocentes están como los profesores inocentes: no entienden el juego, no han visto que la poesía ‘que sí se entiende’ es una poesía más difícil, no más fácil de hacer” (139). Este comentario que aparece durante un fuerte enfrentamiento entre “la poesía que sí se entiende”, la de Pacheco, y la

que no, hace notar que el tono, la brevedad y la concisión que caracterizan a Pacheco, aspectos que lo han hecho ser reconocido como el gran poeta que fue y aún es, son de un tono que permite y necesita una comprensión distinta. Pero ¿quién fue José Emilio Pacheco?

Nacido en México en 1939, José Emilio Pacheco fue reconocido en gran parte por su obra poética, también fue un importante traductor, novelista, ensayista, cuentista, crítico literario e, inclusive, guionista. Inició su carrera como poeta a temprana edad, con madurez y consistencia a inicios de sus veinte años ya contaba con dos poemarios: *Los elementos de la noche* (1963) y *El reposo del fuego* (1966), además de haber trabajado junto a su maestro, Octavio Paz, en el libro *Poesía en movimiento* (1966). Pacheco colaboró en varias revistas literarias y destacó entre sus contemporáneos por la madurez de su escritura. Con más de quince poemarios, Pacheco se ha convertido en referente obligado a la hora de hablar de la poesía mexicana contemporánea.

Gran parte del interés que Pacheco despertó, como lo mencionamos anteriormente, se debió a su tono. Ahora bien ¿qué tuvo y tiene de especial su manera de escribir? La respuesta radica en el cambio del tono en el que se leen y escriben sus poemas, una poesía de orden conversacional. A lo que me refiero es que Pacheco abre su poesía a un tono en el que a través de coloquialismos (y esto no quiere decir que utiliza un lenguaje sencillo) es capaz de ser entendida, lo que le permite a sus otras características poéticas generar un efecto mucho más implacable en el lector. Ahora bien ¿cuáles son estas características? Las hay muchas, pero pocas definitivas. Sin embargo, me encargaré de exponer sin orden jerárquico algunas de las características constantes que encontramos en su poesía y que se subordinan al gran tema de Pacheco: el tiempo. Empezaré comentando el poema “A quien pueda interesar”, del libro *Irás y no volverás*, en donde encontraremos distintos rasgos básicos de la poética pachequiana.

A quien pueda interesar
Otros hagan aún el gran poema,
los libros unitarios, las rotundas
obras que sean espejo de armonía.
A mí sólo me importa el testimonio

del momento inasible, las palabras
que dicta en su fluir el tiempo en vuelo.
La poesía anhelada es como un diario
en donde no hay proyecto ni medida.

El poema abre con evidente ironía una discusión sobre la poesía respecto a características que siempre le han sido otorgadas: la necesidad de escribir el “gran poema”, de elaborar grandes obras y que se refleje en este esfuerzo una armonía. La primera parte del poema abre la discusión a una herramienta constante en Pacheco: el contraste, el cual le permite expresar con mayor ironía su posición frente a la poesía, no solo desde los contenidos del poema, también desde su tono.

El contraste se da cuando Pacheco toma la palabra para hablar de lo que le interesa escribir y expresar en su poesía: “el testimonio/del momento inasible”. Con lo que ya nos sugiere lo que vendrá inmediatamente después: “que dicta en su fluir el tiempo en vuelo”. Esta proclamación frente a la importancia del tiempo en su poesía evidencia la ubicación central que tiene el tiempo en su poética, no solo como un tema a desarrollar, sino como un material que se rastrea en la historia y la tradición literaria.

En última instancia, el poema cierra con una proclamación de libertad: “La poesía anhelada es como un diario/en donde no hay proyecto ni medida”. Dicha convicción poética de Pacheco expresa la gran libertad con la que la poesía debería ser desarrollada. La métrica, la medida y los géneros no deben ser un impedimento para la renovación y la escritura de la poesía.

El anterior poema nos arroja directamente a la afirmación que inicialmente habíamos formulado y que es, a lo largo del desarrollo de este trabajo, necesario ratificar: la subordinación de todas las otras herramientas y características de su poética al gran tema del tiempo. Por lo tanto, se hace pertinente evaluar el funcionamiento y el tratamiento que Pacheco tiene del tiempo en su poesía, lo que nos permitirá transitar en otras características con mayor fluidez.

El tiempo

El *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina* incluye en sus páginas una breve reseña sobre José Emilio Pacheco, en donde anota con precisión: “El tiempo es su tema central: nos convoca y nos desmorona cada vez; nos define y al mismo tiempo nos convierte en la tumba de los infinitos fantasmas desvaídos que sucesivamente vamos siendo” (Zanetti, 3554). La concepción y presentación del tiempo en Pacheco es la más predominante en su poesía. La naturaleza del tiempo es desgarradora y destructora, una naturaleza que destruye y construye, un efecto que nos conduce a la soledad, la crueldad y la inhumanidad del presente. Analicemos con detenimiento la afirmación de Zanetti. En primer lugar, el tiempo es un espacio de nacimiento y muerte, a lo que hace referencia con ese “nos convoca y nos desmorona cada vez”. Pacheco considera el efecto del tiempo en los hombres como algo que produce una estabilidad aparente; sin embargo dicha estabilidad es un infortunio, ya que nos cristaliza como individuos, como también cristaliza a la poesía, es decir, nos congela, nos define. Si aplicáramos las anteriores afirmaciones de Pacheco sobre su poesía, el sentido sería el mismo, su poesía es una poesía que cambia en defensa contra el tiempo. El tiempo no es solo un tema, es una herramienta y un material de producción poético.

La naturaleza del tiempo: fugaz, inasible, inaudible, misterioso e intangible, colabora en la escritura de Pacheco para elaborar un tono amargo, frío, duro y terrible, así como la poesía que como los hombres vive y muere. Ya en su “Cancionero apócrifo” a Julián Hernández, uno de sus alteregos (heterónimos) del poemario *No me preguntes cómo pasa el tiempo*: “(sabor de época)/Todo poema es un ser vivo:/Envejece” (97). La anterior anotación reafirma la durabilidad y vida de un poema. Por otra parte, Andrew P. Debicki (1994) apunta este tratamiento del tiempo desde las primeras obras de Pacheco: “Ya a partir de su primer libro poético, Pacheco se centra en el tema del tiempo: forja imágenes, cuadros y episodios que encarnan el fluir temporal, la falta de permanencia y la pérdida de valores y poderes humanos” (62).

Ahora bien, la poesía de Pacheco, llena de una consciencia temporal, tiene dos tratamientos en los que aparece el tiempo: el primero es un tema; el segundo, una preocupación vital. El

tiempo es una unidad temática y esencial en esta poesía, lo que produce tensiones dentro de sus poemas y entre otras temáticas como la palabra y la memoria o la historia y la poesía, y otras tantas. Mientras que en su segundo uso, el acercamiento al tiempo se da por medio del único producto que la consciencia del hombre le permite reconocerlo: la historia.

La temática del tiempo en Pacheco aparece enunciativamente en sus poemas. Las consecuencias del tiempo, su intangibilidad y sus otras características aparecen como la terrible e irremediable verdad del fin, y el fin es la neutralización. Este uso temático, el más evidente, aparece en todos sus poemarios, inclusive llegando a llamar a uno de los más importantes, el ya nombrado *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969).

La segunda aparición del tiempo en su obra poética, que es más interesante ya que, pese a que no goza de la misma aparición evidente del primero, es la que configura la poética de Pacheco. Pero ¿cómo funciona esta segunda? El tiempo, en este caso, funciona como una motivación, una herramienta y como un material.

Cuando nos referimos al tiempo como una herramienta y un material apuntamos a este como una naturaleza de la vida y del mundo. Pacheco hace un tratamiento del tiempo a través de la historia y la tradición, analiza las relaciones del tiempo con elementos cotidianos e, inclusive, de la tradición literaria de la que proviene. El tiempo deviene historia, la historia permite evidenciar la tradición.

Entendiendo a la historia y a la tradición como productos de una consciencia temporal de los hombres, es pertinente hablar de la manipulación de los productos históricos, tales como las formas literarias, las expresiones o inclusive episodios de la historia, ya que el poeta utiliza como material toda evidencia de las consecuencias del tiempo en el hombre. La manipulación de estos elementos tiene un valor creador, el cual renueva a la historia, las traiciones, lo que, en consecuencia, renueva la poesía a través de su fractura.

Relectura y malinterpretación

“[...] una de las características del poeta, de este poeta [JEP], es que piensa las cosas sin supuestos, las aborda de nuevo y las lee distintas.”

Darío Jaramillo Agudelo

Entendiendo que el poema es un producto de la consciencia temporal que es la historia, debemos preguntarnos por los métodos mediante los cuales el poema renueva la historia y la tradición. Una de las principales herramientas para este propósito es la relectura, un proceso en el que Pacheco se acerca a su tradición y a la tradición de cualquier otra literatura. De este acto se desprende un proceso de descolocación y reubicación de lo leído, de tal forma se renueva. Este proceso podríamos llamarlo “malinterpretación”. Ya muy bien lo explica Samuel Gordon:

Pacheco parece concebir el intertexto poemático como un acto estético que selecciona o rescata otro texto. Puede tratarse de un texto propio que se corrige o modifica, o puede ser un texto ajeno, que se traduce, glosa, parafrasea, enmienda, altera o interpreta. El texto ‘original’, incorporado y neutralizado por la tradición, la visión cotidiana o el simple desconocimiento es sometido a una inesperada e insólita apropiación que lo pasea por lugares compartidos con el lenguaje cotidiano o bien, por las esquinas más visibles de la publicidad o por los barrios donde pervive la cultura popular o por los salones de una aristocracia intelectual culta y políglota y se entrega a lector un nuevo texto resultante, entre renovado e irreconocible. (261)

Pacheco elabora sus poemas como una relectura de su historia y de su cotidianidad. Este ejercicio le permite desarrollar una tarea creadora que refresca la estabilidad histórica en la que se han inscrito productos literarios que han sido neutralizados. Por otra parte, se reconoce la extensa gama de textos a los que se acerca su poesía, puesto que Pacheco no era solo un ávido lector de la tradición mexicana, sino que su acercamiento a las diferentes tradiciones literarias era indiscriminado. “Pacheco es un lector voraz y omnívoro y un hombre con una indeclinable devoción por la literatura de cualquier época, de cualquier lengua. Esto es importante para entender el modo como encara su tarea creadora” (Oviedo, 426). Esta característica de Pacheco se complementa con el tono que utiliza en sus poemas, algo que le da un matiz irónico y terrible, pero que, a la misma vez, renueva, le da un nuevo sentido.

Intertextualidad

Los poemas de Pacheco, breves y “fáciles” en apariencia, son un cúmulo de un grandioso conocimiento de otras tradiciones literarias y de la misma historia. La poesía de Pacheco tiene un gran valor referencial, este aspecto le permite rescatar y renovar los textos, los pretextos. “Los diferentes modos en que la intertextualidad se da en la poesía de Pacheco tienen una amplia gama, que va desde la poesía japonesa a la griega o latina, desde la poesía náhuatl hasta Petrarca, Montale, Rulfo, Guillén, Eliot o Cavafis” (Zanetti, 3554).

Tono, ironía y humor

La poesía de Pacheco se destaca por su tono coloquial, que no debe confundirse con su lenguaje. Sin embargo, este tono está acompañado –con una gran frecuencia– por un elemento fundamental que le da un matiz que le permite renovar con dureza implacable sus relecturas: la ironía. Al hablar de tono en Pacheco tenemos que hablar de ironía.

Los coloquialismos, los prosaísmos, el uso del lenguaje publicitario y la ausencia de solemnidad son elementos que también se hacen presentes en la concreción del tono conversacional en el que Pacheco se destaca. Además, el uso de los anteriores materiales retóricos le permite a Pacheco elaborar una crítica histórica por medio del lenguaje.

El tono irónico con el que constantemente trabaja se hace presente en variados casos como una herramienta de contraste dentro de la unidad que representa el poema. Sin embargo, este tono puede variar al incluirle toques de humor, para ser, como lo describe Darío Jaramillo Agudelo (2014), algo cruel:

La palabra no es ‘ironía’, es lo contrario, una cruda literalidad que no ahorra nada para ser directa, para definir situación o sentimiento, sin piedad y con la única honrada adicción a la verdad... el humor proviene de ahí, de ser literal, insobornablemente fiel a un rigor que, de tan duro, adquiere vicios de comicidad en la que la risa es apenas una forma de asombrarse o de defenderse. (43)

El tono de Pacheco es uno de los elementos más representativos de su escritura, ya que comprende la utilización de cualquier tipo de material histórico y retórico para generar un efecto en el que se conversa con el lector y se le aproxima a este.

Forma: brevedad y concisión

La extensión, en gran parte de sus poemas, es una de las características de la poética pachequiana que más deslumbra y llama la atención. Producto de su tono conversacional y de su economía del lenguaje, el poema breve en Pacheco también es producto de la relectura y malinterpretación de otras tradiciones que lo desarrollaron con anterioridad, tales como la tradición clásica o la de Oriente.

Este aspecto formal también va de la mano de la capacidad de Pacheco de ser un poeta directo, duro y eficaz en sus poemas, de ahí su concisión: “El empeño de ir a la sustancia propicia el poema corto, el epigrama, la frase que representa el aforismo perfecto, el destello antecedido y continuado por la oscuridad. Se trata de una constante en la obra poética de Pacheco. Los temas cambian, pero el medio es propicio para las sentencias históricas, para los juicios sobre el poder” (Jaramillo, 44).

La brevedad y la concisión también tienen que ver con un aspecto fundamental en la escritura de poesía: la forma. La forma en Pacheco tiene diversos aspectos que se deben revisar, puesto que implica una aparente contradicción con su postura expuesta en el poema “A quien le pueda interesar”, citado en un principio. Pacheco habla de libertad en la forma, sin embargo, su escritura, en gran parte, es una reproducción formal de otros géneros de la escritura. De todas formas, a lo que podríamos apuntar con la afirmación de libertad es al tratamiento libre de los géneros y las intenciones con los que estas formas son deformadas e ironizadas. “Traté de hacer una lectura de sus poemas sin repasar mis impresiones anteriores y lo que resultó fue esta hipótesis acerca del poeta que inventa la forma, la destruye, la reinventa ora vez, solamente para ir más allá de las apariencias, para ir contra las apariencias, para hacer evidentes las apariencias” (Jaramillo, 47).

Con esta respuesta brillante de Darío Jaramillo Agudelo es pertinente abalanzarnos sobre otro de los aspectos importantes en la poética de Pacheco: los géneros de la escritura.

El gran drama: hibridación y géneros

La apropiación de géneros por parte de Pacheco es también parte fundamental para entender su poesía. Los géneros parecerían indicar una prisión en la que la escritura se desarrolla acartonadamente, pero esto no es del todo cierto en la poesía de Pacheco. Si recordamos la relectura de Pacheco de la tradición y la historia, es pertinente ubicarnos en este caso frente al tema de la mala lectura.

Si los géneros representan una neutralización y fijación de los límites escriturales de una creación literaria en la historia y la tradición, ¿no es pertinente trabajar con ese material histórico formal para renovarlo? Pacheco se aproxima a las formas más tradicionales con intenciones destructoras. Esto lo consigue a través de su amplio conocimiento de las más variadas tradiciones literarias, entre las que se destacan el aforismo, epigrama y haiku.

Hombre de letras en amplitud, José Emilio Pacheco ha practicado con asiduidad poesía, cuento, novela, crítica, ensayo, crónica literaria, drama, guión cinematográfico, traducciones, versiones y adaptaciones de todo tipo. Múltiple prodigación que seguramente contribuyó a la naturalidad con que transita de un género a otro o conjunta enfoques, temas, técnicas y tratamientos, a veces, dentro de las presuntas paredes unitarias que todavía se conceden al libro. No parece inquietarle la incomodidad de la genealogía ante la hibridación a que somete a los géneros. (Gordon, 256)

Como lo menciona Samuel Gordon, Pacheco es un escritor versátil, que ha incursionado en diversos géneros escriturales, lo que le ha permitido traspasar los límites formales que conoce con gran libertad y propiedad. Esta capacidad de agredir la naturaleza de las tradiciones literarias más diferentes se ha reflejado en sus libros, al hacer presentes en su textos formas ajenas y establecidas con contenidos que se ubican fuera de la naturaleza de los géneros. Se apropia de la tradición literaria y la transgrede por medio de la

manipulación de sus productos históricos y literarios. Jorge Fernández Granados describe a este tratamiento de los géneros en Pacheco en contraste con Fernando Pessoa, afirmando que: “Si Fernando Pessoa definió el sentido de sus heterónimos como un “drama en gente”, podríamos decir que Pacheco nos presenta en la suma de sus libros un “drama en géneros”. De este modo, el relato discute con el ensayo y la crónica se alía con la fábula, y todas hablan y convencen a la poesía” (12).

Esta discusión de géneros y de sus límites le permiten evidenciar la crisis en la que vive la poesía contemporánea y en la que, como medida de emergencia, debemos acercarnos a géneros que funcionan con eficacia en épocas de crisis, tal es el caso del epigrama y el aforismo. Del haiku, se trata de una forma relativamente nueva en nuestra tradición, la cual no termina de ser explorada y explotada para los beneficios de la ruptura y renovación de la tradición literaria en la que el poeta escribe.

Estas son algunas de las más importantes características de la poética de José Emilio Pacheco, las cuales aparecen y operan con mayor frecuencia en su poesía y que, como en un principio mencionamos, se subordinan al tema del tiempo. Sin embargo esto no quiere decir que no existan otros aspectos reconocibles en su poesía, pero debido a su naturaleza cambiante y rica en contenidos y tradiciones es imposible hacer un rastreo definitivo. José Emilio Pacheco, un poeta de la no cristalización.

Capítulo III: José Emilio Pacheco: tradición, ruptura e influencia

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

En 1966 se editó por primera vez la antología poética *Poesía en movimiento*, producto del estudio e interés de uno de los maestros de la literatura mexicana del siglo XX, Octavio Paz. Dicha antología contó también con el apoyo de “poetas menores”, en ese entonces, quienes se emparentaban con la, digamos, generación de los años sesentas en México. Alí Chumacero, Homero Aridjis y José Emilio Pacheco fueron colaboradores de la antología y prestaron su opinión y conocimiento para elaborar las notas y la selección misma de la antología. Los anteriores, estudiantes del maestro Octavio Paz, en ese entonces contaban con pequeñas publicaciones de sus trabajos.

Pacheco, quien ya en el año de 1963 había publicado *Los elementos de la noche*, y quien en el mismo año de la publicación de la antología presentó su poemario *El reposo del fuego*, era un poeta que avanzaba a pasos agigantados en la escritura de su poesía. Este tema es importante, ya que es posible observar un cambio sustancial en la escritura de Pacheco antes y después de sus dos libros del año 1966. La pregunta es ¿por qué?, pregunta que desarrollaré más adelante.

Poesía en movimiento cuenta con un interesante prólogo de Octavio Paz, quien en sus primeras páginas habla de la antología y se centra en algunos puntos básicos y fundamentales de la historia de la literatura mexicana. Estos temas, usuales en cualquier introducción histórica, no son los más destacables en este escrito, ya que después de hablar de figuras como López Velarde, Villaurrutia o Gorostiza, Paz abre con un subtítulo: “REPASO”. La sección se desarrolla a través de la contradicción de dos términos

“tradicición” y “ruptura”, en donde Paz esboza parte de los contenidos que se traducirán a lo que en *Los hijos del limo* llamará como la “Tradición de la ruptura”.

La distancia entre estos dos textos es de alrededor de diez años (*Poesía en movimiento* del año 1966 y *Los hijos del limo* de 1974), pero la profundidad con la que el tema es tratado en el segundo es evidente, pues Paz nos ofrecerá un término desarrollado y el cual podemos asociar con parte de la escritura de José Emilio Pacheco, que ya en 1970 alcanza uno de sus más grandes logros: *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, el cual –según José Miguel Oviedo– representa el antes y el después de la poesía de Pacheco. Es importante reconocer que el orden cronológico de publicaciones siguiente a la aparición de la antología no es tan preciso a la hora de considerar que uno es consecuencia del otro, pero sí podemos tener clara la relación entre Pacheco y Paz, entre alumno y maestro, lo cual implicaría una clara influencia del uno sobre el otro sin importar las publicaciones.

“La tradición de la ruptura”, en palabras simples, es la interrupción del flujo del pasado con el presente, consiste en desequilibrar esa relación. Aun así, estas palabras son muy someras en relación con todo lo que hay detrás de la aparente naturaleza de esta tradición, que, al parecer, es la única tradición a la que respondemos. Como individuos modernos respondemos a una naturaleza de negación, destrucción y construcción para llegar a lo “nuevo” (término que también me propongo analizar posteriormente), porque “[...] lo *moderno* es una tradición. Una tradición hecha de interrupciones y en la que cada ruptura es un comienzo” (Paz, 17). Nuestro tiempo (sí, incluso hasta hoy en día) es una constante negación de nuestro pasado, no se trata de olvidar el pasado, sino de rebelarse en contra del movimiento continuo al que llamamos tradición.

La tradición se puede considerar, como se ha dicho, como la continuidad entre pasado y presente. Mientras tanto, la ruptura es un movimiento que desequilibra, que rompe. Los dos términos, aparentemente contrarios, son dos extremos que se diferencian con rapidez. El primero, supone una conservación del pasado, llevándolo hasta el presente, perpetuándolo. Mientras que el segundo implica la destrucción de lo ya existente. Sin embargo, no sería pertinente pensar nuestra historia como un constante movimiento de autodestrucción. Aquí, pues, sería válido entender de manera constructiva el término “destrucción”, el término

“ruptura”, ya que no consiste en un movimiento sin ningún fin más allá que el de romper la tradición. Se trata de reconocer la historia y enfrentarse a ella, reconocer la tradición es, de por sí, negarla como naturaleza y reconocerla como material de estudio y creación. La ruptura es la naturaleza del cambio. El cambio, la naturaleza de nuestra historia.

Nuestra modernidad es una tradición particular, no podríamos hablar de ella de la misma forma en que hablamos del medioevo. Los movimientos y las rupturas funcionan y funcionaron de maneras distintas. La modernidad es un espacio de inmediatez, de confluencia instantánea, en donde la historia y la tradición se suceden y se destruyen todo el tiempo, mientras que en las tradiciones más antiguas hay síntomas de ruptura fáciles de reconocer. El motivo es la heterogeneidad en la que habitamos y en la que se construye la modernidad. “Lo moderno no se caracteriza únicamente por la novedad, sino por su heterogeneidad. Tradición heterogénea o de lo heterogéneo, la modernidad está condenada a la pluralidad: La antigua tradición era siempre la misma, la moderna es siempre distinta” (Paz, 18). Lo que implica, en el campo de la poesía y el arte, que toda expresión moderna vive y muere debido a ella, ya que es producto de la ruptura de su misma naturaleza rota.

La tradición en la que vivimos, la de lo moderno, es una tradición de lo “nuevo”. Pero qué es lo nuevo si no negación, lo distinto, lo diferente (y esto lo digo sin intenciones de ser definitivo, porque lo “nuevo” es un término que aún tenemos que explorar). Lo nuevo es lo que divide el pasado y el presente, es la comprobación misma de la ruptura. Ahora bien, no es fácil hablar de lo nuevo en la tradición moderna, ya que debido a su *heterogeneidad* hay un flujo constante de tradiciones que se niegan y se afirman, cada vez que se construye algo, se destruye con facilidad. El tiempo moderno, en donde cada vez pasan más cosas en la misma cantidad de horas, minutos y segundos que siempre han constituido las unidades básicas del día, la semana, el mes y el año, es un tiempo en el que las contradicciones temporales se desvanecen. El pasado y el presente ya no son opuestos, todo ocurre tan rápido que todo sucede en el aquí y el ahora, inclusive el pasado. La imagen que tenemos del tiempo ha cambiado, y hace que cambiemos la forma en que nos relacionamos con la tradición.

A la hora de la ruptura de la tradición, no hay nada más importante que reconocerla. El acto de lo creativo, de lo nuevo, no puede desconocer la tradición, debe reconocerla y reconocerse en ella. La tradición no es tradición cuando se oculta en la cotidianidad irreconocible en la que se vive. Lo que quiero decir, en palabras de Octavio Paz, es que “[...] aquel que sabe que pertenece a una tradición se sabe ya, implícitamente, distinto de ella, y ese saber lo lleva, tarde o temprano, a interrogarla y, a veces, a negarla” (26). Es así como el producto del pasado no es materia muerta, sino materia prima de una novedosa negación, reapropiación o respuesta al pasado, lo nuevo es muestra de nuestra consciencia histórica y de la plasticidad de la misma.

Aun así, nos hace falta la gran pregunta: ¿qué tiene que ver José Emilio Pacheco aquí? La respuesta inicia por lo obvio. La relación de Paz y Pacheco no solo se basó en una amistad, sino en un constante ejercicio de aprendizaje de Pacheco sobre su maestro. Paz, como la historia literaria lo ha comprobado, marca un precedente y una ruptura en la tradición de la poesía mexicana (ruptura que se le atribuye a sus traducciones y, en gran parte, a la escritura de haikus; tema en el que Paz no es del todo novedoso en México, ya que Tablada, tiempo atrás, había recorrido ese camino). Pacheco, en su primer libro (*Los elementos de la noche*), ya exploraba su interés por un tema: el tiempo. Tema que durante sus siguientes poemarios profundizará y en muchos perfilará en relación con la tradición, no solo mexicana, también con la norteamericana, europea, japonesa, entre otras más. Con un tono muy desolado, Pacheco escribió en su poema “Égloga octava”:

Vivimos el presente
en función del mañana y el pasado.
Pero si el día no miente,
no estaré ya a tu lado
en otro tiempo que nació arrasado.

La consciencia temporal de Pacheco nunca lo abandona. Reconoce el presente y su ubicación, pero lo reconoce en el constante movimiento temporal del pasado y el futuro. El presente como escenario. Los ejemplos continúan. En su siguiente poemario, *El reposo del fuego*, el tono desolado no lo abandona, pero cada vez sus apuntes sobre el tiempo reflejan

una preocupación por la relación de todos los tiempos. Aunque en los primeros momentos de Pacheco vemos esta desolación y su preocupación por el tiempo perfilada a un tema amoroso y de soledad, como pasa en “Tercera Parte”, en donde escribe:

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

Este tratamiento del pasado, presente y futuro no es precisamente lo que podríamos llamar producto de la tradición de la ruptura, pero sí evidencia algo: la importancia del pasado para desarrollar el ahora y pensar el futuro. Tiempo que, según Octavio Paz, condensa: “Diferencia, separación, heterogeneidad, pluralidad, novedad, evolución, desarrollo, revolución, historia: todos esos nombres se condensan en uno: futuro. No el pasado ni la eternidad, no el tiempo que es, sino el tiempo que todavía no es y que siempre está a punto de ser” (36). Ahora bien, ¿cómo reconocer en José Emilio Pacheco un reflejo de esta “tradición de la ruptura”, propiamente? Pues bien, como es digno de Pacheco, a través de la ironía.

En 1969 Pacheco publica *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, poemario que oficializa una ruptura en la misma tradición de la escritura que el autor había planteado en sus dos primeros poemarios. Desde los títulos de sus poemas podemos sentir la reacción irónica de Pacheco frente a la historia y frente a la tradición literaria: “Homenaje a la cursilería” (un irónico homenaje a López Velarde), “Crónica de Indias”, “No me preguntes cómo pasa el tiempo” (el cual surge de una traducción de Li Kiu Ling), “Escolio a Jorge Manrique” (una manipulación de sus “Coplas a la muerte de mi padre”), entre otros poemas, los cuales muestran un alto grado de erudición, conocimiento y manipulación histórica. Pacheco revuelca la historia a través de su ironía poética. Es pertinente reconocer el origen y la desviación que el autor hace de la historia para fabricar una nueva tradición.

Escolio a Jorge Manrique

La mar no es el morir

Sino la eterna

Circulación de las transformaciones.

En el caso de “Escolio a Jorge Manrique”, encontramos en cursiva una cita textual de Jorge Manrique (1998) que aparece en sus *Coplas a la muerte de mi padre* que dice así:

Nuestras vidas son los ríos

que van a dar en la mar,

que es el morir. (28)

La manipulación de la copla de Manrique es evidente, ya que descontextualiza la naturaleza del mar que plantea el autor español, lo lleva a tal punto que la ironía es evidente y no la niega utilizando cursivas, luego una interrupción evidente del ‘no’ y continuando la cita. Niega con el propio material poético que la historia española le dio. La elección de Pacheco de este autor y de esta cita expresan un conocimiento significativo de la historia literaria española, influencia innegable a la hora de hablar de literatura mexicana y latinoamericana, sin desconocer la historia propia y más cercana de Pacheco, en donde ya nos habíamos topado con una pequeña generación de españoles que desarrollaron su escritura en México.

Lo que podemos entender es que no solo es un caso de tradición y ruptura, sino de influencia. Al preguntar por el origen de este poema, la mejor respuesta es la tradición, la ruptura y la influencia (que, de tal manera, podríamos considerar consciencia histórica), términos fuertemente relacionados. Sin embargo, eso no es todo, podemos abrir una nueva inquietud a través de la naturaleza referencial de este poema, ¿es acaso el “Escolio a Jorge Manrique” un poema original? Si entendemos que Pacheco abstrae parte del escrito de Manrique y lo utiliza para sí mismo, es posible pensar que Pacheco le debe su poema a Manrique. Esta es, pues, una muestra viva de la influencia de Manrique sobre Pacheco, en donde a pesar de sacar una referencia de su contexto, no lo hace para ubicarla en otro absolutamente distinto, sino que niega la referencia, la desvía de su propia naturaleza.

Ya hemos comprobado, en una primera instancia, el valor de la historia y de la tradición en los procesos creativos de la escritura. Sin embargo, el de Paz es apenas un primer plano de la concepción de la relación de la tradición y la escritura, ya que la historia, como se ha manifestado, no es materia muerta, sino materia prima, material de reacción que en su momento fue material reaccionario. La historia nos ha demostrado que somos producto de nuestro pasado, sea negándolo, reafirmando o pretendiendo olvidarlo. Lo “nuevo” es pura consciencia histórica. Y sí, puede que Paz rescate el término “nuevo”, pero ¿de igual forma, es rescatable el término “original”? ¿Qué es ser original? ¿Es acaso ser original lo mismo que ser novedoso? Preguntas que surgen al cuestionar la naturaleza de la escritura referencial que observamos en Pacheco, en este caso específico, y que podríamos encontrar en muchos otros poetas (o autores, para ser más general).

Harold Bloom escribió en 1973: “Abandonemos el fracasado intento de ‘entender’ un poema como una entidad por sí mismo. Emprendamos, en su lugar, la búsqueda del aprendizaje de la lectura de un poema como una malinterpretación deliberada del poeta, *como poeta*, de un poeta precursor o de la poesía en general” (90).

La anterior cita hace parte de *La ansiedad de la influencia* (The Anxiety of Influence), texto importante a la hora de pensar la escritura y su relación con la historia y con un matiz que se enuncia ya desde el título: la influencia. ¿Pero qué tiene que ver la influencia aquí? Bueno, pues todo. Si la tradición es materia prima para lo nuevo, lo único que quiere decir es que la historia, inclusive al negarse, ha sido la herramienta principal de creación literaria. Entendiendo que hay una consciencia histórica en cada expresión de ruptura en la literatura, poesía en este caso, no podríamos negar que la historia nos ha influenciado a la hora de escribir. Lo que quiero decir es que no escribimos lo que escribimos sin motivo aparente, lo escribimos porque la historia vive en nosotros, en lo que leemos, leímos, leeremos, en lo que hemos escrito, escribimos y escribiremos.

Cuando hablamos del término “ansiedad de la influencia”, en primera instancia, nos referimos a una melancolía por lo leído, por el pasado. Aunque suene simple, esta ansiedad es mucho más profunda, ya que representa el origen de un acto creativo que, en términos de

Paz, es un acto que produce lo “nuevo”, pero que paradójicamente no implica la creación de un algo “original”. Así pues, la influencia explora la historia y la tradición intelectual.

La influencia es lo que hay detrás del poema, los ecos, el pasado, lo anterior al poema, es la voz del maestro detrás del poema, es el poema detrás del poema. A lo que se refiere Bloom es que ya todo está escrito. Así, todo acto creativo es tan solo un acto de reescritura de un poema ya muy antiguo: “Sucede que un poeta influye en otro, o con más precisión, que los poemas de un poeta influyen en los poemas de otro mediante una generosidad del espíritu, incluso una generosidad compartida” (Bloom, 77). Cuando un poema es escrito, en él resuena lo que el poeta ha leído. Este acto de lectura no es tan simple, la lectura del poeta de sus precursores tiene un carácter revisionario y el reflejo de ese acto es el poema. El poema es, en sí mismo, la expresión máxima de dicha angustia por ser influido: “La historia de la influencia poética fructífera, es decir, la principal tradición de la poesía occidental desde el Renacimiento, es una historia de ansiedad y una caricatura de salvarse a uno mismo, de distorsión, de revisionismo perverso y deliberado sin el que la poesía moderna como tal no existiría” (Bloom, 78).

A lo que se refiere Bloom es que todo acto creativo, desde el Renacimiento, es una mera expresión de la influencia de la tradición de la poesía hasta nuestros días. Así pues, podríamos decir que el poema del poeta X es resultado de la lectura del poema del poeta Y, quien, a su vez, escribió su poema por la influencia del poema del poeta Z. La tradición y la influencia son términos afines, los cuales comparten la historia y la revisan, la manipulan, la interpretan y malinterpretan. Sin embargo, no todo acto revisionario de la tradición se desarrolla y produce un poema de una u otra forma determinada. Bloom no niega la creatividad, por el contrario, la considera como un acto en el que se le da un matiz a la influencia.

A pesar de que Bloom no se niega a la idea de lo “nuevo” y de lo creativo, sí se niega a concebir lo “original” como algo posible. Cita a Goethe para hacer referencia a que “Se habla mucho de la originalidad, pero ¿a qué equivale? Tan pronto como nacemos el mundo empieza a influirnos, y esto continúa hasta morirnos. En todo caso ¿qué podemos de hecho llamar propio salvo la energía, la fuerza, la voluntad?” (96). La anterior referencia expresa

con sencillez y precisión la imposibilidad de hablar de originalidad. Todo lo que se ha escrito es producto de la influencia. Lo “nuevo” y lo “creativo” implican la manipulación de dicha influencia. El acto creativo como un acto revisionario, en este se matizan las influencias, es aquí donde interviene el poeta como poeta y crea lo “nuevo”, que puede o no producir una ruptura en la tradición. En otros términos, para Bloom, no tenemos la capacidad de ser originales, pero sí de ser novedosos.

Lo anterior nos da una pequeña luz frente al caso de Pacheco (que no es el único). En otros poemas vemos con evidencia el tratamiento de Pacheco de la influencia. Así pues, nada más pertinente que escuchar a Pacheco hablar sobre Bloom. Con tono agresivo y con gran ironía, Pacheco publicó su poema “Contra Harold Bloom” en el poemario *Siglo pasado (Desenlace)* del año 2000:

Al doctor Harold Bloom lamento decirle
que repudio lo que él llamo “la ansiedad de las influencias”.
Yo no quiero matar a López Velarde ni a Gorostiza ni a
Paz ni a Sabines.
Por el contrario,
no podría escribir ni sabría que hacer
en el caso imposible de que no existieran
Zozobra, Muerte sin fin, Piedra de sol,
Recuento de poemas.

Este poema expresa con gran negatividad el intento de Bloom al hablar de la naturaleza de la influencia. Sin embargo, el poema es demasiado duro con dicha teoría y desconoce gran parte de los planteamientos que el crítico norteamericano escribe, ya que la misma escritura del anterior poema reafirma la naturaleza referencial e histórica en la que se apoya Bloom. Pacheco, al negar a Bloom, reafirma la naturaleza de la influencia en la poesía, en su poesía. Nombrar a López Velarde, Gorostiza, Paz y Sabines es saberse producto de la historia. Hablar de *Zozobra* (López Velarde), *Muerte sin fin* (Gorostiza), *Piedra de Sol* (Octavio Paz) y *Recuento de poemas* (Sabines), es reconocer no solo a sus poetas maestros, sino poemas precursores, escritos precursores, y reconocerse como producto histórico. En

este caso, podríamos decir que la mala lectura (el malentendido) es el matiz de la influencia que configura la escritura del poema.

Es imposible hablar de una sola expresión de la angustia de la influencia. Bloom reconoce seis formas revisionarias de dicha influencia: *Clinamen* o equívoco poético; *Tessera* o compleción y antítesis; *Kenosis* o repetición y discontinuidad; *Demonización* o lo contrasublime; *Askesis* o purgación y solipsismo; y *Apophrades* o el retorno de los muertos. Varias de estas expresiones podrían ser relacionadas con diferentes poemas de Pacheco, puede que no todas las formas revisionarias encajen con el autor mexicano, sin embargo las explicaré brevemente y señalaré algunos puntos para evidenciar cómo funciona la influencia en algunos poemas.

Clinamen o equívoco poético

Es un acto revisionario en el cual la actividad poética sobre los precursores consiste en una desviación de los mismos. “El poeta sitúa a su precursor y desvía su contexto de modo que los objetos visionarios, con su intensidad superior, se desvanecen en el *continuum*” (89). El poeta conoce y reconoce las posiciones del precursor, esto le permite desviarse de su escritura conscientemente. Implica un acto de “malinterpretación”, de una lectura voluntariamente equivocada de los precursores.

Uno de los ejemplos más pertinentes es el ya citado “Escolio a Jorge Manrique”. Este poema representa una lectura detenida del texto *Coplas a la muerte de su padre* de Manrique. Pacheco reconoce las intenciones descriptivas de Manrique y las desvía de su significado inicial. Por lo tanto, “la mar” de Pacheco es una mar distinta a la de Manrique, este efecto se consigue a través de una malinterpretación consiente de la intención de Manrique a la hora de hablar de la muerte. Pacheco niega la afirmación de Manrique, la cambia de rumbo y a partir de ese momento reconfigura la visión que le aporta la lectura de su texto padre.

Tessera o compleción y antítesis

La *Tessera* consiste en el reconocimiento estilístico por parte del poeta nuevo de su precursor. Este conocimiento le permite, en cierta medida, completarlo. “En la *Tessera*, el poeta tardío suministra lo que su imaginación le dice que completaría al de otro modo <<truncado>> poema y poeta precursor, una <<compleción>> que es tanto un equívoco como un desvío revisionario” (109). De lo que se trata es de leer al poeta y/o el poema padre, reconocer el estilo y la posición de los mismos y reutilizarlos y malinterpretar estos elementos para completar el sentido. Es casi como superar el poema precursor con las herramientas mismas que se adquieren en su lectura. El poeta conserva algunos rasgos y términos que le ofreció la lectura del poeta paterno y los dota de sentido.

Un ejemplo de este caso es el del poema “La mayoría de edad”, del poemario *Como la lluvia* (2009), el cual dice:

La mayoría de edad

No se alcanza por fecha de nacimiento

Ni consta de los archivos oficiales.

Nos graduamos de adultos nada más

Cuando alguien nos deja.

En plena juventud llega de pronto

El sabor de la muerte.

Este caso, por ejemplo, hace referencia al término “Mayoría de edad”, el cual se le puede atribuir al filósofo alemán Immanuel Kant (1724-1804) en su texto sobre la Ilustración. El texto, de corta extensión, habla de la mayoría de edad no como una edad que se cumple, sino que se alcanza. Caso similar anuncia Pacheco aquí, ya que el principio de la mayoría de edad se sale del esquema social y político. Por el contrario, es un estado que se consigue a través de la independencia y de la experiencia. Ahora bien, la diferencia radica en que Kant le atribuye a la independencia un motivo principal para alcanzar esta edad, mientras que Pacheco se la atribuye a la experiencia del desapego. Las dos aproximaciones apuntan a la independencia, pero con matices distintos.

Conseguir la mayoría de edad a través del abandono, en cierta medida, es una independencia involuntaria pero, al fin y al cabo, independencia. La terminología que Pacheco utiliza proviene de la filosofía, pero con un tono irónico que lo matiza y se dirige a otro medio para conseguir dicha edad. De tal forma, podríamos considerar este material poético como un ejercicio revisionario al modo de la *Tessera*.

Kenosis o repetición y discontinuidad

Básicamente, consiste en vaciar al poeta precursor. El propósito es generar una discontinuidad y un aislamiento de las posturas del poeta padre, de tal manera es posible manipular el material poético hasta deshacerlo y rehacerlo. “El poeta fuerte sobrevive porque vive la discontinuidad de <<deshacer>> y <<aislar>> la repetición, pero dejaría de ser un poeta a menos que siguiera viviendo la continuidad de <<recordar hacia adelante>>, de irrumpir en un enfriamiento que, sin embargo, repite los logros de los precursores” (122).

Esta expresión de la influencia recuerda los logros del precursor, pero no solo con melancolía, sino como un instrumento que se abalanza hacia adelante. Lo que quiero decir es que los distintos elementos del precursor se recuerdan aisladamente, de tal forma se genera una ruptura en dicha poesía a través del vaciamiento de la misma. Recordar hacia adelante es recordar para reutilizar, para superar, para destruir y crear con lo preexistente y su vacío.

Este <<vaciado>> es una discontinuidad liberadora y hace posible una especie de poema que el aflujo o divinidad del precursor no podría permitir. <<Deshacer>> la fuerza del precursor en sí mismo sirve también para <<aislar>> el yo de la postura del precursor, y salva al poeta rezagado de convertirse en tabú en y para sí mismo. (127)

Esta postura, como el siguiente acto revisionario, es un acto de negación, de represión de los maestros. Por lo tanto, ejemplificar esta expresión de la influencia, en este caso específico, no podría ser más pertinente que con el uso de la ironía. La ironía como una herramienta de negación evidente y descarada, un método que para Pacheco no es para

nada desconocido. “Contra Harold Bloom”, ejemplo ya citado, es muestra perfecta para este caso. La agresividad y la ironía son elementos fundamentales aquí. Pacheco niega a Bloom, lo niega al retarlo, no lo niega dándole la espalda. Hay un vaciamiento de lo que Bloom llama “La ansiedad de la influencia” que se defiende a través de la ironía del poeta. El poema busca rescatar, paradójicamente, las lecturas de poetas y poemas maestros de Pacheco, pero al mismo tiempo niega a Bloom, otro maestro indirecto del que se ha ensuciado a través de la influencia. El poema es pura ironía y pura contradicción de las categorías que Bloom nos ha planteado, una evidente acción contra la camisa de fuerza que Pacheco teme, la cristalización de su poesía.

Demonización o lo contrasublime

La escritura de un poema implicaría una sublimación por parte del poeta. Pues bien, la *demonización* explora y busca lo sublime que está detrás del poema del precursor, lee la sublimación del poeta fuerte:

Al volverse contra lo sublime del precursor, el nuevo poeta fuerte sufre la *demonización*, lo contrasublime, cuya función sugiere *la relativa debilidad del precursor*. Cuando el efebo (el poeta nuevo) es demonizado, su precursor necesariamente se humaniza y un nuevo Atlántico se desborda desde el ser transformado del nuevo poeta. (139)

La *demonización* hace al poeta nuevo un poeta fuerte. La *demonización* desestabiliza la totalidad del poeta precursor, el poeta nuevo alcanza a su padre y lo lee desde atrás, lo supera y supera el proceso de imaginación que dio como producto el poema. De tal forma, el poeta nuevo descubre una categoría más grande que se oculta detrás del poeta precursor. Esta reacción a lo sublime del precursor expande los límites del poeta padre, lo expulsa de su divinidad y cambia de lugar con su precursor, elevándose como un nuevo dios y regresándole la humanidad a su maestro. En conclusión, “[...] la función de la *demonización* es aumentar correctamente la represión, absorbiendo al precursor de manera más completa en la tradición de lo que su propia valiente individualización permitiría que fuera absorbido” (146).

Askesis o purgación y solipsismo

Este tratamiento de la influencia implica un autoaislamiento. El poeta nuevo se aparta de sus maestros. El “yo” se reduce al reducir los otros “yoes” que habitan en el poeta nuevo, así se configura una mirada donde la consciencia del poeta nuevo es absoluta. Cuando nos referimos a la *askesis* hablamos de un proceso de “autopurgación” de los maestros.

La *askesis*, como exitosa defensa contra la ansiedad de influencia, postula un nuevo tipo de reducción en el yo poético, expresado de la manera más general como una ceguera purgativa o al menos un velado. Las realidades de otros yoes y de todo lo exterior disminuyen por igual, hasta que un nuevo tipo de aspereza emerge, cuyo énfasis retórico puede leerse como cierto grado de solipsismo. (157)

El estado de soledad es el espacio en el que la *askesis* encuentra su mayor punto de desarrollo. En dicho estado el poeta nuevo se disputa contra sus maestros para elaborar una *voluntad poética* propia. Este proceso es un proceso de separación para luchar en soledad. “Porque clinamen y tessera luchan para corregir o completar a los muertos, y kenosis y demonización trabajan para reprimir el recuerdo de los muertos, pero *askesis* es la propia contienda, la pelea a muerte con los muertos” (157).

Este acto revisionario tiene como fin la liberación a través de la purgación de la influencia. Sin embargo, es de cuidado, ya que podría confundirse con la *kenosis* (un acto, como hemos dicho, de vaciamiento), pero hay que diferenciarlos, ya que este proceso es de purgación, de liberación y de apartamiento. A lo que me refiero es que es un acto de reducción de los “yoes” (la voz de los maestros) que habitan el “Yo” (poeta nuevo), este acto implica la purgación de la influencia que los maestros han tenido en el poeta nuevo, solo para conservar el “yo” (que es puro solipsismo) poético y elaborar una independencia en donde hay una, digamos, plena consciencia.

Apophrades o retorno de los muertos

Es el movimiento que cierra el círculo. El *apophrades* es un acto poético en el cual, aparentemente, el poeta vuelve al inicio. Regresa a sus maestros y los revisa de nuevo. Sin embargo, dicho acto constituye la aparición de una voz mediada por el nuevo poeta fuerte.

[...] los poetas fuertes siguen regresando de entre los muertos, y sólo a través de ese casi deliberado *médium* de otros poetas fuertes. *Cómo* regresan es lo decisivo, ya que si regresan intactos, entonces el retorno empobrece a los poetas posteriores, condenándolos a ser recordados por haber acabado en la pobreza, en una necesidad imaginativa que no pudieron satisfacer por sí mismos. (174)

El poeta nuevo fuerte es aquel que trae a los muertos a través de su propia capacidad imaginativa (creativa). El *cómo* es lo importante y lo que define la efectividad de este acto creativo, ya que el *apophrades* no busca perpetuar la poética del maestro precursor, sino que busca encontrar la eternidad dentro del poema del poeta nuevo que engrandece e inmortaliza la poética de los maestros. El proceso de escritura de la obra del poeta nuevo tiene una dirección evidente, el precursor. Aun así, el poema no tiene la voz del maestro, tiene la voz del poeta nuevo, que haciéndose fuerte, escribe como si su obra fuera la obra precursora de su maestro. Cambia los niveles y papeles.

Este caso es recalable a la hora de hablar de Pacheco. Varios de sus poemas son un homenaje a la lectura de sus precursores. El poeta escribe los muertos, el acto revisionario de su lectura llega a un alto grado, el cual le permite utilizar sus términos, no para parodiarlos, sino para traerlos a la vida de nuevo, hablar como ellos hablaron y decir lo que no han dicho. El *cómo* en Pacheco consiste en hacer una ficción “al modo de”, es decir, hablar desde la voz de un maestro, vivir experiencias desde sus ojos, pero sin olvidar su fortaleza como poeta. Como Pacheco decía en su poema “D.H. Lawrence y los poetas muertos” en *Irás y no volverás*:

D.H. Lawrence y los poetas muertos

They look on and help

No desconfiemos de los muertos

Que prosiguen viviendo en nuestra sangre.
No somos ni mejores ni distintos:
Tan sólo nombres y escenarios cambian.

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

El poema anterior confirma el valor que Pacheco tiene de los muertos. Las consideraciones que aquí hemos explorado condensadas en un poema. Los muertos están vivos en nosotros. Y para Pacheco dicho ejercicio se ha vuelto un desenfrenado motivo para homenajear las influencias que siempre reaparecen en su poesía.

Poemas como “Homenaje a la cursilería”, en donde homenaja a Ramón López Velarde por primera vez, ya que, como con los homenajes a Rubén Darío, hay más de un solo poema: “El centenario de Rubén Darío 1867-1916” y “Nuevamente Darío” son ejemplos perfectos, eso sí, no quiero decir que sean los únicos, ya que Pacheco tiene una larga lista de poetas a quienes también les ha escrito.

Otra expresión de *apophrades* en Pacheco se encuentra en una sección de su poemario *Como la lluvia* (2000), en donde nombra una sección “Celebraciones y homenajes”, en donde, como su título lo indica, Pacheco homenaja a varios de los poetas que lo formaron. Con poemas como “Poesía joven (Al ser hallado un poema de Safo entre los papiros que envolvían una momia)”, “Epístola de Lope de Vega a Miguel de Cervantes en el cuarto centenario del Quijote”, “Un soneto atribuido a Salvador Díaz Mirón para elogiar a Darío y dolerse de no haberlo visto cuando pasó por Xalapa en 1910”, “De Rubén Darío a Francisco Toledo (A la manera de “Goya” en *Cantos de vida y esperanza*)”, entre otros poemas, de tal forma Pacheco revive a los muertos y les otorga una nueva consciencia.

Los anteriores poemas son ejemplo del reposicionamiento de Pacheco en el momento de la escritura. El poeta mexicano escribe “a la manera de” y “a la manera en que” distintos maestros hubieran escrito en situaciones específicas. Pacheco les da vida a través de la

historia que no pasó, hace historia a través del conocimiento de la poética de sus precursores. Esto demuestra una consciencia plástica de la historia por parte del mexicano.

El poeta reconoce su tradición, se adueña de ella y la deforma a través de un acto creativo consciente. De igual forma, rompe con el silencio de los muertos, les da una voz que no es su voz, sino la de Pacheco hablando a través de la influencia.

Una primera edición de *Cantos de vida y esperanza* (Rubén Darío, 1905)

Hojas llenas de ojos.
Cuántos pasaron
la vista por estas frondas.
El árbol
desde el tocón reverdece
cada vez que mueve sus páginas
el viento de otra mirada.

Mañana qué distinto
será leerlas
con otros ojos
hoy impensables todavía.

Entre hojas y ojos circula –o no–
el aire respirable
de la poesía.

El anterior poema se escribe a partir de una consciencia imaginativa en que Pacheco habla desde la voz de Darío. De igual forma, ubica el poema en un contexto, la primera edición de *Cantos de vida esperanza* en 1905, escribiéndolo como si este poema fuese parte de este. El poema no es escrito por Darío, pero “rubendarianamente” es cantado por Pacheco. El poema utiliza un lenguaje que concuerda con la poética de Darío, a esto nos referimos cuando hablamos de un poema “a la manera de”. Aun así el poema conserva la voz de

Pacheco, que se escucha en el fondo con un “o no” que encontramos entre rayas, una ironía que Pacheco otorga a Darío.

Como hemos visto, José Emilio Pacheco fue un poeta de gran madurez, ya que en sus poemas no solo lo podemos leer a él, sino a sus maestros, a la tradición literaria y mucho más allá: la historia misma. El poeta (poeta fuerte, si habláramos en términos de Bloom) reconoce el valor de los muertos en su poesía, no se niega a la naturaleza de la influencia y la canta con propiedad, dándole una dignidad creativa. No se pregunta por lo original, pero sí se ocupa de lo nuevo.

Uno de los aspectos más interesantes en Pacheco es el tratamiento de la forma en sus poemas. Este elemento no está aislado de las consideraciones que hemos revisado sobre la historia, la tradición y la influencia. Por el contrario, en Pacheco vemos a la forma como un elemento que ha influenciado no solo en la escritura de poemas particulares, sino en secciones completas de poemarios. Como es el caso de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, cuya tercera parte lleva el nombre de “Postales/Conversaciones/Epigramas”, en donde Pacheco escribe poemas “a la manera de” una postal, una conversación (que recuerda la poesía conversacional) y la forma clásica del epigrama.

Ahora bien, si entendemos la importancia de la forma y de la influencia en Pacheco, no sería pertinente preguntarnos cómo funcionan estos dos en su poesía. No sería, también, oportuno pensar la forma como un elemento aislado de influencia que en sus espaldas carga toda una historia literaria, una tradición y muchas influencias. Pensar las formas clásicas como un accidente sería irresponsable, y más irresponsable sería considerar que Pacheco lo considera así. De tal forma sería pertinente revisar la afirmación de José Miguel Oviedo (1994) sobre Pacheco en su artículo “José Emilio Pacheco: La poesía como Ready-made”: “Sus poemas (los de Pacheco) cumplen una función semejante a las de los Ready-made de Duchamp, las cajas de Cornell o los collages de Max Ernst en el campo del arte: formas de obtener la anomalía y la novedad a través de la reproducción” (54).

Dicha afirmación significaría que podemos entender la forma y la reproducción como espacios y materiales de ruptura y de tradición, espacios de manipulación y consciencia

creativa, donde lo nuevo sucede. Sin embargo, este es apenas un primer vistazo de lo que podríamos decir sobre este asunto y en el que deberemos profundizar.

Capítulo IV: Tres momentos del *Ready-made* en José Emilio Pacheco

En la segunda mitad de la segunda década del siglo XX aparece el dadaísmo, una vanguardia artística en la que áreas como la pintura, la escultura y la poesía, entre otras, fueron material de trabajo. Uno de los artistas más influyentes de aquel movimiento fue Marcel Duchamp, un francés que refrescó con ironía y sagacidad las anteriores expresiones artísticas vanguardistas, tales como el puntillismo o el impresionismo, entre otros “ismos”.

La fama de Duchamp se debía a sus esculturas, que, más que esculturas, eran una serie de objetos cotidianos intervenidos por una voluntad artística que los reposicionaba en un orden discursivo distinto. El artista trastocó los límites comunes del arte y los vulneró al ubicar objetos que la mayoría no podría llamar arte (al menos, en un principio): *Bicycle Wheel* (una rueda de bicicleta incrustada en un banco) del año 1913, *Bottle Rack* (un compartimiento para almacenar botellas) de 1914 y su famosa obra, presentada en 1917, la fuente, un orinal intervenido que fue ubicado en un famoso museo de Nueva York.

Los objetos, que fueron presentados como obras propias, fueron cuestionados de manera inmediata, ya que negaban categorías artísticas fundamentales para el arte, en especial la categoría de creador. Duchamp, en respuesta, le dio nombre a sus objetos como *Ready-mades* (Ya-hecho, en español), los cuales constituían una nueva categoría en el arte. El término buscó explicar la naturaleza de sus obras, elaborando una nueva idea sobre el artista, que más que creador se había convertido en un observador, en un individuo que encontraba el arte en su cotidianidad y lo exponía y extraía de su ambiente natural. Este caso artístico dio paso a una revolución absoluta en áreas del arte que acontecieron posteriormente. Aun así, este suceso no solo tiene como justificación el cambio de la idea del artista. De hecho, la presentación de estos objetos representaba una negación absoluta de la idea del arte hasta ese momento, prácticamente lo destituía de su posición divina e iluminada (arte aurático, según Benjamin) y le daba una categoría más humana (arte postaurático).

El término *Ready-made* encierra en su significado y en su origen una flexibilidad inmensa, ya que no solo colaboró para dar respuesta a esa incertidumbre artística que provocó, sino

que en su misma naturaleza es posible reutilizarlo y posicionarlo en otras áreas del arte. Este es el caso de la poesía, específicamente la de José Emilio Pacheco, quien no acuña el término en su beneficio, sino que es objeto de estudio del crítico peruano José Miguel Oviedo, cuyo editor incluye en *La hoguera y el viento: José Emilio Pacheco ante la crítica* (1987) su artículo “José Emilio Pacheco: la poesía como *Ready-made*”.

Ahora bien ¿cómo y por qué sería pertinente considerar a José Emilio Pacheco un poeta del *Ready-made*? Si tenemos en consideración el principio de reutilización del origen del *Ready-made* y reconocemos la poesía de Pacheco como una constante *reescritura* de la historia, la tradición y de las formas, podemos afirmar que el material de su poesía, en una gran parte, es lo que ya ha sido escrito. Su material más frecuente es lo que ya se ha hecho y esto le ofrece la oportunidad de rehacerlo.

La poesía de Pacheco, escéptica de su propio valor, hipercrítica, se apoya en una convicción iconoclasta, escribir la poesía no puede ser sino reescribirla, repetirla insinuando alguna variante que le dé alguna justificación y actualidad. Al proceder así, el gesto individual del poeta se inscribe en el marco de una tradición y la prolonga, reinterpretándola. (Oviedo, 54)

Oviedo nos presenta un tema ya estudiado anteriormente, que se construye a partir de los términos “tradición”, “ruptura” e “influencia”. Lo que Oviedo expresa es el tratamiento mismo de Pacheco sobre estos aspectos. De tal forma nos encontramos con una parte importante de la poética del escritor mexicano. Uno de los elementos principales que modelan la escritura del poeta es, sin lugar a dudas, el tiempo. Este tema, de lo más recurrente, no solo puede ser encontrado en lo más obvio, es decir, en su enunciación en los poemas y en un sentimiento de angustia que nunca se detiene. El tiempo no solo es un tema en Pacheco, es también un material de trabajo que se asocia a la realidad y que es reflejo y consecuencia de otros muchos poemas.

Puede que sea una consideración un tanto abstracta, pero en gran medida es pertinente considerar el tema del tiempo como una motivación poética, algo que ha aplicado Pacheco en su poesía a tal punto que se ha convertido en una marca personal. Sin dicho interés no

podríamos hablar de poemas y poemarios que representan las partes más características de la poesía del mexicano: El tiempo –la historia–, el gran tema de Pacheco:

Desde el comienzo, el tiempo aparece como una de las preocupaciones fundamentales de Pacheco. El tiempo nos destruye de dos modos: proponiéndonos imágenes y sensaciones que, apenas nacidas, ya marchan hacia su disolución, e impidiéndonos alcanzar el sentido profundo de la existencia. Nada permanece, nada es verdaderamente valioso; vano e inalcanzable, el tiempo solamente pasa. O, mejor, nosotros pasamos por él, sin dejar huellas reales: un espacio vacío, un hueco negro señalan nuestra presencia. (Oviedo, 1994, 44)

Como propusieron Harold Bloom y Octavio Paz, el tiempo (en sus casos particulares, si habláramos del presente) es un espacio de disolución constante. Pacheco no desconoce la naturaleza del tiempo, por el contrario, en su poesía funciona a través de la manipulación, lo cual permite el crecimiento de su obra a partir de la reutilización del mismo. Este resultado lo consigue a través de un acto creativo particular: la traducción. Para Pacheco todo es traducción.

La traducción es uno de los actos creativos de Pacheco más predominante, ya que corresponde a la reescritura y a la lectura, pero no necesariamente de las maneras más adecuadas y correctas. Pacheco ejemplifica a través de la traducción ejercicios de mala lectura, de *malinterpretación*, eso sí, el poeta es totalmente consciente de la naturaleza agresiva de sus traducciones. Ahora bien, el término “traducción”, generalmente aplicado al paso de un código lingüístico a otro, es decir, de una lengua a otra, no es un trabajo que se limita simplemente a esta consideración, por el contrario, en nuestro propio idioma y nuestro propio código hay ejercicios de traducción que funcionan a la vista de todos.

Considerar que la traducción tiene como única materia el idioma sería irresponsable. La traducción, en un principio, implica un ejercicio de lectura, pero también de interpretación y expresión. De tal forma, no podemos considerar que los únicos elementos que podemos leer, interpretar y expresar sean los de la lengua, por el contrario, elementos como la historia y la forma son aspectos que pueden ser objetos de traducción. Un hecho importante

es la inclusión, por parte de Pacheco, de sus traducciones, las cuales aparecen como textos propios en sus poemarios.

La escritura, por lo tanto, se basaría en un ejercicio de traducción, de reescritura. Lo que Pacheco ha leído es material de reescritura, material de traducción que se resignifica en la escritura del poeta. La traducción renueva los textos, la literatura los hace presentes de nuevo y los tiñe de una nueva propiedad ajena a su origen. La traducción interviene lo leído con la voluntad poética. Estas consideraciones no son aisladas, son acercamientos a la escritura a las que ya otros habían llegado, como en el caso de Bloom, quien hablando sobre la *Tessera* (una de las seis respuestas revisionarias en *La ansiedad de la influencia*) ya había mencionado en relación directa con la escritura de poesía:

[...] la poesía (como el sueño) es regresiva y arcaica, y el precursor nunca es absorbido como una parte del superego (el Otro que nos manda), sino como parte del ello, es natural para el efebo (Poeta nuevo) *malinterpretar*. Incluso el sueño es un mensaje o una traducción, y por ello una especie de comunicación, pero un poema es una comunicación deliberadamente retorcida, vuelta del revés. Es una *traducción equívoca* de sus precursores. (113)

Como se ha dicho, escribir poesía es un ejercicio efectivo de malinterpretación, pero ¿qué se malinterpreta? Todo puede ser material de malinterpretación. Por lo tanto, todo puede llegar a ser traducido, en especial la tradición. El poema precursor, en términos de Bloom, no desaparece en el poema del poeta nuevo, de Pacheco, por el contrario, en su poema resuena lo leído, la traducción y la malinterpretación implican un ejercicio de lectura profundo. No en vano, José Miguel Oviedo (1994) afirma y reconoce: “Si pacheco es un poeta notable, es sobre todo porque es un lector atento, voraz y lleno de discernimiento; su obra es, en cierta manera, una antología formada por la reescritura de sus lecturas –un nuevo texto que se sobreimprime en otros textos preexistentes” (55).

Ahora bien, si recordamos en un principio la naturaleza del *Ready-made* en Duchamp, podemos reconocer en este término, y lo que este implica, un acto de traducción. A lo que apunto es a un acto de mala lectura de los objetos, un acto consiente que los reposiciona y los abstrae de un ambiente, en donde se han naturalizado. ¿No sería posible pensar de igual

manera la tradición, la historia y la forma? Si podemos contar la historia y notar la tradición, es porque ya han devenido materia muerta, se han incorporado a la naturaleza, la misma naturaleza de los objetos. El objeto intervenido (el *Ready-made*) equivale a la intervención de la historia, el poema o la forma que hace el poeta en su poesía a través de la traducción.

Si pensamos el tratamiento de los objetos a partir del dadaísmo de Duchamp, podemos observar en sus obras la manipulación de la forma a través de sus significados, lo que se puede leer en el objeto y no la forma misma. Es decir, la obra no cambia la naturaleza de la forma del objeto, la rueda sigue siendo rueda; el orinal, orinal. Sin embargo, su sentido ha sido sobrepasado, despojado de la cotidianidad a la que pertenecía al ubicarlo en un espacio donde su función no tiene relación con en el uso cotidiano (lo que significaba su existencia en un principio), su “utilidad” radica en su capacidad de ser observado y pensado. Ya no un objeto de uso, sino de observación.

A partir de dicha afirmación, y reconociendo la relación del *Ready-made* con la poesía, en este caso específico la de José Emilio Pacheco, ¿no sería pertinente pensar dos caras del *Ready-made* en Pacheco? La primera, del *Ready-made* en sus contenidos: la historia, la tradición literaria y las lecturas del poeta que aparecen en su poesía y la segunda, un tratamiento del *Ready-made* a través de la utilización de formas ya existentes que se replantean y violentan a través de la mala lectura de las mismas. En este caso, existe un reposicionamiento de la escritura, una reubicación de las formas ajenas a su tradición para resignificarlas, hacerlas decir otra cosa y así, hacer lo muerto vivo.

La segunda cara de esta moneda es la que más me interesa aquí, ya que dicho caso de *Ready-made* es menos común, pero en Pacheco lo presenciamos todo el tiempo. Aun así, este proceso creativo no es totalmente novedoso, y mucho menos “original”. De hecho, la historia de la poesía mexicana ha vivido dicho tratamiento de las formas desde hace más de un siglo. Por ejemplo, no sería descabellado pensar que podemos trazar una línea alterna a la tradición más representativa de la poesía mexicana en la que encontremos un desarrollo de formas ajenas tales como el haiku, el aforismo y el epigrama.

Pacheco ha hecho malas lecturas de distintas historias literarias y las formas que las representan. Por lo tanto, en su poesía encontramos una gran variedad de dichos modelos reestructurados que funcionan para combatir la tradición en general y su tradición específica, lo que Octavio Paz consideraría una respuesta que corresponde a “la tradición de la ruptura”. Por otra parte, el proceso que sufren los objetos y las formas es un proceso de “vaciamiento” y de “aislamiento”. En la obra dadaísta el objeto es vaciado de su significado, este vaciamiento se consigue a través del “aislamiento” del mismo de su contexto, es decir, la reubicación en un espacio donde pierde todo valor de uso práctico. Las dos anteriores características corresponden, de igual forma, al término *Kenosis*, planteado por Harold Bloom en sus respuestas revisionarias a la “ansiedad de la influencia”.

Como hemos podido corroborar, la forma es parte fundamental en los movimientos revisionarios. No solo en términos de la influencia, sino al corresponder a una necesidad artística: la forma interesa y se mantiene a través de la violencia que la renueva, la violencia de la creatividad y la manipulación consciente de sus contenidos. Hay una “voluntad poética” que permite la deformación y manipulación de los materiales históricos. Dicha voluntad implica una consciencia que también está presente en otras expresiones. En el caso de la escultura dadaísta, a través de la reutilización y vaciamiento de los objetos, a esa “voluntad poética” podríamos llamarla “consciencia” o “voluntad” artística. En conclusión, las consciencias poética y artística corresponden a una sola cosa: Una consciencia histórica y material.

De acuerdo a la consideración que ya habíamos mencionado, en la que entendemos que la forma también hace parte importante de la elaboración del *Ready-made*, tanto en la escultura como en la poesía, se hace importante elaborar una revisión de las formas manipuladas y “ya hechas” que ha trabajado Pacheco, ya que implican el reconocimiento de las influencias y los materiales de escritura que el poeta ha utilizado en su escritura.

Un elemento fundamental en Pacheco es la elección de las tradiciones que decide manipular. Tres de las expresiones formales recurrentes en su poesía son de orígenes totalmente distintos. En un extremo tenemos el desarrollo de formas clásicas. Pacheco

reutiliza formas como el aforismo y el epigrama, entre otras, en su poesía, en donde les otorga un matiz que proviene de su propia “mexicanidad”, de esta manera le concede una identidad y afirma la existencia de su voluntad poética en el poema. Mientras que en el otro extremo tenemos una tradición absolutamente opuesta, la de Oriente, específicamente la de Japón, que aparece con la elaboración de haikus que giran en torno a contenidos mexicanos. Por lo tanto, es acertado profundizar en dichas expresiones y el tratamiento que Pacheco les da, para así reconocer en estas tres respuestas revisionarias (*Kenosis*) o *Ready-mades* su funcionamiento en la poética de Pacheco, específicamente en el poemario *Irás y no volverás* del año 1973, en donde aparecen recurrentemente y con una ubicación e intenciones que no me atrevería a llamar azarosas. De tal forma, hablaremos de tres momentos del *Ready-made* en José Emilio Pacheco. Sin embargo, es importante aclarar que estas no son las únicas expresiones que Pacheco utiliza, el teatro, la elegía, entre otros géneros, acompañan y enriquecen a la poesía de Pacheco. Los tres momentos en que profundizaremos a continuación son los tres más frecuentes, por lo tanto es importante su revisión profunda.

Primer momento: El haiku japonés

La forma del haiku es singularmente japonesa, pero creo con la mayor firmeza que tiene características que trascienden las barreras de lenguaje y la nacionalidad, y que la hacen apta para ocupar un lugar especial entre las formas de poesía occidental.

Cita de F. Rodríguez-Izquierdo de Henderson

Para poder hablar propiamente de la manipulación del haiku por parte de Pacheco es necesario conocer su historia y la concepción clásica de esta forma, desde sus inicios hasta sus variadas transformaciones. De esta manera iniciaremos hablando de la poesía japonesa en general, ya que siendo el haiku una de las formas más representativas de poesía en el país nipón, no fue esta la que inauguró la escritura poética en su tradición.

En el año 760 d.C. aparece el poemario más antiguo de poesía japonesa: *Man'yōshū* (Montón de hojas) (Paz, Las peras del olmo). Los poemas de este libro no tenían ningún tipo de medida regular. Sin embargo, esta compilación poética apenas era un paso que preparaba la aparición de otras formas poéticas de las que se desprendería el breve poema japonés. El periodo en el que apareció este poemario fue llamado *Nara*, su inicio data del año 710 d.C y finaliza en el año 794 d.C., año en el cual se inaugura una de las etapas históricas más largas del país: el periodo *Heian*, el cual inició en el año 794 d.C y es finalizado en el 1185 d.C. Este espacio de la historia fue en el que se desarrolló el haiku clásico japonés.

Varios de los factores a los que les debemos el haiku son de origen chino. Un elemento principal es el de la escritura, ya que el modelo estructural básico de la escritura del Japón fue basado en los principios simbólicos que contenía la escritura *Sínica* en China, este evento se dio a lugar durante el siglo V. Desde ese momento, la escritura china y japonesa han estado unidas a través de la admiración del Japón por las estructuras de pensamiento y políticas del país hermano.

La influencia china en Japón fue totalmente voluntaria, no se trató de una invasión cultural. Todo lo contrario, los japoneses admiraban la cultura china y se empaparon de sus tradiciones y conocimientos, eso sí, procurando conservar su propia identidad. ¿No es esta acaso una gran coincidencia con la naturaleza de la escritura de Pacheco? Por este motivo, el gobierno japonés envió a gran cantidad de estudiantes para aprender de las costumbres y de otras expresiones chinas, tales como su filosofía, religión, escritura, entre otros aspectos. Pero, ¿y qué hay de la literatura y de la poesía específicamente? En cuanto a literatura, la influencia china no fue directa, fueron las ideologías y cosmogonías (como la budista Chan o Zen para los japoneses) las que intercedieron como terceros en la construcción de una identidad escritural que se mantenía en elementos básicos, como la extensión y concreción, pero que en elementos espirituales sí generaron cambios.

La poesía, el teatro y la novela son creaciones realmente japonesas. A pesar de los clásicos chinos, la poesía nunca perdió, ni en los momentos de mayor postración, esas características –Brevedad, claridad del dibujo, mágica condensación– que la sitúan,

precisamente, en el extremo contrario de la china... En cambio, la especulación filosófica, el pensamiento puro, el poema largo y la historia no parecen ser géneros propicios al genio japonés. (Paz, 1990, 108)

Los temas relacionados al pensamiento filosófico y al pensamiento espiritual no fueron desarrollados al interior del país, fue a través de China que dicho contacto y conocimiento se consiguió, de tal forma las ideologías del budismo impregnaron la vida y pensamiento cosmogónico del ciudadano; este hecho implicaba consecuentemente una influencia indiscutible en la escritura. El estilo de la escritura en Japón tenía características específicas y que solo se le podían atribuir a su propia historia, sin embargo, respecto a los contenidos espirituales, hay una fuerte influencia externa, la cual no cambió radicalmente el pensamiento del país, pero sí matizó distintas expresiones de manera más profunda. Este aspecto lo podemos notar al pensar el origen de diferentes instituciones de los nipones.

La moral y la filosofía política de Confucio, la mística de Chuang-Tseu, la etiqueta y la caligrafía, la poesía de de Po-Chu-i y el *Libro de la piedad filial*, la arquitectura, la escultura y la pintura de los Tang y los Sung, modelaron durante siglos a los japoneses. Gracias a esta influencia china, Japón conoció también las especulaciones de Nagarjuna y otros grandes metafísicos del budismo Mahayana y las técnicas de meditación de los hindúes. (Paz, 1990, 107)

Estas especulaciones pueden ser observadas en la siguiente gráfica, a la que tenemos acceso gracias a Fernando Rodríguez-Izquierdo, uno de los más grandes estudiosos del haiku:

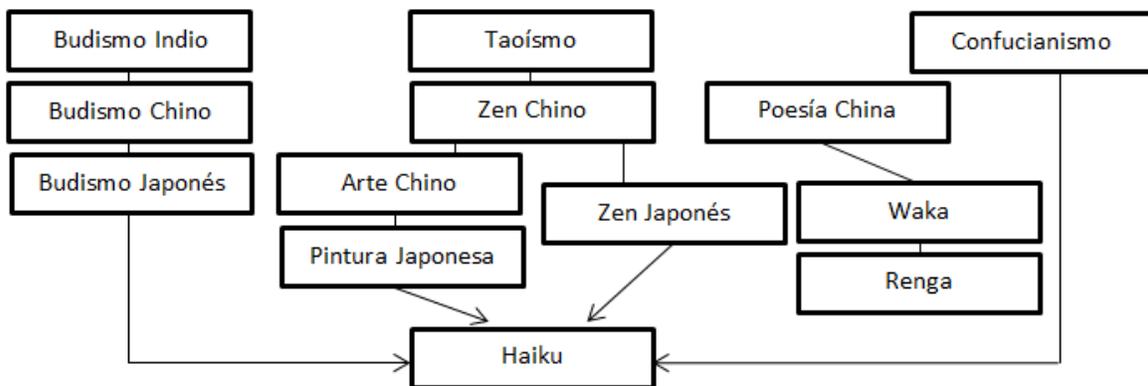


Figura 1. Cuadro de influencias trazado por Blyth.

Fuente: Rodríguez-Izquierdo, 2005, p. 35.

La forma poética que apareció posteriormente a ese primer poemario de poesía japonesa fue la, en un principio, llamada *Waka*, que posteriormente llevaría el nombre de *Tanka*. La *Waka* o *Tanka* fue la primera forma japonesa con una métrica definida. Este poema “[...] compuesto de 31 sílabas, distribuidas en 5 versos o líneas de 5, 7, 5, 7 y 7 sílabas” (Anaya, 9). Era utilizado para expresar emociones mundanas y para describir la naturaleza. Posteriormente se convirtió en un poema de uso cortesano.

La escritura de la *Tanka* se hizo muy popular en Japón, así que la tendencia a escribir estos poemas uno tras otro en compañía de otros “poetas” dio como resultado la elaboración de poemas colectivos, los cuales serían denominados *Renga haikai*, palabra que significa “versos encadenados”. La *Renga* vio su origen en el periodo *Hein* y logró perdurar con gran esplendor hasta el periodo *Kamakura*, periodo que corrió desde el año 1192 hasta el 1392. En este periodo histórico aparece uno de los poetas dedicados a la *Renga* más importante de la historia, su nombre Sogi (1192-1392). El poeta escribió con gran propiedad *Rengas* y fue el primero en interesarse en la primera parte de la misma como unidad independiente, refiriéndose a él como *Hokku*, que significa “poema enviado” o “poema inicial”, ya que estaba compuesto por los primeros tres versos de la *Renga*.

El posterior desarrollo del *Hokku*, *Haikai* (que significa “juego adecuado”) y, finalmente, el término más conocido: *haiku*, no solo fue una abstracción de la *Renga*, de hecho, hubo una apropiación y trabajo sobre esta unidad poética. Uno de los poetas que trabajó y teorizó el haiku fue Sooin (1605-1682), quien introdujo la idea del *Gugen* (metalenguaje o metáfora) en la elaboración de este como un elemento que permite la insinuación, la imaginación y la creación de nuevos significados.

Después del periodo prospero que inició Sooin, el manejo y aplicación del *Gugen* fue utilizado como fórmula automatizada y conllevó a una etapa poco innovadora y productiva de la escritura del haiku. Este suceso se debió a la escritura de estos poemas por parte de los alumnos de Sooin, quienes perpetuaron dicho modelo escritural sin ningún tipo de deformación. Sin embargo, este no sería el fin del *haiku*, ya que con la aparición de Basho (1644-1694) en el panorama de la poesía japonesa se refrescan las nociones sobre esta

forma. Basho se convertiría en uno de los poetas del haiku que rompería con el periodo de producción poética de baja calidad de los alumnos de Sooin, pero no solo el apareció, posteriormente, también Gonsui (1650-1722) y Onitsura (1661-1738) fueron poetas de gran importancia para la reavivación del haiku.

Basho intervino en la teorización que Sooin ya había planteado sobre el lenguaje en el haiku y le agregó dos términos, según él, fundamentales a la hora de la escritura de estos poemas: *Jitsu* (sustancia) y *Kyo* (esencia). Este replanteamiento de las estructuras de pensamiento que giraban alrededor de la concepción inicial del poema breve explica la afirmación de Octavio Paz: “Basho no rompe con la tradición sino que la continúa de una manera inesperada” (125). Otro de los términos que Basho le confiere al haiku es el *Kakekotoba*: que significa “eje”. La palabra se utiliza en la mitad del poema y permite el cambio de los significados del haiku. Es una palabra para jugar con los significados. Este término es clave a la hora de hablar de las traducciones, lecturas e interpretaciones del haiku. Ahora bien, conociendo sus orígenes, es adecuado hablar de este poema japonés por excelencia y explorar sus características. José Vicente Anaya (1992), en la introducción de su libro *Breve destello intenso (El haiku clásico del Japón)*, señala en un principio:

El haiku es aparentemente un poema pequeño, en su forma sólo vemos 3 versos que suman 17 simples sílabas, pero en su espíritu concentra grandezas incontenibles que rompen los límites del raciocinio, entre iluminaciones y profundos encuentros de la sabiduría, sobre todo a través de conceptos que enseña el budismo Zen con conceptos como el *satori* o el *koan*. El haiku es, así, un breve destello intenso, es la grandeza en lo pequeño igual que nos muestra lo pequeño de la grandeza. (7)

La asociación de esta forma poética a las enseñanzas del Budismo Zen (el cual tiene como nombre original Budismo Chan, proveniente de China) se remonta a la aparición en el Japón de dicha doctrina filosófico-religiosa, la cual fue llevada a Japón unos 700 años después de que fuera fundada por Buda Ta Mo (conocido también como Bodhidharma). Quien se encargó del acercamiento de dicha religión fue el maestro Dogen (1200-1253). Este aspecto traído de China, como todas las otras expresiones estudiadas por los japoneses, fueron estudiados externamente, de tal manera el contacto con la cultura china fue

controlado, así conseguir conservar su cultura y solo utilizar a China para ampliar algunos horizontes que observaban con admiración de sus hermanos. A partir del Budismo Zen se desprendieron dos aspectos, ya mencionados por Anaya, que configuraron gran parte de la concepción del *Haiku*: *Satori* y *Koan*.

El *satori* es una iluminación espontánea [...] mientras que el *Koan* [...] viene de la palabra china *Kung-an* que significa ‘documento de un acuerdo oficial’, para los budistas Chan (Zen) es un diálogo entre el maestro y el discípulo, por medio del cual se alcanza la iluminación o comprensión (consciencia), este diálogo suele ser una sinrazón que conduce al rompimiento de los conceptos duales y, por consiguiente, se arriba al encuentro del absoluto, la Unicidad que todo místico persigue. (Anaya, 8)

La influencia de la cosmogonía china en el haiku condiciona la manera en que este es escrito y percibido. Los matices culturales de la escritura japonesa son amplios y significan un ejercicio de reescritura y apropiación de la religión a la cual Japón se adhería mucho antes de la llegada del cristianismo. Ya que tenemos claros los elementos espirituales que habitan el *haiku*, es preciso hablar de la forma. Tema clave en la apreciación de los procesos revisionarios que poetas como José Emilio Pacheco han realizado sobre esta forma “clásica”.

Como hemos dicho, el *haiku* tradicional está constituido de diecisiete sílabas, organizadas en tres versos, el primero y último de cinco sílabas y el segundo de siete sílabas. Sin embargo, esta rigurosidad formal no se encuentra en todos los poemas breves japoneses. Por ejemplo, los poetas del *haiku* (a quienes podríamos llamar “haikuistas”) plantearon dos términos para aquellos poemas que no cumplen con la métrica tradicional, estos conceptos son *Ji-amari* y *ji-tarazu*.

El *Ji-amari* es un concepto para definir a los haikus que no cumplen con la medida de diecisiete sílabas, sino que exceden esta cantidad métrica. La expresión traduce: sobran letras o sílabas. Por otro lado, el *Ji-tarazu*, este concepto significa: faltan letras o sílabas. Esta expresión es utilizada para denominar a los haikus clásicos que se escriben con una menor cantidad de letras. Estos dos conceptos flexibilizan la rigurosidad del poema, son una licencia en la escritura que permite sobrepasar la estructura misma para desarrollar

contenidos espirituales y de observación en el poema, por lo tanto, no tiene sentido considerar la posibilidad de escribir haikus en otros idiomas. En cuanto a cada verso del poema, cada uno cumple una función que produce un efecto final. Octavio Paz, en su ensayo “Tres momentos de la literatura japonesa”, define las funciones de cada uno de los versos y la carga que representan para generar un efecto específico:

Desde un punto de vista formal el haiku se divide en dos partes. Una da la condición general y la ubicación temporal y espacial del poema (otoño o primavera, mediodía o atardecer, un árbol o una roca, la luna, un ruiseñor); la otra, relampagueante, debe contener un elemento activo. Una es descriptiva y casi enunciativa; la otra, inesperada. La percepción poética surge del choque entre ambas. La índole misma del haiku es favorable a un humor seco, nada sentimental, y a los juegos de palabras, onomatopeyas y aliteraciones, recursos constantes de Basho, Busson e Issa. Arte no intelectual, siempre concreto y antiliterario, el haiku es una pequeña cápsula cargada de poesía capaz de hacer saltar la realidad aparente. (129)

Por último, el tercer momento del *haiku* es la iluminación poética, con la cual se regresa al silencio con el que inició el poema, pero con otro tipo de significación. Por lo tanto, el poema resignifica la carga de lo cotidiano. Es una relectura del contexto, del ambiente y de la naturaleza. En este caso es pertinente ejemplificar esta estructura mediante un haiku de Basho:

El faisán, al cantar,
me remonta a mis padres
fallecidos. (82)

El anterior haiku, si lo analizamos siendo consecuentes con el problema de la traducción, representa los tres elementos enunciados con anterioridad respecto a la estructura y el efecto del poema. El primer verso nos permite observar, con la aparición del “faisán”, la temporada del año. El segundo verso, una aproximación personal, lo inesperado después del primer planteamiento. Por último, la respuesta inesperada, el fallecimiento, el cambio de perspectiva, el giro que hace temblar las dos primeras líneas.

Ahora bien, si reconocemos en este haiku estas tres instancias, es pertinente hablar de poemas breves de este tipo pero de origen ajeno. ¿Cómo funciona el haiku fuera de Japón? La introducción del haiku en Occidente se le atribuye a la apertura de Japón a otras culturas a finales del periodo *Meiji*, aproximadamente en el año 1868. Dicha apertura cultural no solo les abrió las puertas a los nipones, sino que también permitió a Occidente empaparse de la erudición de Oriente. Fue Houston Chamberlain, escritor alemán de origen inglés, quien presentó al mundo el haiku, eso sí, con una definición y descripción algo errada:

Chamberlain presentó el haiku al mundo occidental como <<epigramas poéticos>>, en 1902. En forma, el epigrama era lo más cercano al haiku; no así en contenido, pues el haiku no lleva la intención burlesca del epigrama. El haiku se vale del lenguaje como medio intuitivo o descriptivo, pero no como un arma satírica. (Rodríguez-Izquierdo, 190)

La introducción del haiku Occidente fue un momento que reveló la existencia de formas similares dentro de las tradiciones literarias más distintas. Si tenemos en cuenta la naturaleza cerrada de Oriente frente a su cultura, es un caso particular la anterior asociación, pero no era para más tal disparate, Occidente no se había enfrentado a tan diferente género.

Rodríguez nos presenta la concepción de la poeta Amy Lowell del haiku, aclaradora como ninguna. Nos refresca frente a la posibilidad de la escritura de poemas breves japoneses en Occidente. Se reconoce la dificultad para escribir este género en otro idioma (en este caso en inglés); sin embargo, después de analizar un haiku como ejemplo, concluye: “El fondo romántico e intimista de este poema de Lowell¹ no concuerda con el haiku japonés, como hemos visto. Pero la forma si puede ser un préstamo del haiku clásico” (196).

Rodríguez confirma la hipótesis de considerar posible la construcción del haiku en Occidente, pero, más allá de eso, nos presenta un caso del haiku como *Ready-made*, dándole cabida a la forma como un material de relectura y de reinterpretación para producir haikus de origen, tono y composición occidentales, pero con una consciencia formal japonesa.

¹ *Little hot apples of fire/Burst out of the flaming stem/Of my heart.*

Ahora bien, ya conociendo la pertinencia del uso del término haiku en la escritura en otros idiomas, es oportuno hablar de caso de Pacheco aquí, y lo haremos iniciando con un ejemplo que podemos encontrar en su libro *Irás y no volverás*:

Paisaje
Árboles desgarrados,
testimonio
de la inutilidad de haber vivido.

Es pertinente revisar el anterior haiku desde dos aspectos: formal y de contenido. En el aspecto formal podemos observar tres momentos del poema. La revisión silábica no concuerda con exactitud frente a la métrica tradicional, aquí nos encontramos con un poema de siete, cuatro y once, un metro que no corresponde al cinco, siete y cinco al que la historia japonesa hace referencia. Sin embargo, no olvidemos la libertad que los términos *Ji-amari* y *Ji-tarazu* han permitido al haiku. Por lo tanto, esta imperfección formal no descalificaría la categoría como haiku que se le ha otorgado en este momento.

En segunda instancia, el aspecto de los contenidos es apreciado con facilidad aquí. La primera línea, la de estación, hace referencia a “Árboles desgarrados”, algo que puede hacer referencia al invierno, a la tempestad. El elemento interesante de esta línea puede ser relacionado con la lluvia y las tormentas que en Latinoamérica son expresión de esta época del año. En la segunda línea, la palabra “Testimonio” abre a la incertidumbre, ¿testimonio de qué? Y, en último lugar, la conclusión o respuesta: “de la inutilidad de haber vivido”. Este haiku, flexible en su forma, pero más acertado y cercano en contenidos, reafirma la posibilidad de hablar de haikus en Pacheco. El matiz con el que Pacheco interviene el poema es la estación, donde incluye una temporada que corresponde a su cotidianidad y a la manera en que se vive en su espacio una u otra estación. La tercera línea, una respuesta irónica, pero que conserva la intención original del haiku como una revelación.

Otro ejemplo fundamental que encontramos en el mismo poemario es “Teotihuacán”. Un poema que desde su título enuncia lo que en un principio mencionamos: la mexicanidad de Pacheco. El poeta interviene el haiku a través de su historia:

Llueve en Teotihuacán.
Sólo la lluvia
ha descifrado a esta ciudad de muerte.

La primera línea nos ubica espacio-temporalmente, además de entregarnos la temporada. La segunda línea, la incertidumbre a través de la repetición del estado del tiempo. La última, una revelación que arde y que es vigente en la historia mexicana. Este acercamiento tan puntual a su ser mexicano es lo que Pacheco introduce con naturalidad en una forma que es de origen japonés.

El anterior ejemplo expone la delgada línea entre géneros, más de este tipo. Como se había citado con anterioridad, el haiku entró a Occidente con una concepción errada que lo asociaba con el epigrama, pero cada vez Pacheco elimina los límites y las dicotomías a través de su conocimiento de la tradición y su consistente ironía, que no solo funciona en una clave burlesca, también lo hace de manera estoica.

Segundo momento: El aforismo

El ensayo más breve del mundo
No hay ensayo más breve que un aforismo.
Gabriel Zaid en *Leer poesía*

El aforismo es una de las formas más antiguas y particulares de la época clásica. Sin embargo, a pesar de poderla considerar de este modo hoy en día, no es una fama que haya adquirido desde sus inicios y sus primeras apariciones. Este género de la escritura atravesó diversos cambios en su uso y concepción a lo largo de la historia, para llegar a ser un género bien conocido y utilizado en épocas de crisis y ruptura, tanto en la historia como en la tradición literaria.

El término aforismo proviene del griego *aphorismus*, el cual era utilizado en el ámbito médico. El término consiguió su popularidad en la época clásica gracias a Hipócrates en el

siglo V a.C., quien en sus sentencias médicas tituladas *Aforismos* colaboró al conocimiento de este género e implícitamente estableció sus valores básicos. El aforismo era utilizado y escrito para dictaminar sentencias precisas sobre el cuidado del cuerpo y del alma.

En el campo médico el aforismo apuntó a un rasgo básico: la observación empírica. El aforismo médico surge de la experiencia con los enfermos o con síntomas de la enfermedad. Este aforismo se concebía en relación con lo experiencial, con lo práctico, mas no del estudio de una ciencia dura y rigurosa. Por lo tanto, posteriormente, se perfiló para desarrollarse con mayor éxito en los campos ético, político e, inclusive, literario. Ya lo decía Carlos García Gual (2006), hablando sobre las primeras expresiones del aforismo:

Parecen proceder de la observación empírica, más que de la tradición gnómica —que también es un género clásico, el cual utiliza la memoria como material de escritura de las sentencias Gnómicas. Surgen de la experiencia y se presentan al servicio de la práctica médica. Tales sentencias son productos de una *opinión experta* y un cierto saber práctico, y no de una ciencia rigurosa. Es decir, no se dan los aforismos en los dominios físicos o matemáticos, pero sí en el campo de la ética y la política, no menos que en el de la medicina hipocrática. La palabra “Aforismo” va apuntando así un sentido más preciso, que luego cobrará más difusión en la época moderna. Pero ese significado no parece estar todavía muy precisado en la época antigua. (14)

Varios siglos más tarde, con Hermógenes en el S II d.C., aparece la primera aproximación de una definición del aforismo en términos literarios, es decir, en lo que corresponde al estilo, esta nueva concepción se la debemos a su texto *Sobre las formas de la escritura*, en donde el término empieza a ser considerado como un género propio y a ser valorado como una opción formal de la escritura literaria.

Ya entrada la Edad Media, el aforismo perdió popularidad, dándoles paso a otras formas clásicas como la máxima o la sentencia. La sentencia era la forma principal en la que el conocimiento era transmitido, en esta forma se hacían presentes conocimientos procedentes de la tradición clásica e, inclusive, bíblica. Este protagonismo de la sentencia se debe a la aparición de la traducción de textos antiguos que constituían gran parte de la sabiduría occidental.

En el ámbito de la lengua española, que es la que más interesa aquí, la sentencia y la máxima fueron populares debido a la exitosa y frecuente traducción de filósofos al idioma en el siglo XIII, dándole paso a un fenómeno literario en el que se empezaron a realizar compilaciones de estos dos géneros. Este proceso de compilación tenía como fin la elaboración de un sistema en el que las citas apuntaran a un propósito específico, como los modales o el gobierno. Este tipo de escritura se popularizó y se mantuvo durante varios siglos, hasta el punto en el que ya en el siglo XV era posible hablar de una literatura de sentencias. “Durante el siglo XV la literatura de sentencias experimenta un notable auge. Las traducciones serán un vehículo indiscutible para enriquecer la nómina de textos gnómicos” (Haro, 18).

Sin embargo, la conquista de la literatura de sentencia no perduró, ya que, entrado el siglo XVI, el género se había convertido en un método monótono y sistematizado que no representaba ninguna innovación en cuanto a la producción de textos originales. Por lo tanto, se llegó a una gran esterilidad que fue atribuida a la naturaleza de su existencia: la mera recopilación y organización con una importante ausencia creativa.

Posterior a dicha esterilidad, fue “[...] el filósofo Francis Bacon, que debió ser uno de los primeros, si no el primero, en plantearse el avance del conocimiento y otorgar un papel primordial a la reflexión abierta y libre que supone el aforismo frente al carácter estático y estéril del método, del sistema cerrado” (Blanco, 22). Bacon planteó al aforismo como un método de conocimiento innovador, a tal punto que el concepto que tenemos de este se formó y estabilizó en el siglo XVII, época en la que Bacon se interesó por dicho estilo de escritura.

Durante el Barroco y el Renacimiento el aforismo resurgió con gran potencial. De igual forma, el paso del género durante estos dos periodos produjo en el aforismo dos cambios sustanciales en cuanto a su uso y su recepción. Emilio Blanco señala que hay dos transformaciones sustanciales del aforismo durante esta época:

En primer lugar, el aforismo es un texto que en un principio se saca de otro autor con una finalidad docente, pero práctica. Busca enseñar a actuar, especialmente en el ámbito del gobierno y de la política... En esta primera etapa, el aforismo vale

como quintaescencia, como sabiduría destilada de otros autores. Pero hay un segundo momento en que la poética del aforismo sufre una transformación radical. El paso lo dan los jesuitas, al convertir sus propias obras en fuentes de aforismos: en 1647 el P. Nierenberg publica sus *Dictámenes*, fragmentos escogidos de sus obras, que en ediciones posteriores ya llevan la etiqueta de aforismos. Y el caso más conocido es sin duda el de Gracián, que presenta su *Oráculo manual* (1647) como aforismos sacados de la obra de Lorenzo Gracián (el mismo, como se sabe). Pero es que sólo algunos proceden de las obras anteriores, y otros se acuñan de nuevo para la ocasión. (24)

A lo que apunta esa evolución del aforismo es a la intervención de nuevos escritores en el género. El cambio de la predilección de los filósofos y pensadores clásicos a una necesidad más contemporánea de conocimiento. La sentencia no agotó la importancia que dichos pensadores tenían a la hora de la elaboración de las compilaciones, pero sí agotaron en cuanto a orden y forma debido a la sistematización de conocimiento. El aforismo no omite el conocimiento clásico, bíblico y filosófico, lo que lo hace especial es su tratamiento de estos, ya que son materia fértil para la elaboración de nuevo conocimiento, no referencias estáticas.

En este aspecto, es pertinente recordar la naturaleza de la muy mencionada influencia y reescritura. El aforismo constituye un acto de relectura circunstancial y de los maestros que renueva el conocimiento. Los procesos como el *Ready-made* o las Pautas revisionarias de Harold Bloom, son expresiones tardías de procesos que ya se vivían en la historia y evolución de los géneros más antiguos.

Los autores del S XVI se ocuparon exhaustivamente de la sentencia, a tal punto que sus contenidos se centraron en los clásicos, así como también se mantuvo intacta la concepción, igualmente clásica, de la moral y la ética. La literatura de sentencias se preocupó por generar sistemas cerrados en sus obras para que estas funcionaran con un propósito específico, mas no fue una época de renovación y escritura. El respeto por la literatura clásica y sus sentencias se había convertido en una burbuja repetitiva de la misma

afirmación que desconocía su contemporaneidad, su esterilidad se debió a su atemporalidad y desactualización con los asuntos que le eran inmediatos.

El aforismo llegó de la mano de Bacon para cultivarse como un género importante que permitiría la producción de pensamientos afines a las necesidades intelectuales, políticas y sociales de la época. El aforismo se destacó sobre los otros géneros de corta extensión por dos características específicas: la primera, el aforismo es una sentencia abierta a la interpretación y la segunda, las circunstancias en que es leído e interpretado cambia el acercamiento que se tiene a este. Otro elemento que contribuyó a la estabilización del género fue la no necesidad de recopilación de estas sentencias a través de un sistema específico, ya que el aforismo funciona como una unidad acabada.

Otro aspecto que permitió al aforismo sobrevivir fue su uso práctico en la política. La brevedad le valió al aforismo mantenerse como un género importante, debido a que eran rápidos de leer y el conocimiento que contienen es inconmensurable. Por lo tanto, los gobernantes accedían al aforismo como forma de conocimiento en sus cortos tiempos libres.

La buena posición en la que se encontraba el aforismo en el siglo XVII no fue remplazada por otro género. El aforismo ha sobrevivido varios siglos más, sin embargo, no ha podido huir a las corrientes del cambio. Ya en el siglo XIX el aspecto educativo del aforismo había perdido la importancia que en un principio lo caracterizó. Las barreras de los géneros se disiparon ante la imponencia de su amplia aplicación y flexibilidad de forma y contenidos.

Ya en el siglo XX podemos mencionar poetas como el español José Ángel Valente, a quien Marta Agudo (2006) se refiere como un ejemplo del aforismo moderno: “Se observa igualmente en su obra cómo a menudo el autor rebasa la brevedad de lo aforístico, lo que delata la imposibilidad para la crítica de trazar fronteras definitivas entre aforismo y poema en prosa” (30). Otro ejemplo más de la voluntad poética que nos imposibilita trazar límites entre géneros. Estas características del aforismo no son recientes, ya que, como habíamos mencionado, el lugar que ocupa dicho estilo en cuanto a las distintas disciplinas humanísticas nos permite pensar la capacidad de interactuar con otros géneros dentro de la

misma literatura. El aforismo es libertad y aprisionamiento, el aforismo es brevedad y estilo, pero ¿qué más es el aforismo?

Repasando su historia, podemos apuntar que es un término de origen griego y que funcionaba en el campo de la medicina. El término adquiere su uso actual en el siglo XVII, adquiere relevancia gracias a Francis Bacon, quien lo planteó como una fuente de conocimiento válido para las necesidades de su tiempo, ya que no contenía ningún tipo de retórica y no pertenecía a ningún tipo de sistema en particular. Este carácter asistémico le permitió a este género ser considerado como un medio de conocimiento reflexivo. Sin embargo, Emilio Blanco apunta, a través de una pequeña referencia a Umberto Eco: “Nada hay menos definible que el aforismo [...] una máxima condensada de pensamiento que expresa una norma de vida, o una breve sentencia filosófica. ¿Qué distingue un aforismo de una máxima o de una sentencia? Nada, sólo la brevedad” (15). He aquí un punto importante: la dificultad de definir el aforismo. Su naturaleza cerrada y, al mismo tiempo, amplia en contenidos e interpretaciones, torna arriesgado e imprudente abalanzarse a una definición definitiva del término. Sin embargo, es posible rastrear algunas constantes en la escritura de este género que se ubica en una línea en la que se dificulta distinguirlo entre uno y otro uso.

La primera característica del aforismo es su extensión y su carácter acabado. La brevedad y la concisión del aforismo son elementos principales cuando hablamos de este estilo de escritura. Sin embargo, lo que lo hace destacar es su construcción con una consciencia de unidad, el aforismo es en sí mismo un círculo cerrado de escritura que no necesita más ni menos para funcionar.

La brevedad no es una característica en la que el aforismo haya innovado, de hecho, podemos recordar la sentencia y la máxima por la misma característica. Aun así, algo de lo que no se preocuparon estos dos géneros fue de la aparición y apreciación del carácter personal y del autor. Es esta la siguiente característica de la escritura aforística: la aparición e importancia del autor, ya que el reconocimiento de este implica un cambio de posición frente a la escritura tradicional. El autor se reconoce como tal para ubicarse y apartarse de

su tradición, esto lo ubica como un intérprete del mundo quien desarrolla el lenguaje a través de ejercicio de observación.

La escritura del aforismo no se construye solo como una forma estilística aislada. También, en cierta medida, los aforismos se ubican dentro de distintas expresiones discursivas. Este aspecto no demerita el origen de los mismos, por el contrario, podríamos decir que es una expresión del ya nombrado *Ready-made*, puesto que es un ejercicio de observación y de reconocimiento dentro de expresiones aparentemente cerradas. El aforismo no solo se escribe, también se reconoce.

El aforismo comparte con máximas y sentencias la unidad y, sólo en algunas ocasiones, la claridad, pero el constitutivo inherente e inexcusable del aforismo es la originalidad de la formulación, que en muchos casos adquiere tintes de agudeza. Una característica ésta, la de la formulación aguda, que no suele acompañar ni a la sentencia ni a la máxima, que parecen menos preocupadas por la forma que por el contenido. (Blanco, 16)

Es claro que el aforismo comparte características con otros géneros, sin embargo, su riqueza radica en algo que mencionamos anteriormente: el lenguaje. El anterior aporte de Blanco nos permite pensar una tercera característica del aforismo: el estilo. Lo que hace grande y rico al aforismo es, como dice el crítico, “la originalidad de la formulación”, es decir, la disposición del lenguaje en la escritura, la economía del lenguaje. El aforismo no es puro contenido y reflexión en unas cuantas palabras, es también “consciencia poética”, lo que le permite generar matices. A esto se hace referencia cuando hablamos de la agudeza con la que es escrito y que, intencionalmente, genera en el lector la reflexión y la interpretación. La preocupación por la forma marca una radical diferencia entre otros géneros y este.

En cuarta instancia, el aforismo debe a su flexibilidad estilística una característica fundamental y es la posibilidad de ser interpretado. Como ya hemos dicho, el aforismo es escrito de manera cerrada y acabada, ya que es una unidad que funciona en sí misma, pero la flexibilidad en la manipulación en las formulaciones que expresa le permite ser interpretado. Desde la etimología del término, la cual significa “algo que se aparta para la

oferta”, “sacar de su horizonte habitual”, podemos decir que la forma en que el aforismo se expande como unidad es a través de la consciencia del estilo. Sobrepasa las mismas palabras con las que está escrito, lo abre a la interpretación. Esta naturaleza del aforismo le permite rebasar los aspectos éticos y morales que en los otros géneros breves son necesarios, mientras que la moral en el aforismo es una opción, ya que el aforismo busca indagar en la realidad y superarla, por lo tanto la moral no es un aspecto a tener en cuenta, necesariamente, a la hora de escribirlo.

El aforismo perduró como un género estilístico propio de la literatura y de la filosofía, ya que sus contenidos podían ser referenciados no solo en las obras que se escribieron ante la, digamos, “rebelión” contra la sentencia, sino que también es posible reconocer aforismos (hablando de la concepción más moderna del término) en textos clásicos. Esta posibilidad permitió renovar la árida mirada con la que se vio durante un tiempo la filosofía clásica. La renovación de la historia a través de la historia es un gran referente de la poesía de Pacheco, quien fue un constante y ávido lector de la tradición clásica.

Dicha afirmación nos permite esbozar otra característica del aforismo, la imposibilidad de dissociar contenido y forma, ya que los dos representan parte importante de diferentes disciplinas: la literatura y la filosofía. El aforismo es un espacio de concentración de pensamiento con una consciencia del lenguaje. Lo que justifica la afirmación de Emilio Blanco sobre la naturaleza del aforismo: “Esa multivalencia, ese situarse entre lo literario y lo filosófico, es lo que le ha dado carta de naturaleza en la literatura contemporánea, tan abierta a las rupturas genéricas, a las tierras de nadie” (12). La posición privilegiada del aforismo se la otorga su multidisciplinariedad, lo que lo hace un estilo capaz de irrumpir en la tradición con una fuerza destructora y creadora que debido a su flexibilidad podríamos considerarla gran compañera de la tradición de la ruptura y pensarlo como un mecanismo, como una pauta revisionaria.

Por último, es importante hablar del momento del aforismo. La forma aforística ha adquirido una gran responsabilidad en la escritura, ya que la libertad que este representa y la concentración de lenguaje y contenidos es indisoluble es un género que se cultivó en tiempos de crisis y que vio la luz durante periodos como el Barroco, el Renacimiento y en

el siglo XIX. El siglo XX no fue la excepción, junto a la tradición literaria latinoamericana el aforismo prosperó.

Pacheco, como hemos visto, apasionado por la brevedad, escribió unos cuantos, en el mismo *Irás y no volverás*, del que hacíamos referencia con anterioridad. Podemos observar el siguiente ejemplo:

Hoy mismo
Mira las cosas que se van,
recuérdalas,
porque no volverás a verlas nunca.

El anterior aforismo comparte en forma la construcción del haiku, en cuanto a que son tres líneas la que lo componen. Sin embargo, en el tema de contenidos y el tratamiento del lenguaje hay variaciones. Este poema es aforístico, ya que implica una consciencia del estilo y del lenguaje, sin olvidar la intervención del autor y la ya mencionada fragilidad de los límites entre géneros.

El poema de forma clásica produce un efecto de reflexión. A pesar de que aparentemente hay obviedad en él, dentro del mismo hay una serie de elementos que mencionamos con anterioridad. Por ejemplo, su naturaleza cerrada. El aforismo abre con una enunciación y cierra completamente dicha enunciación. El poema plantea una revelación, como el haiku, pero esta revelación está abierta a la interpretación y a la circunstancia en la que el lector la recibe. ¿Cuáles son las cosas que se van? Cualesquiera que sean, son las cosas del lector, no las cosas de Pacheco. Esta apertura interpretativa lo convierte en un aforismo completo, cerrado en sí mismo y abierto en cuanto al receptor.

Tercer momento: El epigrama

El epigrama, igualmente forma de origen clásico, es también una de las expresiones más evidentes en la escritura de José Emilio Pacheco. Este estilo de escritura tiene sus orígenes en la época clásica, en donde su función, aplicación y creación eran totalmente distintas a

las que reconocemos hoy en día. La idea general que se tiene del epigrama actualmente, y desde hace unos cuantos siglos atrás, tiene tres palabras claves: estilo, ironía y brevedad.

El origen del epigrama está asociado a la memoria y un carácter “inmortalizador”: trataba todo aquello digno de ser recordado. La escritura de estos textos breves tenía como propósito conmemorar y enaltecer, por lo que se escribían y localizaban en monumentos, entradas, arcos y tumbas. Su escritura, por lo general, se hacía en verso. Esta expresión del epigrama perduró desde el siglo VIII a.C. hasta el V a.C., es decir, la prosperidad de esta aplicación de la forma no dio cabida para cambios sustanciales: “Grecia, cuna de grandes y nobles saberes, lo fue también para el epigrama, al que no impregnó ni del cinismo ni de la malicia que caracterizaron más tarde al género” (García, 1999, 11).

Ya en el siglo IV a.C. el epigrama se desvía hacia lugares menos prácticos y solemnes. Se empiezan a escribir epigramas con una intención más literaria y su localización ya no se asocia estrictamente con las tumbas y monumentos. Aun así, esto no significó la desaparición del uso original de esta forma, uso ya bien conocido. Por el contrario, las dos intenciones expresivas de la forma convivieron al mismo momento. Algunos de los autores quienes cultivaron el epigrama en este periodo fueron Arquíloco, Anacreonte y Simónides.

Manuel Fernández-Galiano nos ofrece una primera definición del epigrama: “[...] son breves poemas (de dos a ocho versos en general, rara vez más extensos, pues los que exceden esta longitud, aunque el criterio suele ser fluctuante, se acogen por lo regular a la rúbrica de la elegía) escritos para ser grabados en inscripciones normalmente de tipo sepulcral o votivo, aunque el epigrama erótico terminó por constituir un género muy importante” (9). Esta definición reafirma lo anteriormente dicho, sin embargo, nos permite observar algo fuera de la común y es la inclusión de nuevos temas en la elaboración de textos epigramáticos, algo que posteriormente ocurrirá con frecuencia y maestría.

Fue en el periodo helenístico en el que todo cambió. La idea que hoy es bien conocida sobre esta forma literaria fue consecuencia de los cambios que se empezaron a presentar durante dicho periodo. El primer elemento que cambió la concepción del epigrama fue la apertura temática, que en este periodo fue grande, ya que temas como el erotismo, la sensualidad y la familia empezaron a ser tratados en su escritura. Los tintes con los que

estos aparecieron refrescaron la naturaleza solemne, para llegar a convertirlo en algo irónico y satírico con toques de humor.

García Caballero enumera algunos de los temas que renovaron el género: “La infidelidad conyugal. El matrimonio. La suegra y la familia política, en general. La mujer. Erotismo y sensualidad. Necedad y estulticia. Ingenuidad y equivoco. El epigrama como epitafio. El epigrama aplicado a ciertas profesiones. A la política y los políticos. A la realeza y la nobleza. Lo escatológico... El epigrama con intención moralizante” (25).

La llegada de la escritura epigramática al Imperio Romano es un síntoma de la ruptura en la tradición literaria que en la antigua Grecia se vivió. La llegada del epigrama no fue en partida doble. No caló con fuerza el epigrama solemne en comparación con el que contenía ironía y sarcasmo, por el contrario, fue esta segunda expresión la que encontró popularidad durante la existencia del Imperio.

Posteriormente, ya en el medioevo, el epigrama no vio la luz. Fue un género olvidado. Los abundantes cambios que implicaron la Edad Media se dirigieron al mejoramiento de la calidad de vida de los hombres, el desarrollo de medicinas e, inclusive, enfrentamientos religiosos. Adelantada la tarea de los hombres medievales de entregarnos un amplio conocimiento y comodidades para la vida, se dio una aridez cultural, momento en el que el epigrama reapareció. Pero, ¿por qué en este momento de culminación del medioevo se dio la reaparición del género? Bueno, ya que la nueva naturaleza del epigrama, con su tono irónico, era una forma que posibilitaba expresar críticas a cualquier tipo de inconformidad. Es así, pues, que el epigrama es un género que existe con mayor fuerza y pervive con más ironía en periodos de crisis.

El epigrama sobrevivió durante varios siglos como una forma definida a través de la ironía y la brevedad, aspectos que nunca cambiaron desde su primer evolución formal. El humor, por otra parte, fue un matiz con el que el epigrama contó durante largo tiempo; pero, como las otras características que no sobrevivieron al paso de la historia, el humor desapareció como algo necesario y predominante en su escritura. “Es en el siglo XVIII cuando el epigrama se sublima; se vuelve grandilocuente y pierde algo de ese toque agudo y burlón

que le dieron los clásicos, tornándose más racional y frío, pero no menos cínico y agresivo” (García, 1999,19).

Ya entrado el siglo XVIII el cambio en el epigrama radica en el matiz con el cual es transmitido, del humor y la diversión a frío y endurecedor, siempre jugando con la ironía. Este cambio no vio tanto su fuerza sino hasta el siglo XIX, siglo en el que la escritura epigramática con ese nuevo tinte serio brilló. Posterior al XIX, el epigrama sobrevive aun hoy en día como el género que se define habilidosamente en el texto *Los mil mejores epigramas de la literatura española*:

Brevidad, rapidez, agudeza, gracia: he aquí los caracteres esenciales de esta forma de poesía que, para ser tildada de *buena*, ha de reunir en una las tres cualidades de corta, leve y chispeante. Pocos versos, rima perfecta –y en otros muchos casos sin rima–, leve motivo, aguda intención, gracia en la forma e ingenio en el fondo: esto es el epigrama. (Anónimo, 5)

Ahora bien, es importante introducirnos en la definición más moderna del epigrama, ya que debido a sus cambios en la historia no podemos concluir, ni tener una última palabra, de lo que el epigrama se trata. Como mencionamos en un principio, tres aspectos son definitivos para reconocer un epigrama: estilo, ironía y brevedad.

Si leemos con detenimiento la definición de esta forma por parte de varios expertos en el tema, encontraremos las tres anteriores características puntualizadas en todos los casos. Por ejemplo, A. García Caballero (1999) escribe sobre la forma epigramática: “El epigrama es, por definición, una composición poética breve en la que se expresa con precisión y agudeza un solo pensamiento, por lo común festivo o satírico” (11). Por otra parte, uno de los expertos en el epigrama español, Federico Carlos Sáinz de Robles (1496), escribió en su libro *El epigrama español*: “Epigrama pasa a ser cualquier poesía sumamente breve y de una intención ambigua o de una atención doble. Epigrama llega a resultar cualquier frase punzadora agridulce, aci-amarga, que ni siquiera se sujeta a rima o a ritmo” (13).

Por definición rastreamos puntos clave en el que los autores convergen. Con García vemos la brevedad de la composición, la consciencia del lenguaje (característica que aparece con esa “precisión” y “agudeza” y con las cuales podríamos referirnos al estilo). Además, un

tercer aspecto: la temática, que llega a ser aspecto predominante en el estilo y la consciencia del lenguaje y la extensión: la sátira, la ironía.

Sáinz, por otra parte, habla de “ambigüedad” y de una “atención doble”, esta caracterización es muy acertada, ya que la lectura del epigrama requiere de cierta consciencia y sensibilidad para reconocer en él la ironía que lleva impregnado. Otro ejemplo de la importancia del lenguaje. Por último, algo que Sáinz reconoce en esta forma es la libertad en el estilo. Mientras que en los epigramas clásicos la rima era casi obligatoria para escribirlos adecuadamente, el paso por el siglo XVIII dejó una gran libertad en su escritura en cuanto al ritmo y la forma en que se escriben.

En cuanto a la composición del epigrama, Sáinz nos presenta con brevedad dos aspectos que son fundamentales y que se deben distinguir en el epigrama:

1. El *nudo*: es la primera parte del epigrama, es la que despierta el interés del lector.
2. El *desenlace*: en esta parte se satisface el interés del lector de una manera sorprendente, inesperada.

De tal forma, para concluir, es pertinente hablar de la afirmación de Pedro Echavarría Giménez del prólogo del libro de García Caballero *El epigrama y la poesía satírica en la literatura española*:

Afirmar que el epigrama no es sino un caso concreto de ironía no debería resultar polémico. Sucinto, rimado y de una terrible eficacia, no deja de ser una manifestación de un fenómeno más general y mal caracterizado hasta ahora, tanto desde el punto de vista de la retórica tradicional como, más recientemente, desde la crítica literaria, la filosofía del lenguaje o la sociolingüística, tomando este término en un sentido amplio. (9)

A lo que Echavarría apunta es a la visión de este género literario, y un tanto filosófico, como algo errado y cerrado. El epigrama, como cualquier otra forma, tiene límites y niveles que se extienden más allá de una caracterización cerrada del género. Esto no quiere invalidar todo lo anteriormente dicho, por el contrario, solo busca aclarar que hay algunos elementos característicos del epigrama que son una constante. Sin embargo, esto no quiere

decir que esta forma literaria deba cumplir con una fórmula específica, esto daría paso a la aridez, a la automatización y reproducción del género y no su proliferación.

Ahora bien, ¿qué tiene que ver José Emilio Pacheco aquí? Bueno, dos de las características principales de la poética de Pacheco giran en torno a la brevedad y a la ironía. Aspectos tan fundamentales que son casi naturales en su poesía. Aspectos que concuerdan con la naturaleza del epigrama: brevedad e ironía. Es pertinente, por lo tanto, darle un vistazo a algunos poemas epigramáticos de Pacheco, los cuales reafirmarán la posición anteriormente expuesta.

Apocalipsis por televisión

Trompetas del fin del mundo
interrumpidas
para dar paso a un *comercial*.

El anterior poema, que pertenece a *Irás y no volverás*, contiene las diferentes características del epigrama. En primer lugar, su evidente brevedad nos permite llegar a la consideración de su naturaleza epigramática. En segunda instancia, podemos percibir la ironía desde su título: “Apocalipsis por televisión”, el cual sugiere dos elementos caóticos y encierra en su interior la naturaleza en la que vivimos desde el siglo XX; al fin y al cabo, el epigrama es una forma que aparece en épocas de crisis.

En cuanto a su naturaleza y construcción, podemos observar la proposición del nudo: el apocalipsis. El desenlace lo encontramos con el contraste que nos ofrece ese “para dar paso a un *comercial*”, una contraposición irónica entre algo supernatural y la naturaleza mercantilista e irrespetuosa del hombre en épocas difíciles. El poema contiene la brevedad, la ironía, el nudo y el desenlace, eso sí, con una gran consciencia poética, una economía del lenguaje que le permite funcionar dentro de la naturaleza del epigrama, aspecto que ya se había planteado.

Las tres formas anteriormente expuestas contienen en su naturaleza literaria y poética elementos que comparten con fuerza. La brevedad, la más obvia. El estilo, la más necesaria para conseguir el efecto deseado. La crisis, formas enfrentadas a la tradición, a los estados

de emergencia, algo que cada una hace muy bien a su manera. Por último, la historia. Cuando me refiero a la historia no me refiero solo a su tratamiento de esta, sino a su evolución a través de la historia. Las tres formas cuentan con una historia superior a los mil años y elemento interesante es la evolución de las formas en etapas específicas.

El siglo XVII fue un siglo importante para las tres formas. El haiku se preparaba para abrirse a Occidente, etapa en la que el haiku se estabilizaba con mayor fuerza como una forma completa. En el caso del aforismo, es Francis Bacon quien inaugura al aforismo como una nueva forma de producción experiencial de conocimiento. Es en este siglo cuando Bacon estudia con profundidad este género. Por último, el epigrama, forma que en el siglo XVII se perfiló para uno de sus cambios más definitivos y definitorios: la supresión del humor y la implementación más profunda del cinismo de la ironía.

Es oportuno, entonces, darle rienda suelta a otro tipo de relaciones entre estas formas en un espacio más concentrado. La convivencia de estos géneros al principio de este trabajo podría sonar disparatada, sin embargo, ya hemos observado la naturaleza a las que Occidente las ha sometido: la violencia. Cuando me refiero a violencia hablo de la ruptura de los límites entre géneros, el admirable irrespeto por la tradición y el deseo poético de hacer poesía con cualquier materia –muerta o no– que la tradición nos ha entregado. Si la tradición está muerta, Pacheco la utiliza; si no ha muerto, Pacheco desea asesinarla con sus propias armas.

La comprobación de lo anterior será adecuadamente resuelta en el análisis de la obra del poeta mexicano José Emilio Pacheco. Quien, con maestría, ha refrescado la naturaleza de formas cuya tradición ha sido enfrentarse a la crisis. Es *Iras y no volverás*, el poemario más pertinente para esta tarea, el cual me dispondré a analizar respecto a las relaciones formales y a la consideración del poemario como una unidad y un propósito principal: reproducir la historia a través de la ironía para generar un proceso de ruptura entre dos tradiciones – Oriente y Occidente– y que convergen en la mexicanidad y naturaleza del poeta.

Capítulo V: *Irás y no volverás*

La poesía de José Emilio Pacheco ha atravesado por distintos cambios. Sus dos primeros poemarios (*Los elementos de la noche* y *El reposo del fuego*) fueron reconocidos por su calidad poética e hicieron destacar el trabajo del aquel entonces joven poeta. Sin embargo, un cambio sustancial que fortalece la poesía de Pacheco viene con la aparición de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), el cual marca un antes y un después de la escritura del poeta. Dicho poemario direccionó la poética de Pacheco al gran tema del tiempo. Luego, otro de los poemarios que reafirmaría con mayor madurez y fuerza esta pasión por el tiempo sería *Irás y no volverás* (1973), poemario en el que la poética del autor se estabilizaría y haría manifiestos sus interés y sus convicciones poéticas.

Irás y no volverás es uno de los poemarios en donde más nos podemos acercar como lectores a las visiones que Pacheco tiene sobre la poesía, pero también fue un espacio de renovación en el que el mexicano exploró nuevas formas. Inició con mayor fuerza la reivindicación del tiempo, o mejor dicho, de la historia y la tradición. Es, por lo tanto, pertinente revisar cuidadosamente la composición de este poemario, en el que llama la atención la brevedad, ironía y consciencia del lenguaje, en especial este último aspecto, el cual refleja una impresionante consciencia histórica y de las más diversas tradiciones.

En un principio, es interesante revisar el título del libro, el cual alude al movimiento y al no regreso de ese movimiento, por lo que podríamos entender la afirmación de Jorge Fernández Granados totalmente válida y consecuente: “El título de *irás y no volverás* alude al lugar o país de los cuentos infantiles a donde se iba y de donde no se regresaba nunca” (8). El poemario, en rasgos básicos, nos muestra un gran dominio y conocimiento del lenguaje y de las formas. De igual manera, sus poemas son de una naturaleza reveladoramente dura e, inclusive, innovadores, ya que son muestra de un ejercicio de relectura, malinterpretación consciente, observación e, incluso, de conocimiento animal.

Ahora bien, estructuralmente, el poemario está distribuido en cinco secciones: “I. Falsos testimonios”, siete poemas, uno de los cuales (“Tres poemas canadienses”) está compuesto por tres poemas; “II. Señales de vida”, que contiene trece poemas; “III. Revés de

almanaque”, con diecinueve poemas; “IV. Examen de la vista”, que cuenta con veintinueve poemas y es la sección más extensa; y “V. Considerando en frío, imparcialmente”, de trece poemas, uno de los cuales (“Observaciones”) está constituido por diez mini poemas. Cada una de estas secciones contiene poemas de una intención específica y operan dentro de la unidad del libro para generar el efecto de viaje, al que ya habíamos aludido en un principio.

El viaje al que nos introduce Pacheco tiene una intención y pretensión muy específica, no regresar del viaje. Sin embargo, al proclamar este evento no se refiere a la imposibilidad de regresar a un espacio, sino de la imposibilidad de regresar siendo el mismo. Es un viaje en el lenguaje, en la lógica, en la historia, la tradición y en los aspectos que tan naturalizados están, que se han neutralizado en el tiempo y la historia. El poemario es una muestra de relectura de la lógica que gobierna nuestra naturaleza como seres humanos, es una crítica que no critica, sino que enuncia sin ningún interés más que el de exponer la otra cara de la moneda.

El poemario cuenta con varios epígrafes, dos que inauguran el poemario en general y entre uno o dos para abrir cada sección. Los que abren el libro provienen, uno de Cervantes, específicamente del Don Quijote y el otro, de Italo Calvino y su obra *Le città invisibili*. El primero, de Cervantes, “*Corre el tiempo, vuela y va/ligero y no volverá.*”, expresa y enuncia el tema del tiempo y su velocidad, además de expresar la imposibilidad de reponerlo y de volver atrás. El tiempo es mortal, porque los hombres son mortales. La segunda cita, de Calvino, aparece en italiano: “*La città esiste e ha un semplice segreto:/conosce solo partenze e non ritorni*”². Esta cita expresa la imposibilidad de regresar del viaje siendo el mismo, pero abre a la posibilidad de abandonar el viaje, una carta abierta para el lector.

Ahora bien, antes de iniciar el análisis del poemario, es pertinente hablar de las condiciones en el que este se llevará a cabo. Esta revisión busca encontrar, definir y explicar el funcionamiento de tres formas que operan en la mayoría de poemas: haiku, aforismo y epigrama son las tres formas a las que, con mayor atención, se atenderán aquí. Eso, sin embargo, no implica que la lectura del poemario será incompleta, también aparecerán

² Cita a la que traduje así: “*Existe la ciudad y tiene un simple secreto: sabe que sólo hay salidas, no retornos*”.

poemas de vital importancia en los que se expondrán la poética del mexicano, su posición frente a la poesía y el tiempo, de tal forma tendremos una aproximación más completa a la poética del autor, lo que nos permite justificar con mayor fuerza las motivaciones y sentidos de la estructura del libro y de las secciones. Aclarado lo anterior, es pertinente introducirnos al análisis textual y estructural.

Pacheco inicia el viaje con “I. Falsos testimonios”, sección que, como ya habíamos mencionado, tiene siete poemas, uno de los cuales cuenta con tres partes; por lo que podríamos considerar que la sección consta de nueve poemas. Además de esto, contamos con un epígrafe de Li Po, en el que Pacheco lo reconoce como una traducción de Marcela de Juan, la referencia dice:

*Ni el agua que transcurre torna a su manantial
Ni la flor desprendida de su tallo
Vuelve jamás al árbol que la dejó caer*

La referencia proviene de uno de los escritores de proverbios más importantes de la tradición china: Li Po. La aparición de este epígrafe junto a la primera sección, nos muestra con rapidez la influencia e interés de Pacheco por las tradiciones de Oriente. Este elemento es importante si reconocemos la ineludible influencia de China sobre Japón, influencia totalmente voluntaria. Ahora bien, en cuanto a su contenido, revela la naturaleza del viaje a través de una metáfora natural. Es una expresión clara de lo que fue y no volverá a ser.

La sección cuenta con pocas apariciones de las formas que ya mencionamos. Aquí podemos hacer referencia a dos formas clásicas occidentales: el aforismo y el epigrama. También en uno de sus poemas: “The dream is over”, podemos encontrar una referencia a la poética de Pacheco. Asimismo la aparición de animales en esta sección es importante. Animales como los peces, del poema anteriormente mencionado, el águila y el jaguar de “Tres poemas canadienses”, la babosa de “Fisiología de la babosa” y otros más se hacen presentes para presentar un ambiente que se desarrolla entre tensiones naturales, en las que caben los animales y la violencia humana. Por otra parte, aparecen distintas referencias a personajes históricos y ficticios, o de la cultura popular, tales como fantasmas, el César, José Luis Cuevas y Fray Antonio de Guevara.

El poema “Idilio”, con el que inicia inmediatamente la sección, es un poema de una extensión “larga”³. El poema se desarrolla en un espacio y un ambiente natural: “aire”, “viento helado”, “nieve”, “primavera”, “hielos”, “calor”, “tierra”, “corteza”, “aves”, “pinos”, “jardín”, “mar”, “bosque”, “aguas” y “tinieblas”, son palabras que expresan un ambiente natural y que nos introducen con rapidez al ritmo con el que el epígrafe inició. Sin embargo, el poema no es del todo estable en cuanto a esas consideraciones y uso de un lenguaje armónico y natural. Hay un trabajo de contraste a través de la utilización de expresiones que aluden a la violencia: “fatiga”, “tierra muerta”, “corteza ensangrentada”, “pinos inconsolables”, “el rumor/de guerras y desastres”, “la miseria”, “el horror”, “funerario”, “olor de muerte”, “veneno”, “defoliador” y “gas paralizante”, son expresiones que contrastan con la otra cara del poema. El poema contrasta dos elementos diferentes en la atmósfera que plantea: la armonía natural se pone en tensión con la violenta naturaleza humana.

“Idilio” abre con sutileza esta sección, ya que en ella encontraremos, como su título lo indica, “testimonios”. Sin embargo, la naturaleza de estos testimonios no tiene como propósito la veracidad, sino la ficcionalización de las voces de otros personajes. Pacheco habla desde la voz de distintos personajes históricos y reflexiona con dureza frente a distintos episodios históricos, desde los más cercanos hasta los más antiguos. Tradición e historia se hacen presentes.

“The dream is over”, por ejemplo, es un poema que se divide en cuatro partes. Expresa un testimonio sobre diferentes temas, en la primera parte apunta a la imposibilidad de regresar el tiempo, de volver a vivir ciertos episodios, esta parte cierra con los versos: “Nunca en el tiempo se dará otra noche/en que arda la vida en esa orilla/*del más bien muerto de los mares muertos*” (15). La sección culmina con un tono desolador, duro y frío que alude a esa imposibilidad. La segunda parte, una bastante interesante, inicia con una declaración importante: “El tiempo entero es muda mutación” (15), esta expresión alude a una forma ya mencionada: el aforismo.

³ Esta consideración de la extensión del poema como “largo” la tomo con relación a la extensión de los poemas del mismo poemario, no como una posición personal frente a qué o cuánto es necesario para reconocer un poema largo, corto o de extensión media.

Como sabemos, el aforismo no es solamente elaborado como una unidad aislada, también es una proposición de pensamiento que se puede encontrar (así como el ya mencionado *Ready-made*) dentro de otras formas. Este poema, a pesar de su extensión, contiene unidades de pensamiento y de consciencia del lenguaje que encierran un tema que puede considerarse el ensayo mismo en el que el poema está fundado. La proposición del tiempo es algo que el poeta revisará y volcará, no solo en esta sección. Como tema imperante, el tiempo aparecerá cada vez con mayor fuerza. La segunda parte del poema, por lo tanto, se desarrolla en torno al tiempo y a la poesía, específicamente a su condición humana, por lo tanto, mortal. La tercera parte es una declaración de guerra contra la memoria, una mirada desde otra perspectiva frente al recuerdo, una expresión humana invaluable cuando hablamos del tiempo y el yo. La última parte configura, a través del recuerdo de la música, una reestructuración de la historia y la reinicia con un nuevo tinte al desprestigiarla:

Multitudes

Que dan vueltas y vueltas

al templo de la guerra.

La incertidumbre es todo lo que tengo.

Hoy recomienza

La pesadilla de la historia

Esta conclusión nos arroja directamente a lo que la sección se dedicará a exponer, la pesadilla de la historia a través de la recreación de personajes históricos, en lugares y contextos específicos a través del testimonio, un elemento que por su naturaleza personal (e impersonal, ya que es Pacheco quien les da voz) es de larga extensión, lo que no le da cabida a un género como el haiku, que es pura observación. Sin embargo, la elección de personajes, sucesos violentos y de crisis le permite al aforismo y al epigrama aparecer con una naturaleza crítica implacable.

En cuanto a epigramas, podemos considerar la primera estrofa del poema “Moralidades legendarias” como uno. El nudo, es decir, el planteamiento de la proposición, se abre con la afirmación “Odián al César y al poder romano.” (Pacheco, 20). Esta proposición nos ubica espaciotemporalmente inmediatamente debido a la mención de un personaje

relevantemente histórico como lo es El César. Este verso despierta el interés e inquietud del lector, ya que expresa un sentimiento negativo frente a esta representación del poder. Los siguientes versos serían el desenlace, donde se da respuesta a la proposición que abrió el epigrama: “Se privan de comer la última uvita/pensando en los esclavos que revientan/en las minas de sal o en las galeras” (Pacheco, 20). Este cierre da una respuesta inesperada frente a la primera línea. Hay un reposicionamiento de la afirmación y se habla de quienes odian al César, no del gobernante a quien se hizo referencia. El desenlace del epigrama viene cargado de un tono irónico, el cual se acentúa con el uso del diminutivo en la palabra “uvita”. La respuesta no resuelve la pregunta que parecería formular el nudo, pero sí abre un interrogante y nos enseña una posición de la clase alta sobre la miseria esclava. La clase alta siente lastima por los esclavos, sin embargo, su manera de reaccionar es no comer su último fruto, no ejecutar ningún tipo de ayuda.

Un ejemplo ya citado de aforismo es el fragmento de “The dream is over”: “El tiempo es muda mutación” (Pacheco, 15). Un fragmento de la segunda parte del poema en el cual se exponen las características del aforismo. Esta sentencia es producto de una consciencia del lenguaje, la brevedad absoluta es reconocible y, por último, la condensación de pensamiento. La proposición abre una pregunta implícita por el tiempo y la cierra con una respuesta en la que la interpretación y el contexto son fundamentales para su desarrollo. La unidad de pensamiento está cerrada, pero deja al lector la posibilidad de acercarse e interpretar esta unidad. Tres elementos en un fragmento de un poema que se reconoce como aforismo: brevedad, consciencia del lenguaje, pensamiento. Estos tres elementos nos arrojan a una reflexión en la que la nombrada interpretación es fundamental. Lo que la poesía de Pacheco busca y espera del lector: el lector es quien completa el poema, es quien completa el aforismo, de ahí la pertinencia de su uso en la escritura y poética.

El poema mencionado también tiene otra característica especial respecto al tiempo. Este poema tiene como unidad temática, en su segunda parte, el tiempo, ya que se enuncia y lo reconocemos inmediatamente como una reflexión sobre el mismo tema. Por otra parte, poemas de la misma sección como “José Luis Guevara hace un autorretrato” y “Fray Antonio de Guevara reflexiona mientras espera a Carlos V”, son poemas en el que el tiempo no funciona como tema, sino como motivación, es decir, la historia como material

sin embargo, debido a que el efecto que se busca es testimonial, los poemas son de una extensión larga.

La segunda sección del poemario, titulada “II. Señales de vida”, está compuesta por trece poemas de una extensión más breve que la primera parte. La sección inicia con una cita de Tao Ch’ien, también un poeta clásico de la tradición china, la cual dice:

*La vida no se puede discutir.
Es difícil y absurdo defenderla.*

Este epígrafe está fuertemente ligado con el título de la sección, ya que implica la caracterización y descripción de la vida, no solo la vida humana, también la vida natural; animales, paisajes, entre otras expresiones de la naturaleza. Debido a la aparición de poemas más breves en esta sección y a la naturaleza contemplativa en la que se desarrollan los mismos (de ahí las “señales de vida”), es posible hablar de la aparición de otras formas literarias, tales como el haiku japonés. Así pues, es pertinente hablar del poema con el que inicia la sección: “Veracruz”.

Veracruz

Desde su orilla me está mirando el mar.
Cuentas claras
Rinden las olas que al nacer agonizan.
Y el sol vive de ahogarse en su violencia.

Este poema es un ejercicio de observación de un paisaje y de descripción metafórica de un movimiento natural como lo es el oleaje. Formalmente el poema, aparentemente, es solo un poema breve, sin embargo, el poema tiene distintos elementos representativos del haiku. La pregunta es ¿por qué? Bueno, empecemos por el primer verso: “Desde su orilla me está mirando el mar.” La primera línea del haiku japonés clásico usualmente tiene como propósito expresar la ubicación espaciotemporal a través de la palabra de estación (*Kigo*), algo que no podemos ver en este poema evidentemente, ya que, a pesar de la aparición del mar, no hay ningún elemento que nos relacione con la estación, al menos no más allá de su

título, “Veracruz”. Sin embargo, a través de la lectura de los otros poemas de Pacheco en esta sección, es posible notar que haikus pachequianos y su desarrollo son relativos al lugar que expresan. Pese a que en México hay una suerte de estaciones, no es posible describir y diferenciar dichas estaciones con una sola palabra que produzca el efecto del fragmento por la totalidad, como lo hacen los haikus japoneses. La solución de Pacheco a este “obstáculo” le permite apropiarse de la forma estilística, en donde conserva los elementos esenciales del haiku y elabora esta contemplación a través de una brevedad admirable que se reconoce por su consciencia del estilo y del lenguaje.

La solución de Pacheco consiste en no utilizar una palabra de estación, sino en enunciar el lugar en donde se dan los rasgos de la estación y localizar lo representativo del lugar, en este caso el mar, para ofrecernos un espacio que se ajusta a la naturaleza en la que se inscribe el poema, es decir, su tradición, su mexicanidad. Su haiku no falsea la forma del haiku tradicional, lo que hace es respetarlo a través de la verosimilitud que su entorno le ofrece. La segunda parte del haiku la provee el segundo y tercer verso, los cuales sí son ubicados como una sola línea dirían: “Cuentas claras rinden las olas que al nacer agonizan.” Esta parte del haiku expresa un cambio, algo que produce choque frente la primera sección, desestabiliza la estación. Por último, la tercera parte: “Y el sol vive de ahogarse en su violencia”. Cierra el haiku, es la condensación, la conclusión, es la reflexión poética (*Satori*).

El uso de espacios propios de su tradición, espacios a los que el poeta tiene acceso, le permiten releer y reinterpretar la tradición y la forma del poema breve japonés. Lo renueva para funcionar en un ambiente ajeno y en una lengua diferente. Esta clase de tratamiento y elaboración del haiku no es la única, por el contrario, Pacheco se ubica desde diferentes espacios en donde es verosímil hablar de una u otra estación climática; algo que, como José Juan Tablada en su periplo por Colombia, le permite incorporar una tradición totalmente ajena a su mexicanidad.

Otros poemas de esta clase, en esta sección, son “Transfiguraciones”, “Niagara Falls”, “Urbana, Illinois” y “Stanley Park, Vancouver”. Todos estos haikus pachequianos, por consiguiente mexicanos, cuentan con características que reflejan la esencia del haiku y

expresan su escritura, a pesar de desviarse de la métrica tradicional japonesa. Ejemplo clave es “Transfiguraciones”:

Transfiguraciones

Mundo sin sol
Lavado por la lluvia.

La luz recobra el aire.
Es transparencia.

Un minuto se enciende
–y cae la noche.

Este poema, a pesar de no tener la rigurosidad formal que implica el haiku clásico, sí contiene los rasgos esenciales del haiku. Visualmente, podemos notar una división del poema en tres partes, las cuales corresponden con los planteamientos de la forma japonesa. La primera parte nos ubica: “lluvia”. La segunda parte, genera la sorpresa, activa la contemplación: la naturaleza de la luz expresada. La tercera parte cierra el haiku, es la pura iluminación poética: la llegada de la noche.

El poema que le sigue al recién citado, en el orden de la sección, lleva por nombre “Siempre Heráclito”. Un poema interesante, ya que encontraremos diferentes elementos en él que nos permiten asociarlo no solo con el epigrama, también con el aforismo. El poema es pura hibridación, mezcla de formas clásicas:

Siempre Heráclito

El viento pasa y al pasar se desdice.
Se lleva el tiempo y desdibuja el mundo.
Somos la piedra a la mitad del torrente:
Siempre igual y distinta a cada segundo,
Pulida por las incesantes aguas del cambio.

Este poema tiene diversas características que nos permite ubicarlo entre los límites de dos géneros clásicos. Cuando leemos el poema podemos distinguir varios elementos, por ejemplo el título, que hace referencia a Heráclito y juega con la paradoja de Teseo sobre “El río de Heráclito”. También podemos notar la preocupación por el tiempo como algo central. Sin embargo, ¿por qué ubicar ese poema entre la línea que divide el aforismo y el epigrama? Si leemos el poema como unidad, podemos pensarlo como un epigrama. El título le otorga una pequeña carga irónica, elemento con el que se caracteriza el epigrama. También aparecen el nudo: los primeros dos versos, y el desenlace: los tres últimos versos. Ahora bien, ¿por qué considerarlo un aforismo? Si recordamos la posibilidad de fragmentar el poema y de considerar al aforismo como un posible *Ready-made*, podemos leer los tres últimos versos, es decir, el desenlace epigramático, como una unidad cerrada de pensamiento. Permite la interpretación, no necesita más ni menos para funcionar, se basta a sí mismo como unidad de reflexión y significación. Esta naturaleza del poema apunta a la hibridación de géneros, lo que permite la renovación y apertura de las unidades cerradas de pensamiento. Las hibridaciones en este poemario son constantes y las iremos revisando oportunamente según el orden del poemario.

Una forma aún no explorada individualmente en esta sección es el aforismo. Expresión que aparece tres veces, incluyendo la de esta hibridación: “Marea baja”, “Tacubaya 1949” y “Siempre Heráclito”, son poemas que contienen una carga aforística reconocible en esta sección. “Marea Baja” es un poema de extensión corta, el cual se desarrolla en un ambiente marítimo:

Marea baja

Como los peces muertos que la marea abandona,
El reflujo de la memoria saca a la podredumbre
Lugares, rostros, fechas, voces, aromas.
Su esplendor se vuelve opacidad. El pasado
Es un acuario, una prisión de fantasmas.

Al analizar este poema es posible notar distintas características de la poesía de Pacheco: la brevedad, el tiempo y la aparición de animales como recurso metafórico. Sin embargo, en

el caso del aforismo, lo que más llama la atención son los dos últimos versos del poema: “El pasado/es un acuario, una prisión de fantasmas”. Esta sentencia es de un poder maravilloso, ya que condensa el poema, es la conclusión y condensación del texto, la semilla que nace después de que la planta ha crecido, guarda la totalidad dentro de ella y, a pesar de que no lo podemos ver, condensa todo.

El último aforismo de esta sección se ubica en un fragmento del poema “Tacubaya 1949”. Un poema más largo que los anteriores y que, por lo tanto, no citaré por completo. El poema nos plantea un lugar y un momento específico, sin embargo es apenas una motivación para una reflexión sobre la memoria. Este poema representa el uso del tiempo como material de elaboración poética, es la historia la que trabaja detrás del poema, pura consciencia histórica, en donde tenemos como resultado la condensación, la reflexión: el aforismo: “También en la memoria/las ruinas dejan sitio a nuevas ruinas” (32). Este aforismo es una unidad de conocimiento y reflexión que ilumina y cuestiona a la memoria y la expone en su naturaleza como recuerdo. El poema es el viaje, el aforismo, el aterrizaje en donde todo está condensado en un instante.

Otro de los elementos rastreables de esta sección es la aparición de rasgos de la poética de Pacheco. El poema “Contraelegía” expresa con propiedad el tratamiento que el poeta tiene frente al cambio, lo que a su misma vez es una consecuencia del tiempo:

Contraelegía

Mi único tema es lo que ya no está.
Sólo parezco hablar de lo perdido.
Mi punzante estribillo es *nunca más*.
Y sin embargo amo este cambio perpetuo,
Este variar segundo tras segundo,
Porque sin él lo que llamamos vida
Sería de piedra.

El poema desarrolla aspectos fundamentales: su tema, “lo que ya no está”, “lo perdido”, lo que, a su vez, es una consecuencia del paso del tiempo, de su fugacidad. De ahí el

reconocimiento del cambio, el gran síntoma del tiempo y el reconocimiento de la importancia de este proceso temporal. El poema se desarrolla en favor del cambio y de lo que no está, ya que esto le da vida a la vida.

Otros poemas de la sección son “A la que murió en el mar”, un poema en donde el tiempo es un tema que se enuncia en sus contenidos. Igualmente “Contra la Kodak”, en el que el tema del tiempo es visible a través de la crítica de las fotografías y su envejecimiento. Mientras que en poemas como “Nuevamente” hace referencia a Odiseo, y el ya nombrado “Tacubaya 1949” son poemas en los que reconocemos el tiempo como motivación. El primero toma la tradición clásica como referente, mientras que el segundo utiliza un año y una ubicación específica con las que sugiere dirigirse a una casa construida por el famoso arquitecto mexicano Enrique del Moral, quien construyó en 1949 su casa en Tacubaya, la cual representaba en gran parte la tradición de la arquitectura mexicana.

Para cerrar esta sección, es oportuno analizar de nuevo el epígrafe de Tao Ch'ien en relación con el título de la sección. El título “Señales de vida” y el epígrafe generan un contraste y una tensión entre dos aspectos que ronda la sección continuamente: la vida y la muerte; lo que fue y ya no es; lo que estaba y ya no está. Estos aspectos aparecen en tensión continuamente en los poemas y ejemplifican la naturaleza de la vida humana, su mortalidad. La ironía es evidente, mientras que el título busca encontrar la vida a través de la observación, el epígrafe descalifica el sentido de la búsqueda. En cuanto al viaje, esta sección busca la reelaboración de la idea de la muerte y de la vida; no las dignifica, sino que busca su aceptación como naturaleza.

“III. Revés de almanaque” es la tercera parte del poemario. Está compuesta por diecinueve poemas de distintas extensiones. La sección cuenta con algunos aforismos y epigramas, mientras que la ausencia de haikus es absoluta. El tiempo como motivación de la escritura, es decir, la historia y la tradición, aparecen constantemente. Personajes como Prometeo, Sísifo, Montes de Oca y “Miss Cynthia Paterson”, aparecen como referencia en algunos poemas, lo que rectifica la idea del tiempo como material de elaboración poética. Otra característica es la aparición de una gran cantidad de animales no solo enunciados, sino

como objeto de poemas específicos. La sección inicia, como las otras secciones, con un epígrafe del ya citado Li Po:

*La espada con la hoja más fina
No puede cortar el agua del río en dos
Para que deje de correr.*

El título de la sección hace referencia a lo que se esconde detrás de la aparente neutralidad de las cosas, es la otra versión de las cosas (animales, tradiciones, entre otros aspectos cotidianos de la vida moderna). Este título también hace referencia al tiempo y a la tarea que el poeta ha venido realizando a lo largo del poemario: volcar las ideas neutralizadas por la historia y tradición a través de la voluntad humana y el tiempo. Mientras tanto, el epígrafe hace referencia a lo imparable, a lo que no puede ser detenido por medio de ningún esfuerzo humano.

Introduciéndonos al análisis de “Revés de almanaque”, es necesario revisar el poema con el que abre Pacheco: “Tarde otoñal en una vieja casa de campo”. El poema se desarrolla en tres breves estrofas. La primera expresa un episodio que se desenvuelve en la “vieja casa de campo”. La aparición de “llanto”, “pasos inquietos” y “conversaciones en voz baja” sugieren una presencia ajena. La segunda estrofa, de una brevedad mayor, nos narra el acercamiento del personaje a los ruidos escuchados en un principio y abre otra incógnita a través de una afirmación: “Como temí, como sabía, no hay nadie” (45). Por último, se resuelve la inquietud con una pregunta que, a su vez, afirma la presencia de seres de otro tipo: “¿Qué habrán pensado al oírme cerca?/¿Me tendrán miedo los fantasmas?” (45). Este poema inaugura el tono y el sentido de los poemas, el cambio de percepción y perspectiva frente a distintos episodios. Es interesante como el poema cambia el orden lógico del miedo, no es el hombre quien siente miedo, sino los fantasmas. Este cambio de perspectiva es el “revés de almanaque”. Una aproximación a hechos, animales y tradiciones desde otra mirada: relectura, mala lectura y mal interpretación aparecen aquí para repensar y revitalizar la tradición y la historia, además de darle vuelta a estereotipos y simbologías de algunos animales y eventos culturales.

La ironía está presente constantemente, por lo que es un espacio propicio para el epigrama, forma que predomina por su naturaleza crítica y política. Mientras tanto, el aforismo solo aparece una vez. La revisión de las tradiciones y cosmogonías cristianas es un tema predominante, el tratamiento de dicho tema es desarrollado a través de una fuerte ironía con la que es posible tener una mirada desde otra óptica, algo mucho más profano. “Primera comunión”, “Romerías y desastres” y “Séptimo sello” son poemas de carácter epigramático en los que se dramatizan e ironizan las costumbres cristianas.

Primera Comunión

La eucaristía dejó su aguijoncito
bastante inmune a los racionalismos.
¿Habrá muerto mi alma en sus infiernos?
O a lo mejor, de pronto, cuando muera,
Saldrá volando de entre mi carroña
Como una palomita.

El poema se desarrolla a través del trasfondo de las creencias cristianas respecto al alma y la necesidad de la primera comunión para purificarla. También critica la manera en que el racionalismo es desacreditado. Los dos primeros versos nos arrojan con gran ironía la naturaleza de los cultos religiosos. Los siguientes versos se introducen en la idea del alma, algo que, gracias a su tratamiento irónico, produce un fuerte contraste y tensión. El poema se escribe en clave epigramática. Su nudo se nos presenta en los primeros tres versos, el desenlace en los últimos tres.

La crítica al cristianismo reaparece en el poema siguiente: “Romerías y desastres”, en donde la sátira es el tono dominante y se elabora un cuadro que ficcionaliza una escena apocalíptica. El poema, también epigramático, se destaca por su ironía, efecto que se logra por la misma enunciación de la escena con un tono narrativo aparentemente neutral.

Romerías y desastres

Cuando de vuelta de la peregrinación
los aviones se caen, chocan los trenes,

se incendian autobuses, mueren los fieles,
los santos se defienden argumentando
que van al cielo
justamente por ser insobornables.

El poema se desarrolla con gran ironía y alude al epigrama. Pese a su extensión, es posible rastrear elementos característicos, como la ironía, el planteamiento de un nudo a través de la escena apocalíptica y un desenlace inesperado: una respuesta proveniente de “los santos”. En último lugar, esta serie de poemas que aluden en esta sección a lo religioso cierra con “Séptimo sello”.

Séptimo sello

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

Este poema cierra el ciclo de poemas religioso de manera asombrosa, pintando un cuadro pos apocalíptico lleno de gran ironía. Como notamos, el poema es el de mayor extensión dentro de la serie. Hay un efecto de crecimiento temático a través de los tres momentos. El primero: la primera comunión, que representa la comunión con Dios y en el que, a través de la ironía de Pacheco, reconocemos un cierto nivel de ceguera. El segundo es un momento ficcional en el que se desarrolla el apocalipsis y los creyentes buscan su salvación desesperada por medio de su autoproclamación como “insobornables”. Por último, el tercer momento alude a una escena pos apocalíptica en donde no hay enunciación directa de lo

religioso, solo lo reconocemos desde el título “Séptimo sello”, que alude al libro bíblico del Apocalipsis.

En los tres poemas se presenta una gradación del lenguaje en el que la vida religiosa pasa de esencial a casi innombrada gracias a la destrucción. Este último es un poema que también con ironía nos presenta los hechos, pero que no cabría perfectamente en la definición y características del epigrama. Sin embargo, no nos queda duda que entender este poema como una hibridación entre la libertad de la poesía y los principios irónicos del epigrama nos ofrece un poema epigramático. El cambio de perspectiva en los poemas es constante, lo que les otorga un gran dramatismo y angustia que se hace evidente a través de la disminución de referencias más directas al culto religioso.

Por otra parte, Pacheco desarrolla una serie de poemas en donde los animales son protagonistas. La pertinencia de estos poemas en esta sección es absoluta cuando notamos la reevaluación de la simbología de los animales más representativos de la cultura popular, no solo en México, sino en Occidente en general.

Posterior a “Romerías y desastres”, Pacheco nos entrega el poema “Un pavo real visto por Montes de Oca”, en el cual encontramos desde su título varios elementos que caracterizan a Pacheco. La ficcionalización de un personaje, un maestro para el poeta, dándole una voz (algo que nos recuerda a las pautas revisionarias de Harold Bloom en su *Ansiedad de las influencias*) y la presencia de un animal tan colorido e imponente como lo es el pavo real. Uno de los elementos importantes es la invención de palabras, tales como: “Pavoirrealidad”, este aspecto no es muy explotado por Pacheco en sus otros poemas. Otro aspecto interesante es la aparición de un referente de la tradición de la poesía latinoamericana, me refiero a Rubén Darío, a quien nombra a través de su poética: “En el vago jardín rubendariano” (51). Este poema que inicia la serie de animales es el que contiene más referencias evidentes a otras tradiciones, el tiempo es su motivación.

A continuación encontramos los poemas “Búho” y “Sapo”, en los que no hay aparición alguna de personajes específicos, al menos ninguno más allá del hombre. “Búho” es un poema que se desarrolla para desafiar la simbología con la que se le reconoce: sabiduría. En respuesta el poeta escribe:

¿De cuál sabiduría puede ser símbolo
sino de la rapiña, el crimen, el desprecio:
todo lo que ha hecho tu venerada gloria,
Occidente?

Este cuestionamiento a la lógica occidental le da vuelta a la simbología neutralizada en la que Occidente se encuentra sumergido. Un poema animal que con ironía ejerce una relectura simbólica de un animal a través de su descripción y una maravillosa consciencia y economía del lenguaje en el que lo describe. “Sapo”, por otra parte, es también un poema irónico, pero de él podemos rescatar algo: un aforismo. Sin embargo, un aforismo permeado por la ironía digna de un epigrama: aforismo epigramático, una muestra más de la hibridación de géneros:

Trágico impulso humano: destruir
lo mismo al semejante que al distinto.

Este aforismo de tono irónico es una forma extraña. En él no reconocemos el nudo y el desenlace del epigrama, sin embargo, hay rasgos como el estilo, la brevedad y la reflexión que lo hacen una unidad de pensamiento que funciona por sí misma y que está cerrada en cuanto a su elaboración, pero nos permite aproximarnos con ánimos interpretativos. “Elefantes marinos” y “Pez” son los dos poemas que cierran esta serie de animales y que con ironía nos repiten este cambio de posición y lectura de los animales. La ironía más presente la encontramos en “Pez”:

Pez

Para la red, para el arpón naciste.
Para anzuelo, asfixia y sartenes.
Inficionamos por usura tu mar.
Ahora te haces justicia envenenándonos.

El poema nos introduce al pez como personaje central. Nos muestra sus pesares y, a su vez, su venganza. Hay otras apariciones de animales en esta sección del poemario, como

“Antipostal de Río de Janeiro”, un poema en el que desde su título encontramos invención de palabras. El poema se desarrolla con animales, pero reflexiona sobre ellos desde su contexto, no desde su naturaleza animal. Narra el drama de las polillas en Río de Janeiro:

No fue para ellas la hermosura de Río
sino el hambre. El horror y la tortura.

Este fragmento nos permite observar de nuevo el reposicionamiento del poema en búsqueda del protagonismo de la polilla, no de los hombres. Es el drama de la polilla, no el drama por la polilla.

Los poemas de “Revés de almanaque”, como hemos visto, contienen gran cantidad de referencias históricas y de distintas tradiciones, en donde destaca la clásica y la cristiana. Lo que nos hace pensar en la importancia del tiempo como material en la poética de Pacheco: “Nuevo mito de Sísifo”, “Prometeo”, “Ruinas del templo mayor (1969)”, “Un pavo real visto por montes de Oca”, “Las manos” y “Los herederos”, son poemas en donde el tiempo se desarrolla como trasfondo y material de producción, además de mostrarnos el gran conocimiento de la literatura universal por parte del mexicano.

En conclusión, la sección nos presenta una serie de poemas que reposicionan y cambian la perspectiva de distintos elementos, tanto naturales como culturales. Respecto al epígrafe, Pacheco nos presenta el revés de las cosas, el viaje que nos dirige al cambio que tanto anuncia, cambio imparabile, imparabile por la voluntad humana. Sin embargo, el cambio es un espacio de reconsideraciones, relectura y malas lecturas.

La cuarta sección lleva por nombre “IV. Examen de la vista”, y es la sección con mayor cantidad de poemas. Un total de veintinueve poemas lo componen, de los cuales, en su mayoría, por no decir todos, son de una extensión breve. El epígrafe que lo acompaña es de Wei Yin Wu, otro poeta chino. De quien cita:

¿Adónde fue la luz del día?
¿De dónde vienen las tinieblas?

Este proverbio nos introduce a la pregunta por el mundo. La sección se desarrolla, como su título lo sugiere, a través de ejercicios de observación. Haikus, epigramas y aforismo aparecen en mayor medida que en las otras secciones. El haiku, debido a que es una forma que permite redescubrir el mundo y describirlo a partir de la contemplación, es un género que aparece con mayor protagonismo. Dado que es la sección más rica en la escritura de estas tres formas breves, es pertinente elaborar una clasificación más sólida, la cual presentaré a través de la siguiente gráfica:

EPIGRAMAS	AFORISMOS	HAIKUS
• Río de las mariposas	○ El segundero	▪ Oda
• Enigma (EPI/AFO)	○ Definición	▪ Amanecer en Buenos Aires
• Clínica de belleza	○ Enigma (EPI/AFO)	▪ Lluvia en Copacabana
• Introducción al psicoanálisis	○ Elogio de la fugacidad (EPI/AFO)	▪ Estudio
• Contaminaciones (EPI/AFO)	○ Sucesión	▪ Nieve en la arena
• Elogio de la fugacidad (EPI/AFO)	○ Hoy mismo	▪ Teotihuacán
• Apocalipsis por televisión	○ Irás y no volverás (EPI/AFO)	▪ Paisaje
• Blasfemias de don Juan en los infiernos	○ Contaminaciones (EPI/AFO)	
• Fábula		
• Irás y no volverás (EPI/AFO)		

El anterior cuadro presenta una clasificación de los poemas por género. Sin embargo, esta clasificación es problemática, ya que, debido a la hibridación de géneros, no es posible determinar en varios poemas el género al que pertenecen. La solución que he planteado es

ubicar entre paréntesis las hibridaciones de géneros que hay en cada poema, también aparecen mencionados en las dos columnas a las que cada poema corresponde.

Ahora bien, clasificados los poemas, es pertinente realizar un análisis de cada género en esta sección. Debido a la riqueza en la producción de Pacheco, seleccionaré algunos poemas y profundizaré en ellos. En primer lugar, hablaré del epigrama, forma que corresponde a la mayor parte de poemas.

“Río de las mariposas” es un poema en el que el autor hace referencia a Heráclito con ironía: “Entre los nadadores distinguimos/a Heráclito el oscuro/que hizo una señal de despedida” (72). El poema contiene su nudo en relación con la carrera de narradores y su desenlace con la despedida. Es un poema que lo contiene todo: concisión, brevedad, ironía y un gran manejo de la tradición clásica.

Por otra parte, los epigramas también se desarrollan refiriéndose a épocas más modernas, tal es el caso de “Clínica de belleza”: “Ésas que ves allí sudando a mares/pro retorno imposible,/fueron un día/las muchachas en flor” (77). El poema expresa una crítica actual con gran ironía. También se relaciona con distintos aspectos, como la vejez, que es reflejo y consecuencia del tiempo, de igual manera nos expone la irreversibilidad del tiempo. Otro de los ejemplos más contemporáneos que Pacheco nos presenta del epigrama es “Contaminaciones”:

Contaminaciones

El smog, el tabaco, el hexaclorofeno,
el aire emponzoñado que te va corroyendo,
son la vida que filtra en todo su veneno
y siempre nos recuerda: *Vivir es ir muriendo.*

El poema expresa, a través de un vocabulario más científico, la naturaleza con que la modernidad envenena la vida. Sin embargo, no se detiene ahí, utiliza esta referencia ambiental para citar una gran sentencia: “*Vivir es ir muriendo*”. El poema, que en un fragmento apunta al aforismo, es de una terrible ironía, también su vocabulario nos permite acercarnos al planteamiento con una aparente neutralidad.

Por otra parte, tenemos otra referencia a la religión, este caso específico hace referencia a Dios. El poeta escribe en su “Blasfemias de don Juan en los infiernos”: “–Dios que castigas la fornicación/¿por qué no haces el experimento?” (86). El poema es de una brevedad impresionante y en esta misma encontramos el nudo y el desenlace, cada verso cumple su labor: epigrama completo. Otro elemento a resaltar, es la introducción de Dios a la ironía.

Ahora bien, uno de los elementos que más llama la atención es la hibridación de géneros. En este caso, la hibridación más predominante, por no decir la única, es la de el aforismo y el epigrama, dos géneros del mismo origen histórico. “Enigmas” es, como veremos, otro ejemplo fundamental de este ejercicio de escritura que difumina los límites entre géneros:

Enigmas

Como el pasado ya pasó
No sabes
Qué ha sido en realidad
Lo que ha pasado.

Este poema cuenta con diferentes características que nos introducen a los dos géneros. Respecto al aforismo, es un poema breve, hay una reflexión que se abre al lector. Por otra parte, cuenta con el humor que caracterizaba al epigrama. Otro aspecto es el ritmo, una suerte de juego de palabras que produce el efecto de parodia. Esta hibridación toma aspectos valiosos de los dos géneros y elabora la ruptura a través de la mezcla y la violación de los límites formales.

Introducidos a la hibridación y al aforismo, considero oportuno dar una rápida mirada a los aforismos de la sección. “El segundero” es un poema breve que se inscribe en la temática del tiempo: “Digo *instante*/y en la primera sílaba el instante/se hunde en el no volver” (71). El aforismo se desarrolla con un tono poético en el que reconocemos la consciencia estilística y la economía del lenguaje. Es una unidad cerrada que permite la reflexión sobre el tiempo. No tiene referencias culturales, lo que le permite ser leído con mayor libertad.

Continuando por la línea temática del tiempo, “Hoy mismo” es un poema que nos conduce a la reflexión de este tema de manera inmediata desde su título. “Mira las cosas que se

van,/recuérdalas,/porque no volverás a verlas nunca” (94). El poema se desarrolla con un lenguaje cotidiano, lo que se relaciona con la nombrada poesía conversacional, que permite un rápido, aunque no fácil, acceso a lo que en su interior condensa. Es una de las tantas declaraciones que Pacheco hace sobre el tiempo y sus consecuencias: Nunca nada será lo mismo si por él transcurre el tiempo.

Por último, analizaré el poema-aforismo más breve de la sección, “Definición”: “La luz: la piel del mundo” (73). El poema más breve de la sección, la definición está mediada por la naturaleza y nos permite observar, contemplar y reflexionar sobre la naturaleza de la luz y la manera en la que esta nos descubre el mundo. El anterior aforismo, por su contenido natural, propicia la entrada al último género mencionado: el haiku.

Como se había mencionado en poemas anteriores (“Veracruz”), los haikus de Pacheco son elaborados con una consciencia espacial propia de su ubicación. Pacheco no intenta producir haikus a lo japonés sin estar en un espacio en donde las estaciones son algo natural. Por lo tanto, en esta sección tenemos acceso a haikus que se elaboran en espacios y condiciones ambientales diferentes. “Amanecer en Bueno Aires” y “Lluvia en Copacabana” son los dos poemas en los que es más evidente el tratamiento ya mencionado. En este caso, me referiré al segundo:

Lluvia en Copacabana

Como cae la lluvia sobre el mar.
al ritmo en que sin pausa se desploma,
así vamos fluyendo hacia la muerte.

El primer lugar, la primera línea del poema nos ofrece la ubicación y el tiempo. A pesar de que no contamos con una palabra clave que sugiera la estación, tenemos un espacio enunciado en el título, por lo tanto el ambiente es nombrado a través de “el mar”. La segunda línea nos plantea la pregunta sobre la primera, el movimiento de la lluvia. La última línea responde al interrogante y regresa al estado de reflexión con la conclusión, que dramáticamente cierra la reflexión.

Otro de los haikus más interesantes de la sección es “Teotihuacán”. Un poema que nos enuncia desde su título una ubicación espacial y una referencia cultural específica: “Llueve en Teotihuacán./Sólo la lluvia/ha descifrado a esta ciudad de muerte” (91). El haiku inicia con un planteamiento espacial que nos direcciona automáticamente a un referente cultural mexicano. En segunda instancia, encontramos la incertidumbre con “Sólo la lluvia”, y terminamos con la conclusión que le da respuesta a la lluvia, no al lector. Este haiku resalta por su contenido y su elaboración a través de consideraciones mexicanas: haiku mexicano por excelencia. Un haiku que encierra también una terrible consciencia histórica.

Para cerrar el análisis de esta sección y reafirmar las respuestas que hemos explorado sobre las intenciones de este poemario, me dedicaré a exponer y analizar el poema homónimo “Irás y no volverás”. Un poema con tintes aforísticos y epigramáticos.

Irás y no volverás

Sitio de aquellos cuentos infantiles,
Eres la tierra entera.
A todas partes
Vamos a no volver.
Estamos por vez última
En dondequiera.

Las dos primeras líneas del poema hacen referencia a la literatura infantil, es decir, a una tradición literaria específica que sugiere los cuentos infantiles clásicos y tradicionales. La tercera y cuarta nos presentan una reflexión sobre el viaje a ese lugar de fantasía, el viaje se nos presenta como un proceso de cambio. Las dos últimas líneas del poema concluyen la reflexión implacablemente. El poema es un viaje en sí mismo, expresa el movimiento y el cambio a través del gran tema: el tiempo. El poema, a pesar de sonar absurdo, alude al cambio, no se refiere literalmente a no volver a ciertos espacios, pero sí se refiere a la imposibilidad de regresar a un lugar siendo el mismo. Todo movimiento ocurre en el tiempo, el hombre está expuesto a las corrientes del cambio: siempre el mismo hombre y a su misma vez, siempre distinto.

“Examen de la vista” es una sección de *Irás y no volverás* de vital importancia, la cual se dedica a examinar con detalle lo que se ve y describirlo tal como es, lo que da pie a la ironía en la descripción, en la aparente presentación neutral. En su interior encontramos poemas que demuestran el gran trabajo del lenguaje de Pacheco. Además de formular diversas trasgresiones formales que liberan a la forma de las cadenas de la tradición y la rigurosidad en las que, por ejemplo el haiku, se han inscrito a través de su tradición. El manejo del tiempo como material y eje temático es absoluto y se hace presente en todos los poemas. Los actos de mala lectura, relectura y mal interpretación son los protagonistas aquí. La sección destaca por su brevedad y por la aparición de reflexiones fugaces frente al mundo. Expone con propiedad la poética de Pacheco y nos arroja a la construcción y deconstrucción de ideas culturales, simbólicas y naturales por medio de la pura observación consciente y crítica.

La última sección del libro lleva por nombre “Considerando en frío, imparcialmente”, el cual corresponde a un poema homónimo del poeta peruano César Vallejo. Esta sección se destaca por marcar una composición diferente que las otras. En primer lugar, es la única sección que lleva por título una referencia. Segundo, está compuesta por poemas de una extensión larga. Tercero, contiene dos epígrafes, uno de Tu Fu y el otro de Li Ho, ambos poetas chinos, diferente a lo que sucedía en los otros capítulos que solo cuentan con uno.

Un hecho que despierta la atención es el título. La sección es la única que ha sido nombrada por un poema, específicamente de Vallejo. El poema “Considerando en frío, imparcialmente” hace parte de la colección de poemas que lleva por nombre *Poemas Humanos (2003)*, un poemario casi que póstumo. El poema, de una larga extensión (motivo por el cual no podré citarlo todo) es una descripción agridulce del hombre. Su primera estrofa expresa:

Considerando en frío, imparcialmente,
que el hombre es triste, tose y, sin embargo,
se complace en su pecho colorado;
que lo único que hace es componerse
de días;
que es lóbrego mamífero y se peina...

Como se enuncia desde un principio, hay una imparcialidad del poema frente a las consideraciones del hombre. El poema se desarrolla bajo contrastes, entre la naturaleza bondadosa del hombre y su tristeza y oscuridad como individuo. Vallejo, como Pacheco, presenta al hombre como motivo del tiempo. El tiempo es consciencia y la consciencia define a los hombres: “lo único que hace es componerse de días”.

Comprendiendo sin esfuerzo
que el hombre se queda, a veces, pensando,
como queriendo llorar,
y, sujeto a tenderse como objeto,
se hace buen carpintero, suda, mata
y luego canta, almuerza, se abotona...

La tercera estrofa del poema apunta al trabajo del hombre en medio de su miseria. La materia más oscura y el hombre es motivo para su fortalecimiento. Vallejo entiende al hombre como productor y como objeto. Como motivo y drama del mundo. Estas consideraciones apuntan a algo: la dedicación a la elaboración de una tarea que le dé lugar al hombre en el mundo. El hombre se ha dedicado a desarrollar tareas específicas para el bienestar de su especie a tal punto que han devenido profesiones. Vallejo dignifica con indiferencia un gran amor por los hombres y sus tareas, de tal manera espera sin esperar algo del hombre y lo hace con emoción, por lo que su poema finaliza con un recibimiento exaltado: “¡Qué más da! Emocionado...Emocionado...”

Expuesto el poema de Vallejo, es pertinente adentrarnos en los epígrafes de la sección. El primero de Tu Fu:

*A nadie le interesa lo que nos pasa
Ni aquello que escribimos.
Somos nuestro único público.*

Este proverbio se conecta con la indiferencia hacia los hombres que Vallejo nos expone en su poema: “Comprendiendo/que él sabe que le quiero,/que le odio con afecto y me es, en

suma,/indiferente...”. El poema se resuelve a partir una contradicción: el amor y la indiferencia. El epígrafe nos da la otra mirada, no de quien observa y considera sobre el hombre, sino de quien es observado, ignorado y es víctima de la indiferencia. Es la posición de quien se sabe solo. Por otra parte, el segundo epígrafe de Li Ho dice:

*¿No ves un año y otro sobre los altamares
A la literatura llorando por su suerte
En el viento de otoño?*

Esta segunda referencia nos introduce a una preocupación por la literatura. La pregunta se abre a partir del cuestionamiento de la consciencia del tiempo, algo que se relaciona con la vida de un poema, su vejez y mortalidad. La pregunta abre varias incógnitas sobre el papel de la poesía en la actualidad, su relevancia y su olvido.

Revisando los tres elementos que nombran la sección, podemos introducirnos en sus contenidos y exponer varios aspectos. En primera instancia, la sección está compuesta por doce poemas, uno de los cuales (“Observaciones”) está dividido en diez pequeños “micro poemas”. Las extensiones son variadas, pero la temática es constante: la poesía misma. Puede que dicho tema no sea tan evidente en algunos poemas, pero su propósito en el poemario es el de develar variadas posiciones y perspectivas del ejercicio de la escritura y lo que este representa. El primer poema es uno ya bien conocido: “Vida de los poetas”. El poema expone el drama de los poetas y su labor, la ironía es una clave fundamental para su lectura:

Vida de los poetas

En la poesía no hay final feliz.
Los poetas acaban
viviendo su locura.
Y son descuartizados como reses
(sucedió con Darío).
o bien los apedrean y terminan
arrojándose al mar o con cristales

de cianuro en la boca.
O muertos de alcoholismo, drogadicción, miseria.
O lo que es peor: poetas oficiales,
amargos pobladores de un sarcófago
llamado Obras completas. (99)

El poema expresa con gran ironía la vida de los poetas, la cual asocia con la crueldad y el sufrimiento. Sin embargo, el contraste del final, respecto a las “Obras completas”, le da una apertura a un tema que a Pacheco le aterra: la cristalización. El oficio de poeta es duro, desagradecido y, en cierta medida, suicida. El poema inaugura la revisión de algunos los elementos que componen los poemas del mexicano: maestros e influencias que aparecen con la referencia a Rubén Darío, y el temor a la cristalización, que, como ya mencionamos, aparece con las “obras completas”.

Otro de los poemas que exponen la naturaleza de la elaboración de poesía es “D.H. Lawrence y los poetas muertos”. Un poema en el que se desarrolla una cara de la poesía en donde las influencias representan un papel fundamental:

D.H. Lawrence y los poetas muertos

They look on and help

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

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

El poema desarrolla una parte importante de la poética pachequiana: la influencia. Los maestros aparecen en el poema del poeta: siempre vivos y renovados por una voluntad que

reconoce el tiempo, a la tradición y a la historia como su material creativo. El poema es una sentencia definitiva sobre los procesos de escritura de poesía. Como pudimos notar a través de Harold Bloom, la influencia tiene diferentes maneras de expresarse y de ser revisada. He allí la novedad de un poema y la imposibilidad de encontrar la “originalidad”.

Otro de los poemas de esta índole es “A quien pueda interesar”, poema que ya fue analizado y del que vale la pena resaltar el tema del tiempo y la libertad de la poesía. Otros de los poemas que se centran en el ejercicio poético son “La maleza y la sombra” y “Miseria de la poesía”. El primero, de tres partes, critica la retórica: “En torno de una idea original/difunde su maleza la retórica” (106), la califica como un acto de repetición y un espacio de aridez. La segunda parte del poema expresa la dificultad de la escritura gracias a los lugares comunes y expresiones que no se acercan a la necesidad que el pensamiento y la idea exigen. Por último, el poema cierra con una afirmación que apunta a la forma aforística: “En torno de una idea original/crece la sombra y la aridez se agolpa” (106). Esta condensación del poema expresa la dificultad de escribir poesía.

El otro poema (“Miseria de la poesía”) contextualiza y se pregunta por el destino de la poesía a través de una descripción dramática del porvenir de la poesía:

Miseria de la poesía

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 seudopoema
que tú nunca leerás
—o si lo lees,

en vez de una punzada de nostalgia,
provocará tu sonrisita crítica.

El objeto del poema es expresar la angustia del poeta por la poesía en su contemporaneidad. La primera parte del poema hace referencia a “los imperios”, algo que implícitamente nos hace reflexionar sobre la antigüedad del ejercicio poético. Expresa también los cambios materiales que ha presenciado la poesía y su dificultad. La segunda parte del poema nos presenta una reflexión mucho más personal que no hace referencia a la historia, sino a la posición de la poesía actual frente al ejercicio de la escritura hoy día. El poema cierra con ironía el ejercicio de la escritura y cambia la posición de la poesía al leerse a sí misma en la actualidad. Es la poesía preguntándose y preocupándose por sí misma. En conclusión, el poema expresa, a través de su ironía, la dificultad de escribir poesía después de que tanto ha sido escrito y desde hace tanto tiempo. Existen otros poemas de este orden en la sección, sin embargo, tienen un tratamiento distinto, mucho más histórico y que revela la tradición literaria como material de reflexión; estos poemas serán expuestos más adelante.

Por ahora, es pertinente hablar de uno de los poemas más particulares de esta sección: “Observaciones”. Un poema que se divide en varias partes breves y que, por su riqueza estructural y estilística, se aproxima, en algunas partes, al aforismo y al epigrama. Por lo tanto, he decidido clasificarlos en una pequeña gráfica:

EPIGRAMAS	AFORISMOS
<ul style="list-style-type: none">• 1. Balance (EPI/AFO)• 3. Augurio• 5. Una cartita rosa a Amado Nervo• 6. El autor declara su anonimato	<ul style="list-style-type: none">• 1. Balance (EPI/AFO)• 2. Manifiesto• 4. Oficio del poeta• 9. Arte poética• 10. Garabato

Los diez micropoemas se ocupan de la reflexión y expresión sobre la tarea del escritor y de la poesía. El poema nos permite acceder a ideas mucho más concretas de la poesía de José Emilio Pacheco y nos expone una reflexión sobre la misma labor del escritor de poesía. La

hibridación de géneros también se hace presente aquí y produce, a través del contraste de las formas, un efecto de iluminación que permite repensar la poesía y lo que la compone. La primer parte del poema (“Balance”) es una reflexión sobre la productividad y el éxito de la escritura:

En aquel año escribí diez poemas:
diez diferentes formas de fracaso.

Ironía, brevedad, reflexión y temporalidad son los elementos claves que caracterizan a este micropoema, por lo que la consideración de ser un poema híbrido no suena descabellada. La poesía como fracaso aparece como una paradoja que, a su vez, es una reflexión sobre el ejercicio de la escritura. Este tono serio que se atraviesa por una naturaleza irónica de la inalcanzable perfección de la poesía es lo que nos permite ver el epigrama y reflexionar el aforismo. Esta única hibridación del poema nos da paso a la lectura e interpretación de los otros fragmentos que aunque no son hibridaciones, sí expresan aspectos fundamentales para el autor en cuanto a lo que para él significa la poesía. “Augurios”, el tercer fragmento, es un poema-epigrama, discute la temporalidad del poema y su vigencia:

Dentro de poco tiempo estos poemas
Sonarán más ridículos que ahora.
Como no hay fijador en el mercado
se irán desvaneciendo mis palabras,
instantáneas caducas mal tomadas.

El micropoema fija la consideración de la que tanto hemos hablado y que hemos rastreado en sus otros poemas: la vigencia del poema, su mortalidad. La economía del lenguaje de Pacheco nos ofrece palabras que contrastan el tono formal con la parodia y el humor. El uso de expresiones como “sonarán más ridículos” y “fijador en el mercado” contrastan fuertemente con la conclusión del poema, de un tono e intención más implacable.

El siguiente fragmento epigramático es “Una cartita rosa a Amado Nervo”, que ya desde su título y el uso del diminutivo “cartita” le da un tratamiento humorístico e irónico a la referencia del poeta mexicano. Hablando del poema en sí, es una reflexión irónica

constante que nos revela de nuevo la naturaleza mortal de la poesía y de la vigencia que esta tiene:

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

Tarde o temprano
vamos a hacerte compañía.

El poema ejemplifica a través de Nervo el tratamiento y la validez temporal de sus poemas. Expone la crítica a la poesía a través del tiempo y desenmascara la naturaleza cristalizada con la que el lector y los poetas se aproximan a su poema como algo referencial, algo incorporado a la tradición, por lo tanto: neutralizado. El último fragmento epigramático es “El autor declara su anonimato”, de corta extensión, el epigrama expresa: “Mis poemas no conquistan el público./Mis libros congestionan las bodegas./Nada se puede contra el *Reader’s Digest*.” (104). El poema se centra en el autor y su reconocimiento como escritor, la dificultad de ser leído por su complejidad y el papel que ocupa la poesía hoy en día. Es un poema actual y que expresa, con la ironía que caracteriza el epigrama, el drama del escritor en un mundo de lectores facilistas.

En cuanto al aforismo, el poema tiene una cantidad mayor de fragmentos respecto al epigrama, esto se lo debemos al ejercicio que se enuncia en el título general: la observación. “Manifiesto”, por ejemplo, es un fragmento breve que expresa una sentencia definitiva sobre la poesía: “Todos somos poetas de transición:/la poesía jamás se queda inmóvil” (103). Esta declaración de Pacheco es una condensación de lo que nos ha venido sugiriendo a lo largo del poemario a través de otros de sus poemas. La sentencia da lugar a la reflexión, en tanto que genera la pregunta implícita: ¿por qué?

Otros de los fragmentos aforísticos son “Oficio del poeta”, el fragmento más breve de la sección: “Ara en el mar./Escribe sobre el agua” (103). El poema expresa, a través de la metáfora, una reflexión fundamental sobre la pertinencia, la validez y la permanencia del

trabajo del escritor de poesía. En cierta medida, es posible encontrar un tinte de hibridación en este fragmento, ya que si consideramos que la aparición de la metáfora en el aforismo no estaba contemplada en sus orígenes, aquí es ese recurso el que permite la condensación y la apertura a la reflexión por medio de la imagen abstracta de la labor y el ejercicio poético.

Los otros dos fragmentos aforísticos coinciden con los dos últimos fragmentos del poema, por lo tanto cierran con brevedad y concisión las observaciones. “Arte poética” comparte la naturaleza metafórica de “Oficio del poeta”. Sin embargo, la temática es distinta, ya que se refiere a quien escribe el poema, lo cual aparece como un “estar poseído”: “No tu mano:/la tinta escribe a ciegas/estas pocas palabras” (105). El fragmento hace referencia a las consideraciones de quién escribe el poema, el poeta aparece como un mediador entre lo poético y el poema, esta idea se transmite a través de un ejercicio práctico y evidente, desde el cual se desarrolla una reflexión implícita.

El último fragmento cierra brillantemente el poema general, expone la imposibilidad de asir todo, la imposibilidad de hacer un poema definitivo o totalizador. “Garabato” es un micropoema particular, ya que no es un fragmento de suma brevedad, como hemos visto en los otros que ocupan esta categoría:

10. Garabato

Escribir
es vivir
en cierto modo.
Y sin embargo todo
En su pena infinita
nos conduce a intuir
que la vida jamás estará escrita.

Como observamos, el poema es de una mayor extensión a los anteriormente mencionados. Sin embargo, tiene una intención reflexiva cerrada. Lo dice todo y al mismo tiempo expone la naturaleza incompleta de la unidad del poema. El fragmento expresa, como “Manifiesto”, la imposibilidad de elaborar poemas definitivos. Esta imposibilidad se la atribuye a la

misma naturaleza de la vida, el tiempo y el cambio, estos elementos no son evidentes en el poema, pero sí se hacen presentes detrás del poema a través de la metáfora de la vida, en donde todo está condensado: vida, muerte, cambio y vejez.

El poema en general elabora una reflexión amplia del oficio del escritor. Sin embargo, estas reflexiones no son nuevas, sino que son la condensación de algunos elementos fundamentales en la poética de Pacheco que pudimos notar en otros de sus poemas de este mismo libro; de ahí la aparición de las formas breves: epigrama y aforismo. Sin embargo, no podemos dejar de lado los otros dos fragmentos no clasificados aquí: “Contra los recitales” y “Conferencia”, los cuales son fragmentos que se desarrollan con el mismo propósito que los otros: elaborar sentencias fundamentales sobre la poesía y las consideraciones que, particularmente, Pacheco tiene en sus poemas y en su forma de actuar como poeta.

“Contra los recitales” es un fragmento que expone la naturaleza de la relación poeta-lector: “hacer que mis palabras sean tu voz,/por un instante al menos” (104), a través de la negación de un evento y acto muy popular: los recitales y la declamación. Por otra parte, “Conferencia” es uno de los fragmentos más largos del poema, este se desarrolla en contra del snobismo y la vergüenza del conferencista al alimentar al público de “lugares comunes”.

Ahora bien, si pensamos el poema como una unidad fragmentada podemos observar con claridad el contraste entre formas y consideraciones sobre la poesía. El fragmento que inaugura el poema se disputa entre el aforismo y el epigrama y nos introduce a la pertinencia de la aparición de estas formas de una manera armónica. El epigrama y el aforismo aparecen casi que de manera intercalada posteriormente, lo que nos deja sentir con mayor intensidad los contrastes entre la voz del poeta y la voz de la poesía.

Otro de los aspectos pertinentes de analizar de esta sección es la reaparición de Vallejo, quien aparece como elemento temático y digno de ficcionalización, algo que nos conecta directamente con el título de la sección y que nos perfila al final del viaje en que el libro nos introdujo en un principio.

“‘Birds in the night’ (Vallejo y Cernuda se encuentran en Lima)” y “De sobremesa, a solas, leo a Vallejo” son poemas que enuncian desde un principio dos pautas revisionarias de la influencia. La primera le da vida a los muertos, mientras que la segunda reflexiona indirectamente sobre el maestro precursor.

El primer poema no hace referencia estrictamente a una conversación entre estos dos poetas, sino que materializa el conocimiento de la vida y la poética de los autores por parte de Pacheco. El poema funciona a través de la convergencia de un lugar en común: Lima, lo que le permite al mexicano desarrollar una conversación entre la poética y la vida de los poetas, no habla desde sus voces, sino desde la vida de Vallejo y la poética de Cernuda. El poema, duro y descarnado, nos expone la miseria y el sufrimiento de Vallejo en vida y su veneración hoy día: “Ahora sí lo imitan, lo veneran/y es ‘un orgullo para el continente’” (110). Esta sentencia nos introduce a una reflexión de Pacheco a través de Cernuda sobre la fama póstuma de los poetas: “Dijo Cernuda que ningún país/ha soportado a sus poetas vivos” (110). El poema cierra con una última reflexión de Pacheco (que tampoco es nueva):

Pero está bien así:
¿No es peor destino
ser el Poeta Nacional
a quien saludan todos en la calle?

El poema cierra a través del contraste, con el cual dignifica el sufrimiento de Vallejo. La voz que escuchamos es la de Pacheco reflexionando y exponiendo sobre la vida de los poetas, es una apología a sus maestros.

Para finalizar el análisis del texto nos referiremos a los dos últimos poemas tanto de la sección, como del poemario: “Escrito con tinta roja” y “Epílogo: Ramón López Velarde camina por Chapultepec (Noviembre 2, 1920)”. Los poemas tienen elementos comunes como: la memoria, el olvido, la vida y la muerte, los cuales aparecen para finalizar el viaje al que Pacheco nos introducía en un principio, por lo tanto, se hace necesario revisar los dos poemas:

Escrito con tinta roja

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

El poema se desarrolla a través de un lenguaje orgánico. Este tono le permite expresar el olvido y la memoria como una naturaleza que siempre está presente y que está ligada al medio en el que se desarrolla y escribe poesía. El poema expresa la vigencia y temporalidad en el que la poesía habita, este tema aparece con recurrencia en el poemario. Sin embargo, el tono y el ambiente en el que se desarrolla este caso es totalmente diferente, ya que dicha reflexión se desarrolla con una armonía natural, efecto que notamos con el uso de las palabras “estela”, “selva”, “hierba”, “prado”, “brizna”, “polvo” y “viento”.

“Epilogo: Ramón López Velarde camina por Chapultepec (Noviembre 2, 1920)”, para finalizar, es el poema que cierra el texto y lo hace de manera muy particular, ya que es la última vez que hay una aparición de uno de los grandes maestros de la poesía, específicamente la mexicana: López Velarde, a quien Pacheco hace un homenaje en donde lo rescata del olvido y lo renueva, así como todo poema renueva y revive a nuestros muertos.

Epilogo: Ramón López Velarde camina por Chapultepec (Noviembre 2, 1920)

El otoño era la única deidad.

Renacía

preparando la muerte,

sol poniente

que doraba las hojas secas.

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

Ahora nos vamos
pero no importa
 porque otras hojas
verdecerán en la misma rama.
Contra este triunfo
 de la vida perpetua
no vale nada
 nuestra mísera muerte.
Aquí estuvimos,
 reemplazando a los muertos,
y seguiremos
 en la carne y la sangre
de los que lleguen.

Varios aspectos salen a relucir en estos versos. Uno de los más evidentes es su organización, es decir, su forma visual, la cual recuerda mucho al poema “Fisiología de la babosa” de la primera parte del poemario. Este, como el anterior, también se desarrolla en un ambiente natural: “otoño”, “hojas secas”, “rama”, “vida”, “muerte”, “carne” y “sangre” son expresiones que nos introducen a un poema en el que la vida y la muerte son protagonistas. Es una declaración final sobre la muerte, sobre su inevitable llegada. De nuevo, como el poema anterior, hay un cambio de tono a la hora de hablar de la muerte y la vida, ya no terrible ni atemorizante, sino como una naturaleza ya aceptada.

El poema inicia con una palabra de estación, lo que recuerda al haiku. La estación seleccionada (otoño) funciona para Pacheco como una metáfora que le permite abordar la muerte como un proceso necesario para el nacimiento de nuevos elementos, la muerte aparece como un proceso de renovación. Otro aspecto que Pacheco desarrolla a través de la palabra de estación es la influencia y es del todo pertinente, ya que, como hemos visto, este proceso es totalmente natural. ¿Por qué digo esto? Pues bueno, el mexicano nos expone la continuidad de la vida más allá de nuestra individualidad, plantea la muerte como el abono necesario para el nacimiento de “nuevas hojas”: “Ahora nos vamos/pero no importa/porque otras hojas/verdecerán en la misma rama” (113). Nos debemos a nuestros muertos, ya que

viven en el poeta, como el poeta vivirá muerto en otros poetas. De ahí su poderoso cierre: “Aquí estuvimos,/reemplazando a los muertos,/y seguiremos/en la carne y en la sangre/de los que lleguen” (113). El poema dignifica la muerte e inmortaliza a López Velarde a través de la influencia, quien vive en un torrente sanguíneo que se desborda en las letras de otros poetas. Siempre y nunca muerto. A los poetas que han muerto siempre los vamos a encontrar, los poemas de unos son los epigramas de otros; no un epigrama burlesco e irónico, sino funerario, celebrativo.

El último elemento por revisar en este poema se desarrolla a través de su relación con el poema que inicia la primera sección del libro. “Idilio” y “Epílogo: Ramón López...” son poemas que comparten varios elementos. El más evidente es su carácter visual, ya que ambos emulan un movimiento de caída. Además, los poemas comparten un ambiente natural, en donde las estaciones son protagonistas. El primer poema abre con una referencia al invierno: “la nieve de la montaña”, dándole paso a otra estación: la primavera. El verano no aparece en los otros poemas del texto, sin embargo, el último poema hace referencia al “otoño”. Los poemas parecerían cerrar con la ausencia del verano, sin embargo, podríamos considerar al mismo poemario como la experiencia de esta estación, un espacio regularmente dedicado al viaje, un espacio de transformación. El poemario nos lleva de viaje a través del tiempo.

Para concluir el análisis del poemario debemos hablar de dos cierres, tanto de la unidad “Considerando en frío, imparcialmente” y el de la obra, nuestro *Irás y no volverás*. La sección, como observamos, es una profunda reflexión sobre el ejercicio de la escritura. Los poemas de esta unidad son la condensación final de lo que apuntaban otros poemas respecto a la labor de la poesía, su escritura y su lectura. Las reflexiones se hacen presentes constantemente. La ironía aparece con fuerza en un principio y se presenta una gradación del tono hasta conseguir un sonido tranquilo y orgánico que se concilia con la naturaleza del viaje que se planteó en la primera parte del poemario, donde el tiempo aparecía como eje fundamental para aceptar la terrible naturaleza de la vida y la muerte, el cambio, la memoria y el recuerdo de nuestros muertos, para llegar a convertirse en algo natural y necesario.

Los dos últimos poemas materializan el cambio de percepción y de posición frente al tema y la motivación del tiempo y lo aceptan maravillosamente, ampliando y reconociendo el propósito principal del poemario: la relectura y malinterpretación como actos necesarios de renovación. Por lo que también implica la reconciliación de los vivos con los muertos.

El poemario en general es un viaje a través de la neutralización en que la poesía vive. El propósito de cualquier viaje es el cambio, por lo que es pertinente esta figura para establecer la necesidad y la importancia de descolocar las percepciones fijas que el hombre tiene respecto a diferentes temas: la simbología animal, la religión, la historia, la tradición y la poesía misma, son los principales elementos que el poeta confronta y re dignifica, dándoles un nuevo respiro y dotándolos de un profundo principio: el cambio. Todo esto lo logra Pacheco a través del reconocimiento del tiempo como el único y gran tema que impulsa cualquier expresión poética.

Las cinco secciones del poemario también cumplen una tarea específica con respecto al viaje y le dan una continuidad lógica y armónica que permite llegar a la conclusión final. “I. Falsos testimonios” inaugura el viaje. “II. Señales de vida” funciona como un proceso de aceptación de la naturaleza mortal de la vida. “III. Revés de almanaque” es la otra cara de la moneda, la ruptura de las apariencias. “IV. Examen de la vista” es el ejercicio de observación crítico que viene después de desenmascarar las apariencias, es donde se redescubre el mundo. Por último, “V. Considerando en frío, imparcialmente”, una sección dedicada a la reflexión del quehacer poético a través del tiempo y el cambio que las otras unidades han develado.

Respecto al tema que motivó este breve análisis quedan algunas cosas por decir en relación con el poemario. El aforismo, el epigrama y el haiku son formas que representaron un cambio absoluto a lo largo de su historia y desarrollo estructural y esencial. El tiempo, la tradición y la historia funcionaron como motivación para estas formas en su renovación.

Frente al haiku japonés, podemos observar un tratamiento muy particular por parte de Pacheco en el poemario, ya que la métrica en el que aparecen no concuerda con la métrica tradicional de la forma (5 / 7 / 5). Sin embargo, podemos recordar las licencias poéticas *Ji-tarazu* y *Ji-amari*, propias de la escritura del haiku tradicional japonés que hacen referencia

al uso de menor y mayor cantidad de sílabas permitidas en un haiku, esta licencia permite una mayor flexibilidad en la escritura de estos poemas. Por otra parte, en cuanto a su esencia, los haikus de Pacheco contienen los tres elementos propios de la forma: la apertura y planteamiento con la palabra de estación. La aparición de la pregunta o incógnita y la respuesta a la pregunta, es decir, la iluminación poética.

El anterior planteamiento nos exige analizar la aparición de la palabra de estación en estos poemas, por lo que debemos hablar de su contexto, aspecto importante, ya que es una forma en la que las estaciones son fundamentales y la ausencia de estas en México supondría un obstáculo para su escritura. Sin embargo, como mencionamos y observamos, Pacheco no pretende escribir haikus que no correspondan a su entorno, ya que esto falsearía el propósito de la forma, por lo que acerca la forma a su entorno y flexibiliza la palabra de estación para hacer haikus consecuentes y plausibles; por lo que deberíamos llamarlos haikus mexicanos e inclusive haikus americanos.

Respecto al epigrama, Pacheco los elabora consecuentemente con su entorno. Usa como referencia su gran conocimiento de las diferentes tradiciones y la historia, pero no habla de estos desde el contexto al que pertenecen, sino que los ironiza y los renueva. De igual manera, los poemas que corresponden a esta forma clásica contienen los dos elementos que los caracterizan: nudo y desenlace. Es la forma que aparece con mayor frecuencia en el poemario, lo cual no debe ser una sorpresa, si entendemos que el libro tiene como propósito la crítica a través de la ironía y el replanteamiento de valores predeterminados, naturalizados y neutralizados. Otro aspecto que le da mucho valor a esta forma es el uso de contextos muy distintos para producir contrastes que son muy próximos al lector.

El aforismo es la segunda forma más frecuente en el poemario. La gran libertad que representa y la posibilidad de poder encontrarlo en otros poemas como un *Ready-made*, hacen del aforismo un elemento de reflexión general que plantea preguntas fundamentales y que generan en el lector una sensación de descolocación.

Las tres formas conviven en el texto sin imposibilitar la aparición de una u otra, por el contrario, la administración y uso de estas es consecuente con el propósito de cada sección del poemario. También, en algunos casos varias formas convergen para el desarrollo de un

poema, de ahí la hibridación de géneros que en varias ocasiones observamos, específicamente el del epigrama y el aforismo, formas de origen clásico. La aparición de estas hibridaciones nos permite apuntar a la disolución de límites entre géneros. Dicha disolución también aparece con relación a otros géneros, como el teatro, la oda, la elegía, entre otras formas.

La hibridación de estas formas nos permite ejemplificar un efecto histórico que pudimos observar a través del análisis y recuento de la historia y evolución de las formas en que profundizamos. Es decir, el tratamiento formal que Pacheco le da a las tres formas que hemos venido analizando es consecuente con su historia, una historia de las transformaciones a partir de las necesidades del tiempo en el que se producen.

Como vimos en el epigrama, la forma se mantuvo en un proceso constante de transformaciones a lo largo de su aparición en la historia. De funerario a humorístico, de humorístico a irónico; y Pacheco no se detiene ahí, lleva esa ironía a su contemporaneidad de una manera brillante, ya que abre el género a la hibridación y extiende las capacidades de la forma para poder asir aspectos y elementos (como los mexicanos) que son fundamentales y esenciales para llegar a considerar a muchos de sus poemas como epigramas mexicanos.

De igual forma, respecto al haiku, Pacheco pareciera emular un proceso cultural japonés en el que se fundó su poesía. El mexicano reproduce el mismo modelo de adopción cultural que Japón desarrolló frente a la cultura china, a la cual admiraban, eso sí, cuidándose de no perder su contexto cultural, porque el propósito no es copiar, sino enriquecer y destruir los límites entre estas tradiciones sin poner la una sobre la otra.

Las disoluciones de límites es un proceso histórico en el que Pacheco no es novedoso. Sin embargo, en lo que sí es novedoso Pacheco es en la disposición de estas formas para expandirlas y no retraerlas, lo que significaría mantenerlas cristalizadas y neutralizadas por su historia y tradición. Si Francis Bacon y Basho revolucionaron las formas que les eran más próximas, Pacheco desarrolló en su poemario una conversación entre estas formas y las concilió para ocuparse del mismo propósito, sin limitaciones y con una gran consciencia del cambio. Tal como su gran tema, preocupación y motivación: el tiempo.

Conclusiones

Elaborar puntualmente una conclusión de este trabajo es una tarea difícil. La poesía de José Emilio Pacheco merece más que el irrespetuoso sello del final. Sin embargo, las consideraciones que aquí rescato no buscan ser generales, sino que se inscriben en la profunda belleza de la particularidad a la que fui capaz de acceder a través de un estudio que ha pretendido ser exhaustivo, pero no definitivo.

Esta es apenas una lectura de las muchas otras que Pacheco esperaría de sus atentos lectores. Sé que no soy irrespetuoso ni irresponsable declarando la belleza de esta poesía, rica en conocimiento y alcanzable en cuanto a entendimiento. Su dificultad radica en la incapacidad de muchos para entender su sencillez, algo que no proviene de ningún tipo de simplicidad, sino de una gran sensibilidad que no define, sino que presenta, que responde y pregunta en silencio y que se sabe a sí misma como mortal. La ironía, el humor y la sátira son la defensa y la reafirmación de una naturaleza, no solo de los hombres, sino de las cosas y de la poesía.

Aclarado lo anterior, me referiré al presente trabajo, presentando algunas reflexiones y afirmaciones que buscarán concretar y clarificar algunos aspectos que he desarrollado a lo largo de la investigación y el contacto con esta poesía y, específicamente, el poemario analizado. La principal motivación del trabajo fue esclarecer la pertinencia y los usos constantes de formas literarias específicas, las cuales son ajenas a la contemporaneidad, el contexto y la tradición del poeta.

En primer lugar, la breve revisión de la tradición de la poesía mexicana desde la muerte de Sor Juana Inés de la Cruz evidencia que es posible rastrear una historia alterna al curso principal de las generaciones más representativas del género. Esta tradición alterna fue el lugar de desarrollo de formas ajenas a la tradición propiamente mexicana: el haiku, el epigrama y el aforismo fueron sus protagonistas. Sin embargo, no ocuparon un lugar principal en sus primeras apariciones debido a la constitución de la nación, una urgencia que dio lugar y prioridad a otras formas poéticas más solemnes. Posteriormente, dichas formas aparecieron con mayor fuerza y se convirtieron en una tradición visible y

reconocible, de la cual José Emilio Pacheco bebe y por la cual muestra su preocupación, llegando al punto de fracturarla y renovarla.

Posteriormente, la revisión de la poética de José Emilio Pacheco permitió establecer uno de los elementos principales de su poesía: el tiempo. Este aspecto funciona en la poesía de Pacheco de dos maneras muy específicas. La primera, el tiempo es un tema que aparece recurrentemente enunciado en su poesía. La segunda, el tiempo es un elemento que motiva todos sus poemas, ya que usa como material la única consciencia que existe del tiempo: la historia y, en consecuencia, la tradición.

La preocupación por el tiempo en Pacheco es algo vital. Esta preocupación también se ve reflejada en otros aspectos literarios, como la renovación y la reflexión sobre la vigencia de la poesía tanto en el tiempo como en la historia y la tradición. La poesía de Pacheco es producto y víctima de la inevitable muerte de sí misma y de otros poemas y poetas que han hecho la historia.

La poesía del mexicano es consecuente con su entorno, por lo que reflexiona a través de la historia en favor de su contemporaneidad. Los intertextos y las lecturas del poeta se hacen presentes como una urgencia que renueva la literatura y que no busca reproducir modelos escriturales en favor de la perpetuación de la tradición.

El uso de tradiciones dispares e imposibles de conciliar, tales como la japonesa y la clásica, le permiten a Pacheco generar distintas hibridaciones en las que su ser latinoamericano y mexicano se convierte en un espacio de convergencia para la elaboración armónica de formas que en su esencia y forma no congenian.

Las consideraciones y posibilidades de la hibridación de géneros en Pacheco le permiten acercarse a la reutilización de la historia como objeto de recreación. La consideración de Oviedo de una poesía como *Ready-made* es consecuente con la poesía del autor, ya que, en lo más evidente, encontramos rasgos que apuntan a la reutilización de la historia y la tradición. Así como la reescritura de poemas ya neutralizados por la tradición.

Como pudimos observar, las consideraciones de la poesía del mexicano respecto a la influencia, estudiadas a través de Harold Bloom, apuntan a un manejo consciente de la

historia y de la tradición como un material de producción poético en el que se rinde homenaje a los maestros a través de su renovación. Este aspecto nos hizo reflexionar frente al uso del término *Ready-made*, ya que el poeta tiene un tratamiento mucho más literal (manipulación de la forma) respecto a esta expresión dadaísta.

Es pertinente considerar a Pacheco como un poeta del *Ready-made* completo, ya que su aproximación a esta manipulación del significado no se limita solo a esto, sino que parece traspasar los límites materiales elaborando este mismo proceso sobre las formas, llevándolas a lugares en las que su origen y uso no es el más natural. Este proceso de flexibilización le permite al poeta romper la tradición y ejercer un movimiento que Octavio Paz había mencionado como algo definitivo: “la tradición de la ruptura”. El análisis de la manipulación de las formas por parte de Pacheco permitió considerar a esta poesía como renovadora y consecuente con su tradición.

El conocimiento de la historia y la evolución del haiku, el epigrama y el aforismo, permitieron una reflexión profunda de la naturaleza de la acción renovadora del poeta. Lo que nos permitió observar la pertinencia de la ruptura a través del uso de las formas en campos nuevos de aplicación y formulación, lo cual le da paso al mexicano para extender con mayor libertad las formas para su propósito, y de paso renovando y resignificando tanto a maestros como a formas concretas.

Respecto al análisis textual, es posible concluir que *Irás y no volverás* es un poemario que representa un grado alto de madurez poética por varios motivos. Primero, el poemario presenta con claridad una posición del autor frente a aspectos como el tiempo, la poesía, su escritura, los maestros, la mortalidad, el cambio y la transgresión a través de los significados y las formas.

El poemario utiliza consecuentemente las tres formas protagonistas de este trabajo. Cada una de ellas cumple un propósito específico dentro de cada unidad del poemario. El aforismo y el epigrama son las formas que con mayor frecuencia aparecen en el texto, esto se lo debemos a la urgencia del poemario, ya que se ocupa de poner en crisis la neutralización de aspectos diversos de la vida cotidiana. Por lo que, desde su historia,

entendemos que estas dos formas han sido utilizadas con mayor frecuencia en épocas y momentos de crisis.

Por otra parte, el uso del haiku es pertinente en el poemario si tenemos en cuenta su historia y su propósito como fuente de redescubrimiento del mundo. Es una forma que funciona para contemplar con mayor detenimiento el cambio y reconocerlo así, como una naturaleza.

Las tres formas cumplen papeles muy específicos en el poemario en general. El epigrama y el aforismo desestabilizan y fracturan a través del cuestionamiento crítico e irónico de la neutralización de simbologías, lugares y eventos. Mientras tanto, el haiku estabiliza el cambio de posición que las otras formas generaron y le da un tono y sentido mucho más natural, tal como la naturaleza del cambio. Esta disposición de las formas hace del poemario un lugar de convivencia de tradiciones y formas en donde el único propósito es el viaje y su efecto principal es el cambio, el reposicionamiento, la relectura, la mala lectura, la malinterpretación y la traducción.

Estos aspectos, como pudimos notar, son las herramientas literarias con las que José Emilio Pacheco reflexiona e interviene el tiempo, la historia y la tradición a través de una consciencia histórica y creativa que se reconoce en sus maestros. Una poesía que no teme a la tradición, sino que la enfrenta y la destruye sacándola de su naturaleza muerta.

El trabajo, como dije en un principio, no es definitivo, ya que la poesía de Pacheco tampoco lo es. Por lo tanto estas conclusiones solo buscan responder por las consideraciones que aquí he planteado y que, dentro de este orden lógico, no son para nada descabelladas.

Anexos

Las siguientes gráficas tienen como propósito hacer más visible las distintas divisiones que se pudieron distinguir en el marco del análisis textual del poemario *Irás y no volverás* y con las cuales fue posible la elaboración de la interpretación de manera clara y ordenada. Otro motivo por el cual es importante la inclusión de estas gráficas, es la imposibilidad de analizar cada sección y poema con detenimiento debido a un tema de limitación en la extensión del trabajo.

SECCIÓN	EPIGRAMAS	AFORISMOS	HAIKUS
I. FALSOS TESTIMONIOS	<ul style="list-style-type: none"> • Moralidades legendarias 	<ul style="list-style-type: none"> • “The dream is over” 	
II. SEÑALES DE VIDA	<ul style="list-style-type: none"> • Siempre Heráclito (EPI/AFO) 	<ul style="list-style-type: none"> • Marea Baja • Tacubaya 1949 • Siempre Heráclito (EPI/AFO) 	<ul style="list-style-type: none"> • Veracruz • Transfiguraciones • Niagara Falls • Urbana, Illinois • Stanley Park, Vancouver
III. REVÉS DE ALMANAQUE	<ul style="list-style-type: none"> • Primera comunión • Romerías y desastres • Séptimo sello (Poema epigramático) 	<ul style="list-style-type: none"> • Sapo 	
	<ul style="list-style-type: none"> • Río de las mariposas • Enigma 	<ul style="list-style-type: none"> • El segundero • Definición • Enigma 	<ul style="list-style-type: none"> • Oda • Amanecer en Buenos Aires

<p>IV. EXAMEN DE LA VISTA</p>	<p>(EPI/AFO)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Clínica de belleza • Introducción al psicoanálisis • Contaminaciones (EPI/AFO) • Elogio de la fugacidad (EPI/AFO) • Apocalipsis por televisión • Blasfemias de don Juan en los infiernos • Fábula • Irás y no volverás (EPI/AFO) 	<p>(EPI/AFO)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Elogio de la fugacidad (EPI/AFO) • Sucesión' • Hoy mismo • Irás y no volverás (EPI/AFO) • Contaminaciones (EPI/AFO) 	<ul style="list-style-type: none"> • Lluvia en Copacabana • Estudio • Nieve en la arena • Teotihuacán • Paisaje
<p>V. CONSIDERANDO EN FRÍO, IMPARCIALMENTE (OBSERVACIONES)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 1.BALANCE (EPI/AFO) • 3.AUGURIO • 5.UNA CARTITA ROSA A AMADO NERVO • 6.EL AUTOR DECLARA SU ANONIMATO 	<ul style="list-style-type: none"> • 1.BALANCE (EPI/AFO) • 2.MANIFIESTO • 4.OFICIO DEL POETA • 9. ARTE POÉTICA • 10. GARABATO 	

SECCIÓN	POETICA	TIEMPO COMO TEMA	TIEMPO COMO MOTIVACIÓN
I. FALSOS TESTIMONIOS		<ul style="list-style-type: none"> • The dream is over 	<ul style="list-style-type: none"> • José Luis Cuevas hace un autorretrato • Fray Antonio de Guevara reflexiona... • Fisiología de la babosa
II. SEÑALES DE VIDA	<ul style="list-style-type: none"> • Contraelegía 	<ul style="list-style-type: none"> • Siempre Heráclito • Niagara Falls • A la que murió en el mar • Contra la kodak 	<ul style="list-style-type: none"> • Nuevamente • Tacubaya 1949
III. REVÉS DE ALMANAQUE			<ul style="list-style-type: none"> • Nuevo mito de Sísifo • Prometeo • Ruinas del templo mayor (1969) • Las manos • Séptimo sello • Los herederos
IV. EXAMEN DE LA VISTA		<ul style="list-style-type: none"> • El segundero • Enigmas • Clínica de 	<ul style="list-style-type: none"> • Introducción al psicoanálisis • Blasfemia de

		belleza <ul style="list-style-type: none"> • Remembranza • Contaminaciones • Elogio de la fugacidad • Apocalipsis por televisión 	don Juan en los infiernos <ul style="list-style-type: none"> • París, 1968 • Fábula • Vietnam • Teotihuacán • Paisaje
	<ul style="list-style-type: none"> • D.H. Lawrence y los poetas muertos • A quien pueda interesar 	<ul style="list-style-type: none"> • D.H. Lawrence y los poetas muertos 	<ul style="list-style-type: none"> • D.H. Lawrence y los poetas muertos
V. “CONSIDERANDO EN FRÍO, IMPARCIALMENTE”	OBSERVACIONES		
	<ul style="list-style-type: none"> • 1.BALANCE • 4.OFICIO DEL POETA • 7.CONTRA LOS RECITALES • 9.ARTE POETICA • 10. GARABATO 	<ul style="list-style-type: none"> • 1.BALANCE • 3.AUGURIOS 	<ul style="list-style-type: none"> • 5. UNA CARTITA ROSA A AMADO NERVO
	<ul style="list-style-type: none"> • Miseria de la poesía • Al terminar la clase • Escrito con tinta roja • Epílogo: 	<ul style="list-style-type: none"> • Miseria de la poesía • Al terminar la clase • Epílogo: Ramón López Velarde... 	<ul style="list-style-type: none"> • Miseria de la poesía • Al terminar la clase • Birds in the night • De sobremesa,

	Ramón López Velarde...		a solas, leo a Vallejo • Epílogo: Ramón López Velarde...
--	------------------------	--	--

SECCIÓN	REFERENCIAS CULTURALES	REFERENCIAS ANIMALES
I. FALSOS TESTIMONIOS	<ul style="list-style-type: none"> • Fantasmas • El César • José Luis Cuevas • Fray Antonio e Guevara 	<ul style="list-style-type: none"> • Peces • Águila • Jaguar • Babosa • Jabalí
II. SEÑALES DE VIDA	<ul style="list-style-type: none"> • Heráclito • A la que murió en el mar 	<ul style="list-style-type: none"> • Gaviota
III. REVÉS DE ALMANAQUE	<ul style="list-style-type: none"> • Sísifo • Prometeo • Montes de Oca • Miss Cinthya Paterson 	<ul style="list-style-type: none"> • Buitre • Palomita • Pavo real • Búho • Sapo • Elefantes marinos • Pez • Polillas • Ratones • Cucarachas • Mosquitos • Gatos
IV. EXAMEN DE LA VISTA	<ul style="list-style-type: none"> • Segismundo Freud • Baudelaire 	<ul style="list-style-type: none"> • Gorrión • Gato

	<ul style="list-style-type: none"> • Don Juan • Rubén Darío 	
<p>V. “CONSIDERANDO EN FRÍO, IMPARCIALMENTE”</p>	<ul style="list-style-type: none"> • W.H. Auden • D.H. Lawrence • César Vallejo • Cernuda • Ramón López Velarde 	<ul style="list-style-type: none"> • Paloma • Birds... • Hormigas

Bibliografía

Bibliografía del autor:

- Pacheco, José Emilio. “Aproximación a la poesía mexicana del siglo XX”. *Hispania* 48. 2 (1965): 209-219.
- _____. *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. México: Ediciones Era, 2010.
- _____. *Siglo pasado (desenlace)*. México: Ed. Era, 2000.
- _____. *Los elementos de la noche*. México: Ed. Era, 2000.
- _____. *El reposo del fuego*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- _____. *Como la lluvia*. México: Ed. Era, 2009.
- _____. *Irás y no volverás*. México: Ed. Era, 2010.

Bibliografía crítica:

- Agudo, Marta. “El aforismo: dos siglos de ‘pensamientos estrangulados’”. *Quimera*. 267 (2006): 26-33.
- Anaya, José Vicente. *Breve destello intenso (El haiku clásico del Japón)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.
- Blanco, Emilio. “De la sentencia al aforismo: Renacimiento y Barroco”. *Quimera*. 267 (2006): 20-25.
- Blanco, Emilio. “Aforismos”. *Quimera*. 263-264 (2005): 14-16.
- Blanco, Emilio. “Aforismos en la historia”. *Quimera*. 267 (2006): 12.
- Bloom, H. *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*. Madrid: Editorial Trotta, 2009.
- Debicki, A. P. (1994). *Perspectiva, distanciamiento y el tema del tiempo: la obra lírica de José Emilio Pacheco*. En Universidad Nacional Autónoma de México y Ediciones Era, 1994. PAGES

- Verani, Hugo. *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. México: Difusión Cultural UNAM y Ediciones Era, 1994. 62-80.
- Fernández Granados, Jorge. (ed.). *La fábula del tiempo* (Antología poética). México: Ed. Era, 2005.
- García Caballero, Abundio. *El epigrama y la poesía satírica en la literatura española*. Valladolid: Editorial Sever-Cuesta, 1999
- García Gual, Carlos. (Febrero de 2006). “Aforismos, breve excursión sobre los orígenes del término”. *Quimera* 267 (2006): 13-15.
- Gordon, Samuel. “Los poetas ya no cantan, ahora hablan. (Aproximaciones a la poesía de José Emilio Pacheco)”. *Revista Iberoamericana*. 150 (1990): 255-73.
- Haro, Marta. “Literatura de sentencias en la Edad Media”. *Quimera*. 267 (2006): 16-19.
- Jaramillo Agudelo, Darío. “Contra las apariencias, una lectura de los poemas de José Emilio Pacheco”. *Letras Libres*. 150 (2014): 42- 47.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana 4. Crónicas de los tiempos*. Madrid: Alianza, 2001.
- Oviedo, José Miguel. “José Emilio Pacheco: La poesía como *Ready-made*”. En Universidad Nacional Autónoma de México y Ediciones Era, 1994. PAGS
- Paz, Octavio. *Las peras del olmo*. Bogotá: Planeta Colombiana Editorial, 1990.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo, 1987.
- Rodríguez-Izquierdo, Fernando. *El haiku japonés. Historia y traducción*. Madrid: Ed. Hiperión, 2005.
- Zaid, Gabriel. *Leer poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Zanetti, Susana. “PACHECO, José Emilio”. En Fundación Biblioteca Ayacucho, Monte Ávila Editores Latinoamericana y CONAC. *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina*, (s.l). Biblioteca Ayacucho, Monte Ávila Editores Latinoamericana y CONAC, 1995. 3552-3555.

Bibliografía de referencia:

- S.n. *Los mil mejores epigramas de la literatura española*. Madrid: Librería Bergua, 1965.
- Argüelles, Juan Domingo (ed.). *Antología general de la poesía mexicana. De la poesía prehispánica a nuestros días*. México: Ed. Océano de México, 2012.
- Dauster, Frank. *Breve historia de la poesía mexicana*. México: Ediciones de Andrea, 1956.
- Echavarría Giménez, P. “Introducción”. *El epigrama y la poesía satírica en la literatura española*, ed. García Caballero. Valladolid: Editorial Sever-Cuesta, 1999. 9-10.
- Fernández-Galiano, Manuel. *Antología palatina I (Epigramas helenísticos)*. España: Editorial Gredos, 1978.
- Manrique, Jorge. *Coplas a la muerte de su padre y otros poemas*. España: Losada-Oceano, 1998.
- Monsiváis, C. (ed.). *La poesía mexicana del siglo XX (Antología)*. México: Empresas Editoriales, 1966.
- Paz, Octavio, Chumacero, Alí, Pacheco, José Emilio y Aridjis, Homero. *Poesía en movimiento. México, 1915 - 1966*. México: Siglo XXI Editores, 1966
- Silva, Alberto. (ed.). *El libro del haiku*. Argentina: Bajo La Luna, 2012.
- Vallejo, César. *Poemas humanos*. España: Mestas Ediciones, 2003.