

# La llama frente al estrago: José Emilio Pacheco en su poesía

FRANCISCA NOGUEROL JIMÉNEZ  
Universidad de Salamanca

En las siguientes páginas pretendo acercarme a la visión de la poesía sustentada por José Emilio Pacheco, reflexión desplegada desde sus primeros libros y manifiesta en vertientes tan diversas como el ensayo, la traducción, la crítica literaria y, sobre todo, la lírica. Así, atenderé tanto a las composiciones que reivindican el ejercicio poético como estrategia para detener el irreversible fluir el tiempo —la llama— como a aquellas otras que manifiestan la inherente falibilidad de la labor poética, compuesta de palabras que «envejecen» como los propios hombres —el estrago—.<sup>1</sup> En la tensión entre estas dos formas de concebir el quehacer literario se sustenta la creación pachequiana, marcada asimismo por la modestia en todos los órdenes de pensamiento y, como consecuencia, por transmitirse sin alharacas ni grandilocuencias, siendo el silencio su mejor aliado.

Ya en los títulos de algunos poemarios se revela su atención al tema: así *Islas a la deriva* remite a las palabras «Islas de sílabas a la deriva...» (Pacheco, 2000: 162), de acuerdo con el epígrafe de Luis Cardoza y Aragón que encabeza el texto;<sup>2</sup> por su parte, *Los trabajos del mar* son también los del amor y los de la poesía, siguiendo los versos de Giorgos Seferis que sirven de pórtico al volumen. Y es que, tanto por su condición de lec-

---

[1] *La edad de las tinieblas* iba a ser llamada por el autor «El arte del estrago» hasta que una votación popular decidió su título actual, lo que Pacheco respetó de acuerdo con su creencia de que «la poesía es cosa de todos».

[2] Carmen Alemany explica este título como reconocimiento de la falibilidad de la poesía: «Las composiciones —entiéndase la poesía— al ir a la deriva pierden todo destino, pueden destruirse o desaparecer, y no pueden evitar el naufragio; en otras palabras, nadie las gobierna» (222).

tor omnívoro, erudito y apasionado de los *raros* como por su importante papel como traductor y difusor de escritores olvidados, Pacheco demostró fehacientemente que la literatura fue elemento clave en su existencia. Pocos autores se encontraron más dispuestos a investigar diversas formas de expresión, bebiendo en sus creaciones de las más diversas corrientes estéticas: del Modernismo a la poesía oriental, del Barroco hispánico a la *New Poetry* norteamericana. Este hecho, por supuesto, se encuentra relacionado con sus múltiples modos de poetizar: practicó con fortuna el alegato ético, la invectiva satírica y el guiño irónico; la poesía alegórica y la de claro signo conversacional; el soneto y el versículo; el monólogo dramático y la crónica; firmó títulos extensos de cariz narrativo y poemas breves en sus más diversas variantes: dísticos, epigramas, «astillas», haikús o adivinanzas (a las que dedicó *El espejo de los ecos*, su último libro publicado).

Así, se definió como un autor tan plural como curioso de las diversas formas de poetizar, hecho relacionado íntimamente con su experiencia vital. Como él mismo comentó en entrevista con Luis García Montero, aunque su familia no era especialmente culta respetaba ciertos valores artísticos: «El verso formaba parte de la vida. No era decir “nosotros somos los que leemos poesía y los demás no pueden o no saben”. [...] Tuve la ventaja también de crecer en parte en Veracruz, donde hay una tradición sobre todo muy grande de música popular, pero de música popular rimada. Yo tenía tanto respeto por la poesía que tardé; primero escribí prosa y después escribí versos» (2009). En este sentido se revela, asimismo, el poema «Budín de Pan», donde se aprecia el recuerdo indeleble de los versos de la infancia:

En Santiago de Chile el budín de pan  
Es mi magdalena de Proust:  
En seguida trae a la memoria  
A mi abuela Emilia Abreu de Berny.  
El budín de pan, los frutos de sartén, la copa nevada,  
Los postres emigrantes para endulzar  
La vida que es dolor y destierro siempre.  
Sabores abolidos que nunca volverán, como ella.  
En cambio su otra herencia  
No se aleja de mí: el placer

De escuchar y leer y contar historias.  
Y las delicias infinitas del verso que,  
A semejanza del budín de pan,  
Recoge los desechos del día vivido  
Y los transforma en otra cosa (Pacheco, 2009a: 308).

Desde un primer momento, Pacheco concibió la poesía machadianamente. Fue la suya una *palabra en el tiempo* que, en algunos de sus mejores logros, expresó la belleza del instante, fundamentada esencialmente en su carácter efímero. Simbólicamente asociado a la llama, este *momentum* es reflejado en poemas «eufóricos» —en el sentido etimológico de la palabra—, que solo explican su intensidad atendiendo al deterioro, la otra cara de la moneda reflejada continuamente en su poética. Comencemos, así, el comentario de estas dos formas de atender al tema del tiempo, tanto más poderosas por cuanto se encuentran indisolublemente imbricadas.

### La llama

En una temprana reseña sobre la obra de Pacheco, Rosario Castellanos incluyó una frase que define muy bien el objeto de estudio de este epígrafe: «¿Qué aprehende la poesía sino el instante que aspira a convertirse en eternidad?» (36). Así, hablaremos en principio de su poesía «vertical» en la acepción bachelardiana del término, aquella en la que el canto del «ahora» cobra un papel fundamental (Noguerol, 2014). Efectivamente, en muchas poéticas del autor se descubre cómo, en escasos pero portentosos momentos de nuestro periplo humano, es posible escapar a la ansiedad ante la muerte para lograr lo que ha sido definido con nombres tan dispares como *akmé*, *ananda*, *cenit*, *cúspide*, *cumbre* o *intervalo*. Personalmente, prefiero destacar el carácter epifánico —en su sentido de «manifestación»— de unas composiciones que parecen atender a la hermosa definición del término acuñada por Andrés Neuman: «epifanía: atención con milagro» (36). En estos textos se dan la mano creación y pensamiento de acuerdo con lo comentado por Gaston Bachelard en «Instante poético e instante metafísico»: «El poeta es un guía natural del metafísico que quiere comprender todas las fuerzas de uniones instantáneas» (100), ya que «en el tiempo

vertical de un instante inmovilizado encuentra la poesía su dinamismo específico» (100).

Como señala Julián Serna Arango en *Somos tiempo. Crítica de la simplificación del tiempo en Occidente*, a diferencia de los filósofos, los poetas no han sido cómplices de la simplificación del concepto de tiempo, aquella responsable de que los términos que representaban diferentes aspectos del *chrónos prótotonos* originario —*aiôn* o tiempo subjetivo, *kairós* o momento oportuno percibido a través de los sentidos (el que nos interesa acá), *chrónos* o tiempo lineal, continuo e irreversible— quedaran finalmente reducidos a la tercera noción (15-16). Según Serna, esta constrictión se encuentra en la base del rechazo contemporáneo a la noción de fugacidad, canonizado por Henri Bergson en su *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889) y contradicho, sin embargo, por nociones eufóricas de lo efímero propugnadas por pensadores como Bachelard o, en nuestros días, por Michel Maffesoli (*L'instant éternel. Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*, 2000). En esta segunda línea se sitúan, asimismo, poetas cercanos a esta faceta de la sensibilidad pachequiana como Charles Baudelaire, Juan Ramón Jiménez, Octavio Paz o Yves Bonnefoy, este último nunca citado en relación a la obra del mexicano a pesar de las evidentes conexiones existentes entre la concepción de «plenitud instantánea» en Pacheco y títulos del francés como *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (1953) o *L'Heure présente* (2011).

Siguiendo este pensamiento, Christine Buci-Glucksmann insiste en la existencia de un «efímero positivo» y cósmico, capaz de superar la conciencia de lo pasajero para alcanzar un presente ajeno a la idea de sucesión. En él, la percepción de la materia cobra un papel fundamental pues, como ella misma señala, «lo efímero no es el tiempo, sino su vibración vuelta sensible» (21). Este hecho explicaría la aversión de Pacheco a *esencialismos y abstracciones*, en la línea de lo que brillantemente supieron expresar creadores como María Zambrano<sup>3</sup> o Antonio Porchia.<sup>4</sup> Inci-

[3] «Y el milagro de la poesía surge en plenitud cuando en sus instantes de gracia ha encontrado las cosas, las cosas en su peculiaridad y en su virginidad, sobre este fondo último; las cosas renacidas desde su razón. Ya el hombre, la existencia humana, su angustia, su problematicidad, quedan entonces anuladas» (Zambrano, 114).

[4] «Lo hondo, visto con hondura, es superficie» (Porchia, 61).

diendo en esta idea, Mario Benedetti destaca como uno de los rasgos más conmovedores en la obra que analizamos el hecho de que, en ella, el sujeto poético se defiende contra el vacío asiéndose a la concreta realidad de las cosas (128).

Paso ya a destacar los momentos en los que Pacheco vence la conciencia del devenir con una visión eufórica del instante; o, para decirlo con dos títulos emblemáticos entre sus poemarios, aquellas creaciones en las que el sujeto logra *El reposo del fuego* para distanciarse de *La arena errante*. La idea de la fugacidad se manifiesta brillantemente en «Oficio de poeta» —«Ara en el mar. / Escribe sobre el agua» (2000:153)—,<sup>5</sup> consiguiendo su mejor plasmación en «Contraelegía»: «Mi único tema es lo que ya no está / Sólo parezco hablar de lo perdido. / Mi punzante estribillo es *nunca más*» (2000:131), lo que no impide que este mismo texto continúe con el optimismo de quien sabe que la verdadera creación se basa en el movimiento: «Y sin embargo amo este cambio perpetuo, / este variar segundo tras segundo, / porque sin él lo que llamamos vida / sería de piedra» (2000:131). En esta misma línea, el emblemático «Escrito con tinta roja» canta a la poesía inmortal, precisamente, por su condición efímera:

La poesía es la sombra de la memoria  
pero será materia del olvido.  
No la estela erigida en plena selva  
para durar entre sus corrupciones,  
sino la hierba que estremece el prado  
por un instante  
y luego es brizna, polvo,  
menos que nada ante el eterno viento (2000:158)

Mientras «Sombra en la nieve» plantea la capacidad del lenguaje para unir contrarios en la «fluidez en lucha contra la fijeza»:

[5] En «Digo», el poeta recupera el tema de la escritura sobre el agua con maestría: «Digo, / Como si decir algo fuera capaz / De hacerlo aparecer entre la sombra del sol, / Resonancia del día sin nombre. / Digo, / Y se va el decir / En la corriente que no vuelve. / Cuando menos conjuro la mudéz, / Dejo una raya en la pared de nadie, / Un verso de aire en el agua» (2009a:303).



1984 y, por tanto, uno de los primeros dedicados a las nuevas tecnologías: «Letras de luz / trazando en la pantalla / el poema que no existía» (2000: 340). Esta idea será retomada, años después, en «Poesía», de *Siglo pasado (desenlace)*: «Contra la noche oscura / Una pantalla que arde / Y una página en blanco» (2000: 594).

Pero ¿encierra la poesía un sentido más allá de fijar el instante y ser necesaria para quien la escribe? Por supuesto que sí. Pacheco, que tras la matanza de Tlatelolco abrió los ojos a la realidad y se convirtió en privilegiado cronista del presente, desarrolló a partir de su tercer libro una literatura comprometida y cercana a la cotidianidad pues, como ya señaló en 1966, «El mundo ya está harto de profetas; el óxido se adueña de sus visiones» (2000: 65). Esta frase se convirtió en clara declaración de principios con «A quien pueda interesar»:

Otros hagan aún el gran poema,  
los libros unitarios, las rotundas  
obras que sean espejo de armonía.  
A mí solo 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 (2000: 152).

Atento a todo lo que ocurría —su acento en la observación lo llevó a describir el arte como «atención enfocada»<sup>7</sup> y a presentarse como un «ojo en llamas»<sup>8</sup>—, no desdeñó ninguna noticia, de lo que daban buena idea los periódicos que compraba cada día, su voracidad como lector y su conocimiento de los más nimios detalles relacionados con la vida cultural mexicana. Este hecho explica el giro que experimentó su poética hacia la sencillez y la coloquialidad a partir de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. Los conceptos abstractos, privilegiados en sus dos primeros libros, deja-

[7] En «Las ostras» leemos: «Pasamos por el mundo sin darnos cuenta, / sin verlo, / como si no estuviera allí o no fuéramos parte / infinitesimal de todo esto. / [...] Por esa misma causa nos reímos del arte / que no es a fin de cuentas sino atención enfocada» (2000: 435).

[8] Corresponden a «Las palabras de Buda» los siguientes versos: «Todo el mundo está en llamas. / Lo visible / arde y el ojo en llamas lo interroga» (2000: 59).

ron paso a una literatura en la que la imagen y la anécdota resultan fundamentales. La poesía se funde así con la prosa para convertirse en algo nuevo, como el mismo autor señaló en «Disertación sobre la consonancia»:

Aunque a veces parezca por la sonoridad del castellano  
que todavía los versos andan de acuerdo con la métrica;  
aunque parta de ella y la atesore y la saquee,  
lo mejor que se ha escrito en el medio siglo último  
poco tiene en común con La Poesía, llamada así  
por académicos y preceptistas de otro tiempo.  
Entonces debe plantearse a la asamblea una redefinición  
que amplíe los límites (si aún existen límites),  
algún vocablo menos frecuentado por el invencible desafío de los clásicos.  
Un nombre, cualquier término (se aceptan sugerencias)  
que evite las sorpresas y cóleras de quienes  
—tan razonablemente— leen un poema y dicen  
«Esto ya no es poesía» (2000: 78-79).

Ya César Vallejo había sido consciente de la inutilidad de la poesía en tiempos revueltos, lo que lo llevó a transformar su poética desde las osadías vanguardistas de *Trilce* a la asequibilidad de los *Poemas humanos*: «Un hombre pasa con un pan al hombro. / ¿Voy a escribir, después, sobre mi doble? [...] / Otro tiembla de frío, tose, escupe sangre. ¿Cabrán aludir jamás al Yo profundo? / Otro busca en el fango huesos, cáscaras. / ¿Cómo escribir, después, del infinito? / Un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza. / ¿Innovar, luego, el tropo, la metáfora?» (54).<sup>9</sup> En esta línea de pensamiento, uno de los títulos incluidos en *El reposo del fuego* repite obsesivamente el estribillo «Hay que darse valor para hacer esto» pero, al mismo tiempo, defiende el uso de la palabra frente al silencio: «Hay que darse valor para hacer esto: / Escribir cuando rondan las paredes / uñas airadas, animales ciegos. / No es posible callar, comer silencio» (2000: 57-58). De este modo, el ejercicio de la lírica se convierte, como la música de Mozart, en una forma de luchar

[9] En este sentido, no resulta vano recordar que Pacheco tituló con un verso vallejano —el que abre el poema «Considerando en frío, imparcialmente...»— la sección más metapoética de *Irás y no volverás*, donde reflexiona sobre la inutilidad de la poesía y, a la vez, sobre su supervivencia y sentido (2000: 150-159).

contra el tiempo y la oscuridad, que «justifica el mundo» y erige su desafío «contra el naufragio y contra el caos que somos» (2000: 286).

Nada mejor para concluir este epígrafe que recordar dos composiciones paralelas. En la temprana «Crecimiento del día» podemos apreciar ya cómo la poesía constituye la única mueca posible ante el naufragio: «Letras, incisiones en la arena, en el vaho. Signos que borrará el agua o el viento. (¿Para qué hendir esta remota soledad de las cosas y llenarlas de trazos e invocaciones? Porque así las murallas de esta cárcel de azogue no prevalecerán contra mi nada» (2000: 30-31). Esta meditación encuentra su correspondencia en las líneas finales de «Elogio del jabón», poema en prosa incluido en su último poemario: «Jabón la palabra escrita. Poesía impía, prosa sarnosa. Lo más radiante encuentra su origen en lo más oscuro. Jabón la lengua española que lava en el poema las heridas del ser, las manchas del desamparo y el fracaso» (Pacheco, 2009b: 9).

## El estrago

Comienzo así la segunda parte de mi reflexión, dedicada a la poesía como «arte del estrago». En ella, veremos cómo Pacheco insiste en la inutilidad de un ejercicio marcado por el tiempo (como el propio lenguaje que le sirve de base), que por ello envejece y que no interesa prácticamente a nadie a pesar de las vanidades que lo rodean. En el temprano «Dichterliebe» ya leíamos: «La poesía tiene una sola realidad: el sufrimiento...» (2000: 77), hecho que se repite en el breve pero esencial «Prometeo»:

—No lo olvides jamás: hay otros temas.  
¿Por qué obstinarse  
en la fugacidad y el sufrimiento?  
—me dijo Prometeo. Sus cadenas  
resonaron de nuevo cuando el buitro  
reanudó su tarea entrañable (2000: 134).

La conciencia de la caducidad de la poesía se hace presente en títulos tan tempranos como «Aceleración de la historia», donde el motivo se ve reforzado por el vaivén tipográfico, los blancos y la medida irregular de los versos:

Escribo unas palabras  
y al minuto  
ya dicen otra cosa  
significan  
una intención distinta  
son ya dóciles  
al Carbono 14  
Criptogramas  
de un pueblo remotísimo  
que busca  
la escritura en tinieblas (2000: 73).

Como ya se vio arriba, con *No me preguntes cómo pasa el tiempo* cambia el estilo, pero no la temática. De ello dan buena cuenta «Manifiesto» —«Todos somos poetas de transición: / la poesía jamás se queda inmóvil» (2000: 152)—, «Sabor de época» —«Todo poema es un ser vivo: / envejece» (2000: 106)— o el conocido final de «Conversación romana»: «Acaso nuestros versos duren tanto / como un modelo Ford 69 / y muchísimo menos que el Volkswagen» (2000: 91). Esta idea se continuará a lo largo de los años hasta llegar a «Como la lluvia», la hermosa composición que dio título al penúltimo poemario del autor:

Dos mil años después de que el Vesubio  
Sepultó entre cenizas a Pompeya  
Encontraron un muro en que estaba escrito:  
Nada es eterno.  
Brillan los soles y en el mar se hunden.  
Arde la Luna y se desvanece más tarde.  
La pasión de amor  
Se termina también  
Como la lluvia.  
Al tercer día de copiado el grafito  
El yeso en que lo inscribieron se vino abajo.  
Se acabaron los versos  
Como la lluvia (2009a: 307).

En esta situación, la declaración de la impotencia expresiva por parte del poeta se hace fundamental desde sus primeras creaciones: «Y no es

esto / Lo que intento decir. / Es otra cosa» (2000:49); «la incertidumbre es todo lo que tengo» (2000:118). Este hecho le llevó a corregir los textos publicados en una tarea infinita, que convirtió cada edición de su obra en una rareza e hizo imposible pensar en una versión definitiva de la misma. Ya lo escribió en la primera salida de *Tarde o temprano*: «Escribir es el cuento de nunca acabar y la tarea de Sísifo. Paul Valéry acertó: No hay obras acabadas, sólo obras abandonadas. Reescribir es negarse a capitular ante la avasalladora imperfección» (2000:7). Los suyos fueron, así, poemas *escritos con el canto de la goma de borrar* de acuerdo con la acertada definición de Enrique Lihn, autor con el que el mexicano sin duda compartiría las siguientes palabras: «Estoy lejos de querer significar algo. Escribo porque sí, no puedo dejar de hacerlo. Escritura de nadie y de nada, adiós, quiero decir hasta mañana a la misma hora, frente a esta espantosa máquina de escribir, poesía, será el acoplamiento carcelario entre tú y yo: seres hasta de cuyo sexo se puede dudar, me incrusto en mi rincón a esperar el deseo» (Lihn, 73).

Así, solo la urgencia individual garantiza la supervivencia de un arte «que pocos leen y al parecer / muchos detestan» (2000:77), una «forma de fracaso» de acuerdo con su demoledor «Balance» —«En aquel año escribí diez poemas: / diez *diferentes formas de fracaso*» (2000:152)—, simbolizada perfectamente por el *cri-cri* al que nadie atiende en «Los grillos (defensa e ilustración de la poesía)»:

Recojo una alusión de los grillos:  
 su rumor es inútil,  
 no les sirve de nada  
 entrechocar sus élitros.  
 Pero sin la señal indescifrable  
 que se transmiten de uno a otro  
 la noche no sería  
 (para los grillos) noche (2000:97).

De ahí la elección de un epígrafe de Tu Fu para iniciar la sección más metapoética de *Irás y no volverás* —«A nadie le interesa lo que nos pasa / ni aquello que escribimos. / Somos nuestro único público» (2000:150)— o

que encabezara su obra completa con los siguientes versos de T. S. Eliot, tomados de los *Cuatro Cuartetos*: «Para nosotros sólo existe el intento. / Lo demás no es asunto nuestro» (2000:11).

De acuerdo con lo expuesto, se entiende el rechazo frontal del autor a los profesionales de la literatura —«¿No es peor destino / ser el Poeta Nacional / a quien saludan todos en la calle?» (2000:157)—, a los que calificó de «poetas oficiales, / amargos pobladores de un sarcófago / llamado Obras Completas» (2000:150).<sup>10</sup> En estos, rechaza especialmente su atención al «Yo con mayúscula» —«Ocupamos el puesto en el mercado / que dejó el saltimbanqui muerto. / Y pronto nos iremos y otros vendrán / con su yo por delante» (2000:337)—, lo que le lleva a plantear en «Carta a George B. Moore en defensa del anonimato»: «El poeta dejó de ser la voz de la tribu, / aquel que habla por quienes no hablan. / Se ha vuelto nada más otro *entertainer*. / Sus borracheras, sus fornicaciones, su historia clínica, / sus alianzas o pleitos con los demás payasos del circo, / tienen asegurado el amplio público / a quien ya no hace falta leer poemas» (2000:303-304).<sup>11</sup> Así se explica su concepción de la poesía como «una forma de amor que sólo existe en silencio, / en un pacto secreto entre dos personas, / de dos desconocidos casi siempre» (2000:304). Como consecuencia, subrayo su profundo y conocido rechazo a participar en eventos sociales como recitales,<sup>12</sup> conferencias, concursos literarios o presentacio-

[10] Esta idea fue retomada con humor en «Reunión anual de la Academia de Rimadores» (En los 75 años de Hugo Gutiérrez Vega): «Para conmemorar el bicentenario / De aquella antología en que comenzamos: / Novísimos poetas de vanguardia, / Convoca la Academia de Rimadores / A su reunión anual. / Y como siempre sucede / Los antiguos adolescentes / Tenemos ya un pie en el abismo / Y unas Obras Completas para la Nada» (2009a:151).

[11] En este interesante poema leemos otros versos tan significativos para el tema que abordamos como los siguientes: «¿Cómo explicarle que jamás he dado / una entrevista, / que mi ambición es ser leído y no célebre, / que importa el texto y no el autor del texto, / que descreo del circo literario? [...] / Extraño mundo el nuestro: cada día / le interesan más los poetas; / la poesía cada vez menos» (2000:302-304). Y, un poco más adelante: «Acaso leyó usted que Juan Ramón Jiménez / pensó hace mucho tiempo en editar una revista. / Iba a llamarse "Anonimato". / Publicaría no firmas sino poemas; / se haría con poemas, no con poetas. / Y yo quisiera como el maestro español / que la poesía fuese anónima ya que es colectiva / (a eso tienden mis versos y mis versiones)» (2000:304).

[12] Así lo leemos en «Contra los recitales»: «Si leo mis poemas en público / le quito su único sentido a la poesía: / hacer que mis palabras sean tu voz, / por un instante al menos» (2000:153).

nes de libros, visible en títulos como «Legítima defensa» (2000:104-108), «Conferencia» (2000:154) o «La magia de la crítica». Entre ellos, transcribo este último poema porque delata las arbitrariedades de ciertos discursos con especial virulencia:

Para mí y para muchos es lo mejor del mundo.  
No cesaremos nunca de alabarlo.  
Jamás terminará la gratitud  
por su música incomparable.  
En cambio para Strindberg todo Mozart  
es «una cacofonía de gorjeos cursis».  
La variedad del gusto,  
la magia de la crítica (2000:365-366).

### Adamo me fecit

Por esta aversión a los personalismos, llegamos a uno de los aspectos más originales en la obra que comentamos: su aspiración a convertir el poema en instrumento de reflexión colectiva con el que dotar de verdadero sentido a las palabras de la tribu. Así, las obras de Pacheco, como las iglesias medievales, aspiran a ir firmadas con el lema «Adamo me fecit», traducible por «me hizo la humanidad». Ya lo señala el autor en *Irás y no volverás*, donde la sección dedicada a las traducciones de clásicos y denominada significativamente «Aproximaciones» se abre con un epígrafe de su *alter ego* más conocido, Julián Hernández, quien a su vez cita la conocida divisa de Lautréamont: «La poesía no es de nadie / se hace entre todos».<sup>13</sup>

Coincidiendo con las formulaciones borgesianas,<sup>14</sup> Pacheco consideró como único poema posible el esolío o la anotación. De este modo, se le puede aplicar la definición de clásico que ofreciera el maestro argentino

[13] Recordemos cómo su negación de la figura del autor lo llevó a firmar con iniciales en numerosas ocasiones, así como a emplear heterónimos. De hecho, la descripción de Julián Hernández podría aplicársele perfectamente: «... perpetuo excluido que contempla la vida literaria, y la existencia toda, con quebrantada y a la postre estéril ironía» (2000:103).

[14] Borges rechazó el principio de originalidad canonizado por las vanguardias para considerar, como el narrador de «La biblioteca de Babel», que todo ha sido inventado —«La certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma» (470)— y reivindicar la repetición como forma suprema del arte.

en «La postulación de la realidad»: frente al escritor romántico, que busca la originalidad en sí y reflejar su yo, el clásico emplea la expresión más adecuada para su tema y cree en la literatura hecha por todos más que en su valor como creador individual (Borges, 220-221). En esta misma línea se encontrarían, aparte del propio Borges, escritores tan admirados por el mexicano como Lautréamont, Valéry, Machado, Eliot, Paz o Juan Ramón Jiménez. En esta situación, solo queda admitir que todo está escrito —«Estas formas que veo al lado del mar / y engendran de inmediato / asociaciones metafóricas / ¿son instrumentos de la inspiración / o de falaces citas literarias?» (2000:83)— y que la nuestra es una época de reformulación: «Y cada vez que inicias un poema / convocas a los muertos. / Ellos te miran escribir, / te ayudan» (2000:151). Su amor a la tradición, su bibliofilia y su nula *ansiedad ante las influencias* se hacen patentes en «Contra Harold Bloom», donde confiesa sus deudas con la mejor poesía mexicana:

Al doctor Harold Bloom lamento decirle  
que repudio lo que él llamó «la ansiedad de las influencias»  
yo no quiero matar a López Velarde, ni a Gorostiza ni a Paz ni a Sabines.  
Por el contrario,  
no podría escribir ni sabría qué hacer  
en el caso imposible de que no existieran  
*Zozobra, Muerte sin fin, Piedra de sol, Recuento de poemas* (2000:602).<sup>15</sup>

Por este fervor hacia la obra ajena, Pacheco disfrutó creando sus *aproximaciones*, que parten de la traducción de otros autores para inscribir los nuevos textos en el tiempo y espacio actual. De ahí, también, que concibiera la poesía como un acto de amor, un modo de superar las barreras individuales para llegar a los otros: «... *Escribo y eso es todo. / Escribo: doy la mitad del poema. / Poesía no es signos negros en la página blanca. / Llamo poesía a ese lugar de encuentro / con la experiencia ajena. El lector, la lectora / harán, o no el poema que tan sólo he esbozado. / No lee-*

[15] Ronald J. Friis demuestra en *José Emilio Pacheco and the Poets of the Shadows* (2001) cómo en la obra que analizamos resulta capital crear literatura de la literatura, de modo que la poesía se convierte en un palimpsesto de lecturas en el que toda la importancia recae sobre el lector.

mos a otros: *nos leemos en ellos*» (2000:303). Así lo recalcó de nuevo en la novena «alabanza» de *Miro la tierra*:

El verso del pigmeo, la canción del zulú,  
el lamento de los huicholes,  
el amor de los esquimales...  
Poesía que me permite salir de mí  
y tener la experiencia de otra experiencia.  
Poesía que humaniza a la humanidad  
y nos demuestra:  
nadie es menos que nadie (2000:341).

Se produce en sus textos lo que Mary Docter ha sabido denominar como «a poetics of reciprocity» (2002), hecho que explica la importancia en su obra de los puntos de vista diferentes al humano<sup>16</sup> y, asimismo, su agradecimiento a quien lo lee, patente en «Los versos de la calle»: «Hay demasiados versos en el mundo. [...] Los veo formarse indefensos y salir en busca de alguien que los resguarde. [...] Cómo no vivirte agradecido si tú los recoges por un instante y los vuelves parte de tu voz interior, de tu respiración y el rítmico fluir de tu sangre. Al menos por esta noche los versos de la calle, los hijos de la inconsciencia y la intemperie, están a salvo» (2009b:61).

Llego así al final de mi exposición, en la que espero haber demostrado la ambivalente relación de José Emilio Pacheco con su trabajo: llama y estrago, paraíso e infierno, oficio sin utilidad pero, al mismo tiempo, único camino de redención en tiempos de naufragio. Esta paradójica relación explica la enorme potencia y originalidad de una literatura siempre al filo de la navaja, tal y como supo destacar el autor en los conocidos versos de su «Crítica de la poesía» que servirán de colofón perfecto para estas páginas: «La perra infecta, la sarnosa poesía, / risible variedad de la neurosis, /

[16] La relativización de valores se produce por el hecho de que el sujeto poético no sólo mira, sino que él es en muchas ocasiones el observado. Valga como ejemplo el cuestionamiento del antropocentrismo presente en «Las moscas», donde se plantea lo que opinaría una mosca macho de una mujer: «Para él sin duda no eres la más hermosa y deseable. / (Tal un lirio entre las espinas / es su mosca entre muladares. / Los contornos de su trompa son como joyas, / como púrpura real sus vellosidades)» (2000:207). Así sucede también en «La mosca juzga a miss Universo» (2000:572).

precio que algunos pagan / por no saber vivir. / La dulce, eterna, luminosa poesía» (2000:75).

## Bibliografía citada

- Aleman, Carmen. «El poeta como isla: *Islas a la deriva* de José Emilio Pacheco». En *Residencia en la poesía: Poetas latinoamericanos del siglo XX*. Alicante: Universidad de Alicante, 2006.
- Bachelard, Gaston. *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Benedetti, Mario. «La poesía abierta de José Emilio Pacheco». En Hugo Verani, ed., *La hoguera y el viento: José Emilio Pacheco ante la crítica*. México: ERA, 1993.
- Borges, Jorge Luis. «La postulación de la realidad». En *Obras completas I*. Barcelona: Emecé, 1989.
- Buci-Glucksmann, Christine. *Estética de lo efímero*. Madrid: Arena Libros, 2006.
- Castellanos, Rosario. «Dos notas sobre José Emilio Pacheco». En Hugo Verani, ed., *La hoguera y el viento: José Emilio Pacheco ante la crítica*. México: ERA, 1993.
- Docter, Mary. «José Emilio Pacheco: A Poetics of Reciprocity». *Hispanic Review*, vol. 70, núm. 3 (2002). 373-392.
- Friis, Ronald. *José Emilio Pacheco and the Poets of the Shadows*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2001.
- García Montero, Luis. «Entrevista con José Emilio Pacheco». *La Estafeta del Viento*, 2ª época, 4 de marzo de 2009. <<http://www.laestafetadelviento.es/conversaciones/con-jose-emilio-pacheco>>. Consultado el 17 de agosto de 2009.
- Lihn, Enrique. *La musiquilla de las pobres esferas*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1969.
- Maffesoli, Michel. *L'instant éternel. Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*. Paris: Denoel, 2000.
- Neuman, Andrés. *Barbarismos*. Madrid: Páginas de Espuma, 2014.
- Noguerol, Francisca. «Una forma de amor que sólo existe en silencio». *El Fingidor*, núms. 27-28 (2006). 45-48.
- , «Leerse en Pacheco». En José Emilio Pacheco, *Contraelegía*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009.
- , «José Emilio Pacheco en su poesía vertical». *Ínsula*, núm. 816 (2014). 22-26.
- Pacheco, José Emilio. *Tarde o temprano. Poemas 1958-2000*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- , *Como la lluvia*. México: ERA, 2009a.
- , *La edad de las tinieblas*. México: ERA, 2009b.
- , *El espejo de los ecos*. México: Conaculta, 2012.
- Porchia, Antonio. *Voces reunidas*. Valencia: Pre-Textos, 2006.
- Serna Arango, Julián. *Somos tiempo. Crítica a la simplificación del tiempo en Occidente*. Barcelona: Anthropos, 2009.
- Vallejo, César. *Poemas humanos*. Madrid: Lar, 1989.
- Zambrano, María. *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.