



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

*La pulsión por el viaje de José Emilio Pacheco: su periplo al romanticismo*

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

DOCTORA EN LETRAS

PRESENTA:  
ASUNCIÓN DEL CARMEN RANGEL LÓPEZ

Asesora: Dra. Adriana de Teresa Ochoa

Agosto de 2011



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para mi piel, para ti todo, siempre.

Para Asunción del Carmen López Valdivia, Rosalba Rangel y Francisco Rangel, pilares de mi vida. Y para Guadalupe López, con todo mi corazón.

Para Eva y Valeria, persistentemente.

Para Eliud, mi adorado chamaco.

Oh, navío, nuevas oleadas te conducen hacia el mar. ¿Y qué es lo que haces? Luchas por alcanzar el puerto.

Horacio.

El enamorado de las islas y de los puertos es el verdadero nómada: él no halla satisfacción en el permanecer sino en el llegar y en el partir, actos supremos de la fugacidad y, por tanto, los únicos capaces de combatir la fugacidad de la existencia.

Rafael Argullol.

## AGRADECIMIENTOS

Para la Dra. Adriana de Teresa Ochoa por su constante apertura y diálogo y, sobre todo, por sus valiosos comentarios que orientaron incansablemente la escritura de esta tesis. Para la Dra. Edith Negrín y la Dra. Angélica Tornero, por sus afinadas aportaciones. Mi agradecimiento para el Dr. Gustavo Jiménez y el Dr. Rodolfo Mata por todo su apoyo.

A Norma Angélica Cuevas Velasco quien ha sido axial en este periplo que comenzó en Valenciana, Guanajuato. No hay palabras que alcancen, Norma, para agradecerte tu incansable y sostenido consejo y amistad.

Mi profundo agradecimiento a Carlomagno Sol e Isaura Contreras, los más cómplices de los cómplices.

Para Carlos Carmona y Josué Martínez, calaveras infalibles, como siempre. Y a un colado maravilloso que gracias al “mundillo del arte” y el contoneo de las caderas de Shakira pude conocer: Cristóbal Andrés Jácome.

A Rebeca Martínez por toda su dulzura y esa miradita de algodón de azúcar y caramelo.

A Víctor Manuel Osorno, Cole de mi corazón, por siempre estar a un ladito de mi respirar.

Para Víctor Hugo Vázquez Rentería: Charolastra, KarNey, cómplice y escucha, indiscutible amigo.

Para mis estudiantes de la Facultad de Idiomas de la Universidad Veracruzana, motor de mi tesón, por soportar el incansable estribillo sobre José Emilio Pacheco: Jackeline Rodríguez Fitz, Jacinto Martínez, Amanda Falcone, Anibal Muñoz, Esmeralda Cuevas, Myrna Tenorio, Luis Arturo Hernández, Jesús Arriola, Jorge Morteo, Alhelí Espinosa, Alina Parra, Kristel Gerardo, Désirée Carrillo, Hortensia León, Claudia López, Nidia Paz, Silvia Rogell, Eva Paredes.

Gracias a ti, grillito, o como te dicen por ahí, Capitán. Sin ti, esto no hubiera sido posible.

Esta investigación se realizó con apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT).

## ÍNDICE

<b>Introducción</b>	
“Jose Emilio Pacheco: <i>homo viator</i> ” .....	7
<b>Preliminares</b>	
La pulsión romántica de un navegante nocturno de los mares.....	17
<b>Capítulo I</b>	
“El nomadismo poético de José Emilio Pacheco”	
1. El viaje a lo propio .....	29
1.1 La hojarasca, el otoño: un diálogo con el <i>flâneur</i> Ramón López Velarde.....	30
1.2 El otoño, las islas: una conversación con José Carlos Becerra.....	36
2. El viaje a lo ajeno .....	42
2.1 <i>El reposo del fuego</i> : un diálogo con Heráclito y Lautréamont.....	43
2.2 Un intersticio conversacional con T. S. Eliot.....	60
<b>Capítulo II</b>	
2. El mar y la noche, la isla y el desierto en <i>Islas a la deriva</i> , <i>Los trabajos del mar</i> y <i>La arena errante</i>	
2.1 Hacerse al mar.....	66
2.2 La llegada a la isla.....	76
2.3 El imperio de la nocturnidad.....	88
2.4 El arribo al desierto.....	100
2.5 El infatigable designio de la escritura poética.....	104
<b>Capítulo III</b>	
Apología del intento: Crono y Sísifo en la poesía del <i>homo viator</i>	
3.1 La herida provocada por Crono.....	108
3.2 Sísifo o de la escritura poética entre el deseo y la posesión.....	110
3.3 El tamiz romántico de una poética.....	118
<b>Consideraciones finales</b> .....	131
<b>Coda</b>	
“Y llegar al final es llegar al comienzo...”.....	134
<b>Bibliografía</b> .....	138

## Introducción

“José Emilio Pacheco: *homo viator*”

La obra del viajero José Emilio Pacheco puede ser vista como el resultado de los recorridos de un *homo viator* por diversas tradiciones literarias y por distintos movimientos culturales de vanguardia. Su avidez intelectual lo ha llevado a internarse en el mundo de las culturas grecorromana, portuguesa, española, inglesa, alemana, y en la vida y la historia de diversos países: Estados Unidos, Argentina, Chile, Perú, entre otros. Esta travesía plural no se ha ahorrado, además, la visita física a numerosos territorios: Grecia, Italia, Portugal, España y muchos más. *Tarde o temprano*, la reunión de su obra completa en verso, es en definitiva una suerte de cuaderno de viajero en el que Pacheco da cuenta de su tránsito por la vasta tradición literaria universal, sin detenerse nunca a mirar si alguna de sus expresiones está escrita en español, portugués o griego; su enorme curiosidad y su inagotable capacidad de asombro no parecen conocer límites ni obstáculos. Otra muestra de su gran avidez intelectual es *Aproximaciones* (1984), libro que recoge algunas de sus traducciones poéticas de autores tan diversos como Omar Khayyam, Guillermo de Aquitania, Petrarca, Goethe, Apollinaire, Umberto Saba, Marianne Moore, Eugenio Montale, Vinicius de Moraes y ¡Jorge Luis Borges!, entre otros muchos.

Entre los periplos de este *homo viator*, es decir, entre sus viajes de ida y vuelta por el universo de las letras, sin duda, un lugar central lo ocupa un movimiento literario cuyas resonancias perviven en la literatura de nuestros tiempos, porque ha sido axial para el desenvolvimiento de la misma: me estoy refiriendo al romanticismo. Este periplo, desde luego, consistió en una exploración no reducida al mero aspecto exterior de dicho movimiento, esto es, a descripciones escénicas o afines, sino experimentada en hondura, como viaje interior:

viaje sentimental o temperamental que avanza, codo con codo y simultáneamente, con el viaje exterior. Suceso capital entre sus múltiples exploraciones, pues le hizo posible ahondar en los territorios y paisajes extranjeros y reconocer la identidad de su propia cultura al tiempo que descubría su ser mismo y su propia voz como poeta. Es importante hacer notar que esa inmersión en este movimiento, dotó su poesía de algunos aspectos señaladamente románticos, esenciales para su conciencia de poeta moderno.

La postura crítica que José Emilio Pacheco tiene frente a la modernidad<sup>1</sup> proviene, en gran medida, del bagaje romántico que se trasluce en su poética, ya que fue esta tradición —la romántica, convine remarcarlo— la que en principio se fundó como contrapeso del pensamiento racional y científicista propio del pensamiento ilustrado. Cabe decir que la disconformidad de Pacheco con la modernidad ilustrada, como sucede en el romanticismo, no es del todo radical; esto es, no busca en ningún momento invalidarla o desautorizarla, sino incorporar al pensamiento racional y objetivo, en sus intentos por explicar al hombre y al cosmos, la dimensión imaginativa y mágica: en suma, se trata de liberar de las ataduras lógicas y racionales la manera en que el hombre se relaciona con la naturaleza, y reincorporarlo o vincularlo a ella, en aras de comprenderla, mediante un nexo mágico, mítico e intuitivo. Mientras que el pensamiento ilustrado se concentra en validar lo finito, lo objetivo o, para decirlo metafóricamente, la luz y la vigilia, la tradición romántica resuelve la tensión antagónica entre elementos contrarios, como finito e infinito, objetivo y subjetivo, luz y oscuridad o vigilia y sueño, por mencionar algunas duplas, a través de la *coincidentia oppositorum* (coincidencia de los contrarios). Esta búsqueda de síntesis se advierte en, por ejemplo, uno de los “Fragmentos

---

<sup>1</sup> “Desde su origen la poesía moderna —escribe Octavio Paz en *Los hijos del limo*— ha sido una reacción frente, hacia y en contra la modernidad: la Ilustración, la razón científica, el liberalismo, el positivismo y el marxismo” (1994: 325). El poeta moderno, de esta manera, cuestiona constantemente estos cinco “rasgos” de la modernidad; su relación con ella no es, en ningún momento, indulgente, sino todo lo contrario. De ahí que la poesía moderna, como lo muestra Paz en su libro, surga justamente con los románticos alemanes e ingleses, y que “un mismo principio inspira” a éstos y a los “simbolistas franceses y a la vanguardia cosmopolita de la primera mitad del siglo XX” (337).

logológicos” de Novalis: “Por medio de la poesía surgen la mayor simpatía y la coactividad más intensa, la *comunidad* íntima de lo finito y lo infinito” (Novalis en Arnaldo, 1994: 136); o en sus *Himnos a la noche*: “Los ángeles se sentaron alrededor del dormido –de sus sueños contruidos levemente– despierto en la nueva magnificencia divina” (2007: 30). Se trata, como se observa en el contrapunto dormido-despierto, de buscar una síntesis entre ambos polos, lograr los dos estados al mismo tiempo.

La pulsión romántica de la poética de José Emilio Pacheco se propone aquí como una suerte de energía profunda que orienta su poética pero que no la delimita o clasifica como una que se puede adscribir única y exclusivamente al romanticismo. En otras palabras, la poética que se propone en la tesis es, en su principio, romántica, pero ésta se expande, con fuerza propia, hacia otros derroteros. Dicha pulsión se trasluce en el momento en que, en su obra, el poeta mexicano no desautoriza la relevancia y pertinencia de la razón como medio de conocimiento y la relación entre hombre y naturaleza, sino que la complementa con elementos de índole absolutamente opuesta, como la fantasía, la imaginación, la intuición, el delirio. De ahí que la poesía constituya un medio privilegiado para sugerir y evocar, mediante metáforas e imágenes poéticas, realidades y estados que no se pueden expresar de otra manera. En el caso de Pacheco, las imágenes poéticas y metáforas son, como se verá en la tesis, el mar y la noche, la isla y el desierto, y los significados que en la tradición, especialmente la romántica, éstos tienen. Dada la postura conciliadora y sintética que asume Pacheco entre razón y sensibilidad, sosiego y arrebató, en fin, entre reflexión y vigilia y sus naturales opuestos, esto es, revelación y sueño, esta investigación se plantea el objetivo de mostrar y describir las filiaciones románticas en algunos momentos de su poesía.

La tesis comienza con un comentario sobre la opinión que le vale al autor de *Los trabajos del mar* el movimiento romántico. De acuerdo con él, y parafraseándolo, las resonancias

del romanticismo son, incluso ahora, incalculables: sus efectos y ramificaciones siguen apareciendo en la literatura y en las artes de nuestros tiempos. En el apartado preliminar, “La pulsión romántica de un navegante nocturno de los mares”, se describen algunos de los bastiones metafóricos que emplearon algunos poetas románticos para hablar de la poesía, del poeta y de la literatura. Específicamente, voy a referirme a algunos sentidos que el romanticismo asoció al mar y la noche, la isla y el desierto, por ser los tópicos medulares en la interpretación que se propone de los poemas de Pacheco.

Como ya señalé, la inmersión que el autor de *Tarde o temprano* llevó a cabo en el romanticismo fue profunda y la hizo provisto de un amplio conocimiento intelectual, emergiendo de ella con algunos de los temas y motivos de su escritura poética. Esto no quiere decir en modo alguno que los movimientos literarios que siguieron al romanticismo –o que son una continuación de éste–, no hayan desempeñado un papel importante, activo, en la composición de su abundante y diversa obra poética. No podía ser de otro modo: un autor de la amplitud de intereses de José Emilio Pacheco, compilador y presentador, por ejemplo, de dos antologías capitales para los lectores de lengua española: *Antología del modernismo. 1884-1921* y *La poesía mexicana del siglo XIX*, hace patente que su condición de *homo viator* de la literatura ha respondido en todo momento a la necesidad de ahondar sensiblemente en la obra y los recursos estilísticos de los autores por él estudiados y antologados. Así pues, conviene recalcar que Pacheco emprendió esa suma de incursiones y regresó de ellas con un amplio bagaje de temas, motivos y recursos de orden literario que han sido asimilados y recreados en su escritura poética, renovando su poesía. Los tres capítulos en los que está dividida la tesis tienen como intención describir algunas de esas incursiones, haciendo especial énfasis en los tópicos que el romanticismo tomó como emblemas, para mostrar que el viaje a lo ajeno significa para

Pacheco un alejamiento de sí mismo, una suerte de fuga a lo desconocido pero que, a su vez, es un acto de conocimiento y comprensión de lo propio.

La obra poética de José Emilio Pacheco se nutre de una vasta tradición literaria; desde luego, en ella resuenan ecos de las vanguardias y, con particular énfasis, ecos del modernismo hispanoamericano que, en palabras del propio Pacheco, Ramón López Velarde “cierra espléndidamente”. Así, por ejemplo, no es extraño encontrar varios homenajes que el autor de *La arena errante* rinde en su poesía a la obra del poeta zacatecano. Me refiero a “Ramón López Velarde camina por Chapultepec (noviembre 2, 1920)” de *Irás y no volverás*, o como lo hace también en “«Con la ignorancia de la nieve»” del mismo poemario, y en el que hay una alusión directa al poema “Todo...” de *Zozobra*.

Además del romanticismo, las tradiciones con las que dialoga Pacheco son, como ha quedado señalado, no sólo vastas sino también diversas, y puede apreciarse de manera relevante en la variedad de algunos de los recursos formales de que se vale en la escritura de sus poemas, tales como el versículo bíblico, el epigrama romano o el haikú japonés.<sup>2</sup> Pero, así y todo, permite situar o localizar con cierta certeza la obra o el poeta en particular con los que le interesa dialogar, los cuales significan otros tantos puntos de reconocimiento en su travesía por el territorio y la lengua propios en ciertos casos, pero asimismo, sendos puertos de arribada o de recalada en ámbitos, lenguas y tradiciones ajenas.

Acerca de la lengua propia, su libro *Irás y no volverás* constituye un ejemplo manifiesto de sus intenciones de establecer vasos comunicantes con otro poeta mexicano de su generación: José Carlos Becerra. La dedicatoria del poemario no podría ser más explícita: “A la memoria de

---

<sup>2</sup> El estudio, publicado en 2009 y titulado *El mar de la noche. Intertextualidad y apropiación en la poesía de José Emilio Pacheco*, de Carmen Dolores Carrillo Juárez explora algunas de las maneras en que el poeta asimila en su obra el versículo bíblico, el haikú y el epigrama. Hay que mencionar, además, el artículo “Ars poética de José Emilio Pacheco” de Mario J. Valdés San Martín (en Popovic, 2006: 84-100), en el que se estudia la manera en que el poeta “elabora ideas líricas sobre la poesía en la poesía [que] es tradición antigua que viene desde Horacio en la Roma antigua” (84).

José Carlos Becerra, esta conversación que no tendremos nunca” (2000: 115). Porque la pasión permanente que impulsa al viajero José Emilio es, señaladamente, establecer una especie de comunicación literaria real, es decir, dialógicamente activa, con los autores que han alimentado su obra o estimulado su desarrollo. Así pues, de un modo similar, y sin olvidar en ningún momento que el tono conversacional desempeña un papel decisivo en el coloquialismo poético, José Emilio Pacheco establece un acercamiento con Luis Cardoza y Aragón cuando reelabora los versos “Isla de sílabas a la deriva, / geometrías mentales, poesía” (1977: vv. 227-228) del poema “Arte poética” del escritor de origen guatemalteco, para que sirvan así de título a su libro *Islas a la deriva*.

En el primer capítulo de la tesis, “El nomadismo poético de José Emilio Pacheco”, se describen algunos de sus puertos de recalada poéticos para mostrar de qué manera entabla diálogos tanto con la poesía escrita en español, como con obra escrita originalmente en otra lengua. La división del capítulo en los apartados “El viaje a lo propio” y “El viaje a lo ajeno”, se estableció a propósito de una de las máximas de un romántico de la talla de Johann Wolfgang von Goethe: “«El que no conoce lenguas extranjeras, no conoce nada de la suya propia»” (en Steiner, 2001: 125). En este terreno, Pacheco muestra un profundo conocimiento de su propia lengua porque no sólo ha leído una infinidad de obras literarias escritas en otras lenguas, sino que ha llegado a trasladarlas al español de modo admirable, sin importar si sus versiones, o “aproximaciones”<sup>3</sup> como él las llama, no parten del poema original.

En este capítulo se toman en consideración algunos tópicos presentes en ciertos poemas de Pacheco para describir el diálogo que entabla con los poetas ya mencionados:

Ramón López Velarde, José Carlos Becerra y Luis Cardoza y Aragón. Así, en el caso de Ramón

---

<sup>3</sup> Pacheco llama a sus traducciones de poemas de esta manera porque, en su gran mayoría, no todas parten de la lengua en que originalmente fueron escritos, sino que surgen de versiones del inglés. Al respecto, el poeta indica en su “Nota” de *Tarde o temprano* de 1980: “No tengo nada contra los traductores académicos pero mi intención es muy distinta: producir textos que puedan ser leídos y juzgados como poemas en castellano, reflejos y aun comentarios en torno de sus intactos, inmejorables originales” (10).

López Velarde, analizo la hojarasca y el otoño, presentes en poemas de ambos escritores, como metáforas que aluden a la tradición poética y las generaciones literarias; al abordar la “conversación” con José Carlos Becerra, me centro en los tópicos del otoño y de la isla. Cabe decir que sobre el poema “Arte poética” de Luis Cardoza y Aragón, del cual Pacheco reelabora algunos versos para dar título a su libro *Islas a la deriva*, me ocupo con mayor atención en el segundo capítulo de la tesis, ya que los significados que se resemantizan a propósito de la isla, abonan en la propuesta de la poética de Pacheco aquí defendida, la cual se encuentra medularmente descrita en ese apartado de la investigación.

En el segundo capítulo de la tesis me concentro en algunos de los nexos que su poética establece con la tradición romántica, enlaces presentes en especial en sus poemarios *Los trabajos del mar*, *Islas a la deriva* y *La arena errante*.<sup>4</sup> Ese apartado de la investigación pretende mostrar, mediante el examen de una serie de imágenes y metáforas de su obra, el vínculo que su poética guarda con esa tradición, partiendo, como ya lo he mencionado, de algunos de los iconos paradigmáticos de ese movimiento artístico: el mar y la noche, la isla y el desierto.

Mi interés en poner de relieve esas conexiones obedece a que, en mi opinión, dicha influencia no es algo accesorio, sino un elemento fundamental en los libros aludidos en este apartado de la tesis, y no podría ser de otro modo si tenemos presente que un pensador de la talla de Isaiah Berlin ha visto en el romanticismo el mayor movimiento reciente, debido a su acción transformadora tanto en la vida como en el pensamiento occidental, un movimiento de

---

<sup>4</sup> Las referencias a los poemas son tomadas de la edición de 2000 de *Tarde o temprano (poemas 1958-2000)*, a cargo de Ana Clavel y publicada por el Fondo de Cultura Económica. Una versión de *Tarde o temprano* fue publicada en 1980 y contiene, a diferencia de la edición de 2000, la sección “Aproximaciones”, la cual incluye traducciones de poemas hechas por Pacheco. En la versión de 1980 aparece una nota que da cuenta de la fechas y casas editoriales de las primeras ediciones de *Los elementos de la noche*, *El reposo del fuego*, *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, *Irás y no volverás*, *Islas a la deriva* y *Desde entonces*. En esta edición, figura una apostilla sobre el trabajo de reescritura que distingue a Pacheco y sobre sus traducciones de poesía. En la edición de 2000, y sobre esta nota, sólo se conserva un fragmento en el que Pacheco se refiere a una reflexión de Paul Valéry: “«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»”.

tal calibre y pelaje que, en sus propias palabras, nada ha sido igual después del mismo. El romanticismo, al echar abajo la noción tradicional de verdad objetiva y el predominio del pensamiento ilustrado y de la razón, generó efectos incalculables en todos los órdenes de la vida. Sobra decir que tal exploración puso a prueba la curiosidad intelectual del autor de *Islas a la deriva*, conduciéndolo a reafirmar, cuestionar o modificar, cuando era el caso, los componentes de la concepción del mundo que se había forjado de su propio cuño. Lo dotó, en fin, de un arte naval que, conviene resaltarlo, no lo condujo a puerto definitivo alguno, sino que lo impulsó a emprender nuevas travesías por otras tierras y otros océanos literarios, llevado de la mano de su inagotable pasión de aventura y reconocimiento, siempre en expansión. De ahí que he considerado conveniente señalar la raigambre romántica de su poética como una pulsión.

El lector de la poesía de Pacheco se enfrenta a textos complejos, a poemas que se niegan a seguir un patrón convencional o previsible, ya sea por lo que se refiere a su forma como a sus contenidos. Pacheco tematiza ora sobre la inmortalidad del cangrejo –en el sentido en que un hispanohablante puede darle a esa expresión– ora sobre algún paraje invernal canadiense; en otros momentos, sobre el Ajusco o un lienzo del pintor William Turner. A pesar de lo diversa y heterogénea de su obra, es posible señalar ciertas constantes, por ejemplo, una marcada y profunda preocupación sobre los efectos que el tiempo obra en los hombres y su mundo, como lo han indicado reiteradamente algunos críticos literarios.<sup>5</sup>

Este tópico resulta fundamental para un acercamiento crítico y puntual a su poesía. Sin embargo, la obra de Pacheco despliega asimismo otro tipo de problemáticas que si bien

---

<sup>5</sup> *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica* (1994) y *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas* (2006) contienen una serie de artículos críticos y el paso por ellos resulta obligatorio para un acercamiento y comprensión de la obra del poeta mexicano. Sobre el tópico del tiempo, como un asunto recurrente en su obra, destacan los artículos de Andrew P. Debicki, “Perspectiva, distanciamiento y el tema del tiempo en la obra lírica de José Emilio Pacheco”; Thomas Hoeksema, “Señal desde la hoguera: la poesía de José Emilio Pacheco”; Miguel J. Doudoroff, “José Emilio Pacheco: recuento de poesía”; Raúl Dorra, “Pacheco se pregunta cómo pasa el tiempo”; y Mario J. Valdés San Martín, “*Ars* poética de José Emilio Pacheco”, por mencionar algunos.

inciden en el amplio tema de los efectos del tiempo, también acusan una relación sugerente y significativa que la crítica ha señalado sin llegar a explorarla a fondo, aunque, por lo menos, la ha señalado. De esta manera, el tercer capítulo de la tesis, explora de qué modo los mitos de Crono y Sísifo, tópicos que forman parte del horizonte romántico del que abreva Pacheco, refulgen en su manera de comprender y practicar el acto poético, de tal manera que se propone que la raigambre romántica de la poética de José Emilio Pacheco, según mi parecer, tiene que ver con la moción a favor de comprender y de explicarse el mundo que no sigue pie juntillas los dictados de la razón, porque ésta es una “enfermedad de la conciencia”, para decirlo con un verso de su poema “*Dictberliebe*” de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. El natural adversario del monopolio de la ciencia es, sin duda alguna, el mito. Mientras el pensamiento ilustrado explica el surgimiento de la noche mediante la traslación de los cuerpos celestes, el mito le otorga a ésta la cualidad de diosa creadora de absolutamente todo lo que habita el mundo: “los órficos dicen que la Noche de alas negras –metáfora que recuerda al verso de Pacheco «la noche abre las alas» de “Tres nocturnos de la selva en la ciudad” de *La arena errante*–, diosa por la que incluso Zeus sentía un temor reverente, fue cortejada por el Viento y puso un huevo de plata en el seno de la Oscuridad; y que Eros, a quien algunos llaman Fanes, salió de ese huevo y puso el Universo en movimiento” (Graves, 1986: 33). Ni qué decir de otras esferas de la existencia humana o de ámbitos de la naturaleza en las que el mito es, de acuerdo con Berlin, “un intento de apresar lo inaprensible, de buscar la verdad allí donde no existe, de detener el flujo constante, de atrapar el movimiento por medio de reposo, el tiempo por medio del espacio, la luz por medio de la oscuridad. Ésa es la prédica romántica” (200: 162-163). Arenga de la que el *homo viator*, como se muestra al final de la tesis, es un activo cómplice.

Por todo lo antes dicho, esta investigación sobre algunos momentos de la poesía de José Emilio Pacheco busca señalar, y más que eso, indagar y describir las conexiones o

vínculos que su poética tiene con la tradición romántica en aras de mostrar que en su travesía por el romanticismo, Pacheco se trasminó del indispensable culto a la sensibilidad y a la pasión, del lenguaje de los sueños, de los símbolos y de las metáforas que es, sin duda, el lenguaje de la poesía, no el de la razón: “La razón crítica despobló al cielo y al infierno, pero los espíritus regresaron al cuerpo de los hombres y las mujeres. Ese regreso se llama romanticismo”, ha escrito Octavio Paz en *Los hijos del limo*. Unos momentos más adelante, en el mismo libro, Paz se refiere a que “la nostalgia moderna de un tiempo original y de un hombre reconciliado con la naturaleza es una actitud nueva” (360-361). José Emilio Pacheco participa de esta actitud que busca reconciliar al hombre con el cosmos, y también es partícipe de la nostalgia, moderna –conviene resaltarlo– por un tiempo original, por un pasado atemporal, por un tiempo cíclico en donde los contrarios se anulan o se reúnen para fusionarse. Ésta es, según mi opinión, la experiencia fundacional que Pacheco recibió del romanticismo.

## Preliminares

### La pulsión romántica de un navegante nocturno de los mares

En su *Antología del modernismo, 1884-1921* (1999), José Emilio Pacheco, además de sostener que no existe el modernismo, sino los modernismos, y que este movimiento es, en realidad, “una galería de soledades” (307), enuncia algunas de las características de la poesía de autores como Salvador Díaz Mirón, José Juan Tablada y Ramón López Velarde, entre otros. Tanto en las opiniones que le merecen al autor de *Tarde o temprano* la obra de esos poetas, como en su estudio introductorio a la antología, se advierte con mucha claridad la conciencia que Pacheco tiene acerca de la importancia y la trascendencia de un movimiento como el romanticismo:

Nuestro siglo XIX comienza en los ochenta. El modernismo tiene que cubrir en cuarenta años el camino que la literatura europea recorrió en una centuria: ser al mismo tiempo romanticismo, parnasianismo y simbolismo. Tres modalidades que si en Europa fueron sucesivas y excluyentes son tres caras de un mismo fenómeno: la revolución romántica del siglo XVIII cuyas consecuencias aún no terminan y reaparecen con nuevas características en el arte de nuestros días (XXI).

Instruido y versado sobre las resonancias del romanticismo en la literatura modernista, la exploración crítica y puntual que hace de los poetas aludidos en su libro, señala, en algunos momentos, tópicos que no ignoran, sino que afirman, su filiación romántica. Por ejemplo, cuando a propósito de la poesía de Manuel Gutiérrez Nájera, sostiene que “el arte aparece como un precario escudo contra la fugacidad de todo, fugacidad acelerada en progresión genética por el avance tecnológico” (7); o como cuando sobre Enrique González Martínez, y refiriendo las propias palabras del poeta jalisciense, apunta: “Sus versos buscaban –dice él mismo– «el culto al silencio, el ansia de comunidad con la naturaleza, el espíritu de contemplación y la angustia interrogante frente al misterio de la vida»” (228-229). La fugacidad, el instante, la fascinación por la naturaleza, son, como se verá a continuación, algunos de los tópicos axiales para la tradición romántica.

Como movimiento literario el romanticismo no puede ser definido con exactitud en cuanto a su carácter, mucho menos limitarlo con precisión en el tiempo. El mero hecho de barajar una definición resulta una tarea inmensa, inconmensurable. La copiosa bibliografía convierte al tema en un asunto “peligroso y confuso en el que muchos han perdido, no diría su sano juicio, aunque sí su propio sentido de dirección” (Berlín, 2000: 18). Sin embargo, es posible enumerar una serie de rasgos distintivos de este movimiento, reunidos bajo la expresión alemana *Sensucht*, según lo ha puesto de manifiesto ejemplarmente Antoni Marí en el prólogo a su antología del romanticismo alemán titulada *El entusiasmo y la quietud*: “La unidad-totalidad es la categoría y la meta a que quieren acceder los románticos, es la categoría suprema y última y toma acepciones tan diversas como el Todo, el Absoluto, el Infinito, la Armonía, Dios” (1979: 11). Es el ansia que apunta a un estado de absoluta armonía y de conocimiento pleno, que pretende saberlo todo, ser todo, abarcarlo todo. Este sentimiento, según el propio Marí, “es común a todos los románticos: de Jean-Paul a Novalis, de Kleist a Hegel –el romántico que llevará a sus últimas consecuencias este sentimiento originario y que, considerándolo esotérico y personal, pretenderá transformarlo en un sentimiento exotérico al que pueda acceder cualquier mortal” (11). Como puede advertirse, se trata de un proyecto sumamente ambicioso que colocó en un lugar privilegiado a la poesía, ya que ésta es la vía regia que conduce a la verdad. Así, para Novalis: “La poesía es lo real verdaderamente absoluto [...] Cuanto más poético, más verdadero” (citado en D’Angelo, 1999: 84).

La intuición, la revelación, la subjetividad y la imaginación constituyen las grandes apuestas del romanticismo para cuestionar al pensamiento ilustrado:

De ahí el gran objetivo de la *Naturalphilosophie* y de la «ciencia romántica» en general: siguiendo el camino trazado por la física presocrática y por la ciencia pregaleana restablecer un nexo de unión indisoluble entre magia y ciencia, entre mimesis e imaginación, entre experiencia y especulación. Pero quizá el principal motivo de divergencia estriba en la función del conocimiento. *Mientras la Razón científica (y tecnológica) concibe el conocimiento como poder, la Razón romántica concibe el conocimiento como sabiduría.* (Argullol, 2008: 356-357).

La poesía revela la verdad, y dicha revelación se le presenta al poeta, algunas veces, luego de largos y prolongados periodos de contemplación y de reflexión, pero además a partir de una vivencia o de una experiencia introspectiva en que la subjetividad y el intimismo gozan de un lugar privilegiado. En oposición al rigor que supone presentar una verdad racional, el romántico le concede a la dimensión mágica y subjetiva, y sobre todo a la imaginación como facultad suprema, la característica de generar conocimiento. El papel que juegan en este plano la imaginación y la fantasía es decisivo. “Lo que encuentra la reflexión –escribe Paolo D’Angelo– está ya presente, y sólo la imaginación, considerada como facultad absolutamente productiva, despeja el acceso a la verdad, en cuando anterior a la separación misma entre yo y naturaleza, entre realidad y posibilidad.” (90) Para confirmarlo, D’Angelo cita el testimonio de Novalis: “La imaginación es únicamente productiva. Corresponde a la sensibilidad interna o externa. Allí es creadora y formadora –tanto como lo es aquí–. (...) El sentimiento, la inteligencia y la razón son en cierto modo pasivos –como lo indican ya sus nombres–, en cambio sólo la imaginación es fuerza –es la única actividad que cabe poner en obra” (90, 91). Como puede advertirse, el papel de la imaginación como actividad productiva es central.

La llamada “nueva sensibilidad romántica” busca restablecer el vínculo entre ciencia y poesía, entre racionalidad e inspiración. En esta tarea se advierte la búsqueda de Totalidad a la que me he referido antes. Para los románticos el poema es un espejo de su interioridad; durante la escritura del poema, con total independencia de las reglas y de las normas racionales, el arte de los románticos descansa “no en la *imitación*, sino en la *inspiración*, [que] deja de considerar la realidad exterior [que las ciencias llamadas duras se dedican casi en exclusividad a estudiar] como el Único modelo digno de reproducir y se vuelca, en busca de materia prima, hacia la única fuente que le merece credibilidad: su interioridad, *su Yo*” (Argullol, 2008: 45).

Para el romántico existe una analogía esencial entre el macro y el microcosmos: “Soñamos en viajar por el espacio cósmico: ¿acaso no está en nosotros? Ignoramos las honduras de nuestro espíritu. La senda misteriosa va hacia adentro. En nosotros o en ninguna parte se encuentra la eternidad con sus mundos, lo pasado y lo futuro” (Marí: 147,148). Este último autor, lo explica de una manera puntual: “El hombre es una representación analógica del Universo. Microcosmos y macrocosmos en perfecta analogía y correspondencia proporcionales” (148). Será entonces su mundo interno la fuente no sólo de los materiales de los que echará mano para la creación, sino además el asidero desde el cual descubrirá lo “real verdaderamente absoluto”.

Para referirse a este mundo interno, los poetas echaron mano de ciertas metáforas a través de las cuales aluden a ese espacio íntimo, asociado a la dimensión irracional de la existencia: la noche, el mar, el abismo, las tinieblas, la oscuridad, son algunas de ellas. La metáfora de la noche, me parece, es representativa de ese mundo amorfo e íntimo, de las zonas del inconsciente en las que los poetas buscaron los elementos y componentes con los que confeccionaron sus poemas. De esta manera, no es de extrañar que la noche, en sus acepciones simbólicas, esté relacionada con lo indeterminado, pero también con el tiempo de las gestaciones o de las germinaciones, con aquello que prepara el surgimiento del día (Chevalier, 1986: 754). La noche de antiguo ha fascinado a la imaginación de los hombres: la noche como figura mítica de rasgos personales; su genealogía, sus nombres, sus criaturas y su espacio. Pero también como entorno físico, de espacio y tiempo concretos: las luces, la ciudad y los banquetes, donde bulle con intensidad la vida anónima y desordenada. Y, en fin, la noche esencial es espectáculo de acciones y pasiones que tienen lugar al amparo de lo oscuro, según lo muestra *El reino de la noche en la antigüedad* (2008), del Grupo Tempe. Para decirlo de una vez: la noche es auténtica, el día es trivial.

La noche, además de ser una medida temporal, es una metáfora de lo dificultoso y enrevesado, de las tinieblas y de las sombras, pero también, en la noche “todo se halla sin ataduras: el espacio sin límites, el fondo sin forma, la libertad sin moralidad” (Argullol, 2006: 75). Es la noche, entonces, una manera de referirse a lo infinito, a lo absoluto, pero también a ese yo personalísimo e íntimo, al poema que es espejo del poeta. La síntesis o reunión de opuestos que se complementan (*coincidentia oppositorum*) es otro de los rasgos imprescindibles del romanticismo. En este caso, sin el surgimiento del día, sería imposible la supremacía de la noche; sin la vigilia, el sueño; sin la conciencia, el inconsciente; sin la razón, la imaginación, sin el saber, la intuición.

Novalis, en sus *Himnos a la noche*, emplea la metáfora de la nocturnidad para hablar del marco por excelencia para la revelación poética. En el Canto V: “La luz dejó de ser morada de los dioses y signo celeste –los dioses se cubrieron con el velo de la noche. Fue la noche el inmenso seno donde se engendran las revelaciones –a él regresaron los dioses– en él se durmieron para, bajo nuevas y más espléndidas formas, reaparecer un día en el mundo transformado” (en Marí, 151). En ese mismo Canto, Novalis se refiere al antiguo mundo, así como al declive del mismo. Antes de la decadencia de éste, los “ríos, árboles y animales tenían sentido humano”. En ese tiempo mítico, los dioses y los hombres vivían en el “regazo de una diosa” (149): la naturaleza. Pero fue un “sólo pensamiento, un pavoroso sueño” –la muerte, la angustia– (150), lo que generó la escisión entre el hombre y ese mundo vetusto:<sup>6</sup>

Los dioses desaparecieron con su séquito – Quedó la Naturaleza inerte y solitaria. El número árido y la estricta medida la ataron con feroces cadenas. Igual que en polvo y viento se deshizo en oscuras palabras la inmensurable exuberancia de la vida. Huyó la fe evocadora y su divina compañera, la imaginación que todo lo transforma y todo lo hermana (151).

---

<sup>6</sup> Sobre el quiebre de este mundo primigenio, Octavio Paz señala: “La caída de Adán significa la ruptura del paradisíaco presente eterno: el comienzo de la sucesión es el comienzo de la escisión. El tiempo en su continuo devenir no hace sino repetir la escisión original, la ruptura del principio: la división del presente eterno e idéntico a sí mismo en un ayer, un hoy y un mañana, cada uno distinto, único. Ese continuo cambio es la marca de la imperfección, la señal de la Caída” (1984: 343-344).

El poeta se duele de la huída de los dioses y se duele más aún de la separación de la naturaleza, y reprocha que el pensamiento ilustrado haya pretendido referirse a ella mediante el “número árido” y, más todavía, que haya osado sujetarla con “feroces cadenas” al raciocinio. En la cita de Novalis también se pone de manifiesto el estatuto privilegiado del que goza la imaginación, la cual será la vía idónea para restablecer ese nexo entre naturaleza y hombre. El romántico considera que la modernidad ha acentuado la distancia entre el hombre y la naturaleza, entre el hombre y la divinidad, y será la poesía el medio propicio para restablecer esa armonía perdida. El idealismo mágico de Novalis es también una tentativa de “hablar en el lenguaje de la naturaleza”. En el Canto I de los *Himnos...*, la noche corre una cortina, por decirlo así, para que el poeta pueda ver más allá de lo tangible; la Noche (con mayúscula) ejerce sobre él efectos mágicos y místicos que lo posibilitan para descubrir o, mejor dicho, para comprender una realidad que no sigue pie juntillas los dictados de la razón. La Noche proporciona un conocimiento gobernado por la magia, la intuición y la sensibilidad: “Más celestiales que esos astros fúlgidos / en las lejanías, / nos parecen los ojos infinitos / que la Noche / abre en nosotros” (29 y 31). El vínculo sagrado se le revela al hombre –al poeta– cuando la Noche lo provee de la capacidad de observar, de ver, incluso en lo inefable.

Otra de las metáforas que el romanticismo empleó para referirse a la inmensidad o al sinfín, es el mar. El viaje que emprende el poeta hacia su interioridad está cifrado, sobre todo en la pintura del romanticismo, en la metáfora del buque que se aventura a surcar mares inhóspitos y desconocidos. Emprender una travesía en la inmensidad del mar es también emprender una travesía en la inmensidad de la noche. Distinguen al mar y a la noche la indeterminación, la inconmensurabilidad, pero también de ellos surge la vida la libertad, la exacerbación del intimismo y la subjetividad. El mar inmenso es el espacio ideal para la fuga sin fin a la que el poeta se expone constantemente; en el mar, el errar sin fin, se convierte en el

espacio de búsqueda interminable de lo verdadero y, en consecuencia, de *su* Yo: “el mar –el mar onírico, el mar mágico como lo es el del pensamiento romántico– es el *espejo cósmico de una melancolía totalizadora* precisamente porque es el ideal campo de pruebas para la fuga y el eterno retorno propios de la sensibilidad romántica” (Argullol, 2006: 86).

Todos los elementos románticos mencionados anteriormente, subyacen, de una u otra forma, en la poética de Pacheco. Por ejemplo, el tópico del viaje prefigura para José Emilio Pacheco el conocimiento de sí mismo como poeta, y en esa travesía difícilmente prevalece la quietud. El escenario prefigurado se impregna de todo lo contrario: ejecutar dicha travesía supone internarse en un mundo de desasosiego, dado que la labor nunca termina y nunca se alcanza el tan anhelado Absoluto, o el conocimiento de sí mismo. De la imposibilidad consumir su trayecto introspectivo, se deriva la actitud titánica y heroica de un poeta cuya pulsión es romántica, además, de dicha imposibilidad también se genera una herida o sentimiento de devastación:

La enseñanza más profunda del Romanticismo es la mostración del hombre como náufrago errante en un océano que le resulta inaprehensible. En el romántico la más alta ansia de perfección concluye en la más alta conciencia de limitación [...] La lucidez de su destino es terrible, pero, a diferencia del hombre contemporáneo, el romántico tiene una poderosa convicción de su identidad (Argullol, 2008: 170).

El titanismo romántico guarda una relación directa con la imagen de una naturaleza destructora (las enfermedades, los desastres naturales, la vejez...), en presencia de cuyo poder el hombre se encuentra inerme. En José Emilio Pacheco el titanismo se presenta en este sentido, aunque cabe señalar también que su sentimiento de angustia en presencia de acontecimientos nimios lo aparta de este arrostramiento romántico. No hay que dejar de lado, sin embargo, que los efectos de Crono sobre el hombre y su mundo es un asunto que en la obra de Pacheco adquieren un viso señaladamente titánico, asunto del que me ocuparé hacia el final de la investigación.

Por otra parte, ante la zozobra y la fascinación que le generan la noche y la mar, este *homo viator* tiene la certeza de que por medio del poema podrá hablar de algún modo en el lenguaje de la naturaleza, del mar, del océano. En el poema el navegante encuentra un mirador desde el que puede vislumbrar, así sea momentáneamente, trozos o fragmentos de *su* yo, de esa totalidad que afanosamente persigue.

Aquí conviene mencionar que la poética de Pacheco se rige por la idea de que el creador, en el momento de la composición o de la revelación, debe acudir al pasado literario, comprenderlo y asimilarlo. Así pues, el mar y la noche son metáforas de la tradición por la que se interna el navegante camino de la revelación y de la *arvilla* que hará posible el poema. Para Pacheco escribir poesía significa emprender un viaje a través de la noche y del mar en aras de llegar a tierra firme, de entrever la posibilidad de comunicar lo inefable, aquella verdad y aquel conocimiento que sólo la poesía vislumbra. La isla y el desierto son otras tantas metáforas con las que el autor de *Islas a la deriva* se refiere a la consecución del poema o a la conquista de la página en blanco, es decir, al cabo de su travesía por los mares nocturnos, el viajero arriba a la isla o al desierto. Navegar tiene como corolario la llegada a uno de estos dos espacios míticos e imaginarios. La isla goza de un carácter fragmentario, inacabado; y es también un punto intermedio, de paso, y no una meta final. El desierto cobra sentido a partir de su contrario: la tierra fértil con su abundancia de vegetación y de vida; es estéril y el tránsito a través de él es una ardua tarea. Además, como la isla, no es un punto de arribo, sino un espacio a cruzar con la esperanza de llegar a la “Tierra Prometida”, pero sin la certeza de lograrlo.

La isla y el desierto, como el mar y la noche, metáforas o tópicos centrales en la poesía de Pacheco, gozan también de un lugar privilegiado en la tradición romántica. Si el mar y la noche sirven para hablar de la inmensidad y la libertad, la isla y el desierto son los espacios por excelencia para la meditación y el recogimiento que la escritura poética exige. Como ya se dijo,

una de las características del romanticismo es la conciliación de los contrarios, la búsqueda de la síntesis. En la poética de Pacheco, el mar y el desierto son los contrarios que finalmente se fusionan. El primero se inscribe en un ámbito de vitalidad y de fecundidad que, en el caso de la poética del autor de *La arena errante*, es una manera metafórica de referirse a la creación poética, a la viveza y lozanía que supone la escritura del poema; el segundo, suele aludir a la aridez y a la esterilidad, y en él prevalecen el aislamiento y la soledad, circunstancias en que sucedería la escritura del verso, el surgimiento o nacimiento del poema. Es por ello que tanto el mar como el desierto aparecen en algunos momentos de la poesía de Pacheco sorteando el mismo camino que no conducirá a la desaparición de uno a favor del otro; aunque el mar y el desierto son símbolos que se inscriben en ámbitos opuestos, la lucha entre los contrarios tiene como consecuencia la final identidad entre ambos:

Como lugares de libertad y soledad, el mar y el desierto son simbólicamente lo mismo. Sin embargo, en otros aspectos son opuestos. Por ejemplo: el desierto es el lugar desecado, el lugar donde la vida ha terminado [pero donde también puede comenzar], el Omega de la existencia temporal. Su primera característica más obvia es que nada se mueve; la segunda es que todo es superficie y todo se encuentra expuesto. No hay suelo ni manantial oculto. En tanto que el mar, por otro lado, es el Alfa de la existencia, el símbolo de la potencialidad (Auden, 1996: 32).

Navegar a través del mar nocturno de la literatura tendrá como corolario el arribo a la isla o, en su caso, al desierto. Esto no es otra cosa más que referirse a la creación artística como viaje: periplo hacia otros mundos en el que el poeta José Emilio Pacheco hace las veces de explorador que anda, que recorre, diversos territorios imaginarios en aras de lo desconocido, de lo fascinante, pero también en aras de regresar al origen.

La mente y sensibilidad nómadas de José Emilio Pacheco incursionan y emprenden travesías que darán origen a la palabra poética, pero también en su eterno afán por emprender una fuga sin fin, se advierte el tesón del demiurgo que intenta hablar en el lenguaje de la naturaleza en aras de conocer su secreto y su orden. Este vínculo del hombre con la naturaleza

se ha perdido; y el autor de *Los trabajos del mar*, consciente de esta fractura, intenta con su poesía la restitución el antiguo orden natural.

El rompimiento del lazo entre hombre y naturaleza, a la cual ya me he referido unas páginas más arriba a propósito de los *Himnos a la noche* de Novalis, ha sido explicado de diversas maneras y desde diferentes derroteros. Los románticos, por su parte, explican esta escisión o distanciamiento entre hombre y cosmos a partir de la relación que la ilustración propone entre el sujeto y la naturaleza: mientras el pensamiento racional busca reducir la comprensión y la relación del hombre con ésta a normas, leyes y conceptos, el romanticismo se propone vincularlo desde el punto un punto de vista mágico. Esto no es más que la abigarrada lucha que el romántico libra para recuperar –mediante la poesía– ese paraíso primitivo y mítico en que los hombres vivían en el regazo de la diosa naturaleza, para decirlo con Novalis. En un antiguo mito gnóstico sobre la Caída,<sup>7</sup> también hay una explicación acerca de esta escisión entre hombre y naturaleza, tal como lo refiere Albert Béguin:

[...] el hombre conserva, en el fondo de sí mismo, los despojos de su primer destino y la oscura reminiscencia del paraíso primitivo. Si logra escuchar los signos anteriores que le son dados, si logra descender de nuevo en sí mismo hasta poder adueñarse una vez más, por medio de una magia puramente espiritual, de los gérmenes que se incuban en su alma, realizará su propia reintegración en Dios y, al mismo tiempo, restituirá su unidad primordial a la creación entera. Sólo el hombre, artesano de la caída, puede ser el obrero de la reconciliación, el salvador de la naturaleza (1996: 80).

Para José Emilio Pacheco, la escritura poética será la vía regia para intentar restituir la unidad, ya que a este paraíso perdido, a esta unión primigenia, se tiene acceso gracias a aquélla. Para este poeta, la isla –una metáfora del poema– se convierte también en ese espacio divino y celestial, aunque también utópico. La dimensión utópica de la poesía y de la isla es múltiple: “La poesía parte de planos posibles –las emociones, las ideas, las imágenes– y encuentra

---

<sup>7</sup> El mito de la Caída, de acuerdo con Albert Béguin, también explica el origen del mal: “Saint-Martin dice que el hombre se volvió hacia una luz distinta de aquella cuya suprema manifestación estaba destinado a ser, y que la materia nació de la caída, pues Dios la creó para detener la carrera hacia el abismo y para dar al hombre un mundo en que tuviese una oportunidad para redimirse” (1996: 80).

realización en la organización verbal, en la palabra. Sin embargo, en su esencia, ni es enteramente posible ni totalmente realizable” (Argullol, 1987: 31). El poeta se encuentra imposibilitado de participar a cabalidad su visión y experiencia interiores, incluso tratando de objetivarlas en la escritura; de ahí uno de sus rasgos utópicos. Además, el poema es atópico en el momento en que no está fijado en ningún lugar, en que no es ordenado por coordenadas concretas, sino que obedece a una lógica que éste funda. Existe otra doble dimensión utópica de la poesía; es inalcanzable, pero sobre todo deseable:

El poeta emprende el retorno hacia la fuente originaria aun a sabiendas de que nunca coronará, con absoluto éxito, su viaje. Jamás el camino del arte le retornará aquel acto de amor, aquel amigo perdido, la belleza o el terror de aquella tempestad, sino que, en tal cambio, andará errabundo, envuelto en una densa niebla en la que reverberarán las primitivas sensaciones, siempre poniéndose al alcance de su mano y siempre desvaneciéndose (33).

Atópica y utópica, la isla –o más exactamente el poema– surge a pesar de lo infructuosa que sea la comunicación de lo que particularmente el poeta desea expresar; la isla nace como un nuevo *topos* hecho de lenguaje, de versos, de palabra poética.

Este recorrido preliminar por algunos de los significados que el mar y la noche, la isla y el desierto tienen en la tradición romántica, así como de la manera en que los románticos se sienten escindidos del mundo natural y cómo intentan recuperar ese orden primigenio a través de la poesía, permitirá, sobre todo en el capítulo segundo de la investigación, establecer los enlaces entre la interpretación que propongo de algunos poemas de José Emilio Pacheco y la tradición romántica.

Para finalizar este apartado, quisiera destacar que el viaje, en la tradición romántica, no sólo es un mero desplazamiento físico o geográfico, sino una experiencia racional y sensitiva a la vez, una manera de conocer que no es, en ningún momento, un ejercicio solipsista, sino un vuelco hacia la indagación que implica la fascinación ante lo desconocido. El viaje, como el

deseo por el conocimiento, como el deseo por lo otro, alcanza su plenitud en la realización del mismo, sin interesar si en ello se corre el riesgo del fracaso, o de la victoria.

## Capítulo I

### El nomadismo poético de José Emilio Pacheco

Todo viaje, emprendido en el tiempo o en el espacio, conduce al individuo al punto más profundo de sí mismo, y por ello obra visibles cambios en sus costumbres, en su talante. El viaje constituye, de múltiples maneras, una iniciación, un comenzar una transformación acerca de su relación con la naturaleza del universo y de su propia naturaleza. El viaje emprendido hacia sí mismo y proyectado a todos los puntos de la circunferencia de su ser, añade conocimiento y experiencia, modifica y metamorfosea al viajero. Incluso, los viajes le expresan al peregrino sobre la causas de sus tormentas interiores y le muestran, a través de los escenarios amargos, el desencantamiento o las marchas poco estimulantes.

Los impulsos sugeridos por la palabra “partida” –desprenderse, separarse, ir al encuentro con lo otro–, con todo lo que conlleva de fascinante por lo desconocido, agita las cuerdas de la curiosidad. Viajar: aprender y experimentar, afinarse y multiplicarse al contacto de lo diferente, reencontrar con asombro algo de lo ya olvidado o ignorado, son aristas que añaden un particular valor y una intensa belleza a la expresión “hacerse al mar”, que acompaña un largo movimiento circular que reúne las lejanías entrevistadas en todos los puntos de la aguja náutica; o la expresión “ponerse en marcha”, rectilínea y consciente de desplegarse entre dos hileras de vallas, o dos campos. Y si pensamos también en un camino sinuoso alrededor de sí mismo, como en una espiral, el dudoso y penoso avance que implican tales lugares, añade virtudes mayores a la posición de la meta final. Cuanto más áspera y contorneada es la ruta, más numerosos son los peligros y las sorpresas que ésta promete.

Cuando el viajero se traslada o es conducido por su propio ímpetu a mayor distancia, tanto en el plano físico como en intelectual o espiritual, “ponerse en marcha” o “hacerse al mar” se convierten en travesías simplemente maravillosas y estimulantes.

\*\*\*

No obstante, haberme propuesto en esta tesis explorar las resonancias románticas en la poética de José Emilio Pacheco, es claro que sus peregrinajes no siempre tendrán como único puerto de recalada la tradición romántica. Su *hacerse a la aventura* implica la reunión, como se ha dicho unas líneas más arriba, de las lejanías entrevistadas en todos los puntos de la aguja náutica, esto, si por navegar en el mar entendemos emprender una travesía en la tradición literaria. Es por ello que los siguientes apartados de este capítulo buscan describir algunas de sus periplos a través de la obra de poetas de estilos y “escuelas” diversos para mostrar cómo su curiosidad y ansia intelectual parecen no tener fin, porque su talante poético se distingue porque sabe, para decirlo con San Agustín, que “buscaremos, pues, como si fuéramos a encontrar, pero nunca encontraremos sino teniendo que buscar siempre”.

## 1. El viaje a lo propio

### 1.1 Las hojas, el otoño: un diálogo con el *flâneur* Ramón López Velarde

Uno de los puertos de arribo predilectos de Pacheco es, sin duda alguna, la poesía de Ramón López Velarde. En su *Antología del modernismo. 1884-1921*, el también autor de *Tarde o temprano* se refiere al poeta zacatecano de la siguiente manera:

En López Velarde el poeta deja sus máscaras sucesivas: orador, padre de la patria, consejero, dandy, mártir atormentado por la sociedad, y se convierte en el hombre de la calle, el *flâneur* de la Avenida Madero, en el conversador que da al lenguaje cotidiano la electricidad del modernismo, “la moral de la simetría” (1970: 308).

En esta manera de calificar a López Velarde es inevitable reconocer el guiño que Pacheco hace a uno de los legados literarios imprescindibles del poeta Charles Baudelaire; a saber, la concepción del *flâneur*, del poeta como el *flâneur* de las metrópolis. Además, resulta vital mencionar que en 1971 Pacheco hizo la traducción, la primera para México, de un libro de una

de las personalidades fundamentales de la cultura alemana de entre guerras: *París, capital del siglo XIX* (1971), de Walter Benjamin. En este libro, y en muchos otros, como *Los pasajes*, Benjamin describe, analiza y problematiza este tópico de factura baudelariana.

Quisiera destacar, además de la patente propensión de José Emilio Pacheco por el universo lopezvelardiano,<sup>8</sup> algunos aspectos derivados de su manera de referirse al autor de la “Suave patria”, a saber: señalarlo como el hombre de la calle, el *flâneur*, el conversador, aristas que bien y podrían situar a López Velarde en el contexto de la mirada baudelariana que se extiende sobre la metrópoli, sobre la ciudad. Acerca de la selección de poemas del zacatecano que Pacheco hace para su *Antología del modernismo*, conviene mencionar el poema “El sueño de los guantes negros”, de *El son del corazón*, en el que la urbe referida es de carácter onírico, y se menciona tan sólo al inicio del poema:

Soñé que la ciudad estaba dentro  
del más bien muerto de los mares muertos.  
Era una madrugada del invierno  
y lloviznaban gotas de silencio (vv. 1-4).

Se trata, sin duda alguna, de un entorno citadino, pero además de un entorno que pone de realce la nocturnidad, privilegio del que también el romanticismo participa. En el poema de Velarde, la metrópoli nocturna es el espacio supremo para el encuentro repentino con la “prisionera del Valle de México”: “De súbito me sales al encuentro, / resucitada y con tus guantes negros” (vv. 8-9). De esta manera, el poema metaforiza sobre la comunión con aquello que sólo puede tener acogida en el reino de lo oscuro.

Además, resulta imprescindible referirse, aunque sea sucintamente, a “La suave patria”. La Patria de tórrido festín, cuyo “tren va por la vía / como aguinaldo de juguetería”; la Patria

---

<sup>8</sup> Dentro de los estudios hechos por Pacheco sobre la obra de López Velarde destacan “López Velarde: la moral de la simetría” (1969), publicado en el suplemento *Siempre!* de *La Cultura en México* y su nota introductoria a una selección de poemas de López Velarde en la *Antología del modernismo 1884-1921* (1999).

vendedora de chía, que “vales por el río / de las virtudes de tu mujerío”. Y la ineludible, también, contracara de José Emilio Pacheco, “Alta traición”, de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1964-1968):

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

Aunque el título del poema alude, casi directamente, a un reniego o a una blasfemia patriótica, en el quinto verso se advierte que se trata de todo lo contrario: una arenga, un festejo, una celebración a ciertos aspectos que bien y valen la vida, como lo es “una ciudad deshecha, gris, monstruosa”. La celebración por ciertos aspectos de la patria es, a mi parecer, un punto de comunión entre el autor de *Tarde o temprano* con el *flâneur* de la Avenida Madero, Ramón López Velarde.

Otro de los momentos en que Pacheco entabla un diálogo y elabora un homenaje al poeta zacatecano aparece en su libro *Irás y no volverás*:

Ramón López Velarde camina por Chapultepec  
 (noviembre 2, 1920)

Para despedirme de José Carlos Becerra

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

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

Ahora nos vamos  
 pero no importa

porque otras hojas  
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 (vv. 1-19).

En la lectura de la poesía de José Emilio Pacheco es indispensable tomar en consideración uno de los factores que juegan un papel de primerísimo orden en la tarea de desentrañar o postular algún sentido de la misma. Sus poemas suelen construirse como *mosaicos de citas*, como textos en los que confluye no sólo la referencia a la obra de otro escritor, sino de muchísimas otras,<sup>9</sup> de tal suerte que la poesía de este *homo viator* suele poner a prueba la enciclopedia literaria-cultural del lector.<sup>10</sup> En lo concerniente a este poema, la referencia a López Velarde no es fútil, ya que la obra del poeta zacatecano porta una carga simbólica determinada que ubica a Pacheco dentro de una tradición poética en particular y que, de acuerdo con la propuesta de Dolores Carrillo en *El mar de la noche. Intertextualidad y apropiación en la poesía de José Emilio Pacheco* (2009), es una tradición con la que la poesía de Pacheco busca dialogar.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> El término intertextualidad proviene de la teoría de Bajtín, quien estudia a la novela como una “heteroglosia”, esto es, como un encuentro de diversos lenguajes. Julia Kristeva pone el término intertextualidad en circulación, especialmente en su libro *Semiótica I*, en el que la define como: “una permutación de textos, una intertextualidad: en el espacio de un texto varios enunciados, tomados a otros textos, se cruzan y se neutralizan” (2001: 147).

<sup>10</sup> Las operaciones intertextuales son un asunto que funge como vértice en la propuesta de Carmen Dolores Carrillo Juárez (2009): “En la obra de Pacheco la intertextualidad es un afán de ubicarse como parte de un proceso que imagina a la tradición como una cadena de transiciones en la que su poesía constituye un eslabón. Está comprometido en escribir una poesía con *sabor de época*, consciente de que su creación es receptora de posibilidades literarias diversas así como de que es desde el presente que se construye el pasado. Por eso, él elige autores y textos con los que dialoga, creando su propio linaje [...] La poesía de José Emilio Pacheco se vuelve, pues, espacio de confluencia en el que el poeta dialoga con tradiciones, literarias y culturales, puestas al descubierto” (231-232). El espacio de confluencia, en el caso de esta propuesta, es metaforizado por la propia voz poética de la obra de Pacheco, es decir, el espacio de confluencia –la tradición– es representado, o más bien presentado, a través de la metáfora del mar.

<sup>11</sup> La filiación literaria de Pacheco es extensísima. Dolores Carrillo registra algunos de los nombres imprescindibles en la formación del poeta mexicano; Herodoto y Lepoldo Lugones, Alfonso Reyes y Joseph Conrad, Pablo Neruda y César Vallejo, son sólo algunas de las aristas que habrían de señalarse al trazar un mapa de su universo literario. En *El mar de la noche...*, Carrillo explora algunas de las tradiciones con las que el diálogo de la poesía de Pacheco es deliberado y también implícito: el coloquialismo, la tradición bíblica, el haikú.

Los únicos versos en cursivas del poema “Ramón López Velarde...”, *Y como las generaciones de las hojas / son las humanas*, permiten establecer la siguiente analogía: las hojas de los árboles son, en realidad, los miembros de una generación humana, específicamente, de una generación de poetas. Esta interpretación encuentra su apoyatura en una de las acepciones simbólicas de la hoja: “Cuando aparece en un grupo en un motivo representa personas, la cual coincide con el significado de las hierbas como símbolos de seres humanos” (Cirlot, 2004: 249). Cabe destacar que el sistema métrico del poema manifiesta una particularidad que se presenta con regularidad en la poesía de Pacheco, a saber: el empleo de una combinación de versos de arte menor y de arte mayor que, en algún momento, se altera para de ese modo llamar la atención sobre algún verso en particular. En “Ramón López Velarde camina por Chapultepec” el verso que rompe el sistema es el alejandrino “*Y como las generaciones de las hojas*”.<sup>12</sup> Existe, de esta manera, una clave de lectura que desde el punto de vista estructural reclama un estatuto privilegiado en la búsqueda del sentido. No es gratuito además que uno de los paratextos del poema esté construido sobre la misma base métrica; me refiero a la escritura al margen o dedicatoria que aparece en la página a manera de epígrafe: “Para despedirme de José Carlos Becerra”, un alejandrino que en cuanto a su estructura comulga con el verso “*Y como las generaciones de las hojas*”.

El título –en tanto paratexto– ubica a la generación de escritores a la que se refiere el sujeto lírico, esto es, los poetas nacidos en la década de 1880 y que, si bien tienen en común haber nacido en una década determinada, comparten un proyecto estético: el modernismo. López Velarde, para Pacheco, “cierra espléndidamente el modernismo mexicano y, al mismo tiempo que Tablada, lo convierte en modernidad, piedra de fundación de nuestra poesía

---

<sup>12</sup> El sistema métrico de “Ramón López Velarde camina por Chapultepec” se construye sobre decasílabos, heptasílabos, pentasílabos y tetrasílabos. La primera estrofa presenta una combinación de dos decasílabos al inicio y al final, dos tetrasílabos en el segundo y cuarto verso, así como un heptasílabo en el centro de la estrofa. La tercera estrofa combina un heptasílabo, dos pentasílabos y un heptasílabo al inicio. La cuarta estrofa, y la más larga del poema, combina alternadamente un heptasílabo y un pentasílabo.

contemporánea” (1999: 306-307). El título del poema indica una relación paratextual que fortalece la idea de que cuando el sujeto lírico habla de hojas generacionales, se refiere a generaciones literarias, en este caso, la generación del modernismo que culmina con la obra de López Velarde y que abre o establece los cimientos de la generación de los poetas por venir. La relación paratextual parece indicar que la voz que enuncia: “Ahora nos vamos / pero no importa / porque otras otra hojas / verdecen en la misma rama”, corresponde a López Velarde. La rama es la tradición poética a la que pertenece no sólo López Velarde, sino la obra de aquellos poetas que Pacheco incluye en su *Antología del modernismo*, a saber: Manuel Gutiérrez Nájera, Salvador Díaz Mirón, Manuel José Othón, Francisco González León, Luis G. Urbina, Amado Nervo, José Juan Tablada, Enrique González López, María Enriqueta, Alfredo F. Placencia, Rafael López y Efrén Rebolledo. El poeta zacatecano, uno de los puntos de arribo privilegiados de Pacheco, ocupa un sitio único en esa “galería de soledades que fue el modernismo”, por “la amplitud de su visión, algunos poemas en verso libre y la inesperada actualidad de muchas imágenes” (307) que reverberan en la obra del zacatecano, escribe el autor de la *Antología del modernismo*.

En sus múltiples periplos, José Emilio Pacheco da cuenta de otro poeta que hace las veces de su puerto de arribo. Me refiero a José Carlos Becerra y, particularmente, la reunión de poemas titulado *El otoño recorre las islas*. De nuevo, “Ramón López Velarde camina por Chapultepec” es uno de los poemas desde los que irradia esa conversación poética.

El poema está dedicado a José Carlos Becerra, y la dedicatoria no es en ningún momento convencional, sino que, a manera de diálogo, el sujeto lírico se despide de Becerra: “Para despedirme de José Carlos Becerra”. El poemario en general está dedicado al poeta tabasqueño: “A la memoria de José Carlos Becerra, esta conversación que no tendremos nunca”. La dedicatoria aparece como antesala de *Irás y no volverás*, precede a todos y cada uno

de los poemas y “Ramón López Velarde camina por Chapultepec (noviembre 2, 1920)” es el texto que cierra el poemario. Esto permite decir que los ochenta poemas que conforman *Irás y no volverás* constituyen una conversación –en el sentido de la palabra latina *conversare*– con Becerra. De esta manera, el diálogo del sujeto lírico de *Irás y no volverás* se establece con Becerra y dicho diálogo versa, específicamente, sobre literatura, poetas, poemas, en suma, sobre la tradición literaria y cultural.<sup>13</sup>

En 1973, Gabriel Zaid y José Emilio Pacheco prepararon y publicaron la edición de *El otoño recorre las islas* de José Carlos Becerra, con un prólogo de Octavio Paz. La mención –como presencia y alusión– del otoño en diferentes partes de *Irás y no volverás*, y otros momentos de la obra de Pacheco, puede ser visto como un motivo dialógico entre ambos escritores. El autor de *Tarde o temprano* se apropia y reelabora la noción o posible sentido que se fragua en torno del otoño en la obra de Becerra, de tal manera que en la obra de Pacheco “el otoño se vuelve tiempo de reflexión y preparación” del “perentorio paso del tiempo que, sin embargo, no niega la esperanza de continuidad” (Carrillo, 2009: 130).

## 1.2 El otoño, las islas: una conversación con José Carlos Becerra

Una de las posibles relaciones intertextuales que se tejen entre la obra de Becerra y la obra de Pacheco involucra al poemario *El otoño recorre las islas*, particularmente con algunos de los poemas incluidos en *Los muelles*, en donde figura el poema con el que los editores optaron por titular al libro, esto es, “El otoño recorre las islas”.

El otoño y las islas, para efectos de esta propuesta sobre la poesía de Pacheco, son los tópicos que hacen las veces de espacio literario conversacional entre este *homo viator* y el poeta

---

<sup>13</sup> Algunos de los títulos del poemario, y en los que se advierte ya una intencionalidad de diálogo con la tradición son: “José Luis Cuevas hace un autorretrato”, “Fray Antonio de Guevara reflexiona mientras espera a Carlos V”, “Nuevo mito de Sísifo”, “D. H. Lawrence y los poetas muertos”, “Una cartita rosa a Amado Nervo” y “De sobre mesa, a solas, leo a Vallejo”, por mencionar algunos.

tabasqueño. Es posible observar, sin lugar a dudas, otros puntos de proximidad, como lo son la ciudad, los muertos, la historia, la nocturnidad; asuntos de los que me ocuparé sucintamente unas páginas más adelante. Acerca de los enlaces entre la poesía de Becerra y la de Pacheco, me parece fundamental atender en un primer momento los dos tópicos al inicio referidos: el otoño y las islas.

El título del poema de Becerra es, en realidad, una reelaboración de un verso de la “Muerte de Narciso” de José Lezama Lima: “Ya el otoño recorre las islas no cuidadas, guarnecidas / islas y aislada paloma muda entre dos hojas enterradas” (1988: 34). De acuerdo con Ignacio Ruiz-Pérez, en el poema de Becerra se toma en consideración “una referencia temporal (otoño) para apuntar el paso inexorable e irreversible del tiempo. [...] El otoño que pasa a través de las islas tiene en Becerra connotaciones temporales: el amor es ante todo *pasión*, lo que *pasa* (transcurre) y hiere el yo lírico haciéndolo consciente de su futilidad” (2009: 37-38). Se trata de la conciencia y de la dolencia que conlleva el paso del tiempo, los efectos de Crono; en el caso de Becerra, impera el desastre amoroso; en el caso de Pacheco, la dolencia proviene del inflexible paso del tiempo, no en específico sobre la amada, sino sobre el hombre y su mundo.

Nuevamente, el poema “Ramón López Velarde camina por Chapultepec” de Pacheco se convierte en el semillero dialógico de algunos momentos de su obra con otros poetas. El otoño sirve a la voz poética para referirse a un periodo de transición de la plenitud a la vejez —un tópico tradicional—,<sup>14</sup> un tiempo de reflexión y preparación, para decirlo en los términos de Dolores Carrillo. Pero además, el otoño puede ser visto como un lapso en el que las hojas de los árboles caen y forman hojarasca. Es oportuno señalar el contraste entre hoja y hojarasca en

---

<sup>14</sup> El tiempo como tema y el envejecimiento o maduración, así como su predicación, es un rasgo que aparece con recurrencia en la poesía de Pacheco. Por ejemplo, en el poema “Antiguos compañeros se reúnen” del poemario *Desde entonces*: “Ya somos todo aquello / contra lo que luchamos a los veinte años” (vv. 1-2); o en “Edades” de *La arena errante*: “Llega un triste momento en la edad / en que somos tan viejos como los padres. / Y entonces se descubre en un cajón olvidado / la foto de la abuela a los catorce años” (vv. 1-4).

el poema de Pacheco: mientras la hoja tiene connotaciones de vida y existencia, la hojarasca, al formarse con las hojas secas que caen de los árboles, indica el inexorable paso del tiempo.

En “Ramón López Velarde camina por Chapultepec”, la única mención explícita sobre el otoño sirve al sujeto lírico para describirlo como un tiempo lejano o pasado, construyendo una prosopopeya y estableciendo una analogía entre el otoño y el sol poniente:

El otoño era la única deidad.  
Renacía  
preparando la muerte,  
sol poniente  
que doraba las hojas secas (vv. 1-5).

A continuación, las hojas se mencionan en las estrofas primera, segunda y tercera. En el primer caso, los primeros cinco versos del poema plantean la situación en el que el sujeto lírico reflexionará sobre un asunto anunciado en los versos seis y siete. La situación inicial del poema sitúa al otoño como un periodo lejano o distante, pero que es susceptible de renacer y de volver a morir: “Renacía / preparando la muerte” (vv. 2-3), además, los versos cuarto y quinto se suman al establecimiento de un campo semántico delimitado por la presencia del otoño: “el sol poniente / que doraba las hojas secas” (vv. 4-5); se trata de hojas secas que están a punto de caer, de cumplir su ciclo de vida. En los versos seis y siete, se establece un símil entre el ciclo vida y muerte de las hojas y el ciclo humano de vida y muerte. Esto permite sostener que cuando en el poema se habla de hojas, en realidad, el sujeto lírico está hablando de generaciones humanas, de generaciones de poetas. Encuentro significativo que, como lo apunta Carmen Carrillo, los versos en cursivas “*Y como las generaciones de las hojas / son las humanas*” corresponden a *La Ilíada*: “son palabras de Glauco para referirse al linaje en el capítulo VI, fragmento 146” (130).

Las dos últimas estrofas del poema adquieren, después de los versos en cursivas, un tono reflexivo acerca de la transformación y de la renovación. Si bien dicho pensamiento tiene

que ver con la transición de la plenitud a la vejez, también se establece una relación reflexiva con el *reemplazo* generacional de los poetas, tal como puede advertirse en los siguientes versos: “Ahora nos vamos / pero no importa / porque otras hojas / verdecen en la misma rama” (vv. 8-11). El otoño, de esta manera, es el lapso propicio para la reflexión sobre el transcurso del tiempo, pero también es el periodo por excelencia para la transición generacional. En otros momentos de su obra, José Emilio Pacheco empleará la metáfora de las hojas para aludir a las generaciones humanas. Aquí un ejemplo: “Generación que vas como las hojas...” (250) de *Jardín de niños*.

Pero el otoño, en algunos poemas de Becerra, no sólo tiene connotaciones temporales que dan cuenta de lo transitorio o de lo perecedero. El otoño también es un momento privilegiado y de reunión entre el sujeto lírico y su amada. Así se sugiere en el poema “El otoño recorre las islas”: “Y éstas son aún mis reuniones contigo, / el deshielo que en la noche / deshace tu máscara y la pierde” (vv. 14-16).

En el poema “Declaración de otoño” de *Relación de los hechos* el otoño ostenta ser el periodo idóneo, el instante privilegiado para meditar y aguzar los sentidos para observar la ciudad y lo que la habita:

He aquí la historia,  
he aquí este delirio que la luna ha tenido en sus brazos,  
esta yerba arrancada al corazón, este rumor de hojas (vv. 33-35).

[...]

He venido.

He visto la servidumbre de los parques a la crueldad del poniente,  
he visto abandonados a su luz, llegados en su luz,  
he visto en las cocinas el hollín de las lágrimas (vv. 41-44).

El verso “He visto” apunta la perspectiva íntima desde la que habla la voz poética al construir una figura sintáctica por repetición, una anáfora, que afecta tanto al ritmo del poema

como a la generación de sentido del mismo. Mediante la repetición de esa frase, se refuerza la manifestación y el privilegio de la mirada lírica en ese periodo en específico. Esta especificidad es del todo ficticia, ya que el empleo del deíctico “aquí” del primer verso citado, sirve al lector para orientarlo en el insólito mundo que el poema le ofrece. Sin embargo, el poderío del otoño es indiscutible.

Los versos iniciales y los finales del poema “Declaración de otoño”, son una muestra de cómo este periodo goza de un estatuto excepcional:

He venido.

El otoño nos revelará el hueso del mundo,  
 en sus hojas el color amarillo no será solamente un aria triste,  
 será también la verdad de la tierra,  
 el paso de esa luna donde han dejado de temblar las doncellas,  
 la historia que los niños no pulirán con sus manos (vv. 1-6).

Las acciones vinculadas al otoño, como lo son revelar y ser, orientadas hacia el futuro (versos dos y cuatro), aluden a la capacidad de la poesía de revelar un tipo de conocimiento o experiencia profundos e inefables. Así se pone de manifiesto cuando el sujeto lírico da al otoño la facultad de revelar el “hueso del mundo”. En el cuarto verso del poema citado, “será también la verdad de la tierra”, me parece, se alude a la unidad natural y primigenia entre hombre y naturaleza –a la cual me he referido a propósito de los *Himnos a la noche* de Novalis–. En el poema de Becerra la vinculación entre el hombre y la tierra se dará por gracia e intervención del otoño. Esto permite sostener que es durante esa estación cuando el vocablo que fungirá como instrumento de restitución podrá ser articulado por el poeta, así lo pone de manifiesto el mismo Becerra cuando en su poema escribe:

Ésta es la estación armada como un guerrero,  
 ésta es la estación desnuda como una mujer invencible,  
 ésta es la estación cuya historia tiene mucho que ver con la lluvia (vv. 38-40).

De nueva cuenta, la figura por repetición, la anáfora “ésta es”, reafirma la total presencia y absoluto dominio del otoño. Cabe recordar que a propósito de “Ramón López Velarde camina por Chapultepec”, el otoño también goza de ese estado excepcional: “El otoño era la única deidad” (v. 1). En el poema de Becerra esa estación del año es combatiente, indomable; las predicaciones de los versos 38 y 39 acerca de ésta, “armada como un guerrero” y “desnuda como una mujer invencible”, acentúan ese rasgo beligerante. Las acciones postergadas hacia el futuro de los primeros versos –revelará, será–, en este momento del poema se actualizan, se presentan. En otras palabras: la acción descrita deviene actualidad, presente. El poema de Becerra cierra con dos versos que denotan cierto sosiego, una vez que el sujeto lírico “ha venido”, “ha visto” y dicho –o más bien, escrito– algo a propósito de esa experiencia que le ha sugerido la llegada del otoño: “He venido cuando el otoño le da a la ciudad una carta del mar. / He venido a decirlo.” (vv. 48-49).

De acuerdo con Ignacio Ruiz-Pérez, “en los primeros poemas de Becerra existirá todavía un común acuerdo entre las palabras y las cosas. El vocablo será instrumento de conocimiento metafísico: a través de la palabra el sujeto podrá incorporarse al «gran Ser» de la vida universal, como querían Rousseau y los poetas románticos” (2009: 7). Apreciación a propósito del poeta tabasqueño que, en mi opinión, da cuenta de una filiación muy cercana a la poética de Pacheco que aquí se propone.

El reinado del otoño, sin embargo, tiene su sello, ya que éste, de acuerdo con el título del libro y del poema de Becerra, recorre las islas. Si la presencia o advenimiento de esa estación del año revela “el hueso del mundo” y “la verdad de la tierra”, en el caso de Becerra; o es “la única deidad”, en el caso de Pacheco, qué mejor lugar para objetivar su presencia, su andar o su recorrido, sino en la isla que es “el paraíso terreno donde no existe conflicto entre el deseo natural y el deber moral” (Auden, 1996: 32), es decir, una suerte de síntesis utópica, pero

también la isla, como se apuntó a propósito de Deleuze, es el *topos* por excelencia para el ejercicio la imaginación poética, para la opulencia creativa.

La presencia del otoño en relación con las islas, ofrece, a mi parecer, otra ruta de lectura que irradia desde la dedicatoria del poemario *Irás y no volverás*. El destinatario del poemario de Pacheco es, como ya se dijo, el poeta tabasqueño. Unos párrafos anteriores al inicio de este apartado, he sugerido que los ochenta poemas que conforman *Irás y no volverás* es una conversación con Becerra. Se trata de una conversación poética sobre poesía y poetas, sobre libros y literatura. Basta con mencionar algunos de los títulos de los poemas que constituyen el poemario: “Nuevo mito de Sísifo”, “Prometeo”, “*Ô toi que j’esusse aimé*” (un verso del poeta Pierre Ronsard), “Blasfemias de don Juan en los infiernos”, “D.H. Lawrence y los poetas muertos”, “De sobre mesa, a solas, leo a Vallejo” y “Siempre Heráclito”. Sobre este último, y otros poetas que se inscriben en otras tradiciones literarias, considero fundamental detenerse en *El reposo del fuego*, en donde se advierte la propensión de José Emilio Pacheco por emprender travesías en latitudes literarias diferentes a las escritas en español.

## 2. El viaje a lo ajeno

El verdadero viaje no es nunca huida, sino evolución. No se trata, de ninguna manera, del simple desplazamiento físico de un sujeto a alguna zona del globo terráqueo. El viaje es una de las metáforas o símbolos cuyo linaje se remonta a los inicios de la literatura occidental.

El sentido primario del viaje es buscar, indagar en lo desconocido y en lo inexplorado, y en consecuencia, en lo extraño, en lo ajeno. Indagar, vivir intensamente lo nuevo y profundo son formas de viajar. La mente nómada José Emilio Pacheco ha trazado admirablemente los puntos de recalada de su territorio literario: Alastair Reid, Kenneth Rexroth, Salvador Espriú, Platón, Calímaco y Leónidas. Las páginas anteriores de la investigación han intentado penetrar

en algunos resquicios de su amplísimo territorio nómada, en su cuaderno de viajero literario, en donde figuran Ramón López Velarde y José Carlos Becerra. Me ocuparé ahora en exponer algunas de las relaciones que se tejen entre ciertos momentos de la obra de Pacheco con determinadas ideas de Heráclito y Lautréamont, así como de los vínculos que se establecen con poemas de T. S. Eliot. Mi intención, además de mostrar tan sólo algunos de sus periplos literarios, es también vincular esas relaciones con la poética que aquí se propone sobre la obra del autor de *Tarde o temprano*.

## 2.1 *El reposo del fuego*:<sup>15</sup> un diálogo con Heráclito y Lautréamont

Grosso modo, en los contenidos de *El reposo*... se puede advertir una cavilación en torno a la perdurabilidad y a las transformaciones de los seres en el mundo. El título del mismo encierra una sugerente paradoja —o un oxímoron que une dos elementos semánticamente incompatibles—, ya que mientras el reposo suele estar asociado a la inactividad o la quietud: “en la serie física de los cambios entre opuestos, el «fuego» (entendido como proceso cósmico y fuerza que se transforma a sí misma) constituye según Heráclito la unidad subyacente. «Todas las cosas se cambian por fuego, y el fuego por todas las cosas, lo mismo que todos los bienes se cambian por oro y el oro por todos los bienes» (fragmento 90)” (Hussey, 2003: 501). El fuego se relaciona con el dinamismo de la transformación bajo la cual se rige “el proceso cíclico de decrepitud y renovación” (502) del mundo; el fuego es la “inteligencia divina que rige al cosmos” (501), la cual tiene como condición *sine qua non*, no la quietud o el reposo, sino el movimiento, el brío de la energía. Como se verá en el análisis y comentario del poema, algunas

---

<sup>15</sup> *El reposo del fuego* está compuesto por tres apartados y cada uno contiene quince poemas separados por la numeración del uno al quince y sólo dos de esos poemas están precedidos por un título entre paréntesis: el segundo poema del segundo canto, “(Don Heráclito)” (Pacheco, 2000: 44); y el catorceavo del tercer canto, “(Las palabras de Buda)” (59). En los quince poemas, destaca el empleo del endecasílabo y el heptasílabo, rasgo de la silva tradicional.

ideas de Heráclito resultan ser un vínculo obligado en la búsqueda de uno de los sentidos que proyecta el poema de Pacheco.

La atención del sujeto lírico de *El reposo del fuego* está puesta en los efectos que el fuego –como agente de purificación, pero también de destrucción– ejerce sobre “la realidad carnívora e intacta” (v. 2). El sujeto lírico, un “yo, sin nombre” (v. 3), presenta una serie de consideraciones que le sugiere el escrutinio que hace sobre la “vida mortal” en un reino llamado “la ciudad de agua y aceite”, versos en los que se advierte la dualidad antagónica que caracteriza al mundo:

12

Aquí te expandes, vida mortal,  
 color de sangre, dicha  
 de tenerte un instante que no vuelve.  
 Todo tu reino es la ciudad de agua y aceite  
 que flotan sin unirse. Su equilibrio  
 es su feroz tensión. Y su combate  
 se disfraza de paz y tregua alerta (vv. 1-7).

El deíctico “aquí” sitúa espacialmente el lugar desde donde ese “yo sin nombre” observa y describe lo contemplado. Ese espacio está configurado, como es de esperarse, en los quince poemas que constituyen el primer apartado de *El reposo...*; pero no es en este momento cuando los deícticos configuran el espacio o la situación inicial para la observación y descripción de lo percibido. El espacio en que se generarán las especulaciones en torno a la “vida mortal” está asociado con lo bajo, lo terrenal y lo mundano. Además, se percibe la alusión, en el verso “de tenerte un instante que no vuelve”, a algunos de los aforismos heraclíticos: “«Para quienes descienden en los mismos ríos, otras son las aguas que fluyen sobre ellos»” (Hussey, 2003: 498). En el décimo poema de la primera parte, el “yo sin nombre” se refiere a las montañas como “testimonio / de que nada hubo aquí / de que los seres/ son del polvo también, / se tornan viento” (vv. 8-12). Cabe destacar el proceso de

desmaterialización que va de los seres, al polvo y, finalmente, al viento; el sujeto lírico advierte una degradación en la situación que “ahora” contempla. En el mismo poema, pero más adelante: “El polvo es tiempo. / Es la tierra que da su fruto amargo / el feroz remolino que suspende / cuanto aquí se erigió” (vv. 16-19). Además de que existe un parangón entre polvo y tiempo, la predicación sobre el sujeto tiempo, y en consecuencia o por extensión sobre el polvo, permite advertir que ese sujeto es quien destruye lo existente, ya que la voz poética lo llama también “feroz remolino” que sin embargo “suspende”. Existe un contraste entre la destrucción –que implica acción, movimiento, transformación– y la pasividad –correlativa a un sujeto que no actúa–. Hay que notar además la manera en que se adjetiva el fruto del polvo y de la tierra como un ser amargo, lo cual marca una alusión a la naturaleza mortal y efímera de la existencia.

El aquí o el lugar en que está situado el “yo sin nombre” no guarda tan sólo un vínculo con los elementos polvo y tierra,<sup>16</sup> sino que éstos enlazan la situación, la articulan o le dan origen: la fundan. Las marcas textuales que evidencian y desenmascaran la presencia del “yo sin nombre” ayudan a afianzar la condición de contemplador y especulador de ese sujeto. El momento de la especulación vendrá luego de que el sujeto presente la condición en la que se encuentra:

4

Miro sin comprender, busco el sentido  
de estos hechos brutales.

De repente

oigo latir el fondo del espacio,  
la eternidad gestándose.

Y contemplo

la insolencia feliz con que la lluvia  
ahoga este minuto y encarniza  
su plural mordedura contra el aire (vv. 1-7).

---

<sup>16</sup> El polvo es símbolo de “disolución del mineral, es decir, estado de máxima destrucción, aún perceptible, de la forma más baja de la realidad a la metrología humana. Por lo tanto, el polvo, como la ceniza (aunque ésta concierne al fuego y el polvo a la tierra), tiene un sentido negativo relacionado con la muerte” (Cirlot: 375). La tierra, por su parte, tradicionalmente se ha considerado un elemento femenino, que, como el agua y el mar, son fuente de vida.

Los versos primeros pueden asociarse con uno de los fragmentos o fórmulas de Heráclito: “«Todo lo que se deja ver, escuchar, aprender: esto es lo que pongo en el más alto rango (fragmento 55»” (Hussey: 497). Llama la atención la manera en que el sujeto se refiere a los “hechos brutales” y cómo es que les busca sentido. En el poema subsiste una idea de la naturaleza como algo ininteligible, como algo confuso, que sin embargo el poeta busca penetrar, conocer su orden y secreto. En los versos cuarto y quinto, la voz poética se coloca espacialmente lejos respecto de la naturaleza, ya que a distancia de ella y “De repente / oigo latir el fondo del espacio, / la eternidad gestándose”. El primer verso alude al instante de la revelación poética como un conocimiento no racional sino sensorial, referido en el siguiente verso. Se trata de un conocimiento intuitivo que remite a “la eternidad gestándose”, que, me parece, es una forma de referirse al origen del tiempo. En “miro sin comprender”, sin embargo, se genera un distanciamiento entre el sujeto y la naturaleza, distancia que se acentúa en la despersonalización del “su” del último verso. En otras palabras, pareciera que el sujeto lírico nombra a aquello que se gesta, aquello que “encarniza / su plural mordedura”, esto es, al tiempo y a su naturaleza destructora y devastadora.

Los verbos miro, busco, oigo y contemplo son las únicas acciones a las que se hace referencia. La misma conjugación verbal se presenta en el segundo de los poemarios de la primera parte de *El reposo...*: rompo, hiendo, cerco y quemo. Se trata de un tiempo presente en el que las primeras acciones implican movimientos del cuerpo, ejecuciones de orden físico; mientras que las acciones del cuarto poema tienen que ver con la inacción corporal y éstas se enlazan con un ejercicio, más bien, de orden sensitivo. Mirar, buscar, oír y contemplar son actividades que expresan una percepción de lo exterior a través de algunos de los sentidos, acentuando el de la vista. Como se verá más adelante, el sentido del oído es el que adquiere un estatuto privilegiado en el esfuerzo infructuoso de comprender racionalmente lo que sucede, y

no podría ser de otra manera si tenemos en cuenta que la poesía ofrece una vía distinta a la razón para conocer, penetrar o acceder al mundo y a la naturaleza.

En el preludeo del poemario en general, el “yo sin nombre”<sup>17</sup> hace algo –romper, hendir, cercar o quemar–, a partir del cuarto poema la consumación de las acciones tendrá que ver con dos hechos abstractos: observar y dilucidar. En los poemas onceavo y catorceavo, el sujeto exhibirá algunos de los cuestionamientos sobre los que ensayará algunas respuestas en las partes II y III de *El reposo del fuego*, a saber: “¿Sólo [con] perder ganamos existiendo? / ¿Qué ojos verán el mundo si la órbita / donde la luz brilló sólo es la casa / de las hormigas un castillo impune? (vv. 3-6), y unos endecasílabos más adelante: “¿qué codicia a la vida está cercando, / con qué cara morir, cuál sacrificio / reclama la ceniza y, por ahora, / qué humillaciones, muertes, has aplazado?” (vv. 13-16). En el catorceavo poema, la voz poética se cuestiona: “¿Cuántos buitres carcomen nuestra vida? / ¿Qué oscura esclavitud nos aprisiona?” (vv. 1-2). Los primeros momentos del poema se desarrollarán en torno a las maneras en que el sujeto lírico intenta resolver estas cuestiones. La dilucidación y la reflexión en torno de lo que observa buscarán siempre darle una explicación o un sentido a lo que experimenta.

Vale la pena detenerse en tres momentos del cuarto poema de la primera parte, ya que en ellos se advierte que la voz poética, antes de dedicarse al ejercicio de indagar, se somete al advenimiento de una intuición que permite la contemplación de algo que puede ser visto como una revelación. Me refiero a los versos: “De repente / oigo el latir fondo del espacio, / la eternidad gestándose”, aludidos anteriormente y en los que se presenta ese instante que parece venir de la nada pero que, como se observa en el resto del poema, genera el cúmulo de especulaciones del sujeto lírico y estas especulaciones son, en realidad, los contenidos del

---

<sup>17</sup> En varias ocasiones me he referido al “yo sin nombre” como el sujeto lírico del poema. Al no poseer un nombre propio y al ser éste el primer rasgo de identidad, el Yo del poema representaría a todos los hombres y no a uno en particular.

poema, los versos, la escritura poética. Ahora bien, la situación inicial o el estatus en el que se encuentra el sujeto reúne los contrarios “eternidad gestándose” y “este minuto”, pero es la eternidad gestándose lo que el sujeto escucha en ese momento de revelación que es, en el aquí y el ahora del poema, “este minuto”.

Es en este momento de *El reposo del fuego* en que se presenta uno de los primeros escenarios en que el mar y el desierto figuran como elementos que el sujeto lírico someterá a escrutinio.

I

Moho, salitre, patina, descenso  
del polvo al refluir de las cosas.  
¿Qué obstinado roer devora el mundo,  
arde en el transcurrir, empaña el día  
y en la noche malsana recomienza?  
Nace el desastre, el miedo que ha engendrado  
la ira y esculpe en fuego a nuestro tiempo (vv. 1-7).

El suceso que observa el sujeto lírico es el bajar del polvo al refluir de las cosas. La predicación sobre el sujeto polvo se inserta en un orden abstracto, en un plano que escapa a la descripción llana y simple. La atención puesta en la acción *bajar* suscita la reflexión acerca del roer que devora al mundo, sobre el transcurrir y el recomienzo malsano de la noche. El obstinado roer, cabe destacar, es otra de las maneras en que Pacheco se refiere al poder destructor de Crono, que no se detiene y, específicamente en esta parte del poemario, está puesto en discurso a manera de cuestionamiento. La situación inicial planteada en la primera parte de *El reposo del fuego* se transforma; ahora le interesa el desastre que nace del roer, el transcurrir y el recomienzo y cómo es que estos tres eventos se ponen de manifiesto en lo que anteriormente el “yo sin nombre” ha llamado “la realidad carnívora”, “la ciudad de agua y aceite”.

El segundo poema de la segunda parte de *El reposo...* se titula “(Don Heráclito)” y contiene una posible veta interpretativa que se inaugura desde el título del poemario en general:



Si al inicio de “(Don Heráclito)” el agua es sólo un elemento que recorre y que ignora las alteraciones de todo lo existente, en este momento del poema la carga semántica la convierte en una manera de meditar acerca de las transformaciones: ningún hombre puede bañarse dos veces en el mismo río, ha dicho Heráclito. A través de la presencia del agua, de “el olor del mar” y de “el oleaje / de una espuma remota”, se allana el escenario para la intervención del mar como un parangón de la fuente primigenia de la que el poeta tomará los elementos a partir de los cuales se dará la posibilidad de escribir el poema.

En los endecasílabos “de una espuma remota confluía / sobre mis actos y entre mis palabras / (tanto más mías porque son ajenas)”, el mar es una presencia sugerida porque no se alude directamente a él, aunque los sustantivos oleaje y espuma permiten orientar la lectura en esa dirección, dada la referencia explícita a aquél en el primer verso y porque los sustantivos oleaje y espuma se vinculan con la presencia del mar. Cabe hacer notar, además, que en el poema persiste el continuo devenir, el oleaje que no cesa, y lo efímero, que aparece cifrado en la espuma del sexto verso.

En este momento del poemario se registra la primera referencia deliberada a la palabra en cuanto tal y resulta significativo que esto suceda en un contexto marítimo. El oleaje es el causante de la confluencia, de la unión o de la aproximación entre el hacer (“mis actos”) y el decir (“mis palabras”). El hacer al que pudiera estarse refiriendo el sujeto lírico tendría que ver con las acciones indicadas en la primera parte de *El reposo del fuego*: “rompo” “hiendo”, “cerco”, “quemo” (37); “miro”, “oigo”, “contemplo” (38); “busco”, “quiero” (40). En la situación inicial, cabe recordar, el “yo sin nombre” se sitúa frente a ciertos objetos y acontecimientos que contempla y a partir de éstos presentará una serie de deliberaciones.

El confluir se da entre “el oleaje / de una espuma” y el hacer, “mis actos”. En otras palabras, el mar coincide o se une con la acción preponderante expuesta en la situación inicial.

Es de notar que la conjunción “y” enlaza la acción de confluir del oleaje y “mis palabras / (tanto más más porque son ajenas)”. Las preposiciones empleadas para referirse a la manera en que el mar confluye en el hacer y el decir, generan un nuevo sentido al estarse refiriendo al hacer como la actividad poética. En el primero de los casos, la confluencia se da “sobre” y esto sugiere cierto dominio o sometimiento del mar sobre el hacer. El oleaje de una espuma remota o, en otros términos, el mar, confluye en el acto escribir: el mar ejerce un efecto de obediencia, por decirlo de alguna manera, sobre los actos del sujeto lírico. Me parece que, una vez más, la referencia al mar como fuente y posibilidad de consecución de la escritura aparece de una manera sugerida y, más aún, es referido como la tradición escrita, literaria, de la que el poeta tomará sus materiales para crear. Sus palabras, aquéllas que dan forma al poema, le pertenecen porque, a través de una paradoja, son ajenas. La poesía es en la poética de Pacheco la resultante de una dialéctica entre el trabajo individual –propio– y el trabajo colectivo –lo ajeno–.

La evidencia de lo antes dicho está contenida en el endecasílabo “(tanto más más porque son ajenas)”. Este verso exige salir de la inmanencia textual que conduce a un asidero interpretativo específico. Me refiero a la sentencia de Lautréamont: la poesía no es de nadie, se hace entre todos. En 1980, Pacheco publica la primera versión de *Tarde o temprano* como una suma de poemas escritos entre 1958 y 1978. En la “Nota” que antecede a los poemas, el poeta hace referencia a sus “Aproximaciones” que “no son, como podría creerse, «traducciones de traducciones» sino poemas escritos a partir de otros poemas. Considero estos trabajos como obra colectiva que debiera ser anónima y me parece abusivo firmarla” (Pacheco, 1980: 10). El anonimato y la colectividad –la máxima de Lautréamont–, será parte medular de la declaración de principios poéticos de Pacheco. Así lo pone de manifiesto cuando, por ejemplo, en *Miro la tierra* (1986), abre el apartado de sus “aproximaciones” con el epígrafe “La poesía no es de nadie: / se hace entre todos”, atribuido a Julián Hernández, una de las “máscaras poéticas a

través de las cuales, de manera oblicua y secreta, el autor se observa escribir y comentar lo que escribe” (Oviedo, 1993: 52).<sup>18</sup>

Sobre los dos últimos versos del párrafo de *El reposo del fuego* arriba citado, esto es, “El mar es agua pura ante los peces / y nunca ha de saciar la sed humana”, cabe señalar su carácter concluyente, situación a partir de la cual el sujeto lírico continuará con su labor de especular y conjeturar a partir de lo observado: el mar, en este caso. En estos versos, el mar es para los peces un medio de expiación o de purificación, mientras que, inversamente, para el hombre es una manifestación de su voracidad y hambre que no tendrán nunca saciedad o satisfacción.

En los siguientes momentos de *El reposo del fuego*, la nocturnidad será el marco por excelencia en el que “yo sin nombre” continuará con su escrutinio sobre lo observado. La clave de la nocturnidad se revela en los versos “Si se extiende la luz / toma la forma / de lo que está inventando la mirada” (vv. 1-3). Aunque en un primer momento, la noche es tan sólo un contexto temporal y espacial, unos versos más adelante se convertirá en la protagonista del poemario:

3  
 No alzar los ojos.  
 Ver el muro ileso.  
 Disipar las tinieblas.  
 Acercarse  
 al fondo de esta noche  
 en donde el alba  
 y su tropel  
 esperan que amanezca (vv. 1-8).

Las acciones referidas en este fragmento –alzar, ver, disipar y acercarse– vigorizan el estado pasivo, pero también de observador, en el que se encuentra la voz poética. El “yo sin nombre” está mirando o hacia abajo o hacia un punto medio, nunca hacia arriba y lo que mira es “el

---

<sup>18</sup> Julián Hernández y Fernando Tejeda son dos de los nombres de autores ficticios creados por Pacheco, cuyas “biografías” y fragmentos de sus obras aparecen en *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1964-1968).

muro ileso”. Si bien la pasividad parece ceder dada la acción “acercarse”, ésta se mantendrá en la esfera de lo abstracto: acercarse al fondo de la noche –es inevitable relacionar ese verso con la noche novaliana– sería un equivalente de disipar las tinieblas.

La propensión hacia lo nocturno, se mantendrá hasta el cuarto poema de la segunda parte:

4  
Si se extiende la luz  
toma la forma  
de lo que está inventando la mirada (vv. 1-3)

La llegada de la luz, anunciada ya en los versos “en donde el alba / y su tropel / esperan que amanezca”, está condicionada a asumir las cualidades que el sujeto lírico le adjudique con su mirada inventiva e imaginativa. El amanecer, la llegada de la mañana, introducen un contraste entre la luz y capacidad creativa. Hay que recordar que, en la tradición romántica, la noche es el espacio y momento por excelencia para la revelación y para la escritura poética, esto es, para el ejercicio de la imaginación.

Hemos llegado, en el análisis y comentario, a la mitad de *El reposo del fuego*, y, a mi parecer, el sujeto lírico se ha mostrado receloso de nombrar, bien a bien, aquello que inventa la mirada. A través de lo visible, ha señalado lo invisible; a través de lo audible, lo inaudible. Esta reticencia alcanzará su máxima manifestación en el poema séptimo de la segunda parte del poemario:

7  
Algo crece y se pierde a cada instante.  
Algo intenta durar mientras observo  
la forma indescifrable en que la arena  
dibuja la inscripción de su agonía.  
Porque es la permanencia del oleaje  
cuando el mar en desierto ha terminado (vv. 1-6).

El “yo sin nombre” observa cómo una sucesión continua de olas golpea la playa y pone su atención en una “forma indescifrable” que deja su huella en la arena, huella que agoniza y muere en el momento en que una nueva ola golpea la playa. “Forma indescifrable” y “Algo” son dos maneras diferentes de referirse a lo mismo, aquello que “crece y se pierde a cada instante”, aquello que “intenta durar” y que “dibuja la inscripción de su agonía”. El sujeto lírico se refiere a algo que no se puede nombrar, a algo indeterminado que sin embargo es observado por él y que queda aludido de alguna manera en el poema. La arena es el medio que le permite constatar la sucinta existencia de ese algo, ya que es ésta la que “dibuja la inscripción de su agonía”. La conjunción causal “Porque” supone la presencia de una predicación anterior que se está aclarando; la predicación a aclarar está contenida en los cuatro endecasílabos que abren el poema. De esta manera, la explicación o la puesta en evidencia de la causa o motivo de que algo crezca y se pierda a cada instante o de que algo intente en vano durar, se encuentra en los dos endecasílabos finales. La causa o explicación de lo indescifrable se halla en que el permanente oleaje impide nombrar algo que, recién dibuja su inscripción en la arena, desaparece o se pierde a cada instante.

Los efectos de Crono o la constante e interminable transformación de lo observado como una temática puesta en discurso se advierte, también, en el último de los endecasílabos del poema citado, ya que atendiendo a los contenidos del mismo, el mar se convierte en desierto, lo cual es una paradoja, o más bien, la reunión o conciliación de los contrarios. Sin embargo, los motivos de la transformación no son explicitados por el sujeto lírico. En el cierre de este fragmento se contraponen la transformación y la permanencia, ya que mientras el mar es susceptible de alguna transición –de mar a desierto, en este caso–, el oleaje permanece.

Para finalizar el análisis y comentario de *El reposo del fuego*, quisiera ocuparme de cuatro momentos en que se hace referencia directa a la palabra. Dos de ellas, aparecen en los poemas

trece y catorce de la segunda parte; las demás, en los poemas diez y quince de la tercera parte. Si bien estas menciones no se enlazan con el mar o el desierto, sí establecen un vínculo con una idea acerca de la escritura literaria que se convertirá en una suerte de declaración de principios poéticos para el autor de *La arena errante*.

En el poema trece de la segunda parte, el sujeto lírico vuelve a describir aquello que “está inventando la mirada”: los efectos del frío y del viento sobre los seres del mundo. El poema está construido bajo un sistema métrico que de primera intención es regular: dos tercetos de endecasílabos seguidos de un cuarto terceto que se complementa con tres versos de métrica irregular y de arte menor:

Hunde el jardín las zonas del verano  
que engendran el otoño adormecido  
por la savia esclerótica.<sup>19</sup>

Y no es esto

Lo que intento decir.

Es otra cosa (vv. 7-12).

Es de notar la presencia y posible resemantización del tópico del otoño en el segundo verso, como se anotó a propósito de “Ramón López Velarde camina por Chapultepec” de *Irás y no volverás*. En este caso, el otoño es un momento que se engendra en las hendiduras del jardín, es decir, el otoño se anuncia y apenas está por venir. Estructuralmente, el tercer verso, de ocho sílabas, se complementa o enlaza con el cuarto para formar un verso de arte mayor: un endecasílabo. Lo mismo sucede con el penúltimo y último versos: un verso de seis sílabas se enlaza con el verso final –de cinco– para dar lugar al endecasílabo. La ruptura del patrón silábico en los tres versos que cierran el poema, puede ser vista como una forma de llamar la atención sobre, precisamente, los contenidos de ese grupo de versos. En otras palabras, se hace

---

<sup>19</sup> Los versos finales del citado poema de *El reposo del fuego*, tanto en la edición de 1980 como en la edición de 2000, se publican sin ningún cambio, lo cual no ocurre con el terceto que los antecede. En la edición de 1980: “¿Sabe el jardín qué zonas del verano / engendran el otoño adormecido / por la savia esclerótica?” (vv. 7-9).

hincapié en aquello que rompe con la uniformidad del sistema métrico empleado. El énfasis puesto en dichos versos se debe al cambio de registro utilizado por el sujeto lírico; mientras en los tres primeros se fundan en la construcción de prosopopeyas –el jardín hunde, el otoño adormecido–, en los tres versos finales la voz poética cambia de registro para referirse a sus acciones de una manera directa, sin adjetivaciones y sin metaforizar.

En ese grupo final de versos está presente, de nueva cuenta, una de las máximas de la poética de Pacheco: la conciencia de que las palabras, sombras de las cosas, ecos de los hechos, nunca alcanzarán a comunicar a cabalidad lo deseado. Este principio incluye a la palabra poética. Me parece que no es más que otra manera de expresar uno de los contenidos de la “Nota” a *Tarde temprano*, en donde Pacheco alude a Paul Valéry para poner de manifiesto que la obra terminada es una tan sólo una aspiración, algo imposible de conseguir: “Paul Valéry acertó: No hay obras terminadas, sólo obras abandonadas.”<sup>20</sup>

La conciencia de la imposibilidad de conseguir la obra definitiva y absoluta, exige a José Emilio Pacheco reescribir constantemente su obra. Su reescritura, sin embargo, no tan sólo atañe a la supresión o cambio de una frase o una palabra, sino porque Pacheco intenta, infatigablemente, aminorar la distancia entre lo que se quiere decir y lo que realmente se dice. Esta concepción acerca de la palabra literaria también puede ser descrita de la siguiente manera: la imposibilidad de la consecución de la escritura poética, que finalmente es una imposibilidad de la comunicación, ya que siempre hay un desfase entre lo que se busca expresar y lo que finalmente se dice o escribe. Si bien el poema alcanza su manifestación, es decir, es escrito, los contenidos del mismo nunca alcanzarán a decir –o significar– aquello que realmente se desea. Dicha preocupación, también puesta de manifiesto en la “Nota”, aparece

---

<sup>20</sup> Esta “Nota” es fundamental para la poética de José Emilio Pacheco. Volveré a referirme a ella en otro momento.

en los versos que cierran el poema citado de *El reposo del fuego*: “Y no es esto / lo que intento decir. / Es otra cosa”.

El resto de las referencias que sobre la escritura se hacen en *El reposo del fuego* se presentan mediante diferentes metáforas. En el poema catorceavo de la segunda parte, el sujeto lírico habla de las palabras de la siguiente manera:

14

Se han extraviado ya todas las claves  
para salvar al mundo. Ya no puedo  
consolar, consolarte, consolarme.

*Tierra, tierra ¿por qué no te conmueves?  
Ten compasión de todos los que viven.  
Haz que nadie mañana –algún mañana–  
tenga ocasión de repetir conmigo  
mis palabras de hoy y mi vergüenza (vv. 1-8).*

La mención a la palabra tiene que ver con un rasgo catastrófico y/o apocalíptico, el cual ha sido observado en la obra de Pacheco por críticos como Michel J. Doudoroff, quien señala y describe el contexto socio-histórico en el que se publica *El reposo del fuego*.<sup>21</sup> Las menciones que aparecen en los poemas diez y catorce de la segunda parte, si bien permiten una lectura como la que propone Doudoroff, también pueden ser interpretadas desde otros derroteros, ya que la alusión hecha a la palabra, a la escritura y al poema se vincula con esa aparente incapacidad –mejor dicho, imposibilidad– por decir aquello que realmente se desea:

10

Hay que darse valor para hacer esto:  
escribir cuando rondan las paredes  
uñas airadas, animales ciegos.  
No es posible callar, comer silencio,  
y es por completo inútil hacer esto  
antes que los gusanos del instante  
abran la boca muda de la letra

---

<sup>21</sup> “Éstas resultan condiciones [sociales y políticas] ideales para resaltar el modo altamente profético. Pacheco pertenece a la generación que creció con la bomba. Hiroshima está grabada en su conciencia temprana [...] Un tiempo de relativa felicidad y comodidad, el esbozo de una amenaza creciente, distante pero potencialmente absoluta, subyace tras la necesidad de encontrar el lenguaje más poderoso posible para gritar en medio de una selva entonces parcialmente definida” (Doudoroff en Verani, 1993: 151).

y devoren el espíritu.

Palabras,  
Carcomidas, rengueantes, sonsonete  
de algún viejo molino (vv. 1-11).

Además de que el sistema silábico empleado en el poemario se repite –versos de arte mayor y versos que forman un endecasílabo gracias al encabalgamiento–, en el poema se advierten las posibles lecturas antes mencionadas. Por un lado, el sujeto lírico habló anteriormente de “la ciudad de Moctezuma” (v. 34), del “México subterráneo” (v. 1), lo cual acusa relación con el contexto socio-histórico tematizado en algunos momentos del poemario. En poema arriba citado, la conjunción temporal “cuando” indica que en el momento de la escritura rondan las paredes las uñas airadas y los animales ciegos, por ello, escribir requiere “darse valor”, no callar y no comer silencio. La acción de escribir tiene como resultado algo inútil, dado que “los gusanos del instante / abr[e]n la boca muda de la letra / y devor[a]n su espíritu”. Hay que destacar, sin embargo, que esto está condicionado y predispuesto desde el inicio. El sujeto lírico sabe que darse el valor para escribir tendrá como secuela la consecución de algo inútil y también sabe, desde antes de emprender la acción de escribir –el momento que antecede al acto de escribir–, que los gusanos del instante abrirán “la boca muda de la letra”. La consecución de la escritura permanecerá trunca, interrumpida, muda. Las palabras, por estas razones, adquirirán un estatuto muy particular: “carcomidas, rengueantes, sonsonete”. Esta forma de adjetivarlas las convierte en medios escindidos entre, para decirlo con José Emilio Pacheco, “lo que dicen y lo que intentaron decir”.

La última mención a la palabra que se hace en *El reposo del fuego* aparece en el texto que cierra la tercera parte y se hace, específicamente, en torno del poema:

15  
Es hoguera el poema  
y no perdura



poema. La excepción en la lógica compositiva vuelve a llamar la atención sobre sus contenidos. El sujeto poema adquiere las siguientes predicaciones, es decir, del poema se dice que es: la hoguera que no perdura; hoja al viento tristísima, inmóvil y en la cual renace el fuego en su interior; y epitafio del fuego y cárcel. En esta última predicación es el momento en que se presenta el verso de siete sílabas que difiere compositivamente. Si bien cada poema es un epitafio del fuego y una cárcel, también puede ser una “llama”, pero el estatuto de “llama”, como masa en combustión, lo adquirirá el poema “hasta caer / en el silencio en llamas”. Antes el sujeto lírico ha dicho que el poema es hoguera, un espacio de combustión o incendio. En este momento del poema es necesario establecer un parangón entre hoguera y silencio, ya que este último también es configurado como un espacio en el que algo arde y se consume. Esto permite decir que si el poema es hoguera, también es silencio o, en otras palabras, una suma de versos que si bien dicen algo, terminan incendiándose o desapareciéndose en las llamas del silencio.

El diálogo, las conversaciones, que José Emilio Pacheco entabla con poetas como Ramón López Velarde y José Carlos Becerra, con algunas ideas de Heráclito y de Lautréamont, han puesto de manifiesto algunos de sus puertos de recalada como viajero incansable. *El reposo del fuego*, como se mostró, es el muelle del que zarpan y migran muchas de sus inquietudes y fascinaciones poéticas. Su tesón, sin embargo, lo llevará a otras latitudes literarias u obras poéticas de escritores norteamericanos y franceses, por ejemplo.

## **2.2 Un intersticio conversacional con T. S. Eliot**

El cuaderno de viajero de José Emilio Pacheco es también una bitácora de pensamiento, en cuyo centro resuena con propio brillo la obra del poeta T. S. Eliot. La importancia para la poesía moderna de *The Waste Land*, *The Four Quartets*, *Ash Wednesday* o *The Hollow Men* es

indiscutible. Más todavía, la obra de Eliot –incluyendo sus ensayos sobre poesía y crítica– se imbuyó a tal grado en la literatura mexicana, que es, junto con *Le cimetière marin*, de Paul Valéry, y *Anabase*, de Saint Jonh-Perse, punto de referencia ineludible para la poesía del siglo XX.<sup>22</sup>

El autor de *Tarde o temprano* tradujo en 1989 a Eliot y no escatimó en emplear epígrafes o en aludir a la obra del poeta norteamericano o, por otra parte, a la obra del autor de *Monsieur Teste*. Sobre Valéry, conviene recordar la insignias del escritor francés que Pacheco ha hecho propia, sobre la cual ya me he referido. En cuanto al poeta de la Isla de Guadalupe, valdría mencionar la *Antología mínima* que en 1978 José Emilio Pacheco preparó y publicó para la UNAM.

El autor de *The Waste Land* es uno de los astros que rige la poética de José Emilio Pacheco. La traducción de *Four Quartets* imprimió su huella en el estro naval de Pacheco de tal manera que Eliot asoma en diversos momentos de *Tarde o temprano*, ya sea a manera de epígrafe o como reelaboración de algunos versos en los poemas de Pacheco.

El epígrafe que abre *Tarde o temprano*, tanto en su versión de 2000 como en la de 2009 –esta última reeditada con motivo del Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana 2009 otorgado al poeta mexicano–, no podría ser menos ilustrativo de la filiación elotiana de este poeta. El epígrafe es tomado de “East Coker”, uno de los movimientos de *Four Quartets*:

There is only the fight to recover what has been lost  
And found and los again and again: and now, under conditions  
That seem unpropitious. But perhaps neither gain nor loss.  
For us, there is only the trying. The rest is not our business. (vv. 86-89)

Traducidos por Pacheco de la siguiente manera:

---

<sup>22</sup> La crítica especializada se ha encargado de señalar con suficiencia el peso que esos tres poemas han tenido en la historia de la literatura mexicana: “Poemas como *Le cimetière marin*, *The Waste Land* y *Anabase*, fueron modelos a los cuales estos jóvenes [Los Contemporáneos] no pudieron sustraerse; ya traducidos por ellos, ya citados en ensayos, ya recordados en epígrafes; aunque quizá el tributo más importante fue apropiárselos como precursores de los proyectos más ambiciosos de algunos poetas del grupo” (Higashi, 2007: 30-31).

Sólo existe la lucha por recobrar lo perdido  
 Y encontrado y perdido una vez y otra vez  
 Y ahora en condiciones que parecen adversas.  
 Pero quizá no hay ganancia ni pérdida:  
 Para nosotros sólo existe el intento.  
 Lo demás no es asunto nuestro (25-26).

Para la edición de 1980 de *Tarde o temprano*, el epígrafe también es una traducción de “East Coker” de Eliot, con la salvedad de que en esta versión de la obra en verso de Pacheco, la traducción está firmada por Julián Hernández —una de sus máscaras poéticas— e incluye casi la totalidad de la parte V del cuarteto de Eliot. Para la edición de 2000, el epígrafe se conserva con algunas variaciones:

... —*but there is no competition*—  
*There is only the fight to recover what has been lost*  
*And found and lost again and again: and now, under conditions*  
*That seem unpropitious. But perhaps neither gain nor loss.*  
*For us, there is only the trying. The rest is not our business.*  
 T.S. Eliot, East Coker V, *Four Quartets*

[...—pero no hay competencia:  
 Sólo existe la lucha por recobrar lo perdido  
 Y encontrado y perdido una vez y otra vez  
 Y ahora en condiciones que parecen adversas.  
 Pero quizá no hay ganancia ni pérdida:  
 Para nosotros sólo existe el intento.  
 Lo demás no es asunto nuestro.  
*Cuatro cuartetos*, traducido por J.E.P.]

Así como la idea que Pacheco toma de Paul Valéry, sobre que no existen las obras terminadas, sino sólo las obras abandonadas, se conserva para la edición de 2000 de *Tarde o temprano*, encuentro significativo que el epígrafe de Eliot se mantenga, a manera de prolongación e insistencia, en la obra de Pacheco. El fragmento de “East Coker” contiene, a mi parecer, dos meditaciones poéticas que pueden vincularse con algunos poemas de Pacheco. La primera de ellas está contenida en los tres primeros versos y se trata de la pugna que libra el poeta por restaurar, a través de la palabra, aquello que se ha corrompido. Se advierte en los versos de Eliot la añoranza por un vetusto estado o espacio, que no deja de recordar la preocupación que

Pacheco ha puesto de manifiesto en su poema “Idilio”, en el que se intenta restituir el vínculo entre el hombre y la naturaleza. Los versos “Y encontrado y perdido una vez y otra vez / Y ahora en condiciones que parecen adversas” de “East Coker” no son otra cosa que la constancia de que el poeta sale bien librado de esa lucha al encontrar aquello que se ha extraviado, pero que, paradójicamente, pierde y perderá por la eternidad. De esta condición contradictoria, y aquí la otra filiación de Pacheco con Eliot, le resta al poeta única y exclusivamente el placer de abalanzarse una y otra vez en busca del gozo de plenitud y de armonía. Lo que el poeta busca es la expresión plena, y en esta búsqueda se enfrenta con la imperfección del lenguaje, como ya he mencionado. La gran lección que Pacheco toma de la obra de Eliot, a mi parecer, consiste en emprender la incansable labor de escribir, la infatigable tarea de recobrar lo perdido; al hombre, o más exactamente al poeta, le queda tan sólo el beneplácito de haberlo intentado, aunque ello le lleve al fracaso. Pacheco lo dirá admirablemente en un verso del poema “Despedida” de *Siglo pasado*, del que me ocuparé más adelante: “Eso me pasa por intentar lo imposible”.

El poema “H & C” de *Islas a la deriva*, es una muestra de otro de los momentos en que la filiación eliotiana asoma en la obra de Pacheco. La mención a Eliot es deliberada y explícita: “Entre objeto y palabra cae la sombra, / presentida por Eliot” (vv. 8-9). En *The Hollow Man* de Eliot:

Between the idea  
And the reality  
Between the motion  
And the act  
Falls the Shadow

*For Thine is the Kingdom*

Between the conception  
And the creation  
Between the emotion  
And the response  
Falls the Shadow

*Life is very long*

Between the desire  
And the spasm  
Between the potency  
And the existence  
Between the essence  
And the descent  
Falls the Shadow

*For Thine is the Kingdom* (vv. 5-24).

La preposición “between”, anáfora y figura de repetición, agiliza el surgimiento de un intersticio del cual surge la caída de la sombra –“Falls de Shadow”–. “Between”, el entre, funciona como espacio fronterizo, como umbral que genera el surgimiento, la caída. Es inevitable recordar, a propósito de ese espacio intermedio o intersticio, que dentro de la poética de Pacheco, el mar es visto como un mediador entre dos estados, como un “between”: un estado de espera entre la posibilidad de escribir y la concreción de la escritura. De esta manera, el “between” o entre se convierte en el espacio privilegiado en que sería posible la escritura poética.<sup>23</sup> En la reelaboración que Pacheco hace del poema de Eliot los extremos que son tensados para la caída de la sombra son el objeto y la palabra, dos instancias que no aparecen, tal cual, en *The Hollow Man*. Pacheco abstrae, me parece, una imagen que condensa el sentido de ese momento del poema de Eliot. El sujeto lírico de “H & C” plasma en una imagen una de las verdades poéticas contenidas en el poema de Eliot de tal manera que la sintetiza y, además, ubica esa manera de concebir el intento por aprehender lo inefable en un contexto propio:

En las casas antiguas de esta ciudad las llaves del agua  
tienen un orden diferente.  
Los fontaneros que instalaron los grifos

---

<sup>23</sup> Considero significativo mencionar que para Octavio Paz, el entre, el intersticio, es el espacio por excelencia para la poesía. En el poema “Decir, hacer”, por ejemplo, el espacio privilegiado del cual surgirá la poesía es un entre, una zona fronteriza: “Entre lo que veo y digo, / entre lo que digo y callo, / entre lo que callo y sueño, / entre lo que sueño y olvido, / la poesía” (vv. 1-5).

dieron a *C* de *cold* el valor de *caliente*;  
la *H* de *hot* les sugirió *helada*.

¿Qué conclusiones extraer de todo esto?:  
Nada es lo que parece.  
Entre objeto y palabra cae la sombra,  
presentada por Eliot (vv. 1-9).

[...]

Todo acto es traducción: sin este código  
se escaldará quien busque  
bajo *C* el agua fría.  
Los años pasarán sin que se entibie  
la que mana de *H* (vv. 21-15).

Observar perspicazmente la disposición de dos llaves de agua le sirve a la voz poética para citar a Eliot; y no sólo lo cita, además lleva un pensamiento de índole absolutamente abstracto a una situación absolutamente trivial: entre el objeto y la palabra, la realidad o nos escalda o nos hace esperar a que el agua se entibie. Es de esta manera que la reelaboración que Pacheco hace del poema de Eliot se ubica en un contexto propio, íntimo. Además de esto, la teoría implícita del lenguaje poético en la obra de Pacheco vuelve a revelarse cuando se proclama la incapacidad del lenguaje para representar o expresar al mundo: la poesía es un lenguaje que se ubica justo en ese “entre”, en esa pugna entre la posibilidad de transmitir algo y lo infructuoso de esa tarea. En otras palabras: en “H & C” se advierte una de las preocupaciones centrales de la poesía de Pacheco, a saber: el intento por aprender y transmitir lo fugaz, lo incommunicable.

## Capítulo II

### El mar y la noche, la isla y el desierto en *Islas a la deriva*, *Los trabajos del mar* y *La arena errante*

En el inicio de la tesis, me he referido a la obra de José Emilio Pacheco como una suerte de cuaderno de viajero en el que el poeta da cuenta de su tránsito por la vasta tradición literaria. Este cuaderno es, para decirlo con el título de una obra de Salvador Elizondo, un *cuaderno de escritura*, si se considera que la escritura es también una forma de viaje hacia lo otro, lo diferente, pero también hacia lo propio. Para un poeta como Pacheco, escribir implica una indagación en lo desconocido, ya sea acerca de su propia subjetividad, ya sea sobre lo extraño y ajeno. Escribir implica hacerse a la aventura de la búsqueda de la tierra incógnita: viajar. Este periplo puede ser visto o como un ejercicio de introspección hacia la interioridad del poeta —que tendría como natural consecuencia la escritura del verso— o como un desplazamiento —no necesariamente físico— en diversas tradiciones literarias. José Emilio Pacheco es un poeta que, como *homo viator*, sabe que su viaje no tiene fin porque sabe también que cualquiera de sus obras —contenidas en su cuaderno de viajero— no es definitiva.

#### 2.1 Hacerse al mar

Para José Emilio Pacheco la escritura del poema no es más que un intento o una tentativa de decir y expresar a cabalidad lo que el poeta desea. El poema es, para el autor de *Tarde o temprano*, un cúmulo de palabras incapaces de comunicar lo deseado, pero que se aferran o insisten en nombrar lo inefable. Esta manera de referirse a la escritura del poema aparece, en algunos momentos de su poesía, metaforizada en el mar. Este tópico, recurrente en la literatura, aparece resemantizado en su obra como el espacio privilegiado del que el poeta

tomará los materiales primigenios que le servirán para escribir o, más exactamente, para intentar referirse a lo indecible.<sup>24</sup>

En aras de mostrar de qué manera los significados tradicionales del símbolo mar se reelaboran en algunos de sus poemas, acudiré a algunas acepciones provenientes de la simbología, del psicoanálisis y de la tradición en general, para luego describir cómo aparecen cifrados en algunos poemas de Pacheco de una manera nueva, vivificada. El mismo procedimiento se seguirá en lo concerniente a los tópicos noche, isla y desierto.

Símbolicamente, el mar y los océanos se consideran “la fuente de la vida y el final de la misma. «Volver al mar» es como «retornar a la madre, morir” (Cirlot, 2007: 305). En algunos momentos de la obra de Pacheco, el mar es el origen de la vida del poema, pero también es el lugar a donde van a desembocar, a morir.

En “Crítica de la poesía” de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* y “Oficio de poeta” de *Irás y no volverás*, se exponen dos momentos sobresalientes en que la imagen del mar se presenta como la fuente potencial de materiales poéticos. En el primero de ellos:

*He aquí la lluvia idéntica y su airada maleza.  
La sal, el mar deshecho...  
Se borra lo anterior, se escribe luego:  
Este convexo mar, sus migratorias  
y arraigadas costumbres,  
Ya sirvió alguna vez para hacer mil poemas (vv. 1-6).*

Los seis versos están contruidos sobre la base métrica que se mantiene con regularidad en la poesía de Pacheco: alejandrinos, endecasílabos y heptasílabos. Los deícticos “he aquí” y “este mar” ubican el espacio en el que se ejecuta la escritura poética. Si bien dicha espacialización puede tender puentes extratextuales, de tal manera que el sujeto lírico parece referirse al

---

<sup>24</sup> La imposibilidad de esta tarea, así como su afán o empeño por lograrlo, toma diferentes matices a lo largo de su obra, un ejemplo de ello lo es *El reposo del fuego*, a saber: la palabra poética como el asidero del fuego, del silencio; como trabajo propio, pero también colectivo; como una inscripción que desaparece en la arena, como se mostró en el capítulo anterior.

momento en que observa la lluvia, la sal y el mar deshecho, hay que subrayar el comentario explícito –en el que aflora un contrapunto de voces y tonos– en relación con la reescritura de los dos primeros versos en tiempo presente; ahora es cuando “Se borra lo anterior, se escribe luego”. La introducción del poema, “He aquí” se refiere al hecho de presentar en la página, y a través de las palabras, a la lluvia, a la sal y al mar: son las palabras las que evocan o, mejor dicho, las que invocan esas realidades, de tal suerte que la voz poética conjura la presencia de esas realidades del mundo por obra de la palabra literaria.<sup>25</sup> Este marco que goza de un estatuto muy particular: me refiero al entorno marítimo o naval al que se suscribe la poética de José Emilio Pacheco, el cual se cifra a partir de elementos de índole que se pueden relacionar con lo marítimo: la lluvia, la mar y la sal.

Los suspensivos que cierran el segundo verso parecen interrumpir el proceso de invocación y dicha interrupción tendrá como consecuencia la reescritura de las palabras que conjuran la presencia de los tres elementos mencionados. La presentación o invocación atraviesa un proceso de reelaboración de lo nombrado; no serán, en ese ahora, la lluvia, la sal y el mar lo que le interese presentar en la página en blanco y a través de las palabras, sino el mar convexo, que se asemeja a una curva o a una circunferencia y cuyas costumbres son migratorias, pero, paradójicamente, arraigadas. Es el mar, adjetivado y construido de esa manera, lo que ya sirvió y sirve, en el ahora de los versos, para hacer poemas, para el acontecimiento de la escritura poética, como se indica en el verso que cierra la estrofa.

---

<sup>25</sup> En “Invocación y evocación de la infancia”, Salvador Elizondo establece una diferencia capital entre ambos procesos de recuperación o re-creación de, en el caso del ensayo de Elizondo, la infancia. La evocación: “como retorno a los orígenes es siempre incompleta, deficiente. Es un acto inscrito dentro de la temporalidad, y es esto lo que la convierte en una hipótesis –a posteriori– acerca de nuestros orígenes” (2000: 19). De esta manera, la recuperación de una imagen del pasado se torna deficiente, imprecisa, porque el tiempo –los efectos de Crono– distorsionan, en el presente, el recuerdo que se tiene de ella. La invocación, por su parte, es un rito milagroso y mágico para revivir una imagen, “no de una manera sensible, sensorial [...] sino de una manera que trasciende la superficialidad y la aparente banalidad de las sensaciones que se originan en la carne. Los sentidos desaparecen, se vuelven como espectros inútiles al contacto con esa presencia trascendental de las esencias” (23). La evocación es lógica; la invocación, mágica.

El mar es adjetivado, en un primer momento, como “deshecho”. En los versos reescritos, el mar es ahora “convexo”. La fuente primigenia es cíclica, eterna, sin cotos o límites y, además, tiene como rasgo distintivo la costumbre de migrar y de arraigarse, esto es: desplazarse, trasladarse y, contradictoriamente, enraizarse, asirse. Éste es uno de los momentos en que el mar se construye como una imagen poética que revive un tópico tradicional de tal manera que aquélla llega a cubrirse de nuevos y potenciales sentidos. En este caso y para efectos de esta propuesta, el mar es la tradición literaria a la que Pacheco acude para absorberla y asimilarla, pero además para reelaborarla y presentarla en su poesía de una manera renovada.

“Oficio de poeta” forma parte del apartado OBSERVACIONES (152-154) de *Irás y no volverás*. En el poema, de dos versos de cuatro y siete sílabas, respectivamente, el sujeto lírico describe metafóricamente su labor:

Ara en el mar.  
Escribe sobre el agua (vv. 1-2).

Arar y escribir se presentan como símiles de la acción de crear y de conquistar la escritura poética. Dicha conquista sugiere dos rutas de comprensión que abonan en esta propuesta interpretativa. Por una parte, la acción de escribir se ejecuta sobre un espacio que impedirá que la palabra quede fija,<sup>26</sup> esto es, persiste una mutación y dinamismo perpetuos, una deriva infinita; escribir sobre el agua supone la concreción de la escritura, pero ésta se borrará debido al movimiento que caracteriza el espacio en donde se escribe. Arar, por otro lado, se refiere a la acción de remover la tierra para formar surcos. Existe, de primera intención, una contradicción o construcción metafórica sobre el acto de escribir; es imposible arar en un espacio que está constituido, no por tierra, sino por agua. Lograr la escritura es arar en el mar, pero una vez

---

<sup>26</sup> No sólo en la escritura se descubre la inestabilidad del significado, en la oralidad éste nunca permanece fijo; sin embargo, es en el documento escrito en donde se crea la ilusión de aprehensión del mismo.

concluida esa labor, lo escrito –lo conseguido– desaparecerá, se desdibujará, muy a la manera en que Sísifo concluye su tarea y es condenado a repetirla infinitamente porque, una vez que la ha concluido, ésta se esfuma, desaparece. Cabe recordar que para Pacheco, “escribir es el cuento de nunca acabar y la tarea de Sísifo” (1980: 9), máxima en su declaración de sus principios poéticos que se trasluce en este poema.

La desaparición de lo conseguido, el desvanecimiento de la escritura en el mar, no implica el establecimiento de un panorama del todo catastrófico. El arar en el agua o el escribir en el mar, también conllevan un sentido de fertilidad, de concebir o de crear algo que, aunque desaparezca, logra existir aunque sea por un instante. Alcanzar la objetivación de ese momento, implica además que también se permite la multiplicación del sentido. El arado es uno de los símbolos de fecundación por excelencia. El elemento compartido entre el acto de arar y de escribir es la marca, la huella física que ambos dejan en una superficie; además, ambos, suponen fecundar las palabras, engendrar los contenidos del mar, esto es, los elementos primigenios con que escribirá el poeta: la tradición literaria, en el caso de Pacheco. Fecundar o engendrar, arar o escribir, son maneras de referirse a la consecución del verso, a la escritura poética. En otras palabras: arar se refiere a la conquista de la palabra en la página en blanco, la cual, contradictoriamente, volverá a su estado níveo, blanco. La desaparición de los signos implica también, de algún modo, la desaparición de una sola lectura al abrirla a infinitas posibilidades, tan infinitas como lectores y lecturas puedan hacerse del poema. En este abanico de interminables lecturas, una de las dificultades a las que se enfrenta el poeta es transmitir la experiencia deseada al lector.

El trabajo en el mar, el oficio del poeta, se convierte así en el arar, en el escribir sobre y a partir de la fuente que dotará o brindará los elementos que conformarán el poema. El poemario *Los trabajos del mar* supondría la puesta en práctica de esa manera de entender el

oficio de escribir. Y lo es. Sin embargo, hay que observar que en este poemario no se habla de los trabajos *en el mar*, sino de los trabajos *del mar*; no se trata de que el poeta *are* en el mar, sino que es el mar el que ejecuta una acción, quien hace algo. Delegar la ejecución de la acción al mar, me parece, pone en circulación otro sentido emergente en la poesía de Pacheco, a saber, que el mar es también una manera de referirse al inconsciente. En la tradición romántica, el buque ha simbolizado al artista que realiza un viaje hacia su interioridad. Para decirlo de otra manera: el buque es el sujeto que toma el riesgo o se aventura a incursionar en los mares de su subjetividad.<sup>27</sup> De esta manera, tenemos que en el poema de Pacheco, el mar –como cifra de lo instintivo, de lo involuntario– es lo que efectivamente reluce cuando el poeta escribe, ya que son sus trabajos los que producen el poema.

En I. GEOMETRÍA DEL ESPACIO y V. OCASIONES Y CIRCUNSTANCIAS, de *Los trabajos del mar* es posible observar de qué manera el sujeto lírico observa el obrar del mar –la tradición– y da cuenta, a través de su escritura, de ello. GEOMETRÍA DEL ESPACIO constituye una aguda observación del silencio, la granada, la camelia, el claro del bosque, el fantasma, el jabalí, la perra, Circe, los naipes, la “y”, la agrafía, Mozart y la noche. Y no sólo observación, también descripción del ser y del hacer de esos elementos, ser y hacer que se presentan en la página a través de la escritura.

Hablar de geometrías del espacio como productos de la actividad de escrutinio que el sujeto lírico hace sobre algunas particularidades de la realidad que lo circunda y, específicamente, sobre algunos objetos que selecciona –toda selección implica generación de sentido–, podría erigir a una realidad que, una vez descrita, se torna inamovible. Sin embargo, el espacio fundado por el yo lírico es no referencial de tiempo y espacio poéticos, se trata de

---

<sup>27</sup> Así lo explica Rafael Argullol en *La atracción del abismo, un itinerario por el paisaje romántico* (2006): “El artista romántico se propone, como una tarea básica, liberar esta potencia poética oculta [...] que es el Inconsciente. El artista romántico se propone convertirse involuntariamente en sonámbulo para así, más allá de la consciencia diurna, ser capaz de indagar en la torrencial riqueza de las sombras” (66-67).

una construcción lingüística o creación de realidad alterna, en la que, para decirlo en términos del romanticismo, se dará una revelación poética. Las geometrías o seres presentados por el sujeto lírico en la página van desde objetos tangibles y cotidianos, como los naipes o las camelias; a entes de orden abstracto, como la noche, la agrafía; y objetos artísticos, como lo es una composición de Mozart y el óleo *Cristo con la cruz auestas*<sup>28</sup> del pintor flamenco “El Bosco”; se trata, en suma, de elementos que dan cuenta de una realidad artística plural y diversa.

En los poemas “El silencio” y “La granada”, el espacio en donde se generará la revelación poética se presenta a partir de una especulación que el sujeto lírico hace sobre lo observado. En el primero de ellos:

La silenciosa noche. Aquí en el bosque  
no se escuchan rumores.  
Los gusanos trabajan.  
Los pájaros de presa hacen lo suyo.  
Pero yo no oigo nada (vv. 1-5).

En este grupo de versos, se observa el empleo recurrente de determinado sistema métrico en la poesía de Pacheco: endecasílabos y heptasílabos. Gracias al deíctico del primer verso el sujeto lírico se ubica en un espacio determinado: el bosque. Se trata de un aquí y en consecuencia de un ahora en el que si bien “los gusanos trabajan” y “los pájaros de presa hacen lo suyo”, a la voz poética le interesa únicamente dar cuenta del silencio que priva durante la noche. Este interés, me parece, guarda cierta cercanía con la predilección romántica por lo oscuro y lo lóbrego. Cabe notar que esa geometría del espacio, como lo es el silencio, refiere dos extremos que se relacionan, ya sea con la superioridad ya sea con lo divino, simbolizado a través de elementos como los pájaros; y la inferioridad, que remite a cuestiones concernientes a la tierra,

---

<sup>28</sup> Como título del poema sólo aparece el sintagma “Cristo con la cruz”.

a lo mundano, expresada mediante los gusanos. De esta manera, tenemos que el sujeto lírico de “El silencio” se encuentra entre lo divino y lo mundano, en el justo medio de la vida y lo eterno y, su contraparte, la muerte y lo finito. Como se advierte hay una propensión por conciliar entre los opuestos.

A pesar del contrapunto entre lo divino –los pájaros– y lo terrenal –los gusanos–, el sujeto se encuentra en un espacio poético bien determinado: un bosque silencioso, en cuyas condiciones el poeta podrá acceder a una revelación de la que quiere dar cuenta en su escritura:

Pero yo no oigo nada.  
 Sólo el silencio que da miedo. Tan raro,  
 tan escaso se ha vuelto en este mundo  
 que ya nadie se acuerda de cómo suena,  
 nadie quiere  
 estar consigo mismo un instante  
 Mañana  
 dejaremos de nuevo la verdadera vida para mañana.  
 No asco de ser ni pesadumbre de estar vivo:  
 extrañeza  
 de hallarse aquí y ahora en esta hora tan muda (vv. 5-15).

El silencio, no oír nada, genera en el sujeto lírico desasosiego, temor. De este momento de revelación que le es dado al poeta, sólo podrá decir que genera en él un sobresalto y, a continuación, lo llamará raro y escaso. Esa experiencia íntima y particular es llevada, por extensión, a otros derroteros. En el momento en que el bosque se convierte en “este mundo”, el sujeto lírico deja de referirse a una experiencia propia para trasladarla a un campo más universal. En el verso “tan escaso se ha vuelto en este mundo” se advierte la añoranza por un mundo anterior que se ha perdido, pero además se percibe la aspiración de Pacheco de restablecerlo mediante la escritura poética.

Esta propensión hacia lo universal, también se advierte en el empleo de las personas gramaticales, ya que conforme se avanza en la lectura de los versos, se observa cómo se va de un “yo no oigo nada” a un “dejaremos”. Más todavía: en la disolución del “yo” en un

“nosotros” el sujeto se fusiona con el mundo. Cabe destacar que en los últimos tres versos del fragmento citado, el sujeto lírico vuelve a instalarse en un solipsismo desde el que hablará de ese instante de revelación que le es brindado por la noche silenciosa. En ese instante, se experimenta miedo y extrañeza en un aquí y un ahora que es mudo, como se indica en el último verso.

Atendiendo la estructura del poema, los versos “Mañana” y “extrañeza” presentan una métrica que llama la atención, ya que son los únicos que difieren en su estructura con el resto del poema. Estos versos sueltos sugieren una veta de lectura que tiene que ver con los contenidos del poema. Si bien el sujeto lírico se ha ubicado en un aquí y un ahora en donde le es brindado ese momento de revelación, en el mañana la “verdadera vida” será un momento siempre diferido y nunca consumado. La verdadera vida tendría que ver con la búsqueda de un instante en que es posible estar consigo mismo y apreciar o experimentar la llegada del silencio, experiencia que, conforme lo dicho en el poema, será un suceso o acontecimiento súbito e inesperado que sólo es posible en el bosque: “Silencio en este bosque, en esta casa / a la mitad del bosque / ¿Se habrá acabado el mundo?”. Se trata, en suma, de ubicarse en algún espacio que permita el advenimiento de una revelación que el sujeto intentará objetivar en la escritura y que no tendrá, como se advierte en la pregunta que cierra el poema, una resolución o sentencia conclusiva. En el poema se advierte cómo el sujeto lírico se enfrenta a la naturaleza y al silencio, y de este enfrentamiento obtiene un instante en que le es posible presenciar no lo diáfano, sino lo misterioso. El yo lírico ha fundado un mundo imaginario en el que entabla una relación muy particular con la naturaleza, con la cual busca, sin lograrlo, comulgar. Restablecer el vínculo perdido entre la naturaleza y el hombre, es uno de los anhelos del autor de *Islas a la deriva*, y, pese a lo infructuoso de la tarea, conservar el tesón y el vigor de intentarlo una y otra vez es una de las condenas a la que está destinado. Sin embargo, en su intento –y fracaso– por

descifrar el orden secreto de la naturaleza, el poeta pretende y ambiciona hablar en su lenguaje. Así de advierte en, por ejemplo, el segundo poema de GEOMETRÍA DEL ESPACIO, “La granada”, en el que el yo se ubica frente a un objeto a partir del cual especula:

¿En qué sueña la carne  
de la granada  
allá adentro  
de su corteza efímera?  
Quién sabe.  
Desde aquí sólo puede especularse  
que piensa: (vv. 1-7).

El único verso de arte mayor, el endecasílabo “Desde aquí sólo puede especularse”,<sup>29</sup> sitúa al sujeto lírico en un espacio definido, en un aquí desde el que se declara explícitamente que los versos siguientes constituyen una supuesta acerca de lo que piensa la carne de la granada. Los deícticos aquí y allá generan un contraste situacional que implica una toma distancia entre el sujeto o narrador poético y el sujeto poetizado, que es la carne de la granada. El lector de este poema, sin lugar a dudas, está frente a una situación ficticia que surge gracias al empleo del “aquí” y el “allá adentro”. Los deícticos nos remiten a un contexto interno, esto es, los pensamientos de la granada, los cuales se distinguen por estar entrecomillados y presentar dos alternativas sobre el futuro inmediato de ese fruto: “«Seré putrefacción / o bien, devorada, / me haré sin duda carne de tu carne»”. En el poema se presenta, una vez más, una de las preocupaciones fundamentales en la poesía de Pacheco: el eterno ciclo de la vida y la muerte, la transformación de los seres en el mundo –los efectos de Crono– y el *leitmotiv* perseguidor-perseguido<sup>30</sup> que, en este caso, toma la forma de devorador-devorado. El acecho o la ansiedad ante la posibilidad de ser engullido está puesto o representado a través de lo que piensa la

---

<sup>29</sup> En diferentes momentos me he referido a la regularidad métrica con la que son construidos los poemas de Pacheco, esto es, heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos. Este poema, sin embargo, no presenta el mismo patrón métrico, ya que su base métrica es, más bien, irregular: versos de tres, cuatro, cinco, siete y ocho sílabas, principalmente.

<sup>30</sup> Se trata, considero, de uno de los grandes de los temas presentes en la obra de Pacheco, a saber: la víctima y el victimario, el perseguido y el perseguidor, cuyo rotundo ejemplo puede ser encontrado en su única novela *Morirás lejos* (1977).

granada; en el poema el sujeto da voz al devorado, al perseguido. Sin embargo, dicha voz está filtrada por la visión o perspectiva de alguien más, de un sujeto que observa a la granada y especula sobre sus pensamientos; más aún, un sujeto que intenta hablar en el lenguaje de la naturaleza.

Si bien en “La granada” está contenida la preocupación por la eterna transformación de los seres en el mundo, me interesa destacar que esto se pone de manifiesto a través de una presunción que elabora el sujeto lírico; en otras palabras, a éste le basta con postrarse frente a un objeto o sujeto para contemplarlo y, como consecuencia de dicha contemplación, algo le será revelado, algo le será dicho. Ésta es la relación humana que Pacheco intenta restablecer con la naturaleza a través de la poesía: la de intentar descifrar su sentido, su orden secreto.

## 2.2 La llegada a la isla

Las geometrías mentales –o el adentrarse en los seres y objetos de la realidad con el fin de discurrir sobre sus maneras de ser o de mostrarse– encuentran un asidero interpretativo que está contenido, en un primer momento, en otro de los poemarios de Pacheco. Me refiero al poemario *Islas a la deriva* (1973-1975) y al epígrafe que abre la colección de poemas: “Islas de sílabas a la deriva...”.

El título del poemario de Pacheco es una reelaboración de algunos versos del poema “Arte poética” del también ensayista guatemalteco Luis Cardoza y Aragón. La reescritura del verso de Cardoza, en cuanto al título del poemario de Pacheco, consiste en la supresión del sintagma “de sílabas”. De los versos de Cardoza “Islas de sílabas a la deriva, / geometrías mentales, poesía” (1977: vv. 227-228), de tal manera que el título del libro de Pacheco es tan sólo *Islas a la deriva*. En el epígrafe de este poemario se conserva el sintagma “de sílabas”, pero se han omitido los versos “geometrías mentales, poesía” del poema de Cardoza y Aragón y en

su lugar se han colocado unos puntos suspensivos: “Islas de sílabas a la deriva...”. Esta omisión, sin embargo, resulta significativa si se relaciona con uno de los apartados contenidos en el libro *Los trabajos del mar* de José Emilio Pacheco.

La poesía, de acuerdo con el sujeto lírico de “Arte poética”, es un grupo de sílabas errantes, sin dirección y, además, una geometría mental. Es inevitable, en este sentido, acudir los contenidos del apartado GEOMETRÍA DEL ESPACIO de *Los trabajos del mar* en el que es posible advertir que la idea que se postula sobre el quehacer poético tiene que ver con construcciones mentales que se derivan de largos y agudos periodos de observación y escrutinio de los seres y objetos del mundo. La fundación de estas geometrías mentales, sin embargo, es una operación intelectual que no ignora otros elementos como la imaginación, la sensación, la emoción. En la escritura del poema todos estos componentes se conjugan y entran en juego. Los dos versos de Cardoza que complementan el cuarteto del que Pacheco toma el título para su libro ponen de realce esta dimensión sensitiva e imaginativa, al concebir a la voz como un río en el que manan y discurren las palabras, o al atribuirle a la muerte un carácter instantáneo, y paradójicamente eterno: “Palabra, tú haces fluvial la voz. / Efímera es la muerte y es eterna la fábula” (vv. 229-230). Cabe señalar sobre estos versos la sugerente relación entre palabra y fábula, y el carácter breve y frágil, por una parte, pero también imperecedero e imborrable, que la voz poética les adjudica. En Pacheco, la presencia de las geometrías mentales no anula la presencia de lo preponderantemente imaginativo y sensitivo. En el poema “El puerto” de *Los trabajos del mar*, por ejemplo:

El mar bullente en el calor de la noche,  
 el mar que lleva dentro su cólera,  
 el mar sepulcro de las letrinas del puerto,  
 nunca mereció ser este charco que huele a ciénega,  
 a hierros oxidados, a petróleo y a mierda,  
 lejos del mar abierto, el golfo, el océano (vv. 1-6).

La manera en que el sujeto lírico adjetiva al mar, como bullente y colérico, pone en circulación en el poema una dimensión que no es del todo cerebral o intelectual, ya que la imagen poética que se presenta se inscribe, más bien, en un entorno de agitación emotiva y, por qué no decirlo, visceral.

La empatía poética entre Pacheco y Cardoza y Aragón, no sólo atañe al grupo de versos de “Arte poética” que el autor de *Tarde o temprano* ha tomado para su libro *Islas a la deriva*. La manera en que se concibe metafóricamente la isla es otro de los puentes de relación que se puede establecer a propósito de estos dos poetas.

Antes, he sostenido la idea de que el mar es una manera de hablar de la tradición poética de la que el sujeto lírico tomará los materiales a partir de los cuales será posible la consecución del verso o la escritura poética. La isla, por su parte, es una forma de referirse a la consumación del acto creativo. En otras palabras, si la travesía por el mar es un viaje a través de las obras y autores a partir de los cuales Pacheco reelabora versos e ideas para conseguir la escritura propia, la isla es la realización o fin último de dicha travesía: el poema es, para decirlo con Cardoza y Aragón, la llegada a la isla, la creación del poema, que también es una geometría mental, una práctica intelectual, pero también imaginativa y sensitiva. De esta manera, tenemos que llegar a la isla es una manera de referirse a la conquista de la página en blanco, conquista que, sin embargo, será fugaz, efímera. En el poema “Costas que no son mías” de *Los trabajos del mar*, Pacheco se refiere al instantáneo disfrute del arribo a la ínsula:

La isla es del mar.  
No voy a disputarla.  
Dejo en el agua el más humilde homenaje (vv. 1-3).

La isla, la poesía, “no es de nadie, se hace entre todos”, ha dicho Lautréamont y notablemente José Emilio Pacheco incorpora ese dictum a su estro marítimo al asentir que la isla pertenece

sólo a la inmensa tradición literaria que no admite cotos o límites. El navegante, con sus travesías, se dedica simplemente a dejar en el agua el más humilde homenaje: su poesía.

La isla es un *leitmotiv* recurrente en la tradición literaria<sup>31</sup> y es, además, susceptible de diferentes interpretaciones y lecturas. La isla, de acuerdo con Chevalier, puede ser vista como: “[...] un mundo reducido, una imagen del cosmos completa y perfecta, porque presenta un valor sacro concentrado” (1986: 596). Al ser vista como un espacio ideal y perfecto, es inevitable recordar esa añoranza que persiste en la poética de Pacheco restituir el vínculo entre el hombre y la naturaleza. Además, la isla es también una manera de referirse a un espacio idóneo para el refugio:

El análisis moderno ha puesto de relieve particularmente uno de los rasgos esenciales de la isla: la isla evoca el refugio. La busca de la isla desierta, desconocida, rica en sorpresas, es uno de los temas fundamentales de la literatura, los sueños y los deseos [...] La isla sería el refugio donde la conciencia y la voluntad se unen para escapar a los asaltos de lo inconsciente; contra las olas del océano se busca el socorro de la roca (596).

Esta idea concentra dos rasgos fundamentales: la isla es un espacio fundado a partir de la imaginación, es un espacio imaginario y, segundo, si es un refugio, este espacio imaginario deberá ser un lugar idóneo para el solipsismo, un estado de repliegue que deliberadamente busca el sujeto y que porta un rasgo de vitalidad; se trata, como se advierte, de referirse a las condiciones de meditación y el recogimiento que la escritura poética exige. Esto permite decir que el parangón que se establece entre isla y poesía implica concebir a ambas como dos estados de soledad radical y absoluta, pero rebosante de vitalidad. Aunque la isla connota asilamiento, en el caso de Pacheco, dicho repliegue no conlleva a la desolación, porque en ese estado de retraimiento es posible la vida de la poesía y la revivificación de tópicos literarios tradicionales.

---

<sup>31</sup> La isla, como un espacio ficcional, ha sido empleado por muchos escritores de diversas épocas y tradiciones literarias. Sobre este tópico tradicional resulta imprescindible mencionar a *La Odisea* de Homero, *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares, *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe y *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift.

La idea de isla es correlativa al escape de la conciencia, de la voluntad y de los asaltos del inconsciente: es una renuncia. La escritura del poema –hacer poesía, para decirlo con Octavio Paz–<sup>32</sup> es un acto, y también es una manera de renuncia, pero un abandono que involucra un repliegue que no ignora la conciencia o la voluntad. Se trata de un abandono, de la soledad esencial y radical, diría Maurice Blanchot, que es indispensable para que suceda la escritura.

En José Emilio Pacheco, decir que la poesía es una isla a la deriva, el símil o parangón nos coloca ante la idea de que ambos son maneras de objetivar el solipsismo. La imagen que se propone a partir de la isla tiene que ver con concebir a la poesía como un espacio fundado desde la imaginación en el que son imprescindibles la renuncia, el abandono o la soledad radical.

En la fundación del espacio imaginario, si bien hay un estado de solipsismo, la construcción del mismo también debe caracterizarse por ser un cúmulo o grupo de sílabas, esto es, los núcleos o elementos primordiales en la construcción de una palabra, pero además elementos fundamentales en la construcción de un verso alejandrino o endecasílabo. Sin embargo, sea cual fuere la forma que tomará la isla de sílabas, la palabra poética que fundará o dará origen al poema, y ésta se distingue por permanecer a la deriva, tal como lo indica el título del poemario de José Emilio Pacheco. De esta manera, el espacio imaginario fundado tendrá como rasgo distintivo el ser errante, sin rumbo fijo, a la deriva; como un lenguaje en constante movimiento, susceptible de ser transformado, reelaborado y, sobre todo, renovado, es decir, apto para vivificar potenciales sentidos o postular significaciones nacientes.

Sobre el estado de solipsismo que implica el arribo a la isla, cabe aclarar que en la poesía de Pacheco el repliegue o abandono adquiere una característica muy particular. Me

---

<sup>32</sup> En “Decir, hacer”, un poema de Paz dedicado a Roman Jakobson, la poesía: “No es un decir: / es un hacer. / Es un hacer / que es un decir”.

refiero a la conciencia que Pacheco tiene de la tradición literaria desde la que escribe. Navegar para Pacheco es, también, entablar una conversación con los muertos y convocarlos es una manera de aludir a la tradición literaria, una forma de solicitar el auxilio de los grandes creadores. No en vano José Emilio Pacheco ha vertido a nuestra lengua “Rilke y Yeats” –título que junta dos grandes poetas de filiación romántica, como el propio D. H. Lawrence–, un poema de Malcolm Lowry:

Ayúdenme a escribir  
abran las puertas  
que hasta el orden conducen  
y rescaten mi alma de esta jaula  
en que mi voluntad  
brama entre rejas (vv. 1-6).

“D. H. Lawrence y los poetas muertos” de *Irás y no volverás* es otra muestra de su propensión por el diálogo con los muertos:

No desconfiemos de los muertos  
que prosiguen viviendo en nuestra sangre.  
No somos 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 (vv. 1-8).

En los primeros versos –una combinación alternada de endecasílabos y eneasílabos–, se presenta una sentencia en la que el sujeto lírico establece la necesidad de percatarse de la actualidad y vigencia de los poetas muertos: “que prosiguen viviendo en nuestra sangre”. No hay intención de observar con detrimento o ventaja el trabajo propio: “no somos mejores ni distintos”. Los cuatro versos que cierran el poema muestran cómo, en algunos momentos de la poesía de Pacheco, se presenta una reflexión sobre el trabajo escritural, sobre qué pasa cuando se escribe: se convoca a los poetas muertos, ellos miran y ayudan al poeta. Es por ello que el solipsismo debe ser entendido como un acto de repliegue de quien escribe pero que invoca la

obra de los poetas muertos. La invocación de los muertos en la poesía se presenta en el momento en que se objetiva el escribir. Es importante detenerse en esta distinción: cuando el poeta está invocando a los muertos –momento que se asemeja al *tiempo gerundial absoluto* concebido por Salvador Elizondo– se encuentra radical y absolutamente solo, éste es el momento en que sucede la escritura, en que es posible la escritura poética. Cuando el *tiempo gerundial* se detiene, es decir, cuando se da forma al poema en la página, cuando esta última es conquistada o cuando se consigue la escritura del verso, es posible advertir la presencia de los poetas muertos en las alusiones implícitas o explícitas que de ellos se hacen. En “D. H. Lawrence y los poetas muertos”, la alusión a Lawrence es explícita, pero las alusiones implícitas involucran, más bien, un trabajo de relación y puesta en diálogo con la obra de otros escritores que está presente en la poesía de Pacheco: T. S. Eliot, Ramón López Velarde y José Carlos Becerra, por mencionar a poetas de los que me he ocupado en el capítulo anterior. Se trata, una vez más, de la hechura del trabajo propio a partir de la colectividad, en este caso, de la consecución del arribo a la isla una vez que se ha emprendido y ejecutado la travesía por el mar. En este sentido, hay que destacar que en el primer grupo de versos se emplea la primera persona del plural –“desconfiemos”, “somos”– y, en el segundo, la primera del singular. Es indispensable atender lo dicho por Lautréamont que, como se mencionó en páginas anteriores, es una de las insignias del estro poético de José Emilio Pacheco.

A partir de *Islas a la deriva* se ha puesto de manifiesto un punto de vista común entre Cardoza y Aragón y Pacheco: la poesía es una geometría mental y una operación sensitiva e imaginativa, pero también el poema es un cúmulo de sílabas a la deriva. Encuentro significativo que esa noción se enlace con el apartado GEOMETRÍA DEL ESPACIO de *Los trabajos del mar*, ya que aquélla puede ser una consecuencia de concebir la escritura poética en esos términos. También resulta sugerente que el poema se encuentre a la deriva, sobre todo si se considera

que en la poesía y en la narrativa de Pacheco<sup>33</sup> el lector, de acuerdo con Dolores Carrillo, se convierte en co-creador. A propósito del poema “Carta a George B. Moore en defensa del anonimato” de *Los trabajos del mar*, Carrillo apunta:

Plenamente convencido de la importancia de la recepción para completar el hecho literario, Pacheco da cabida a compartir la autoría con el lector. No es que se trate de una concesión superficial al lector, sino de la expresión de una idea implícita con la que ha venido trabajando desde *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. Reconoce en la lectura el factor fundamental que mueve la literatura. No es suficiente lo que el autor haya querido decir en el poema para fijar el significado, sino que el lector desempeña un papel trascendente para completar el significado (53).

El poema cesará su deriva en el momento en que el lector logre una comunión o un diálogo con él, cuando uno de los posibles sentidos que se gesta en el texto sea captado por el lector. Esta manera de Pacheco de concebir al poema y a la palabra poética como nómadas perpetuos, es uno de los momentos en que en su obra se articula una teoría implícita sobre el lenguaje poético, ya que pone de manifiesto la antiquísima idea de que el lenguaje es infructuoso, y que ni siquiera el lenguaje poético llega a comunicar a cabalidad lo que el poeta desea, aunque éste se empeñe afanosamente en lograrlo. Esta concepción se codea o está muy próxima al antiguo mito gnóstico de la Caída, del cual ya me he ocupado con anterioridad.

El poema que abre la colección *Irás y no volverás*, titulado “Idilio”, ilustra, a mi parecer, de qué manera en Pacheco persiste una preocupación por restablecer el vínculo del hombre con la naturaleza, por hablar en el lenguaje de ella:

Me enseñaste los nombres de las aves,  
la edad  
de los pinos inconsolables,  
la hora  
en que suben y bajan las mareas.  
En la diafanidad de la mañana  
se borraban las penas  
del extranjero,  
el rumor

---

<sup>33</sup> En cuanto a la narrativa, me refiero a su novela *Morirás lejos* en la que, de acuerdo con Magda Graniela-Rodríguez (1991), el lector jugará un papel fundamental y no sólo en la búsqueda del sentido del texto, sino también en la reorganización de la trama de la novela, ya que ésta se presenta de una manera fragmentada.

de guerras y desastres.

El mundo  
                   volvía a ser un jardín  
 (lo repoblaban  
                   los primeros fantasmas),  
 una página en blanco,  
                                           una vasija  
 en donde sólo cupo aquel instante.

El mar latía. En tus ojos  
 se anulaban los siglos,  
                                           la miseria  
 que llamamos historia,  
                                           el horror  
 agazapado siempre en el futuro (vv. 13-35).

Este fragmento del poema “Idilio” es representativo de algunos de los asuntos que he venido señalando a propósito de la poética de Pacheco, a saber: la preocupación por restituir la unidad primordial del hombre a la creación entera; segundo, la condición de eterno viajero, de incansable *homo viator*; tercero, la presencia del mar como elemento que potencia la germinación del poema; cuarto, la mención del surgimiento de un instante que se distingue por sintetizar la visión, sensación y experimentación que privilegia la escritura de la poesía; y quinto, la conciencia de la devastación que incitan las labores de Crono sobre el hombre y su mundo.<sup>34</sup>

En el poema se advierte una actitud de agradecimiento por las enseñanzas que el tú le ha brindado al sujeto lírico. Puede entenderse como enseñanza, además de ser instruido sobre alguna cuestión, el hecho de mostrar: enseñar es dar lección, pero también como revelar o como presentar algo. Los elementos que son exhibidos al sujeto lírico versan sobre la naturaleza: el nombre de las aves, la edad de los pinos y la hora en que suben y bajan las mareas. Es de notar que dicha enseñanza reúne tres objetos que participan tanto del ámbito aéreo, como del terrenal y del marítimo: las aves pertenecen a la esfera aérea, pero también a la terrestre y, en su caso, al reino de los mares; los pinos están anclados a la tierra por sus raíces, pero sus partes superiores conviven con lo aéreo, con lo celestial; el mar, por su parte, se

---

<sup>34</sup> Este último punto, en particular, es atendido con mayor detenimiento en el último apartado de la tesis.

inscribe en todos y cada uno de estos ámbitos. La enseñanza intenta mostrarlo todo: el mundo, la naturaleza, pero también aquello que tiene que ver con categorías abstractas que el hombre ha elaborado para nombrar y comprender su realidad: los nombres, las edades, las horas. Aquí se advierte, a mi parecer, la propensión de un poeta como José Emilio Pacheco por conciliar la esfera racional con el ámbito misterioso de la naturaleza o, como se dijo en otro momento de la tesis, por conciliar los contrarios.

El escenario que a continuación se describe, otorga la claridad y la transparencia distintivos de la mañana, instante que –huelga decir– inaugura un ciclo y el surgimiento del día; en este momento “se borraban las penas / del extranjero”. Este tópico, que se refiere al segundo punto enunciado unas líneas arriba, se relaciona con la condición de foráneo o de perenne nómada como rasgo axial en la poética de Pacheco.

Me permitiré desviarme del análisis de “Idilio” para ocuparme, suscintamente, del linaje errante de Pacheco, el cual no podría ser de otra manera que náutico, marítimo. La extranjería aparece tematizada, además de en “Idilio”, en otros dos poemas de *Desde entonces* y *Como la lluvia*. En el poema “Extranjeros” del primer libro mencionado:

Si te molestan por su acento o atuendo,  
por sus términos raros para nombrar  
lo que tú llamas con distintas palabras,  
emprende un viaje,  
no a otro país (ni siquiera hace falta):  
a la ciudad más próxima.

Verás cómo tú también eres extranjero (vv. 1-7).

La ley de extranjería –las “penas del extranjero” para decirlo con “Idlio”–, máxima con la que da título a la primera parte de *El silencio de la luna*, le descubre su rostro no sólo a aquél que, como José Emilio Pacheco, no ha ahorrado la visita física a Canadá o a Grecia, sino que domina el temperamento del poeta consciente de que lo otro, lo diferente, lo ajeno, puede iluminársele a la vuelta de la hoja del libro que lee, que escribe o que traduce; en fin, el poeta

que se sabe viajero y que ve en el viajar una manera de atravesar las geografías de la subjetividad, aquél que, para decirlo con el verso de Baudelaire, “parte por partir”, en aras de lo desconocido y, por ende, de lo fascinante. Considero representativo de cómo su mente y sensibilidad nómadas persisten en su *ars poética*, “A los poetas griegos”, uno de los poemas del libro *Como la lluvia*, en donde el *homo viator* se dirige a quienes, como él, se consagran a los libres parajes marinos del eterno periplo:

Sí, Cavafis:  
 Dondequiera que vaya llevaré la ciudad.  
 Sí, Seféris:  
 Donde quiera que voy me sigue hiriendo México (vv. 1-4).

Ni qué decir que Pacheco también incluye algunas “aproximaciones” a poemas de Cavafis y Seféris en su cuaderno de viajero. Me refiero a la traducción de dieciséis poemas del primero y a cuatro epigramas del segundo. A propósito de la presencia del mar, tanto en Pacheco como en Seféris, resulta inevitable tener en consideración el primer epigrama de Seféris, ya que en él, el mar juega un papel de primerísimo orden:

1  
 A medida que escribo  
 la tinta disminuye  
 pero el mar  
 se incrementa (vv. 1-4).

Al igual que en Pacheco, el mar en el poema del escritor griego está vinculado con el acto de escribir. Las tres acciones referidas en el epigrama citado, como lo son escribir, disminuir e incrementar, están ubicadas en un escenario que enlaza la escritura y el mar: mientras la disminución de la tinta supone el acabamiento de la misma y la acumulación de páginas escritas, en un desplazamiento metafórico, será el mar quien se amplíe y prolongue infinitamente. Pacheco y Seféris participan de esta misma creencia poética. El mar siempre en expansión, también aparece en los versos de “Idilio”:

El mar latía. En tus ojos  
se anulaban los siglos (vv. 30-31).

Tanto en el poema de Seféris como en el de Pacheco, la creación de la poesía implica el surgimiento de un texto, la germinación del verso, esta operación sensitiva e intelectual no detendrá nunca el poder expansivo y de eterno movimiento del mar. El mar es, en la poética de Pacheco, la tradición literaria y cultural de la que se nutre su poesía y a la que finalmente se sumará su propia obra; se trata de un mar que crece progresiva y prósperamente, un mar del que surge la vida del poema, pero también al que va la escritura a morir, suceso que no significa el fin del poema, sino la reintegración del mismo a la fuente de vida, al origen de todo.

Finalmente, a tomando como base del análisis el poema “Idilio”, falta ocuparse de la mención del surgimiento de un instante que se distingue por sintetizar la visión, sensación y experimentación que privilegia la escritura de la poesía, y, además, de la conciencia de la devastación que incitan las labores de Crono sobre el hombre y su mundo.

Las enseñanzas del tú, se dan para la voz poética en un contexto muy específico: un instante, un momento –como se indica en el verso “en donde sólo cupo aquel instante”–, en que la miseria (verso 32) y el horror (verso 35) quedan relegados hacia el futuro. Ese momento que describe el yo lírico está ubicado, como lo indica el título del poema, en una circunstancia de corte idílico y utópico en tanto sublime y paradisiaco. El mundo es un jardín que vuelve a ser habitado por sus primeros fantasmas: los fantasmas de ese universo primigenio, divino, en donde la naturaleza y el hombre eran uno solo. Se trata, para decirlo de una vez, del universo mítico y mágico en el que el poeta vivía en comunión con los dioses; el jardín es una manera de referirse a ese universo primigenio y de comunión entre hombre y naturaleza, asunto que se relaciona, como es de esperarse, con el mito que versa sobre la escisión entre el hombre y la naturaleza.

Hay que destacar que en ese infinitesimal abrir y cerrar de ojos, el mundo es también una página en blanco, una vasija que será depositaria de un lapso temporal fugaz que, sin embargo, está plagado elementos rebosantes de vida: el jardín, el mar latiendo, unos ojos en los que se anula la progresión y devastación que conlleva el paso del tiempo. El mundo es, entonces, la página y el depósito en que cabe la palabra mágica y poética que el demiurgo articula en aras de restituir la armonía originaria (Béguin: 1996: 80).

### 2.3 El imperio de la nocturnidad

Como se vio, el mar y la navegación en él, así como la isla, son elementos profundamente vinculados en la poética de Pacheco. La noche es otro elemento al que se alude –a veces explícitamente, aunque otras tantas implícitamente– para referirse al momento en que es posible o se da la escritura poética.

En *Islas a la deriva* se teje una relación sobre la nocturnidad entre el poema “Los muertos” y “D. H. Lawrence y los poetas muertos” de *Irás y no volverás*. Si bien ambos comparten el tema *los muertos*, en el caso del texto contenido en *Islas...*, la rematización<sup>35</sup> involucra, a diferencia de “D. H. Lawrence y los poetas muertos”, a los tópicos de la noche y el mar; el primero de ellos explícitamente y el segundo de una forma sugerida:

Baja la noche por la enredadera  
y aquí abajo decimos a la muerte  
lo que el grano de arena susurra  
a la ola que lo alza en vilo (vv. 7-10).

En estos versos hay que destacar el estatuto privilegiado del que goza la noche al estar ubicada en un espacio superior al que ocupa la voz poética, la cual –además de que habla a partir de un

---

<sup>35</sup> El tema es de lo que se habla y el rema lo que se dice del sujeto del discurso (véase Marchase, 1986: 346). En este caso, el tema son *los muertos* y la rematización, es decir, la predicación, es lo que se dice a propósito de los muertos. En este caso, que los muertos son una manera en la que Pacheco se refiere a la importancia de la tradición literaria en el momento de la escritura poética.

nosotros—, se sitúa en un espacio inferior. La noche es el sujeto que desciende a lo bajo, a lo mundano. En el poema de Pacheco, la noche tiene el poder de deslizarse y ubicarse en un nivel más bajo al que pertenece. Además de esta oposición entre alto y bajo, hay que notar que la noche es el sujeto que realiza ese traslado, ese viaje; no es el poeta quien desciende, sino ella quien se desliza a las profundidades de lo profano. Este rasgo otorga a la noche un estatuto privilegiado sobre las aptitudes y capacidades del sujeto lírico, quien sólo observa. Además de notar la prosopopeya en “baja la noche”, es fundamental distinguir que es gracias a una planta que la noche llega al espacio desde el cual el sujeto lírico le habla a la muerte. La enredadera, anclada a la tierra por sus raíces, pero que también participa del mundo aéreo o celestial, en oposición a lo terrenal, es un elemento que está a caballo entre lo superficial y lo profundo. La conexión entre lo subterráneo o inferior se da, como se vio en el poema “El silencio” de GEOMETRÍA DEL ESPACIO, gracias a un elemento que está ubicado en el intersticio.

El misterio de la muerte está presente en el poema “Los muertos”, pero no será nunca revelado por el sujeto lírico, sino que permanece cifrado en los versos, ya que tan sólo establece un símil entre lo que se le dice a la muerte y lo que el grano de arena no dice, sino que susurra cuando la ola lo eleva o lo suspende con indecisión y zozobra. Lo dicho desde lo subterráneo a la muerte permanecerá oculto en la imagen que nos presenta el poema, esto es, un movimiento distintivo del mar: el oleaje. Una de las maneras en que puede descifrarse el susurro de la arena, según esta propuesta, tendría que ver con tomar en consideración que el mar es la tradición literaria desde la que Pacheco funda su obra. Hay que subrayar, además, que lo susurrado por la arena quedará en el ámbito de lo incógnito, es un asunto que ni el yo del poema podrá conocer bien a bien, pero que, como se trasluce en el poema, comprende sensible e imaginativamente.

El tópico de la noche vuelve a presentarse como el momento privilegiado en que ésta baja al espacio en donde el sujeto lírico le dirá algo que está cifrado. El primer apartado de *Islas a la deriva*, titulado I. PRÓLOGO, se caracteriza, entre otras cosas, por la recurrente presencia de la noche. En el cierre del poema “Horas altas” el sujeto lírico se refiere a ella por extensión: “vamos a ciegas en la oscuridad / caminamos sin rumbo por el fuego” (vv. 14-15); en “Las perfecciones naturales: “Silenciosas boquitas que roen de noche” (v. 1). En “Agua y tierra: paisajes” el sujeto lírico presenta a la noche como un instante que le sugiere una especulación la cual tendrá como consecuencia el invocar al mar para que éste deshaga la angustia que le genera la llegada del crepúsculo:

I  
Es la hora imperceptible en que se hace de noche.  
y nadie se pregunte cómo se hace la noche  
qué materia secreta va erigiendo la noche (vv. 1-3).

La epífora final del terceto, además de construir una figura por repetición, condensa e irradia posibles sentidos que se tejen en el poema. La noche se hace en un momento imperceptible, esto es, como un suceso que escapa a la percepción y es por ello que nadie se pregunta cómo se hace ese instante. La noche se funda y se erige a partir de una materia secreta. En la segunda parte de “Agua y tierra: paisajes”, se eleva una súplica al mar:

2  
Mar, devuelve a la noche  
la oscuridad que atraes a tu abismo (vv. 4-5).

La oscuridad en estos versos puede ser vista como esa materia secreta, como lo cifrado en la primera parte del poema, la cual erige y hace a la noche. La oscuridad y la noche son, de acuerdo con Hesíodo en su *Teogonía*, los primeros elementos de la creación. De esta manera, tenemos que tanto la noche como el mar son una manera de referirse a la fuente primigenia de la que surge todo, y, en el caso de Pacheco, son los materiales a partir de los cuales se logrará la

escritura poética; el mar y la noche encuentran un parangón en la poética del autor de *Irás y no volverás*. La noche, para los griegos, precede la formación de todo. Así, en Hesíodo: “Del Caos surgieron Érebo y la negra Noche. De la Noche a su vez nacieron el Éter y el Día, a los que alumbró preñada en contacto amoroso con Érebo” (vv. 116-132). Es por ello que la noche, como el mar, porta un significado de fertilidad.

Como en la tradición romántica, la noche, lo oscuro, en oposición al día, a la luz, se presenta en la poética de José Emilio Pacheco como el marco idóneo para la revelación,<sup>36</sup> la creación o el despliegue de la intuición, en que la creación será privilegiada, dado que es durante la noche cuando los sentidos trabajan o son estimulados en mayor grado para poder, por ejemplo, advertir qué es lo que hay oculto, qué es lo que no se puede ver, en suma, fijar la atención en lo cifrado, lo cual no se puede expresar en palabras o, en otros términos, presenciar lo inefable. Es este sentido que la imaginación debe trabajar o estimular con ahínco para darle nombre o figurar aquello que permanece escondido. A la luz del día, los seres y objetos del mundo se presentan ante el poeta sin mayor dificultad, sin que la imaginación tenga que operar con mayor empeño porque la luz permite observar sin obstáculos lo que le es presentado. La noche, la oscuridad y las tinieblas adquieren un estatuto excepcional porque en ellos la imaginación es estimulada en aras de comprender intuitiva e imaginativamente lo que es ininteligible para la razón, a saber y en este caso, qué caracteriza y distingue a la “materia secreta” o qué sucede cuando se logra la escritura del verso. El abismo, por su parte, concentra parte de esta lectura interpretativa de los versos del poema de Pacheco, ya que aquél es “símbolo de la profundidad en general” (Cirlot: 64); y el mar es, por excelencia, una de las maneras de referirse al abismo. Otro de los significados del abismo tiene que ver con entenderlo como “el país de los muertos” (64). Esto permite decir que en la imagen poética

---

<sup>36</sup> Este imperio de la nocturnidad guarda una estrecha relación con los *Himnos a la noche* de Novalis, como ya se mostró antes.

presentada en el poema de Pacheco, el abismo, la noche, el mar y la oscuridad concentran la idea de tradición literaria de la que emanan y emergen los materiales que darán lugar a la escritura del verso, pero también a las condiciones en que dicha escritura sería posible o el momento en que se escribe el poema.

En la tercera parte de *Islas a la deriva*, ESCENAS DEL INVIERNO EN CANADÁ, la noche encuentra un motivo interpretativo que se relaciona con la nieve, entendiendo esta última como un parangón o manera de referirse a la escritura poética. En “Jardín de Ontario” el sujeto lírico presenta un paisaje que, como se verá, se convertirá en la página que dará resguardo a la escritura:<sup>37</sup>

Pinos que no otoñecen.  
Plantas perennes  
invulnerables como el sol.  
Algunas patrioterías hojas de arce.  
Carnicería de leños esperando  
volver al polvo.  
Página blanca  
que de improvisto se ve cubierta  
por la escritura de la nieve (vv. 1-9).

El poema presenta algunos de los tópicos recurrentes en la poesía de Pacheco, como lo es la presencia del polvo como agente y testigo de la transformación y de la destrucción; así como la mención del otoño, en ese caso, muy a la manera en que Vicente Huidobro escribe el verso “Mientras la noche se cama a descansar” en el Canto V de *Altazor*. Los primeros seis versos del poema de Pacheco –de arte menor y de arte mayor– describen el paisaje que se le presenta a la voz poética y en éste se contemplan los pinos, las plantas, las hojas de arce y los leños. Se trata de un paisaje invernal, como lo señala el título de ese apartado del poemario. En los versos siguientes se presenta un hecho que no se ha anunciado con anticipación, el cual tiene que ver con la escritura de la nieve en la página blanca y que encuentra una correspondencia con el

---

<sup>37</sup> La concepción de de la naturaleza como libro y el libro como naturaleza es también un tópico antiguo (véase Curtius, 1955).

paisaje invernal que el sujeto lírico ha descrito en los seis primeros versos. El paisaje es la página blanca que será manchada por la escritura de la nieve. Distingue a la nieve, sin embargo, su carácter o rasgo de pulcritud o blancura, cualidad que tradicionalmente se le asigna, pero que es reelaborada en la poética de Pacheco. La blancura es símbolo de lo celeste, de lo divino: “lo blanco expresa una «voluntad» de acercamiento a ese estado; por ejemplo, la nieve es una suerte de «tierra transfigurada» cuando ya recubre la tierra” (Cirlot: 110). Si bien la nieve mancha la página blanca con su escritura, ésta incorporará un estatuto divino o celestial al espacio o lugar que ocupa.

La nieve como metáfora de la escritura poética, aparece también en el poema “Noche y nieve”, en el que la noche volverá a presentarse como el momento privilegiado en que sería posible la poeticidad:

Me asomé a la ventana y en lugar de jardín, hallé la noche constelada de nieve.

La nieve hace tangible el silencio. Es el desplome de la luz y se apaga.

La nieve no quiere decir nada:

Es sólo una pregunta que deja caer millones de signos de interrogación sobre el mundo (180).

No es ésta la primera ocasión en que en los poemarios de Pacheco se ofrecen al lector textos que no cuentan con una estructura, en estricto sentido, de poema. En, por ejemplo, *Desde entonces* (1975-1978), el apartado “Prosas” (232-247) incluye textos que no se ajustan a una métrica que los convertiría en poemas, sin embargo, no será en su estructura en donde se descifrará si se trata de textos líricos.<sup>38</sup> La estructura de “Noche y nieve” no se ajusta al sistema métrico empleado con regularidad en la poesía de Pacheco, se trata, más bien, de oraciones que superan las catorce sílabas. En el poema “Jardín de Ontario” antes aludido, la nieve es el sujeto que mancha la página blanca con su escritura. En “Noche y nieve” las predicaciones acerca del

---

<sup>38</sup> *La edad de las tinieblas* (2009) incluye, como su subtítulo lo indica, cincuenta poemas en prosa.

sujeto nieve enriquecen la propuesta aquí defendida, ya que además de que la nieve es el sujeto –o, más bien, el medio– que empeará la escritura poética para suceder, ésta será además el vehículo a través del cual el silencio se hace presente y sobre todo visible: “La nieve hace tangible el silencio”. Una de las maneras en que lo inefable, tanto de la nieve como del silencio, se convierte en algo perceptible tiene que ver con la construcción de un espacio imaginario –del trabajo de la imaginación– en el que la nieve o el silencio se metaforizan y se presentan como el desplome o la caída de la luz: “Es el desplome de la luz y se apaga”. Advertir la presencia del silencio en ese instante es posible cuando el sujeto se asoma a través de la ventana y encuentra en el espacio exterior “la noche constelada de nieve”. Existe, por ello, una relación entre el adentro y el afuera que se relaciona con el ejercicio poético. Encontrar la noche en el exterior resulta significativo si se considera que la noche es una de las maneras de referirse a un estado anterior al de la creación, estatus potencial e infinitamente susceptible de dar origen a algo; y, como ya se ha mencionado, la noche tiene un significado de fertilidad. Ir de adentro hacia afuera es una manera de referirse al proceso de escritura poética si se considera que el interior es la mundo subjetivo e íntimo del poeta y el exterior el poema que ha quedado escrito en la página.

Asomarse a la ventana, además, es la única acción referida en el poema que el sujeto lírico ejecuta, y resulta vital reparar en ello porque ése es el único indicio textual con el que se cuenta para advertir el juego entre el interior y el exterior sobre el que se funda “Noche y nieve”. Este contraste entre lo interno y lo externo da cuenta de cómo en el poema se pone en circulación una contemplación de la naturaleza –la noche y la nieve–, la cual estará mediada por el tamiz de la ventana. Lo que observa el sujeto lírico es, de esta manera, la blancura y la negrura en su máxima expresión, hipérbolos de dos manifestaciones del color –una por su potencial existencia en todas las modalidades del mismo y la otra su ausencia total– que, me

parece, generan más bien una suerte de ceguera o de imposibilidad de ver lo que efectivamente se encuentra afuera. Así, tenemos que no se trata de una visión directa de la realidad, sino una contemplación de la contemplación; en otras palabras: lo que ve la voz poética no es más que una visión de su propia interioridad que ha metaforizado mediante la noche, la nieve y el silencio. En esta línea, considero pertinente señalar la coincidencia que hay entre esta contemplación pachequina y la idea de que, para los románticos, la apreciación de la naturaleza no se deriva de una visión directa de la realidad, sino de una contemplación de la contemplación, ya que la mirada a su entorno está condicionada por la imaginación, por su interioridad y subjetividad; se trata, para decirlo de alguna manera, de un proceso contemplativo en el que la mirada sobre el exterior deja de ser física y se convierte en sensitiva y anímica.

En el proceso contemplativo de “Noche y nieve” interviene un elemento cardinal: la ventana, que es una frontera que separa y une, simultáneamente, lo interior y lo exterior. Si bien en el poema de Pacheco, la ventana representa la posibilidad de mirar lo exterior o sugiere la presencia de un espacio que aleja al sujeto de lo que está afuera; la ventana encarna la idea de que el interior es más bien una manera de referirse a lo cerrado y carcelario, en oposición a la añoranza por el espacio abierto e ilimitado. La ventana en el poema de Pacheco acentúa la distancia entre el hombre y la naturaleza, lontananza que el poeta busca erradicar. El jardín, la naturaleza, sería el paisaje que la voz poética podría encontrar en caso de que el momento de la visión estuviera ubicado en algún instante del día. Pero, caso contrario, la contemplación sucede mientras la noche muestra su poderío.

En las dos últimas líneas de “Noche y nieve” se advierte uno de los momentos en que la poética de Pacheco encuentra una clara manifestación de concordancia entre el hacer y el ser poéticos, ya que en ellos la nieve, una metáfora de la escritura poética, no quiere, en realidad,

decir nada: la nieve es silencio, un asunto inefable. Sin embargo, sí cumple una función bien específica: la escritura poética es una pregunta que genera más preguntas, que, para decirlo con “Noche y nieve”: “deja caer millones de signos de interrogación sobre el mundo”. Las interrogantes se arrojan sin interesar qué resultado o respuesta haya, y son dudas que no pueden ser respondidas satisfactoriamente, aunque el hombre se empeñe permanentemente en elaborar hipótesis y explorar diversas posibilidades aunque siempre sean condenadas al fracaso. En este sentido, articular alguna incógnita o escribir poesía, según Pacheco en diferentes partes de su obra, no tendrá otra función más que ser un intento.<sup>39</sup> No existe en la poética de José Emilio Pacheco lo acabado, lo finito; subsiste y permanece el impulso y el empeño, asunto que resultará de vital importancia en la indagación de algunos de los posibles sentidos que irradian y atraviesan su obra.

Antes de atender y describir de qué manera la isla se transforma en desierto, es indispensable apuntar que dicha transfiguración se da gracias a la idea o manera en que Pacheco entiende el acto de la escritura poética, esto es, la elaboración del verso se dará en un estado de solipsismo radical, el cual encuentra su imagen poética en la isla y en el desierto. La isla, como se apuntó a propósito de la relación intertextual que se teje entre algunos poemas de Pacheco con el poema de Luis Cargozza y Aragón, es una geometría mental que dará lugar al poema. La isla, además, es plagada semánticamente al interior del poemario *Islas a la deriva*, esto en el texto “La isla” del apartado “ESCENAS DEL INVIERNO EN CANADÁ”:

---

<sup>39</sup> En el caso de *Morirás lejos*, Alguien es un personaje que podría estar escribiendo una historia acerca de la persecución del pueblo judío en diferentes momentos de la Historia. A propósito del tema elegido por el personaje para su relato, el narrador apunta que éste: “[...] no vacila en repetir lo mil veces sabido es porque cree: (primero) que no debe olvidarse y la millonésima insistencia no estará de sobra jamás; (segundo) que nada puede aproximarse siquiera a la espantosa realidad del recuerdo: él sólo intenta establecer quién es eme [otro de los personajes] y por qué lo persigue desde hace años; por cuál razón merece el castigo [de los crímenes de guerra]. Y lo que es más: olvidar sería un crimen, perdonar sería un crimen (89).

Llegamos a la isla. El otoño  
se abría paso en el aire, y en el lago  
las hojas encarnadas y amarillas flotaban  
como los peces muertos.

Sólo me acompañó a la playa el crepúsculo.  
Aguas color de mar, piedras como olas.  
Por todas partes  
las infinitas hojas caídas.  
La isla y yo éramos  
hojas también y nunca lo supimos (vv. 1-10).

Si se considera que el título de una obra es un homenaje a los contenidos de la misma,<sup>40</sup> tenemos en este poema una síntesis, no sólo de los temas homenajeados, además tenemos un sumario de las imágenes que recurrentemente aparecen en la poesía de Pacheco: el otoño, las hojas, la hojarasca, el mar y la isla.

En el poema “La isla”, si bien se emplea la primera persona del plural del primer verso, el estado de solipsismo se concretará hacia el final del texto, cuando el sujeto lírico renuncie a la colectividad para darle paso a lo singular. En la llegada a la isla, el advenimiento del otoño tendrá como consecuencia la caída de las hojas “encarnadas y amarillas”. El otoño, cabe decir, ha sido empleado como una metáfora para referirse al periodo en que la vida del hombre declina de la plenitud a la vejez, como sucede en el poema de Pacheco “Ramón López Velarde camina por Chapultepec”, del que me ocupé en otro momento de la tesis.

En la segunda estrofa de “La isla” comienza a gestarse el estado de soledad radical en la que sería posible la escritura poética; la imagen que ofrecen los versos presenta un estado de dicha naturaleza: sólo el crepúsculo acompaña al sujeto lírico al linde entre la isla y el mar. El crepúsculo, como una fase que precede el final de algo, también puede ser visto como el momento que antecede la salida o la puesta del sol, en otras palabras, el término de la noche o el comienzo de la misma. En este momento, a caballo entre la luz y la oscuridad, el sujeto lírico

---

<sup>40</sup> Para Gérard Genette, los títulos temáticos son “un homenaje a la importancia del tema en el ‘contenido’ de una obra, sea del orden narrativo, dramático o discursivo. Desde este punto de vista, todo lo que en el ‘contenido’ no es tema, o uno de los temas, está en relación empírica o simbólica con él y con ellos” (2001: 72, 73).

se encuentra en la playa, en el límite entre la isla y el mar. La recurrencia en el empleo de lugares intermedios o a caballo entre un asunto y otro es otro de los rasgos de la poética de Pacheco; un ejemplo de ello se presentó a propósito de su diálogo literario con algunos poemas de T.S. Eliot. En ese estado de separación o de soledad el sujeto lírico observa la presencia de “aguas color de mar, piedras como olas”, y, además, de que las hojas son otro de los elementos del paisaje que lo acompañan. Esto le permite decir que tanto él como la isla son en realidad hojas. En los dos últimos versos se observa que la voz poética habla desde un momento posterior a esa visión de cómo, tanto él como la isla, perdieron sus rasgos particulares para fusionarse o transfigurarse en “infinitas hojas caídas”. Así, tenemos que la imagen que presenta el poema “La isla” atañe a la creación literaria o al proceso que supone la escritura poética, ya que en ella se concentra, primero, el estado de soledad radical necesario para la escritura y, segundo, la presencia del mar y de las hojas amarillas que, por el advenimiento del otoño, caen.

La isla y la manera en que ésta puede ser descifrada en la poética de Pacheco, en aras de una lectura interpretativa, se relaciona, me parece, con la manera en que Giles Deleuze entiende la construcción o la fundación de aquélla, ya que para este pensador francés el poder pensar en la isla se da en una suerte de separación, de alejamiento que el hombre emprende por voluntad propia. Al apartarse para habitar la isla, el hombre se convierte en creador, en demiurgo. El movimiento de separación tiene como consecuencia el estar solo y perdido, pero además, como lo indica Deleuze, el alejamiento es un sueño de regreso al origen, al comienzo. Es inevitable, en esta línea, señalar la coincidencia entre el sueño de regreso al origen y el poeta como demiurgo que puede conjurar ese retorno con el mito de la Caída. Ahora bien, para Deleuze:

El impulso que empuja al hombre hacia las islas contiene el doble movimiento que produce las islas en cuento tales. Soñar con islas, ya sea con la angustia o con alegría, es soñar con separarse, con estar separado, más allá de los continentes, soñar con estar solo y perdido, o bien es soñar que se retorna al principio, que se vuelve a empezar, que se recrea (Deleuze, 2005: 16).

El eterno regreso al principio, el recommienzo o la recreación, están presentes en la poética de Pacheco y gozan de un lugar privilegiado en ella si se considera, primero, que en su obra la reescritura<sup>41</sup> es una manera de recuperar lo ya creado o lo ya escrito por él mismo o por otros de sus puertos poéticos de recalada predilectos.

Sobre el trabajo propio, Pacheco hace patente su errar sin fin en la “Nota” que antecede a *Tarde o temprano*, cuando se compara con Sísifo o incorpora a su estro marítimo la idea de Paul Valéry de que no existen las obras terminadas, sino sólo las obras abandonadas, y remata su condición de nómada escribiente al decir:

Respecto de lo que escribimos pueden tomarse dos actitudes y no existe un terreno de conciliación entre ambas: se cree que cada página es sagrada y no debe alterarse jamás; o bien se piensa en la poesía no como creación eterna sino como trabajo humano, producto histórico y perecedero: por tanto susceptible de mejorarse. No acepto la idea de “texto definitivo”. Mientras viva, seguiré corrigiéndome (1980: 10).

Por otra parte, su constante regreso a la página ya escrita, también puede ser leído o interpretado como su interés por retornar al principio, por volver a empezar –para decirlo con Deleuze– siempre en aras de regresar al origen de todo, a ese mundo añejo y vetusto en que hombre y naturaleza formaban unidad. Este retorno, que conlleva también un alejamiento, se metaforiza tanto en la isla como en el desierto como espacios míticos y primigenios en el que la imaginación, la fascinación, la expiación y lo sensitivo encuentran su idónea manifestación.

---

<sup>41</sup> La mayoría de sus libros han sido sometidos a una exhaustiva revisión, de tal manera que, por ejemplo, un poema publicado en 1999, en su versión de 2000, es sustancialmente diferente. Sobre este asunto, Raúl Dorra comenta las variaciones que del poema “Escolio a Jorge Manrique” Pacheco ha publicado (2006: 53-70).

## 2.4 El arribo al desierto

Tradicionalmente, el mar, la isla y el desierto, portan significados que los alejan. Así lo muestra W. H. Auden en *Iconografía romántica del mar* cuando señala que a la fertilidad y a la vitalidad del mar y de la isla se opone la aridez desértica. Sin embargo, estos tres elementos logran conjuntarse en una suerte de síntesis al encontrar un común denominador por ser lugares propicios para la libertad y la soledad, para la exacerbación de lo sensitivo y del intimismo, y, en fin, se convierten en los espacios idóneos para el viajero que no está cegado por los astros domésticos o por la rutina vulgar del hombre; se trata de parajes consagrados que, para un poeta como Pacheco, constituyen el lugar por excelencia que habrá de conquistar y de habitar quien le profesa culto al mar, a la noche, a la isla y al desierto.

El poemario *La arena errante* (1992-1998) se conforma de los apartados I. ANTE-NOCHE, II. EL ARTE DE LA SOMBRA, III. DESPUÉS, IV. ALGÚN DÍA y V. EN ESTE MUNDO. El título es tomado de un poema de Federico García Lorca, específicamente del soneto “Largo espectro de plata conmovida”, en su segundo terceto. De la misma manera en que el título de *Islas a la deriva* es una reelaboración de un verso de “Arte poética” de Luis Cardoza y Aragón, el título de este poemario es un verso reescrito por Pacheco; en el poema de García Lorca se lee: “Y el agua errante se pondrá amarilla”.<sup>42</sup>

La voz autoral, a quien podríamos responsabilizar de la selección del epígrafe, ha cambiado el sintagma agua del verso original y colocado el sintagma arena para la construcción del título del poemario y, además, para la asignación del epígrafe. Resulta significativo que la alteración del verso original tenga que ver con un campo semántico que de primera intención pareciera contradictorio; sin embargo, el agua, en el contexto del verso de García Lorca tiende

---

<sup>42</sup> En el caso de *Islas a la deriva*, la omisión del sintagma “de sílabas” hace plausible la propuesta interpretativa que se ha anotado con anterioridad. El título del otro poemario que forma parte del corpus de estudio, *Los trabajos del mar*, también es tomado de otra obra literaria. Como lo indica el epígrafe, proviene del libro *Mythistorema XXIV* de Giórgos Seféris. Sin embargo y en este caso, el verso no es reelaborado o reescrito por Pacheco.

puentes de relación que lo ubican en un contexto específico, esto es, el oleaje, que es una manera de referirse al agua errante, agua cuyo movimiento no tiene fin; se trata de una referencia oblicua al mar. La selección del sintagma, o más bien del símbolo arena, despliega dos posibilidades de lectura: primero, la arena a la que se podría referirse la voz autoral es, sin mayores complicaciones, la arena de la playa; y, segundo, la arena de un espacio imaginario en donde la aridez, la sequedad y el solipsismo son rasgos imprescindibles para su constitución: el espacio imaginario llamado desierto.

En algunos momentos de *La arena errante*, el sujeto lírico alude a la consecución de la escritura poética a través de la metáfora del desierto. En el poema “Las flores del mar”, en una clara alusión al poema *Les Fleurs du mal* de Charles Baudelaire, la voz poética se refiere a la medusa como “la disponible, la acogedora” (v. 11), o como “peces de la nada, plantas del viento / gasas de espuma ponzoñosa” (vv. 36-37). Como en otros de los poemas de Pacheco, la aguda, sensitiva y perspicaz observación en torno de algún objeto o sujeto del mundo, le provoca una meditación que se relaciona con el momento de la escritura del poema. En “Las flores del mar”, luego de enunciar diferentes maneras de observar a la medusa, el sujeto lírico advierte a quien, siendo niño, osa tocarlas:

Cuando eres niño te advierten:  
 “Límitate a contemplarlas.  
 No las toques. Las espectrales  
 te dejarán su quemadura,  
 la marca a fuego que estigmatiza  
 a quien codicia lo prohibido” (vv. 24-29).

La medusa de la que habla el poema es también conocida como “*aguas malas*” (v. 39). Aunque se advierte una relación con el mito de la Medusa Gorgona, en el contexto de “Las flores del mar”, la medusa se resemantiza a través de asuntos que tienen que ver lo inaprensible o lo inefable, como lo son la nada, el viento, lo espectral y lo prohibido. Tocarlas, previene el sujeto lírico, dejará una marca en quien codicia ejecutar la empresa. Frente a esto, la voz poética

presenta en los tres versos siguientes una cavilación que se relaciona con la manera en que Pacheco concibe el acto creativo:

Y uno responde en silencio:  
 “Pretendo asir la marea,  
 acariciar lo imposible.” (vv. 30-32).

Asir la marea es una forma de referirse a la escritura del poema, la cual encuentra una semejanza con una tarea que se convierte en irrealizable, y en esta línea resulta imprescindible apuntar que para Pacheco el mar es la fuente de la que tomará sus materiales poéticos. Las acciones que ejecuta el sujeto lírico —responder en silencio, pretender asir y acariciar— se ubican en un ámbito absolutamente indeterminado, es decir, suceden en una esfera mental y sensorial, lo cual no deja de recordar a las geometrías mentales de Luis Cardoza y Aragón. La tarea de asir la marea y acariciar lo imposible que se ha impuesto el sujeto lírico, se relaciona con uno de los poemas incluidos en el apartado OBSERVACIONES de *Irás y no volverás*, específicamente en el poema titulado “Oficio de poeta”: “Ara en el mar. / Escribe sobre el agua” (vv. 1-2), del cual me he ocupado en páginas anteriores.

La transfiguración entre la isla y el desierto se presenta en el poema cuyo título corresponde al nombre del poemario en general, esto es, “La arena errante”, en donde se poetiza sobre las dunas que cambian de forma y de lugar conforme el viento empuja y remueve la arena que las conforma:

Cuando soplaba el Norte hacían estragos en casa.  
 Lluvia de arena como el mar del tiempo.  
 Lluvia de tiempo como el mar de arena.  
 Cristal de sal la tierra entera inasible.  
 Viento que se filtraba entre los dedos.  
 Horas en fuga, vida sin retorno.  
 Médanos nómadas. (vv. 8-14)

[...]

Y a la orilla del mar que es mi memoria  
 sigue creciendo el insaciable desierto (vv. 21-22).

La anáfora del segundo y tercer versos construyen un paralelismo, ya que la estructura sintáctica se conserva en los dos momentos, con una variación a nivel semántico; ambos versos se construyen de la misma manera, pero hay una sustitución cruzada en la construcción de la metáfora lluvia y de la metáfora mar, esto es, un quiasmo. En el primer verso, la lluvia es de arena y el mar de tiempo, mientras que en el segundo, la lluvia es de tiempo y el mar de arena. La arena y el tiempo son los elementos que migran de verso a verso, mientras que la lluvia y el mar mantienen su lugar y estatuto. Por ello, la lluvia y el mar son los elementos que gozan de cierto privilegio y no sólo en cuanto al lugar que ocupan en la construcción sintáctica, sino, además, en cuanto al significado que proyectan, ya que ambos simbólicamente se adscriben a un contexto divino. La lluvia es “considerada como el símbolo del descenso de las «influencias espirituales» celestes sobre la tierra” (Cirlot: 296); y el mar, por su parte, es una fuente de vida. El viento es otro de los elementos que gozan de un estatuto tan elevado como el de la lluvia y el mar; es él el motor del movimiento, el causante del desplazamiento de la arena en el poema de Pacheco. Aunque esto acusa efectos desastrosos, como la devastación a la que se refiere la voz poética en el primer verso, el viento también es una manera de referirse a lo inasible o lo inaprensible; los versos “Cristal de sal la tierra entera inasible. / Viento que se filtraba entre los dedos”, dan cuenta de ello. El viento, entonces, genera la decadencia y el deterioro, pero también encierra otro significado que tiene que ver con, primero, el hálito o soplo divino –en tanto creador de la movilidad–, y segundo, como metáfora de lo inaprensible o indescifrable.

El sujeto lírico se encuentra en un instante sucinto e irrepetible que intenta describir a través del “cristal de sal”, de la “tierra entera inasible”. El tiempo en fuga, el no retorno y el nomadismo del que habla en los versos catorce y trece, acentúan esa propensión por describirlo. En los versos “Y a la orilla del mar que es mi memoria / sigue creciendo el insaciable desierto”, la memoria se convierte en una orilla, un límite o una frontera entre la

playa –la arena– y las errantes aguas del mar, pero ésta, se aclara, sigue creciendo ahora convertida en un insaciable desierto. De esta manera, tenemos que la memoria es un umbral, pero también es un desierto ávido o ansioso por crecer.

Es en este momento se advierte una transfiguración entre mar y desierto, ya que este último es la tradición literaria a la que acude Pacheco para lograr la consecución de la escritura poética, es, sin más, una forma de referirse a la memoria. Ésta, sin embargo, se convierte en un espacio árido, seco, en el que las palabras serán sus componentes principales; las palabras serán arenas que permanecerán en perpetuo movimiento de una parte a otra sin tener un rumbo fijo; sin más, en arenas errantes.

## 2.5 El infatigable designio de la escritura poética

El desierto es un espacio para la purificación, para la generación de un momento de solipsismo radical que es indispensable para la creación poética. El mar, la noche y la isla también portan ciertos sentidos desastrosos, sin embargo, en ese contexto de desolación y de aparente desesperanza y de destrucción, el viajero Pacheco da a la palabra literaria –a la escritura poética– no la responsabilidad de ser una suerte de salvación, sino la encomienda de presentar una tregua ante la avasalladora catástrofe de los efectos de Crono. En “Oro en polvo” de *La arena errante*, el sujeto lírico tematiza este asunto a través de la resemantización del símbolo oro:

Desde mi adolescencia busqué oro  
en todas las corrientes de la montaña.  
La arena removida alcanzaría  
para urdir un desierto.

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

Me voy como llegué.  
No perdí el tiempo.

La arena que escapó de entre mis manos

me dio el placer interminable:  
el intento (vv. 1-12).

Encontrar oro es, en el contexto del poema, hallar la palabra exacta, una manera de aludir al logro de comunicar o expresar con exactitud lo deseado, pero también lo infructuoso de esa aspiración, tal como lo señala la secuencia de elementos puestos en gradación: metal, cobre, piedras, huesos pulidos, baratijas. La gratificación de esta búsqueda es haberlo intentado. La poesía, de esta manera, es intento que no se rinde, aunque nunca se pueda alcanzar la palabra plena. Al sujeto lírico le queda arena, palabras para fraguar un desierto, para escribir un poema. Del intento le quedan tan sólo objetos que, en relación con el oro, parecen adquirir un estatuto inferior: “cobre, / piedras, huesos pulidos, baratijas”. Sin embargo, persiste el beneplácito de no haber perdido el tiempo, ya que, en sus palabras, el haber emprendido la empresa: “me dio el placer interminable: / el intento”. Intentar, la pretensión a sabiendas del fracaso, le otorga al poeta un placer sin límites, una vitalidad titánica. Es inevitable, en este sentido, mencionar el epígrafe que abre la colección de poemas *Tarde o temprano* que Pacheco toma de los *Four Quartets* de T. S. Eliot:

... —but there is no competition—  
There is only the fight to recover what has been lost  
And found and lost again and again: and now, under conditions  
That seem unpropitious. But perhaps neither gain nor loss.  
For us, there is only the trying. The rest is not our business.  
T.S. Eliot, East Coker V, *Four Quartets*

[...—pero no hay competencia:  
Sólo existe la lucha por recobrar lo perdido  
Y encontrado y perdido una vez y otra vez  
Y ahora en condiciones que parecen adversas.  
Pero quizá no hay ganancia ni pérdida:  
Para nosotros sólo existe el intento.  
Lo demás no es asunto nuestro.

*Cuatro cuartetos*, traducido por J.E.P.]

El eterno intento son el propósito y el designio de la escritura poética. Es en este estado de aceptación –pero también de intención– en el que los símbolos y las imágenes poéticas confeccionadas en la poesía de José Emilio Pacheco se vivifican, y ejercen un poder que pone ante los ojos del lector un momento verbal –proporcionado por los poemas– y otro no verbal que dinamiza los sentidos nacientes y latentes en su obra. El poema que cierra a *Tarde o temprano* en su versión de 2000 es una muestra de ello:

Despedida  
 Fracase. Fue mi culpa. Lo reconozco.  
 Pero en ninguna manera pido perdón o indulgencia:  
 Eso me pasa por intentar lo imposible (vv. 1-3).

“Despedida”, incluido en el poemario *Siglo pasado (desenlace)*, cierra la suma poética de Pacheco, esto, sin considerar la publicación de *Como la lluvia* y *La edad de las tinieblas* en 2009. Resulta significativo que sea éste el poema con el que termina la reunión de su obra escrita en verso y que se encuentre en lo que podemos considerar la muerte –como metáfora de final o de límite– de la lectura de los poemas. El fracaso acusa cierta relación con los poemas que constituyen su obra y en ellos está también implícita o explícitamente la idea de intentar lo imposible, de obtener o alcanzar el beneplácito, el placer interminable, el vigor titánico de alcanzar momentos privilegiados –sea en la noche, sea por las bondades del mar, de la isla o el desierto– en que una visión se le presenta y a partir de ella conseguir la escritura del poema. Empezar o arriesgarse ante semejante tarea no es un asunto por el que se pida perdón o indulgencia, ya que, en palabras de Eliot, no hay ganancia ni pérdida, lo que queda es el intento, el interminable e infinito intento.

La consecución de un designio que se esfuma recién es terminado pareciera tener como corolario la desazón, una herida desesperanzadora, sin embargo, para José Emilio Pacheco el recommienzo –en sus formas de borradura, de desaparición o de reescritura– es quizá la única

alternativa que le queda a la escritura poética que aspira ser un lenguaje capaz de nombrar la realidad del mundo y del hombre. A sabiendas de la imperfección del lenguaje o de la imposibilidad de acortar la distancia entre lo que las palabras dicen y lo que intentan decir, el poeta, en su escritura, se arroja a emprender infinidad de veces la tarea de escribir, erigiendo así un encomio pero también una diatriba, en el sentido de crítica, contra el lenguaje poético.

Hasta aquí se ha expuesto de qué manera los vértices desde los que se propone una poética de Pacheco –el mar y la noche, la isla y el desierto; y, adicionalmente el viento– fundan una imagen muy particular del hacer poético en el que se ponen en juego los elementos mencionados: el mar es la tradición de la que se nutre su poesía, y la travesía por él será primordialmente nocturna; y el arribo a la isla o al desierto es una manera de referirse a la consecución del poema.

En el siguiente capítulo, me ocuparé en describir de qué manera el estrato mitológico se trasluce en algunos momentos de la poesía de este *homo viator*. Cabe recordar que para la tradición romántica el mito intenta explicar lo inexplicable desde el punto de vista racional, y de esta prédica romántica José Emilio Pacheco es un activo partícipe. Los bastiones interpretativos desde los que parte el siguiente apartado son el destructor y avasallador de Crono y –como aquí se propone– su contracara: Sísifo, el astuto y taimado estafador de Zeus y Hades. En esta dupla también, como se verá, existe una propensión de Pacheco por conciliar entre ambos: frente a la devastación y la hecatombe, también es posible el beneplácito y la bribonería.

## Capítulo III

### Apología del intento: Crono y Sísifo en algunos momentos de la poesía del *homo viator*

#### 3.1 La herida provocada por Crono

Resulta obligatorio acudir al tópico del tiempo y la manera en que éste transforma, sea para la destrucción sea para la restauración, a los seres y objetos del mundo, cuando se trata de aproximarse a la obra de José Emilio Pacheco. No han sido pocas las observaciones que los especialistas han hecho en torno de este asunto.<sup>43</sup> Los efectos de Crono están expuestos en lo que podríamos llamar una miscelánea literaria: la ciudad, la costa, el mar, la memoria, la infancia, el circo, la nota periodística, el rumor, los cangrejos, la guerra, la máquina de escribir; cómo y de qué manera el más joven de los titanes actúa sobre algún aspecto de la humanidad aparece como una cuestión recurrente en la obra poética de este *homo viator*. Es de esperarse, por ello, que el desgaste y el deterioro ocupen un lugar protagónico en su obra: el paso de Crono por la realidad del mundo es inexorable. Ante la avasalladora destrucción, la obra de Pacheco se funda en un cuestionamiento eterno acerca de los motivos, pero sobre todo, acerca de las consecuencias de la eterna circulación de las transformaciones. En otras palabras: Pacheco se sabe inmerso en una infinita debacle, pero frente a ello, no permanece indolente, sino todo lo contrario, ya que reflexiona sobre las causas de la misma y adopta una postura crítica que se abalanza a depositar en la memoria, en la tradición, un resquicio que lo apartan de la ruina y de la hecatombe.

Aspirar a que la memoria y la tradición sean depositarias de un mundo vetusto, primigenio y fascinante al que el poeta acude para no ser partícipe del desastre, genera, sin

---

<sup>43</sup> *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica* (1994) *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas* (2006) contiene una serie de artículos críticos y el paso por ellos resulta obligatorio para un acercamiento y comprensión de la obra del poeta mexicano. Sobre el tópico del tiempo, como un asunto recurrente en su obra, destacan los artículos de Andrew P. Debicki, “Perspectiva, distanciamiento y el tema del tiempo en la obra lírica de José Emilio Pacheco”; Thomas Hoeksema, “Señal desde la hoguera: la poesía de José Emilio Pacheco”; Miguel J. Doudoroff, “José Emilio Pacheco: recuento de poesía”; Raúl Dorra, “Pacheco se pregunta cómo pasa el tiempo”; Mario J. Valdés San Martín, “*Arts* poética de José Emilio Pacheco”, por mencionar algunos.

embargo, una herida, una escisión entre el hombre que vive bajos los designios caprichosos de Crono y el hombre que se empeña, con una voluntad titánica, en desprenderse de esa ordenanza. En mi opinión, es de esta manera que la poética de Pacheco se aproxima al espíritu que rige a la sensibilidad romántica. Pacheco se aventura a forjarse un cielo propio, una popetica en el que el mar y la noche, la isla y el desierto, son imprescindibles para reconciliar al hombre con el cosmos, para entrever fragmentos de ese pasado en hombre y naturaleza vivían en unidad.

Sin embargo, en esta empresa, prevalece la certidumbre de la inutilidad del esfuerzo. De esta manera, de acuerdo con Rafael Argullol, lo experimentó un romántico de la talla de Hölderlin, quien descubre que:

[...] los cielos y los dioses no existen y lo que, consecuentemente, es todavía mucho más grave: el «salto al cielo» es una empresa perfectamente inútil. Quien ha partido con el ánimo de reconciliar dioses y hombres, cielos y tierras, concluye su periplo con el convencimiento de que «lo último de todo» y «lo más elevado de todo» es igualmente a la Nada” (375).

Resolverse a crear un cielo propio no garantiza la satisfacción del ansia de la Totalidad; la herida surge de esta desproporcionada y titánica aspiración.

El gran sueño de totalidad anhelado por Pacheco, contempla, entre otros asuntos, una manera muy particular de concebir al pasado: “La nostalgia es la invención de un falso pasado. A ella se opone la mirada crítica. Estoy en contra de la idealización de lo vivido pero totalmente a favor de la memoria” (Pacheco en Bravo Varela: 69). La memoria a la que alude el poeta mexicano no sólo concierne a la remembranza o evocación, sino que la memoria implica la mirada crítica sobre la tradición literaria, su recuperación y su revivificación.

El deseo de la totalidad inalcanzable también se advierte en la manera en que Pacheco entiende el acto de la escritura poética, esto a propósito de la infinita tarea de decir algo que, recién nombrado, desaparece, como lo hace en el poema “El segundero” de *Irás y no volverás*:

*Digo instante*  
y en la primera sílaba el instante  
se hunde en el no volver (vv. 1-3).

El anhelo por la totalidad o el deseo de infinitud implica la ejecución de una labor condenada al fracaso. Ante la avasalladora imperfección, ante la exigüidad de la memoria, y la herida que esto produce, Pacheco propone el tesón, la resistencia, el desafío titánico del interminable intento que toman forma en la escritura del poema. Al escribir, el autor de *Tarde o temprano* se aventura a surcar los mares de la tradición, de la memoria. Su arribo, como se mostró en el segundo capítulo de la tesis, se hará a la isla o al desierto y el momento de la recalada será primordialmente nocturno.

### 3.2 Sísifo o de la escritura poética entre el deseo y la posesión

En la obra de Pacheco se advierte una forma de entender y concebir no qué es la escritura sino qué pasa cuando se escribe. Sus meditaciones sobre el acto creativo están *encarnadas* en su obra de tal manera que su poética permanece implícita u oculta. El desentrañamiento de algunos aspectos de su poética, y en el caso específico de esta propuesta de lectura de algunos momentos de su poesía, se rige en esta propuesta por la idea que de poética sostiene Tomás Segovia en *Poética y profética*:

[...] la poética de un poeta, que no es lo mismo que su filosofía o que sus posiciones políticas, ni siquiera lo mismo que su estética: es la simple coherencia de sus actitudes prácticas ante la poesía, la interpretación que está implicada, no en sus teorías sino en su hacer, de la poesía en tal como la encuentra en su alrededor, prediciéndole y acompañándole. Por eso se puede hablar también de hacer un estudio poético de una obra o incluso de un poema en particular, o de buscar o proponer la poética de un autor que no sea uno mismo. El sentido del término se amplía entonces por sí solo, de tal modo que sería igualmente posible concebir la coherencia implícita, o sea encarnada en su hacer, de la obra de un poeta, como una poética de los temas que aborda (o de la vida en general, o del mundo tal como se presenta, o sea de su mundo); considerar, en una palabra, una obra poética como una lectura poética del mundo (Segovia, 1985: 426-427).

Los tópicos del mar y la noche, de la isla y el desierto están encarnados en su obra, ya que a través de ellos que interpreta, por una parte, el mundo tal como se le presenta, pero además, en ellos se advierte cómo es que el poeta interpreta el acto de la creación. En este sentido, la lectura poética del mundo que se ofrece en la poesía de Pacheco atañe a la vida en general y a la vida de la poesía en particular. Este último aspecto, vértice de esta propuesta, tiene que ver con la manera particular en que éste comprende qué sucede cuando se escribe poéticamente y cómo es que lo pone de manifiesto en su obra. Los elementos imprescindibles para advertir este trance son los tópicos tradicionales antes aludidos y descritos en algunos momentos de su poesía, lo cual pone en evidencia de qué manera los resemantiza y vivifica en su obra.

En la generación del significado vivo o naciente se teje y cifra uno de los emblemas que son distintivos de su obra, a saber, Sísifo y la manera en que éste se representa y es metaforizado en su obra como el eterno intento, el placer interminable de escribir una y otra vez en aras de reducir la distancia que media entre lo que las palabras dicen y lo que intentan decir. Sísifo, en Pacheco, es una manera de referirse al deseo de emprender una tarea que parece inútil, de tal suerte que el intento elotiano encuentra aquí un parangón. En palabras del autor de *The Waste Land*, “para nosotros, sólo existe el intento”, el deseo de realizar infinitamente esa tarea, “lo demás no es asunto nuestro”.

En el intento surge lo que antes he llamado la herida, el vacío. Esto, sin embargo, no es desesperanzador o nostálgico. En la poesía de Pacheco no hay lugar para la nostalgia por no lograr decir lo que realmente desea; es la querencia, el deseo, el tesón del infatigable Sísifo empujando la roca hacia la cima lo que, a final de cuentas, resiste los embates de los efectos del más joven de los titanes. Ante la manera en que presenta una visión y una lectura poética del mundo, pareciera ser que en la obra de Pacheco persiste el desaliento; no obstante, en la posición frente a la realidad poética que muestra en su obra, es posible advertir, no un estatus

esperanzador, sino un resquicio en el que el enfoque o la perspectiva ofrecen un deber ser que está relacionado, necesariamente, con la adquisición de una conciencia y una visión crítica y reflexiva frente a la realidad poética confeccionada en su obra. La herida o el vacío surgen de la naturaleza impertecta del lenguaje. Ante la imposibilidad de comunicar lo deseado, en Pacheco queda el milagro del intento objetivado en sus poemas que están a caballo entre lo deseado y lo conseguido, entre lo dicho y lo que siempre está por decirse. Sísifo sintetiza, en mi opinión, esta tensión entre el deseo y la posesión.

La figura de Sísifo se presenta en diversas ocasiones y de maneras diferentes en el cuaderno de viajero de José Emilio Pacheco. Para los mitólogos, Sísifo es considerado taimado y astuto, ya que consiguió engañar a Tánatos y apresararlo en su casa para evadir su fallecimiento; es también “todo un símbolo del esfuerzo inútil y reiterado. Es la imagen el anhelo eterno del hombre por ascender hacia un alto objetivo, que apenas alcanza y roza, se esfuma” (García Gual, 2003: 297). En la obra de Pacheco, el mito es reescrito a partir de una interpretación que se inscribe en el ámbito de las labores o las tareas que, quien las ejecuta, está condenado, como Sísifo, a repetirlas por la eternidad. El interés, esto es, el objetivo de emprender infinidad de veces la misma tarea tiene como fin último, además de la repetición perpetua, la intención de alcanzar un propósito alto, divino, y que, en el momento de lograrlo, nombrarlo o expresarlo, en el caso de Pacheco, éste se esfuma o desaparece. En estos términos es que Sísifo aparece reescrito en la obra de Pacheco.

Sobre el infatigable designio de la escritura poética, encuentro representativos algunos momentos que pertenecen a su primer poemario, *Los elementos de la noche* (1958-1962), y otro más de la colección titulada *Como la lluvia* (2009). En el primer caso y en uno de los momentos del poema “Crecimiento del día”, la palabra es quien emprenderá una labor un sinfín de veces:

La palabra despierta,  
 abre los ojos,  
 dice apenas que existe.  
 Cae el silencio (vv. 1-4).

Las labores de la palabra, como lo son despertar, abrir los ojos y decir apenas algo –construidas a través de una prosopopeya–, se asemejan al perpetuo ejercicio de Sísifo, quien:

[...] levanta en sus manos una enorme roca y la sube por la empinada cuesta hasta la cima del monte, y, cuando ya está a punto de alcanzar la cumbre, la piedra resbala de sus manos y rueda hasta el fondo de la abrupta pendiente. Y Sísifo vuelve a recogerla para emprender de nuevo otra vez la subida (García Gual, 295).

En el poema de Pacheco, el objetivo de la palabra al despertar y abrir los ojos es decir algo; sin embargo, la llegada del silencio vendrá a echar por tierra los frutos de su trabajo. Esto se advierte en la oposición entre decir y silencio, y cómo, a final de cuentas, este último es el que muestra su absoluto poderío. La palabra, como Sísifo, he emprendido y ejecutado una tarea inútil, pero, hay que destacar, no sin provecho. Haber despertado, abierto los ojos y, en fin, decir que existe, la provee de vitalidad.

La palabra irradia y concentra vida; a ella, Pacheco le ha otorgado, como si fuera un pequeño dios, atributos humanos: ojos, visión, lengua, boca y habla. Decir que la palabra despierta es también imponerle la cualidad de soñar, de dormir. En este distingo entre los estados de la palabra, subyace además una distinción entre palabra cotidiana y palabra poética; mientras ésta duerme y conserva los ojos cerrados, pertenece al ámbito del lenguaje cotidiano, mientras que al despertar, se inscribe en el literario. Éste es uno de los momentos, me parece, en que es posible advertir ciertas ideas o nociones sobre el lenguaje literario que están cifradas, implícitas o *encarnadas* en la obra de Pacheco. En el momento en que la palabra se despabila, por decirlo así decirlo, y cobra vida, se vivifica distinguiéndose del plano cotidiano para habitar en la esfera de la poeticidad. Esto permite sostener que en esos versos de “Crecimiento del

día” Pacheco reconoce implícitamente una distinción entre lenguaje cotidiano y lenguaje poético, entendiendo este último como uno que al despertar, está vivo. Respecto de la diferencia entre lenguaje cotidiano y lenguaje vivo o poético, Octavio Paz indica en *El arco y la lira*:

Diariamente las palabras chocan entre sí y arrojan chispas metálicas o forman parejas fosforescentes [...] En labios de niños, locos, sabios, cretinos, enamorados o solitarios, brotan imágenes, juegos de palabras, expresiones surgidas de la nada. Por un instante brillan y relampaguean. Luego se apagan. Hechas de material inflamable, las palabras se incendian apenas las rozan la imaginación o la fantasía. Más son incapaces de guardar su fuego. El habla es la sustancia o alimento del poema. La distinción entre el poema y esas expresiones poéticas –inventadas ayer o repetidas desde hace mil años por un pueblo que guarda intacto su saber tradicional– radica en lo siguiente: el primero es una tentativa por trascender el idioma; las expresiones poéticas, en cambio, viven en el nivel mismo del habla y son el resultado del vaivén de las palabras en las bocas de los hombres. No son creaciones, obras. El habla, el lenguaje social, se concentra en el poema, se articula y levanta. El poema es lenguaje erguido (2003: 34-35).

Tanto en el poema de Pacheco como en las palabras de Paz se postula al lenguaje poético como aquél que se yergue o alza en aras de instaurar y organizar una forma distinta de vivir de la palabra. Por último, conviene mencionar, en relación a la distinción lenguaje poético y lenguaje cotidiano, las tesis de los formalistas rusos, especialmente en “El arte como artificio” de V. Shklovski (2002: 55 y ss.), para quien la lengua literaria se separa de la común en el momento en que aquélla emplea el constructo o el artificio para separarse semánticamente del automatismo de la lengua cotidiana.

Sobre el último verso del poema, “Cae el silencio”, es inevitable recordar “H & C” de Pacheco y “The Hollow Man” de Eliot, en los que la caída o llegada de la sombra hace propicio el momento de la escritura. Una vez que la palabra consigue su cometido, el silencio cae, es decir, una vez que algo se ha dicho éste se presenta para consumir el fracaso o, en otras palabras, el silencio consigue que el cometido de la palabra concluya en un esfuerzo inútil. Sin embargo, como se ha anotado anteriormente, la inutilidad del esfuerzo no es en ningún momento desesperanzador. El tesón o el intento son a final de cuentas aquello que permite

aproximarse al propósito divino, ideal, a la pretensión de que, mediante la palabra, el poeta aspira a comunicar un algo que, en términos de su experiencia, resulta verdadero y absoluto.

La reticencia a la palabra, sin embargo, no debe entenderse como una incapacidad por nombrar ya sea un estado del sujeto ya sea un mundo onírico o imaginario. “El silencio no es el rechazo del habla: silencioso de todo habla, de su alcance, de su entendimiento, de lo que, en la mínima habla, aún no se ha desarrollado en modos de hablar” (1994: 162), apunta Blanchot en *El paso (no) más allá*, de tal manera que el silencio es aquello que no puede ser aprehendido, que es infinito y en tanto ilimitado no puede ser *encorsetado* en el habla o en la palabra. José Emilio Pacheco busca desarrollar “ese modo de hablar”; busca expresar lo inexpresable, lo infinito e incesante. El fracaso de su periplo le provoca el paroxismo y la fascinación; para decirlo con Rafael Argullol: es atraído al abismo.<sup>44</sup>

Dado que el silencio, la nada o la vacuidad no constituyen asuntos plausibles para el pensamiento racional, en tanto que no son demostrables ni desde el punto de vista científico ni del lógico, aquéllos conforman una pléyade idónea para arremeter contra “la angustia de la razón” (Argullol, 2008: 116). Frente a lo demostrable mediante el método científico, frente al pensamiento mecanicista, el romanticismo pugna por los mundos imaginarios, subjetivos y mágicos; se trata de una defensa y legitimación de la subjetividad como una forma de generación de pensamiento y de verdad que, hay que insistir, no intenta invalidar la otra, sino formar una suerte alianza entre razón e imaginación.

“A sabiendas” forma parte del apartado titulado “Ronda de los cangrejos” de *Como la lluvia*. En ese poema, el mito de Sísifo vuelve a ser reescrito en la obra de Pacheco:

---

<sup>44</sup> El silencio, la oscuridad, el acantilado, la noche, concentran algunas de las claves a partir de las cuales puede ser leído el arte romántico, ya que en dichos tópicos se condensa “la promesa de totalidad” (Argullol, 2006: 93) que fascina al poeta romántico.

Toda la noche escribe el cangrejo en la arena húmeda  
El poema infinito de los mares.

Lo hace aunque sabe que al atardecer  
Vendrán las olas a borrar su escritura (vv. 1-4).

Salvo el primer verso, la construcción métrica se distingue por el empleo del endecasílabo. A través de la figura del cangrejo Pacheco reescribe el mito de Sísifo, ya que es el crustáceo quien ahora emprenderá una tarea interminable y está versa sobre la escritura de un poema que además es infinito. En estos versos se encuentran contenidos algunos de los motivos o tópicos que recurrentemente aparecen en la poesía de Pacheco: el mar y la noche. Resulta fundamental mencionar que este poema pertenece a una de las últimas obras publicadas por el poeta mexicano, ya que esto permite afirmar que dichos elementos permanecen y constituyen vértices de su poética desde los inicios de su obra hasta las últimas publicaciones; para decirlo con Tomás Segovia, serán esos elementos los privilegiados y recurrentes mediante los cuales poetiza sobre el mundo.

Es durante la noche cuando el cangrejo escribe el poema infinito, y resulta significativo que la escritura del cangrejo en el poema de Pacheco se dé en el contexto de la oscuridad si se considera que la noche novaliana, en oposición a “la engañosa luz en la que se ha resguardado la humanidad” (Argullol, 1985: 12), induce al poeta a la revelación. De esta manera, la noche se convierte en el momento por excelencia para lograr una escritura que pertenece a los mares, que, cabe recordar, es una manera de referirse a la tradición. Una vez que el cangrejo –o el poeta– escribe, las olas vendrán a borrar lo conseguido, hecho que, sin duda alguna, equipara al cangrejo y al poeta con el hijo de Eolo y rey de Corintio: Sísifo.

La figura del cangrejo ofrece otras sugerentes lecturas en la poesía de Pacheco. Sobre lo efímero y lo fugaz, me ocuparé de un poema más. En “Inmortalidad del cangrejo” de *Los trabajos del mar*, el poeta incorpora una frase coloquial que da cuenta de una situación

absolutamente trivial y cotidiana. El poema abre con un epígrafe dialogado: “–¿En qué piensas? / –En nada: en la inmortalidad del cangrejo”. Esta frase le sirve a la voz poética para cavilar sobre un asunto nimio en un contexto meramente abstracto y solemne. Así lo hace, como se vio en el poema “H & C”, pero a la inversa: va de lo abstracto a lo cotidiano. En “Inmortalidad del cangrejo” el sujeto lírico acude a la frase hecha “pensar en la inmortalidad del cangrejo” para introducir su parecer a propósito de lo mortal y de lo inmortal:

No tú, cangrejo ínfimo  
caparazón mortal de tu individuo, ser transitorio,  
carne fugaz que en nuestros dientes se quiebra;  
no tú sino tu especie eterna: los otros:  
el cangrejo inmortal  
toma la playa (vv. 7-12).

En el contraste entre los opuestos ínfimo y mortal del primer y segundo versos, y especie eterna e inmortal del cuarto y quinto, resuena una pugna en la que la segunda dupla adquirirá un estatuto privilegiado. Mientras al cangrejo mortal le depara lo transitorio y lo fugaz –como morir engullido–, al inmortal le espera la conquista de la playa. En mi opinión, la consecuencia de esa oposición, el resultado de esa pugna, coloca, una vez más, a la poética de Pacheco como una que está a favor de la reconciliación del hombre con la dimensión mágica e imaginativa.

El cangrejo encarna la tarea infinita de escribir el poema de los mares o la incesante labor de Sísifo empujando la roca cuesta arriba. Ambos son seres escindidos entre lo transitorio y lo perenne, entre el deseo y la posesión, ya que emprenden una tarea con el ánimo de coronar su travesía con la victoria, pero, paradójicamente, ésta culmina invariablemente con el fracaso de la misma. El cangrejo escribe algo en la arena de la playa a sabiendas de que las olas del mar borrarán la prueba constatable de su trabajo; Sísifo empuja la roca a sabiendas también de que ésta rodará cuesta abajo por la eternidad. Pacheco, me parece, hace las veces del cangrejo y de Sísifo en su escritura poética; sabe, como los otros dos, que su tarea es

infinita, y que en el deseo de hacerla se vanagloria del intento y del fracaso implícito que a ésta acompaña.

### **3.3 El tamiz romántico de una poética**

No son pocas las afrentas que los semidioses, los héroes o los simples mortales erigieron contra los dioses del Olimpo. Aquiles se sabía envidiado por las deidades. Diomedes osó herir la mano de Afrodita cuanto ésta intentó salvar a Eneas de morir a manos del héroe favorito de Atenea. Prometeo, ni más ni menos, hurtó el fuego y se lo obsequió a los hombres. En esta pléyade de taimados, Sísifo figura como aquel que cometió una de las mayores transgresiones, el mayor insulto que se le podría imprecicar a un dios: delató a Zeus por el rapto de Egina. El castigo por la afrenta no se hizo esperar, fue enviado a Tánato. Pero el astuto Sísifo logró encadenar al dios de la muerte, y nuevamente fue sentenciado por ello. Incluso en esta condena, con su perspicacia consiguió convencer a Hades para que lo dejara regresar a la tierra, y una vez ahí, simplemente decidió no regresar al reino de las sombras. La suma de sus osadías no podía permanecer impune: “Como castigo de su mala fe, Sísifo fue condenado a arrastrar por la pendiente de una montaña un enorme peñasco que, al aproximarse a la cumbre, rodaba otra vez para abajo” (Guirand, 1960: 252).

La reprensión final, sin lugar a dudas, enmarcaría al más joven de los titanes en un marco de absoluta desolación. Su tarea es inútil, de ahí el desamparo y la pesadumbre que lo hostigarían eternamente. Sin embargo, me atrevo a creer con Albert Camus, en que “hay que imaginarse a Sísifo dichoso” (1953: 133). Ése es el mayor de sus agravios contra los dioses. El trabajo inútil y sin esperanza, y sobre todo, aceptarlo de esa manera sin reniego, condenaría fatídicamente al delator de Zeus a ser la manifestación plena del absurdo complaciente y desenfadado. Pero no es así. Incluso en la labor infinita de empujar el peñasco confirma,

también eternamente, que su la ligereza con los dioses le permitió gozar “del agua y del sol, de las piedras cálidas y el mar” (130). Negarse a volver a la sombra infernal de Tánato le hizo más placentero “el mar brillante y las sonrisas de la tierra” (130). Gracias a su bribonería logró saberse gozoso y pletórico mientras los dioses se enfurecían. La tarea a la que fue condenado y por los motivos por los que fue condenado, son una arenga a su osadía. A los ojos de los dioses, el trabajo de Sísifo es un castigo ejemplar. Para él, sin embargo, es un motivo de halago: “si el descenso se hace algunos días con dolor, puede hacerse también con alegría” (131), ha escrito Camus para restituirle su dignidad titánica. De una manera análoga, José Emilio Pacheco dedica estos versos al más joven de los titanes en “Retorno a Sísifo” de *El silencio de la luna*:

Rodó la piedra y otra vez como antes  
la empujaré, la empujaré cuesta arriba  
para verla rodar de nuevo.

Comienza la batalla que he librado mil veces  
contra la piedra y Sísifo y mí mismo.

Piedra que nunca te detendrás en la cima:  
te doy las gracias por rodar cuesta abajo.  
Sin este drama inútil sería inútil la vida (vv. 1.8).

Sísifo –indica Rafael Argullol– es un “habitante del Desierto, no aspira a la «Edad de Oro» porque ya ha perdido sus huellas” (2008: 389). Y en efecto, este titán, como Pacheco, ha perdido irreconciliablemente el mapa que lo llevaría a aventurarse en un viaje temperamental y sentimental hacia la Edad de Oro, porque su impulso está centrado en su roca, que le es propia, tanto como su destino. “El tiempo primordial modelo de todos los tiempos, la era de la concordia entre el hombre y la naturaleza y entre el hombre y los hombres, se llama en Occidente la edad de oro” (Paz, 1984: 341), y el regreso a esta edad, más bien, la nostalgia por

un tiempo original, siguiendo a Paz, expresa la actitud del poeta moderno, de un navegante nocturno de los mares como José Emilio Pacheco.

Sobre la condena de Sísifo, se trata, a mi parecer, de no ver en la roca el implacable flagelo de los dioses, sino, muy por el contrario, ver en ella –y deleitarse por esto– el laurel de las glorias obtenidas muy a pesar de Zeus, Tánato y Hades. Si Sísifo es incapaz de regodearse en sus logros, entonces la “la tristeza surge en el corazón del hombre: es la victoria de la roca, la roca misma. La inmensa angustia es demasiado pesada para poderla sobrellevar” (Camus: 131-132). En el momento en que el titán empuja el peñasco se sabe más gozoso y pletórico porque tuvo la osadía de enfurecer a los dioses, porque sabe que “su Destino le pertenece. Su roca es su cosa. Del mismo modo, el hombre absurdo, cuando contempla su tormento, hace callar a todos los ídolos” (133).

Las afrentas de Sísifo constituyen un asalto al cielo. Pero no sólo él atentó contra éste, también lo hicieron Prometeo e Ícaro. El desafío a los dioses es, sin más, una empresa arrogante y titánica en la que la astucia, el ingenio, la perspicacia y, en el caso de Sísifo, la bellaquería, son axiales. “Prometeo, su gran asalto al cielo, es la gran blasfemia del hombre: fundirse con el Único, ser dios” (Argullol, 2008: 303). Es entonces la aspiración por la infinitud, la totalidad, la inmortalidad, lo ilimitado, la potestad y atribución de crear y destruir, aquello a lo que aspira quien asalta al cielo. Ser, sin más, un dios. Pero quien ostenta conseguirlo, ser un dios, lo hace con zozobra porque sabe que en su osadía viene implícita la frustración.

El reino de los dioses, de esta manera, es visto como el paraje propicio para lo sagrado y lo omnipotente; pero también posee su contracara: encarna la limitación y la frustración, “los dioses de la libertad son los espejos donde el hombre ve reflejado su sueño de plenitud [...] los dioses de la necesidad son inasequibles y caprichosos, sentados en sus tonos de crueldad, como

los del *Parzenlied* de la *Ifigenia* de Goethe, hostiles a los hombres y doblemente hostiles a los héroes” (319).

En la lucha por la conquista de esa esfera prodigiosa, aunque también devastadora, el hombre se encuentra escindido.<sup>45</sup> Por una parte, anhela encarecidamente incorporarse a ella, y por otra, sabe que será reprendido por ello, confinado a suplicio en absoluta soledad. A Prometeo sólo lo ampara su hígado que será devorado, a Sísifo le queda el consuelo de su roca e Ícaro es arrojado a la inmensidad del mar.

Quien osa asaltar al cielo vive con zozobra. Esto, sin embargo, no le impide forjarse con su propio cuño un cielo en el que si bien tiene recuerdos de su arcano pasado, su condición actual –desastrosa pero aventurada a la vez– le basta para erigirse y confirmar su brío y viveza incluso ante condiciones hostiles. Sísifo se encuentra desnudo ante su destino, pero incluso parece sentirse más poderoso porque él encarna un elogio, una apología del eterno e irrepitible intento, sin interesar, para decirlo con los versos de Eliot traducidos por Pacheco, la ganancia o la pérdida. Como el viajero José Emilio Pacheco, Sísifo se sitúa en medio de su tarea infinita y de la imposibilidad por librarse de su condena, pero, la condena se experimenta algunas veces con dolor, otras con beneplácito.

La voluntad férrea de Sísifo, a quien Pacheco ha tomado como insignia de su obra poética, es de dimensiones titánicas, de un incansable elogio por el riesgo, por el intento. En el cielo que Pacheco se ha forjado de su propio cuño resuenan tanto el tormento y como el beneplácito del más joven de los titanes, el cual se toma un respiro cuando empuja el peñasco por la montaña para sentirse pletórico y gustoso por haber intentado asaltar al cielo.

---

<sup>45</sup> Escindido porque está separado del orden natural, expulsado del seno de la naturaleza, como ya se vio a propósito de los *Himnos a la noche* de Novalis o del mito gnóstico de la Caída.

“Volver al mar”, del poemario *Los trabajos del mar* es una muestra del talante con el que este poeta se postra frente a la hostilidad, del cielo poético que Pacheco se ha forjado y en el que reverberan algunos motivos señaladamente románticos:

Este pedazo del inmenso mar  
para mí es todo el mar  
o como si lo fuera,  
porque siempre regreso a verlo.  
Y cuando pienso en mar  
dentro de mí se forma esta imagen.  
Quiero decir:  
lo llevo tan dentro  
que su rumor es como el caudal de la sangre.  
Y desde mi subjetividad deleznable,  
el mar se habrá convertido en desierto  
cuando ya no esté aquí para mirarlo y amarlo;  
cuando mi ceniza  
arda por un instante en la espuma rota  
y de nuevo sea  
átomo de la nada o de la vida invencible  
en la totalidad del océano unánime (vv. 13-29).

Ninguno como el eterno navegante, ninguno como el perpetuo amante de la mar podría proferir en un poema una declaratoria poética de esta naturaleza. Le basta al sujeto lírico un pedazo del mar para reafirmarse como uno de sus más celosos amantes y adoradores. Tan es así que el torrente náutico lo lleva en la sangre; la pulsión del mar es la energía profunda que vitaliza a José Emilio Pacheco. Y se trata del mar, del inmenso mar, para decirlo con el sujeto lírico, al que el romanticismo concedió un lugar privilegiado. El mar incita al viaje, es él su medio por excelencia, y el impulso que rige la necesidad de navegar es, además, paradójico, ya que por un lado ese movimiento entraña el aventurarse a satisfacer el ansia por lo desconocido que es el propio sujeto. Se viaja o se navega en el mar de la propia subjetividad porque toda ella nos es absoluta y fascinantemente desconocida. Como ya se ha mencionado en varios momentos: el mar es también una manera de referirse a la interioridad del poeta, materia prima por excelencia para la escritura poética; es el inconsciente, el intimismo y la subjetividad que aflora en durante la escritura del poema.

En el poema de Pacheco el poderío y soberanía del mar, más aún, la pleitesía que este viajero le rinde, se descubre en el verso “porque siempre regreso a verlo”. Será entonces el mar fuente y origen de todo, a donde José Emilio Pacheco regresa una y otra vez. Su regreso, sin embargo, no implica solamente un desplazamiento geográfico, sino, además, un movimiento intelectual e imaginativo: “Y cuando pienso en mar / dentro de mí se forma esta imagen.” La embarcación de este marino se erige a partir de dos prácticas axiales: pensar, pero, sobre todo, encarnar dentro de sí la imagen salobre y vital de las aguas oceánicas.

El mar también porta su contracara destructiva y devastadora. Poseidón, su soberano, codicia los reinos terrenales; no son pocas las ocasiones que su avaricia lo llevó a enfrentar a Atenea. José Emilio Pacheco es previsor de las benignidades marítimas, pero también lo es de la impiedad de Poseidón. De ahí que persista en su poema la impostergable degradación del mar en desierto, de la fecundidad en aridez, de la vitalidad en decadencia, tal como se trasluce en el verso “el mar se habrá cambiado en desierto”. Sin embargo, en el poema reverbera un resquicio que está a favor de la bonanza. Me refiero al grupo de versos que cierran el poema antes citado y en los que se transparenta el culto de Pacheco al mar. Luego de la degradación del mar en desierto, luego de que la voz poética “no esté aquí para mirarlo y amarlo”, luego de que la ceniza “arda por un instante en la espuma rota” y todo se reduzca a “átomo de la nada”; el océano unánime se convierte en espacio por excelencia para el resguardo de la “vida invencible”. Cabe destacar la gradación en la que se coloca cada elemento del poema: el sujeto lírico comienza hablando de un pedazo del inmenso mar, luego éste se convierte –en una suerte de metonimia– en todo el mar, el cual se convertirá unos versos más adelante en desierto. A partir del advenimiento de éste, surgen en el poema tópicos nimios en relación con el mar: “mi ceniza” y “átomo de la nada”. Este declive, sin embargo, se invierte cuando al final del poema se proclama que ese mismo “átomo de la nada”, por un símil, es la “totalidad del

océano unánime”. La reunión de los disímiles “átomo” y “totalidad” pone en evidencia la propensión de José Emilio Pacheco por conciliar los contrarios, o, para decirlo en el marco de la tradición romántica, por suscribir una relación integradora ente el sujeto y el mundo, entre razón y efusión, entre día y noche; en suma, de *concordia oppositorum*. Huelga decir que en el poema “Volver al mar” el poderío del mar y de la nocturnidad es absoluto e irrefutable.

El poema “Tres nocturnos de la selva en la ciudad” de *La arena errante* pone en evidencia la potestad de la nocturnidad en algunos momentos de la poesía de Pacheco. En los tres movimientos del texto dedicado a Gérard de Cortanze, la noche prefigura un escenario insinuante, libre de ataduras. En el primer apartado, por ejemplo:

Hace un momento estaba y ya se fue el sol,  
doliente por la historia que hoy acabó.

Se van los pobladores de la luz. Los reemplazan  
quienes prefieren no ser vistos por nadie.

Ahora la noche abre las alas. Parece un lago  
la inundación, la incontenible mancha de tinta.

Mundo al revés cuando todo está de cabeza,  
la sombra vuela como pez en el agua (vv. 1-8).

El sujeto lírico opta por presentar un mundo poético preponderantemente nocturno, porque al amparo de la oscuridad, y en ausencia de los “pobladores de la luz”, “los que prefieren no ser vistos”, los habitantes de la noche, irrumpen para habitar en un contexto que, lejos de ser condenado por la voz poética, es, más bien, propicio para el despliegue de la imaginación. Con la llegada de los abyectos, la noche “abre las alas”, metáfora que recuerda la noche novaliana que ejerce efectos mágicos y místicos sobre el poeta para que éste pueda acceder a un mundo mágico y sensitivo. Los elementos que se presentan continuación en el poema, como lo son el lago, la inundación, el pez en el agua, configuran una atmósfera plagada de elementos que acusan relación con un mundo ventajosamente náutico o marítimo. La “incontenible mancha

de tinta” del sexto verso, ubica al poema en un contexto muy particular: si la noche ha abierto sus alas para el despliegue de la imaginación, me parece que en este momento del poema hay una insinuación al advenimiento de la escritura poética que, luego de la instauración de la noche, dará origen al verso que surge y crece incontenible como una mancha de tinta.

La noche y el mar, y su dupla poética en la obra de José Emilio Pacheco, esto es, la isla y el desierto, adquieren por todo lo anteriormente dicho una pulsión romántica, esto es, como una suerte de energía profunda que aproxima su poética a la mencionada tradición.

Otra de las filiaciones señaladamente románticas de algunos momentos de la obra de José Emilio Pacheco, tiene que ver con la profunda discrepancia de la tradición romántica con el pensamiento ilustrado. “¡Oh, el hombre es un dios cuando sueña, un mendigo cuando reflexiona!”, ha escrito Hölderlin (1998: 25). De una manera similar, la profunda discrepancia de Pacheco contra el pensamiento ilustrado refulge, en mi opinión, cuando intenta restablecer el vínculo mágico y sensitivo del hombre con la naturaleza como se ha mostrado en los análisis y comentarios de algunos de sus poemas, o, por ejemplo, en el poema “*Dictberliebe*” de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, cuando arremete contra la angustia de la razón y aboga por derrocar el monopolio que la ciencia cree disfrutar sobre los universos oníricos y mágicos que la poesía despliega:

La poesía tiene una sola realidad: el sufrimiento.  
 Baudelaire lo atestigua, Ovidio aprobaría  
 afirmaciones semejantes.  
 Y esto por otra parte garantiza  
 la supervivencia amenazada de un arte  
 que pocos leen y al parecer  
 muchos detestan,  
 como una enfermedad de la conciencia, un rezago  
 de tiempos anteriores a los nuestros  
 cuando la ciencia cree disfrutar  
 del monopolio eterno de la magia (vv. 1-11).

Sobre este poema, Gabriel Zaid en “El problema de la poesía que sí se entiende” (2004) resalta, entre otros asuntos, la impecable construcción métrica de “*Dichterliebe*”. Para Zaid:

[...] el discurso del personaje no “se limita a decir que la poesía no interesa hoy; que la ciencia tiene el monopolio de la magia”. Dice algo muy diferente: que la poesía es sufrimiento, no magia (como tantas veces se ha dicho) y que por eso siempre habrá poesía. Hoy el poeta mago es el científico, pero toda ciencia se estrella con el dolor de Ovidio, de Baudelaire y de ese paradigma cursi que es el poeta herido de melancolía (215).

El dolor, la cursilería, la melancolía, se inscriben en ese ámbito subsumido por la razón científicista, y por el que se promulga José Emilio Pacheco. *Dichterliebe*, agrega Zaid, significa amor de poeta, “en alemán, para que sea más cursi” (216). Y no será esta la única ocasión en que la cursilería figure como asunto poetizado en la obra de Pacheco. En “Otro homenaje a la cursilería” de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, reaparece la nostalgia por otro mundo, por una plenitud que se ha perdido:

Me preguntas por qué de aquellas tardes  
 en que inventamos el amor no queda  
 un solo testimonio, un triste verso.  
 (Fue otro mundo: allí la primavera  
 lo devoraba todo con su lumbre.)  
 Y la respuesta es que no quiero  
 profanar el amor invulnerable  
 con oblicuas palabras, con ceniza  
 de aquella plenitud, de aquella lumbre (vv. 1-9)

El uso del pronombre “aquellas”, en el primer verso, y “aquella” en último, acentúan la distancia vivencial entre la situación actual que describe la voz poética y la que da cuenta de otro momento que física y mentalmente se ubica en la lejanía. Es de notar el contraste entre ese distanciamiento, subrayado en los pronombres y el déictico “allí” del cuarto verso que da cuenta, más bien, de cierta cercanía o proximidad anímica y sensitiva del sujeto lírico. El “allí” se refiere al otro mundo en que la plenitud y la lumbre hacían propicia la invención del amor. Se trata de esa nostalgia —o memoria crítica más exactamente— por la voraz e incontenible

pérdida de lo que alguna vez se tuvo. Sin embargo, haberlo vivido y experimentado una sola vez, merece a ojos de Pacheco el más profundo de los elogios.

Ni qué decir sobre el epígrafe de este mismo poema: “*Dear, dear! / Life’s exactly what it looks, / Love may triumph in the books, / Not here*”, de un romántico de la talla de W. H. Auden. El fragmento del poema de Auden muestra una separación casi lapidaria entre la vida corriente y cotidiana, y aquella que vitalizan y potencializan los libros. Pero Pacheco no sólo suscribe esta distinción, también comulga con la visión que el también autor de *Iconografía romántica del mar* tiene del *Ícaro* de Brueghel, esto, en su traducción de “*Musée des Beaux-Arts*”:

Acerca del dolor jamás se equivocaron  
los Antiguos Maestros. Y qué bien entendieron  
su función en el mundo. Cómo llega  
mientras alguno cena o abre la ventana  
o nada más camina sin objeto.

No olvidaron jamás  
que el eterno martirio ha de seguir su curso,  
irremediamente, en sórdidos rincones  
donde viven los perros su perra vida  
y el caballo del verdugo se rasca  
las inocentes grupas contra un árbol.

Por ejemplo en el *Ícaro* de Brueghel:  
con qué serenidad  
todo parece lejos del desastre.  
El labrador oyó seguramente  
el rumor de las aguas y el grito inconsolable;  
pero el fracaso no lo conmovió:  
brillaba el sol como brilló en el cuerpo blanco  
al hundirse en las aguas verdes.  
Y la elegante y delicada nave  
debió haber visto lo asombroso:  
la caída de un hombre que volaba.  
Mas el barco tenía un destino  
y siguió navegando en calma (vv. 1-24).

El poema de Auden gira en torno del dolor. Éste o el “eterno martirio” son el tema alrededor del cual se desenvuelve el poema, de tal manera que la rematización o predicación es todo aquello que se dice del dolor o eterno martirio en las dos primeras estrofas del poema. La tercera, como su inicio lo indica, es un ejemplo de lo que anteriormente ha sostenido la voz

poética. El dolor o el “eterno martirio” llegan casi inadvertidos, como un acontecimiento súbito. Su nimiedad, sin embargo, tiene “una función en el mundo”. Corresponde a los Antiguos Maestros apreciar su génesis: “mientras alguno cena o abre la ventana”; su eterno flujo: “ha de seguir su curso / irremediablemente”; y, finalmente, que llega a habitar espacios tan anodinos como aquellos que le dieron origen: “en sórdidos rincones / donde viven los perros su perra vida”.

En la indagación de posibles sentidos que se generan en la última parte del poema, resulta vital acudir a la obra del pintor y grabador flamenco. En ella, el lector del poema descubre que la caída de Ícaro pasa inadvertida para los personajes del cuadro. En la parte inferior derecha, apenas se percibe lo que podría ser la pierna o el brazo del hijo de Dédalo y también arquitecto del Laberinto del Minotauro. De la pintura de Brueghel, Auden sólo poetiza sobre el labrador y el barco que, efectivamente, circundan el lugar donde cae Ícaro. El campesino ni siquiera mira hacia el lugar de la caída, todo lo contrario: su rostro está girado en otra dirección. La proa del barco también está orientada hacia la parte superior izquierda del lienzo. El fracaso de Ícaro por su intento de asaltar al cielo no perturba ni las labores del campesino, ni interrumpe la partida del navío que “siguió navegando con calma”. Frente a la indolencia de estos personajes, Auden contrapone el dolor de Ícaro. El hijo de Dédalo, cabe mencionar, logra escapar –junto a su padre– del palacio de Minos, ayudado de unas alas de cera que se derritieron por la osadía de volar demasiado cerca de Helios, el sol. Aspirar a alcanzar el cielo con el vuelo consume la osadía de Ícaro contra los dioses, y el castigo no se hizo esperar. Un “grito inconsolable”, “el fracaso que no conmueve”, “la caída de hombre que volaba” son, en fin, la reprimenda de los dioses. Como a Sísifo, su bribonería fue sancionada. Sin embargo, tanto el más joven de los titanes como Ícaro gozaron del beneplácito de haber asaltado al cielo.

Los Antiguos Maestros, para decirlo con Auden, “jamás se equivocaron”. Su acierto, entre otras cosas, radica en acudir asiduamente a la mitología para comprender y explicar, ahí donde la ciencia yerra, la realidad del mundo y del hombre. Grecia, como es de esperarse, se erigió como el asidero natural de la “nueva sensibilidad” romántica. Una de las consignas de Goethe confirma esa pulsión romántica hacia el universo griego: “Que cada uno sea, a su modo, un griego”. Pacheco participa en esta exhortación en, por ejemplo, su “Lectura de la antología griega” que incluye poemas de Safo, Calímaco y Leónidas, entre otros.

Pero su pulsión romántica y, en consecuencia, hacia lo griego, no se detiene allí. Además de tomar como insignia de su escritura poética al astuto y taimado Sísifo, el autor de *Tarde o temprano* integra a su estro poético las metáforas del mar y de la noche, de la isla y el desierto, para referirse a la escritura literaria. A través del mar habla de la tradición literaria, se vale de la noche para referirse a ese momento en que la subjetividad poética aflora y da cuerpo al poema, y finalmente, al arribo a la isla y al desierto como los espacios líricos a conquistar, esto es, como maneras de referirse a la consecución de la escritura del poema.

Para finalizar, quiero destacar tres momentos de los poemarios *Islas a la deriva*, *Los trabajos del mar* y *La arena errante* en donde el viaje que este nauta emprende en el mar nocturno da cuenta de su querencia por restituir el fundamento mitológico en aras de devolver su carácter misterioso y mágico al mundo y la naturaleza, de conciliar entre razón y mito. De “El mar sigue adelante” del primer poemario:

Y cada ola quisiera ser la última,  
 quedarse congelada  
 en la boca de sal y arena  
 que está diciendo siempre: adelante (vv. 14-17).

De *Los trabajos del mar*, un momento del poema “Mozart: *Quinteto para clarinete y cuerdas en «la» mayor, K. 581*”:

La corriente de Mozart tiene  
 la plenitud del mar y como el justifica el mundo.  
 Contra el naufragio que somos  
 se abre paso en ondas concéntricas  
 el placer de la perfección, el goce absoluto  
 de la belleza incomparable  
 que no requiere idiomas ni espacio (vv. 8-14).

De *La arena errante*, el poema “Niebla”:

Del mar viene la niebla.  
 Es su fantasma.  
 Envuelve todo en irrealidad.  
 Cuando la respiramos se extiende adentro  
 como un sudario invisible.  
 Y al disiparse  
 nos disolvemos en ella (vv. 1-7).

Refulge en los poemas el descredito de la vida ordinaria y blandengue. La ola del mar se niega a congelarse; una nota de Mozart nos redime de nuestro cataclismo; la niebla es capaz de transfigurar todo en imaginaria. En lugar de la vida opacada, el viajero José Emilio propende por la incitación, por la búsqueda, por el beneplácito absoluto “que no requiere idiomas ni espacio”, por permitir que la irrealidad nos sature “como un sudario invisible”, por padecer –como Sísifo padece su tarea algunas veces con dolor y otras con alegría– el riesgo de la aventura por el simple deleite de la búsqueda, de empaparse, en fin, en el gozo que siente el aventurero por descubrir. Esta condición de continuo extranjero, de perpetuo nómada, no sólo se inscribe en términos de dolor, sino de una profunda alegría y libertad. Rafael Argullol lo ha expresado, de manera admirable, en su libro *Aventura, una filosofía nómada*: “La hospitalidad esencial no es una casa situada en un pasado remoto y perdido, sino que está situada delante de nosotros, y en cierto modo, nos devuelve a nuestro propio estado de vivir «a la ventura»” (2008a: 40).

### Consideraciones finales

El sueño de totalidad de un poeta como José Emilio Pacheco comienza con la fascinación por el viaje. Y éste no termina nunca, porque la razón última de todo periplo es la aventurarse siempre, partir por partir, hacerse eternamente a la mar. En su deseo, siempre creciente, de expandir sus geografías poéticas, el lugar del romanticismo es indudable; de él, como se mostró a lo largo de la investigación, este *homo viator* experimentó con hondura la necesidad de atender tanto la esfera de lo táctil, como la auditiva; lo diurno y lo nocturno; lo terrenal y mundano y lo divino, cuando se trata de poetizar sobre el mundo: ni meramente lo racional, ni absolutamente lo sensitivo, sino los dos al unísono, los dos a la vez. Esto, no tiene otro nombre más que el de *conciliatum oppositorum* en el contexto de la tradición romántica.

Como se ha podido observar a lo largo de los tres capítulos de la tesis, para un poeta como José Emilio Pacheco no cabe hablar de una poesía que enfrenta a la racionalidad con irracionalidad, sino que busca conjuntarlas, lograr una suerte de síntesis, de totalidad. Ése es el sueño de este navegante nocturno de los mares.

Como se ha podido constatar en la investigación, las acepciones tradicionales del mar son resemantizadas en la obra de José Emilio Pacheco, ya que el mar puede ser visto como la fuente de la vida del poema, como el origen de la escritura poética. La selección, disposición y puesta en discurso de los componentes brindados por el mar tienen como correlato la ejecución de la navegación; la elección de determinados elementos y la particular disposición de los mismos en un determinado espacio –la página en blanco– supone la realización o puesta en práctica de la navegación marítima: en la poesía de José Emilio Pacheco se sugiere una relación análoga entre las acciones de navegar y de escribir, así como la antigua analogía entre la naturaleza como libro y el libro como naturaleza. De ahí que en diferentes momentos de la

investigación se señaló la relación humana que con la naturaleza Pacheco busca establecer; la poesía es, en su poética, una manera de descifrar el sentido y el orden secreto de la naturaleza.

A la exploración de algunos aspectos de la obra de poetas hispanohablantes, pero también de autores como Heráclito, Lautréamont y T. S. Eliot con los que Pacheco entabla diálogos poéticos, está dedicado el primer capítulo de la investigación. Esta indagación permitió afianzar la idea de que José Emilio Pacheco es una suerte de *homo viator* literario, y que los periplos que emprendió en aras de lo diferente, le ayudaron a consolidar un profundo conocimiento de lo propio. Huelga decir que el lector de Pacheco también es invitado, en sus poemas, a emprender ese viaje inmenso en la literatura. La literatura occidental ha visto en el viaje una metáfora o de la introspección o del desplazamiento que no es necesariamente físico. El viaje en movimiento o el viaje inmóvil, hacen de Pacheco un *eterno extranjero* que sabe que su viaje no tiene fin. Pero no sólo la travesía es interminable; Pacheco también es un poeta conciente de que el final de cualquiera de sus obras es fictivo, porque en realidad ninguna palabra es definitiva.

En el segundo capítulo de esta tesis, “El mar y la noche, la isla y el desierto en *Islas a la deriva*, *Los trabajos del mar* y *La arena errante*”, se mostró que navegar es un parangón de escribir, y la navegación supone la llegada o a la isla o al desierto. El primer movimiento es, necesariamente, emprender el viaje, navegar; el posible arribo a la isla o al desierto son subsecuentes a la ejecución de la navegación, en otras palabras, la estadía en el mar tendrá como consecuencia la posibilidad o imposibilidad de la escritura del poema. En *Islas a la deriva*, particularmente, el resultado del tránsito en el mar tiene como corolario la llegada a la isla, pero en otros momentos, como en *La arena errante*, el arribo es al desierto. De esta manera, y considerando que ambos desplazamientos en el mar de la tradición suponen la hechura del poema, hablar del arribo a la isla o del arribo al desierto implicó decir que la isla y el desierto

son metáforas del poema, de alcanzar no sólo la escritura sino, además, aspirar a la objetivación cabal del *estado de subjetividad*, es decir, asir mediante las palabras lo que profunda y afanosamente se desea.

El tercer capítulo de la tesis se ocupa, justamente, de describir de qué manera y en qué sentido en la obra de Pacheco asoma una teoría implícita del lenguaje en la que las palabras, incluida la poética, no es más que un intento de expresar lo que realmente se desea. Para el autor de *Tarde o temprano*, si bien la poesía tiene mayor capacidad expresiva, ésta se enfrenta a la imposibilidad de nombrar plenamente alguna experiencia, algún pensamiento, alguna sensación. Pese a lo infructoso de esta tarea, en Pacheco prevalece el infatigable intento de sugerir y de evocar. Sísifo, figura mítica que Pacheco ha tomado como insigna de su quehacer poético, encarna ese designio infatigable de la escritura poética.

Los resultados obtenidos del análisis y comentarios de algunos momentos de la poesía de José Emilio Pacheco, sobre la base de las duplas mar y noche, isla y desierto, me permitieron establecer los vínculos de la poética de Pacheco con algunos aspectos de la tradición romántica, esto es, se describieron ciertos significados que en el contexto de la tradición romántica tienen los iconos ya mencionados y de qué manera es que se vinculan con la poética de José Emilio Pacheco.

Para terminar, me queda por decir que si consideramos que la lectura y el diálogo con la poesía son, a su manera, una suerte de viaje, este periplo interpretativo de algunos de los momentos de la poesía de Pacheco no es de ninguna manera puerto definitivo sobre la obra de este *homo viator*; en su estro poético refulgen, con fuerza y pulsión propia, otras latitudes y horizontes literarios que faltan por indagar.

## Coda

### Y llegar al final es llegar al comienzo...

El infatigable regreso: Sísifo empujando una y otra vez su roca. Su roca es su cosa, para decirlo con Albert Camus. El regreso y la continua repetición parecieran estar condenados a convertirse en un trabajo enajenante, de ahí que lo que amenaza con volver es lo que mayor temor nos inspira. La repetición se inscribe en el tiempo cíclico de los mitos: lo que reaparece es la poesía, el acto de la creación.

El surgimiento de lo mítico se remonta a esos tiempos en que el hombre comenzaba a explicarse, a comprender el cielo y los astros, la tierra, la vida, y sobre todo, el por qué de su existencia en el mundo. Comenzaba, en fin, la historia del *homo sapiens*. El mito, hoy considerado por el conocimiento racional como un cuento o un poema, refería cómo se había formado *in illo tempore* el universo, cómo se había creado al hombre. Y estos relatos surgían, no de manera unilateral: el hombre, por ejemplo, y de acuerdo con el mito de Deucalión o el de Cadmo, describen cómo el hombre había surgido del suelo, de la tierra: “Todas las piedras que lanzó Deucalión se convirtieron en hombres, y las que arrojó Pirra se convirtieron en mujeres” (Lacarrière, 1989: 126); Cadmo “arrancó los dientes a su víctima y los sembró. Estos dientes germinaron, y de ellos nacieron unos guerreros” (257). La tierra, de esta manera, era vista como la gran portadora y generadora de la vida humana. Otras tantas versiones del nacimiento o surgimiento del ser humano se encuentran en esos “cuentos o poemas”. Por ejemplo: “según un mito órfico, los Titanes habrían cogido en una trampa, asesinado y asado al dios Dionisio niño para luego devorarlo. De las cenizas de los titanes fulminados por el rayo de Zeus al castigarlos por esa primitiva teofagia, habrían nacido los primeros hombres, manchados así desde el comienzo por esa abominable contaminación.” (Vegetti, 1993: 406).

“Nuestra época / nos dejó hablando solos”, ha escrito el viajero José Emilio en su “Crítica de la poesía” de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. Y es una crítica dirigida, precisamente, una época, la nuestra, en que se recurre cada vez más a argumentos racionales para explicar o resolver el lazo que une al hombre con el cosmos; así, el monólogo cientificista discurre, una y otra vez, restringiendo y alejando a la sensibilidad del horizonte epistémico del sujeto. Frente a la sordera de “nuestra época”, el regreso al mundo vetusto y primigenio –de otros tiempos– es, a final de cuentas, el llamamiento y la prédica de este *homo viator* que sabe que la función de los mitos es esencial por su “virtud regeneradora del pasado” y porque “contiene la idea del regreso a un tiempo original –para recomenzar el ciclo de la decadencia, la extinción y el nuevo comienzo. El tiempo se gasta y, asimismo, se reengendra” (Paz, 1968: 22). El mito, raigambre de la tradición poética, se presenta ante el poeta como el espacio idóneo para el diálogo, en donde la sordera y el mutismo resultan simplemente inadmisibles.

En el regreso al mito, en el retorno a la tradición, lo que vuelve, son los poderes creativos de la condición humana y las maneras de hablar acerca de ella: el encuentro con el mar; José Emilio Pacheco, como se vio, acude una y otra vez a él; el triunfo de la astucia sobre la fuerza, esa astucia de Sísifo que lo iguala con el sagaz Odiseo; pero también vuelven las heridas del tiempo y la muerte. De ahí que los trabajos y efectos de Crono sobre el hombre y el mundo sean temas recurrentes en la poesía de Pacheco. Su poesía surge de la posibilidad de reinventar la realidad, de reafirmar el brío frente a lo difícil o lo adverso, aunque el resultado sea exactamente el mismo; “lo demás no es asunto nuestro”, ha dicho T.S. Eliot.

El punzante estribillo de José Emilio Pacheco, su repetición, es una poesía que encomia lo que ya no está; “sólo parezco hablar de lo perdido”, escribe el navegante de los mares nocturnos en su “Contraelegía” de *Irás y no volverás*. Y remata así su pulsión por la unidad perdida, su añoranza por un mundo ahora olvidado: “Y sin embargo amo este cambio

perpetuo, / este variar segundo tras segundo, / porque sin él lo que llamamos vida / sería de piedra.”

Al inicio era el recomenzar, y la palabra, aunque fuese la del origen, es asimismo la fuerza de la repetición; ésta nunca dice una vez por todas, sino otra vez más, eso ha tenido ya lugar una vez y tendrá lugar una vez más, y siempre de nuevo, de nuevo. O para decirlo con palabras del propio Nietzsche:

¡Hombre! toda tu vida es como un reloj de arena, que sin cesar es vuelto boca abajo y siempre vuelve a correr; un minuto de tiempo durante el cual todas las condiciones que determinan tu existencia vuelven a darse en la órbita del tiempo. Y entonces volverás a encontrar cada uno de tus dolores y tus placeres, cada uno de tus amigos y tus enemigos y cada esperanza y cada error, y cada brizna de hierba, y cada rayo de luz, y toda la multitud de objetos que te rodean. Este anillo, del cual tú eres un pequeño eslabón, volverá a brillar eternamente (en Savater, 1973: 84).

La repetición, el incansable estribillo de Pacheco como *homo viator*, es una manera de restaurar las fuerzas gastadas en el combate ganado o perdido. El enfrentamiento con el mundo exterior es, sin duda alguna, desgarrador. Pero incluso así, la vocación que no se rinde, la que es fiel a su curiosidad, a su fuerza, promete, como en el caso del émulo de Sísifo, que la poesía tiene toda la vida por delante, como lo expresa Eliot al final de sus *The Four Quartets*, en la versión del propio José Emilio:

No cesaremos en la exploración  
 Y el fin de todas nuestras búsquedas  
 Será llegar a donde comenzamos,  
 Conocer el lugar por vez primera.  
 A través de la puerta desconocida y recordada  
 Cuando lo último por descubrir en la tierra  
 Sea lo que fue nuestro comienzo:  
 En la fuente del río más largo  
 La voz de la oculta cascada  
 Y los niños en el manzano.  
 La voz no conocida porque nadie la busca,  
 Pero escuchada, o semiescuchada, en la inmovilidad  
 Del mar entre dos olas.  
 De prisa, aquí, ahora, siempre—  
 Una condición de sencillez absoluta  
 (Cuesta nada menos que todo).  
 Y todo irá bien  
 Y toda clase de cosas saldrá bien  
 Cuando las lenguas de la llama se enlacen

En el nudo de fuego coronado  
Y la lumbre y la rosa sean una.

No en vano, José Emilio Pacheco ha tomado como uno de sus puertos de recalada, la obra de un poeta que incorporó en sus textos otros textos de otros tiempos y de otras lenguas, un viajero también por la suma de los tiempos: T. S. Eliot.

## Bibliografía

- Acosta López, María del Rosario. *Silencio y arte en el romanticismo alemán*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2006.
- Argullol, Rafael. “El descenso místico de Novalis”, en *Himnos a la noche*. Barcelona: Icaria, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Territorio del nómada*. Madrid; FCE, 1987.
- \_\_\_\_\_. “Aventura” en *Enciclopedia del crepúsculo*. Barcelona: Acantilado, 2005.
- \_\_\_\_\_. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Acantilado, 2006.
- \_\_\_\_\_. *El Héroe y el Único*. Barcelona: Acantilado, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Aventura. Una filosofía nómada*. Barcelona: Acantilado, 2008a.
- Arnaldo, Javier. *Fragmentos para una teoría romántica del arte. Novalis y otros*. Madrid: Tecnos, 1994.
- Arranz, Manuel. “Blanchot. La literatura y la muerte” en *Los intelectuales en cuestión; esbozo de una reflexión*. Madrid: Tecnos, 2001.
- Asensi, Manuel. *Historia de la teoría de la literatura (desde los inicios hasta el siglo XIX)*. Vol. I. Valencia: Tirant Lo Blanch, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Historia de la teoría de la literatura (el siglo XX hasta los años sesenta)*. Vol. II. Valencia: Tirant Lo Blanch, 2003.
- Auden, W. H. *Iconografía romántica del mar*. Trad. Ignacio Quirarte. México: UNAM, 1996.
- Becerra, José Carlos. *El otoño recorre las islas: obra poética, 1961/1970*. Prol. Octavio Paz. Ed. José Emilio Pacheco y Gabriel Zaid. México: Era, 1975.
- Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Trad. Mario Monteforte. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Creación y destino. Ensayos de crítica literaria*. México: Trad. Mónica Mansour. Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Berlín, Isaiah. *Las raíces del romanticismo*. Ed. Henry Hardy. Trad. Silvina Marí. Madrid: Taurus, 2000.
- Blanchot, Maurice. *La amistad*. Trad. J. Z. Doval Liz. Madrid: Trotta, 2007.
- \_\_\_\_\_. *El diálogo inconcluso*. Trad. Pierre de Place. Caracas: Monte Ávila, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Los intelectuales en cuestión; esbozo de una reflexión*. Trad. y prol. Manuel Arranz. Madrid: Tecnos, 2001.
- \_\_\_\_\_. *El espacio literario*. Trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis. Introd. Anna Poca. Barcelona: Paidós, 1991.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence; a Theory of Poetry*. New York: Oxford University, 1973.
- Bravo Varela, Hernán. “Nuevo elogio de la fugacidad. Una conversación con José Emilio Pacheco”. *Letras libres* 126 (junio 2009): 67-71.
- Brugger, Walter. *Diccionario de filosofía*. Trad. J. M. Vélez Cantarell y R. Gabás. Barcelona: Herder, 2005.
- Camus, Albert. *El mito de Sísifo*. Trad. Luis Echávarri. Buenos Aires: Losada, 1953.
- Cardoza y Aragón, Luis. “Arte poética”, en *Obra poética*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.
- Carrillo Juárez, Carmen Dolores. *El mar de la noche. Intertextualidad y apropiación en la poesía de José Emilio Pacheco*. México: Eón/Universidad del Claustro de Sor Juana, 2009.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de los ismos*. Pról. Ángel González García. Ed. de Lourdes Cirlot y Victoria Cirlot. Barcelona: Siruela, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 2004.
- Culler, Jonathan. *La poética estructuralista: el estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Anagrama, 1978.

- Curtius, Ernest Robert. *Literatura europea y edad media latina*. Trad. Margir Frenk y Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- D'Angelo, Paolo. *La estética del romanticismo*. Trad. Juan Díaz de Atauri. Madrid: Visor, 1999.
- Debicki, Andrew. *Antología de la poesía moderna mexicana*. Madrid: Tamesis books limited, London, 1977.
- \_\_\_\_\_. “Perspectiva, distanciamiento y el tema del tiempo: la obra lírica de JEP”. *Poetas hispanoamericanos contemporáneos*. Madrid: Gredos, 1976.
- Deleuze, Gilles. “La isla desierta” en *La isla desierta y otros textos*. Trad. José Luis Pardo Torío. Valencia: Pre-textos, 2005.
- Eliot, T.S. *Función de la poesía y función de la crítica*. Ed., trad. y pról. De Jaime Gil de Biedma. Barcelona: Tusquets, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Sobre poesía y poetas*. Trad. Marcelo Cohen. Barcelona: Icaria, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Cuatro cuartetos*. Trad. José Emilio Pacheco. México: Fondo de Cultura económica, 1989.
- Elizondo, Salvador. “Invocación y evocación de la infancia”. *Cuaderno de escritura*. México: FCE, 2000.
- Escalante, Evodio. “El romanticismo en la estética mexicana del siglo XX” en *Varia poética mexicana*. Coord. Adrián Gimete-Welsh y Evodio Escalante. México: Casa Juan Pabros/UAM, 2007.
- Foucault, Michel. “¿Qué es un autor?” en *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales, tomo I*. Trad. Dit et écrits. Barcelona: Paidós, 1999.
- García Gual, Carlos. *Diccionario de mitos*. Madrid: Siglo XXI, 2003.
- Genette, Gérard. *Umbrales*. Trad. Susana Lage. México: Siglo XXI, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Cecilia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- Graves, Robert. *Los mitos griegos*. Trad. Luis Echávarri. México: Alianza, 1986.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Trad. Francisco Payarols. Barcelona: Paidós, 1981.
- Grupo Tempe. Elena Cuadrado, Pilar Jiménez y otros. *El reino de la noche en la antigüedad*. Madrid: Alianza, 2008.
- Guirand, F. *Mitología general*. Trad. Pedro Pericay. Madrid: Labor, 1960.
- Hölderlin, Friedrich. *Hiperión. La muerte de Empédocles*. Ed. Bernardo Infante. Venezuela: Universidad Central de Venezuela, 1998.
- Hesíodo. *Teogonía*. Introd., trad. y notas Adelaida y María Ángeles Martín Sánchez. Madrid: Alianza, 1986.
- Hussey, Edward. “Heráclito” en “Figuras y corrientes de pensamiento” en *Diccionario razonado del occidente medieval*. Ed. Jacques Le Goff y Jean-Claude Schmitt. Trad. Ana Isabel Carrasco Manchado. Madrid: Akal, 2003.
- Jitrik, Noé. *Los grados de la escritura*. Buenos Aires: Manatíal, 2000.
- Kristeva, Julia. *Semiótica I*. Trad. José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos, 1978.
- Lacarrière, Jaques. *En busca de los dioses. Una historia de la humanidad a través de los antiguos Mitos*. Trad. Paloma González. Madrid: EDAF, 1989.
- Lanz, Juan José. “Poética”. *Diccionario interdisciplinar de Hermenéutica*. 2ª edición. Bilbao: Universidad de Deusto, 1988.
- Lujan Atienza, Ángel. *Cómo se comenta un poema*. Madrid: Síntesis, 2000.
- Marchase, Angelo y Joaquín Forrandelas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1986.

- Marí, Antoni. *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*. Barcelona: Tusquets, 1979.
- Monsiváis, Carlos. *La poesía mexicana del siglo XX*. México: Empresas Editoriales, 1966.
- Muschg, Walter. *Historia trágica de la literatura*. Trad. Joaquín Gutiérrez Heras. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Nietzsche, Friedrich. *Inventario*. Ed. Fernando Savater. Madrid: Taurus, 1973.
- Novalis. *Himnos a la noche*. Trad. Jorge Arturo Ojeda. México: Fontamara, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Himnos a la noche*. Trad. José María Malverde. Pról. Rafael Argullol. Barcelona: Icaria, 1985.
- Pacheco, José Emilio. *Tarde o temprano [poemas 1985-2009]*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Tarde o temprano [poemas 1985-2000]*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Antología del modernismo 1884-1921*. México: Era, 1999.
- \_\_\_\_\_. *La sangre de Medusa*. México: Era, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Aproximaciones, traducciones y notas*. México: Penélope, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Tarde o temprano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- \_\_\_\_\_. “López Velarde: la moral de la simetría.” *Siempre!, La Cultura en México*, 1969.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. México: Seix Barral, 1984.
- Paz, Octavio. *Poesía en movimiento. México, 1915-1966*. Pról. Octavio Paz. Sel. y notas de Homero Aridjis, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Octavio Paz. México: Siglo XXI, 1966.
- Platón. “Fedro o de la belleza” en *El banquete. Fedro*. Trad. Patricio Azcárat, revisada por Ángel Vasallo. Oceano: Barcelona, 2001.
- Popovic Karic, Pol y Fidel Chávez Pérez (coords.) *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*. México: ITESM/Siglo XXI, 2006.
- Portales, Gonzalo y Breno Onetto. *Poética de la infinitud, ensayos sobre el romanticismo alemán. Fragmentos del Atheneaeum*. Santiago: Interperie/Palinodia, 2005.
- Pound, Ezra. *El arte de la poesía*. México: Joaquín Mortiz.
- Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*. Trad. Agustín Neira. Madrid: Trotta, 1980.
- Ruiz-Pérez, Ignacio. *Nostalgia de la unidad natural: la poesía de José Carlos Becerra*. México: Instituto Mexiquense de Cultura, 2009.
- Segovia, Tomás. *Poética y Profética*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Shklovski, V. “El arte como artificio”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, 2002.
- Steiner, George. *Pasión intacta: ensayos 1978-1995*. Trad. Menchu Gutiérrez y Encarna Castejón. Madrid: Siruela, 1997.
- Valéry, Paul. *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor.
- Verani, Hugo (comp.). *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. México: Era, 1994.
- VV.AA. *Nueva poesía latinoamericana*. México: UNAM/UV, 1999.
- VV.AA. *De Hardy a Haney, poesía inglesa del siglo XX*. México: UNAM, 2003.
- Zaid, Gabriel. *Ensayos sobre poesía*. México: El Colegio Nacional, 2004.
- \_\_\_\_\_. (Presentación, compilación y notas). *Ómnibus de poesía mexicana*. México: Siglo XXI, 1971.
- Zambrano, María. *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Zapata, Miguel Ángel. “Prólogo” a *Nueva poesía latinoamericana*. México: UNAM/UV, 1999.