

Me pondría de rodillas si apareciera un taxi.
Pero la ciencia ha demostrado
que los taxis no existen³².

La publicación de *Memoria del tigre* de Eduardo Lizalde, en 1983³³, dio a los lectores la oportunidad de ver el cambio entre la poesía esencialista de *Cada cosa es Babel* (1966) y una poesía de la cólera y el horror, de una intensidad excepcional, en *El tigre en la casa* (1970). Posteriormente, en libros como *La zorra enferma* (1975) y *Caza mayor* (1979), Lizalde ha profundizado en esta poesía zoológica en la cual se alían la brutalidad, la ironía inteligente y cierto gozo en analizar las entrañas de la vida cotidiana. Sin embargo, el cuidado formal nunca abandona a este poeta que combina hábilmente un tono coloquial y a veces violento, con un rigor expresivo. Una vez más la poesía se abre a estados de ánimo que tradicionalmente se han considerado apoteósicos.

El tránsito entre dos tipos de poesía se ve de modo bastante nítido en el polifacético escritor José Emilio Pacheco. Vale la pena detenernos para considerar este caso. En sus dos primeros libros de poesía, *Los elementos de la noche* (1963) y *El reposo del fuego* (1966), se articula una preocupación tradicional por grabar y eternizar el flujo temporal en imágenes duraderas. Predominan aquí cierta solemnidad contemplativa y una muy lograda estilización que tiende, sin embargo, a convertirse en una retórica impersonal. El yo poético contempla y graba un universo heracliteano donde todo estalla en llamas y fluye y cambia en un movimiento vertiginoso. La imagen dominante del fuego transmite esta obsesión con la destrucción de todo lo existente en la hoguera feroz: «Todo el mundo está en llamas: / lo visible / arde / y el ojo en llamas lo interroga»³⁴. La poesía misma no logra salvarse de la catástrofe: «Es hoguera el poema / y no perdura / Hoja al viento»³⁵. El único reposo posible es —como lo dice el título del segundo libro— el reposo del fuego: la inmovilidad instantánea en el corazón del movimiento, el principio de permanencia en el cambio.

A partir de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), hay un cambio en esta actitud³⁶. En este tercer libro y en sus obras posteriores, Pacheco intenta insertar la poesía en la vida cotidiana, provocando así la desacralización y la subversión de su propia estilización retórica. Las resonancias abstractas y filosóficas del universo heracliteano se transforman ahora en una actitud más irreverente e irónica, mientras que se incorpora al poema una dosis de humor lúdico. El tono de desencanto es ahora el producto de un voz que habla desde una posición voluntariamente marginal.

Para lograr este efecto de distanciamiento irónico se experimenta con una variedad de técnicas, como la mezcla de diferentes perspectivas y la sustitución del yo poético por una serie de «personas» o «hablantes». Irrumpen en esta poesía el prosaísmo y el coloquialismo, a la vez que se concede gran importancia a la anécdota y al desarrollo narrativo. Abundan referencias a la historia contemporánea, a la realidad urbana, a la opresión social y política. El lenguaje del poema se abre a terrenos extraliterarios, como el mundo de la publicidad y del periodismo. La actitud de desconfianza

³² Gabriel Zaid, «Teofanías», en Cuestionario. Poesmas 1951-1976, Fondo de Cultura Económica, México, 1976, págs. 199-200.

³³ Eduardo Lizalde, Memoria del tigre. (Poesía 1962-1982), Katún, México, 1983.

³⁴ «Las palabras de Buda», del libro El reposo del fuego [1966], en Tarde o temprano. Obra poética reunida, Fondo de Cultura Económica, México, 1980, pág. 57.

³⁵ Ibid.

³⁶ Este cambio fue muy generalizado en la poesía latinoamericana de la década de los sesenta. Uno de los protagonistas de dicha tendencia, el poeta y crítico argentino Saúl Yurkievich, nos ha dejado una buena descripción global del fenómeno en «Los disparadores poéticos», recogido en A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias, Muchnik Editores, Barcelona, 1984, págs. 200-209. Es significativo que en una mirada retrospectiva Yurkievich haya expresado reservas en cuanto al alcance de este tipo de poesía que él había protagonizado: «Yo también he creído y creo en la interpenetración de los géneros, pero el viraje de la poesía latinoamericana hacia lo prosaico y anecdótico ahora me parece negativo. Evidentemente, la poesía de los años cincuenta era demasiado solemne, demasiado sublimante, demasiado utópica y ucrónica, demasiado ahistórica, demasiado distante de nuestra experiencia inmediata. Entonces hubo un empeño en volverla a conectar con

en la utilidad de la poesía se traduce ahora en una práctica radical que cuestiona la validez de escribir en un mundo de degradación apocalíptica: «La realidad destruye la ficción nuevamente. No me vengas con cuentos porque los hechos nos exceden mientras versificamos nuestras dudas»³⁷.

En un poema del libro posterior *Irás y no volverás* (1973), se expresa el mismo desencanto ante la fugacidad temporal mediante referencias al lenguaje comercial de los productos de consumo:

3. Augurios

Dentro de poco tiempo estos poemas
sonarán más ridículos que ahora
Como no hay fijador en el mercado
se irán desvaneciendo mis palabras
—*snapshots* instantáneas mal tomadas³⁸.

Frente a la estructura orgánica de *El reposo del fuego* (un solo poema dividido en tres movimientos), destaca en esta segunda etapa una pluralidad estilística y hasta genérica. Se borra la línea divisoria entre verso y prosa. La forma se vuelve plural, heterogénea y más fragmentaria. El yo poético, tan estilizado en la etapa anterior, se reduce notablemente y tiende a desaparecer, a disolverse en otras voces o esconderse detrás de máscaras. Hay incluso reflexiones irónicas sobre su poesía anterior (cf. el título *No me preguntes cómo pasa el tiempo*). En lugar de la arquitectura unitaria de *El reposo del fuego*, el libro de 1969 consta de cuatro secciones, bastante diferentes en su forma, y como apéndice un «Cancionero apócrifo» que sigue la práctica del empleo de heterónimos inaugurada por Machado y Pessoa. El yo poético se disgrega y multiplica en dos poetas ficticios que gozan de identidad autónoma y que tienen biografía propia (Julián Hernández y su «continuador» Fernando Tejada).

Creo que lo verdaderamente importante en este segundo momento son los intentos de cuestionar y relativizar la noción de originalidad y las correspondientes nociones de autor y texto: el poema se vuelve anónimo, colectivo y no perdurable. Al fijarnos en la estructura de los últimos libros de Pacheco, salta a la vista que una sección habitual se llama «Aproximaciones» y consta no de traducciones en el sentido tradicional sino de recreaciones de textos escritos en otros idiomas. Son, en palabras del autor, «poemas escritos a partir de otros poemas [...] una obra colectiva que debiera ser anónima»³⁹. Como en Ezra Pound, desaparece la barrera entre traducción y creación. El poeta entiende la poesía «no como creación eterna sino como trabajo humano, producto histórico y perecedero»⁴⁰.

Otro procedimiento que tiende a socializar o colectivizar la noción de creación única es la técnica del *collage*, heredada de la vanguardia cubista. En la sección «Manuscrito de Tlatelolco», incluida en el libro de 1969, aparecen dos poemas clave: el primero («Lectura de los "cantares mexicanos"») es un texto hecho a partir de fragmentos de traducciones previas de poesía náhuatl; el segundo («Las voces de Tlatelolco») es «un poema colectivo e involuntario hecho con frases entresacadas de las narraciones

el mundo de todos, con la cotidianeidad, con la realidad concreta, en hacerla descender para que registrase en la lengua oral o lengua viva las restricciones de lo real empírico. Nuestra poesía se vuelve conversacional (para caracterizarla se la llama igualmente poesía prosaica o coloquial), doméstica, popular, callejera. Pero hubo una tal irrupción de la inmediatez en bruto, no conformada, no transfigurada, que ese excesivo prosaísmo ha terminado por resultarme insignificante; me empalaga» («Contar y cantar: Julio Cortázar y Saúl Yurkievich entrevistados por Pierre Lartigue», *Ibid.*, pág. 112).

³⁷ «Transparencia de los enigmas», del libro *No me preguntes cómo pasa el tiempo [1969]*, en *Tarde o temprano*, op. cit., pág. 63.

³⁸ *Ibid.*, pág. 144.

³⁹ «Nota» a *Tarde o temprano*, *Ibid.*, pág. 10.

⁴⁰ *Ibid.*

orales y, en menor medida, de las noticias periodísticas que Elena Poniatowska recoge en *La noche de Tlatelolco* (1971)⁴¹.

El resultado de esta práctica textual es una deliberada mezcla o interferencia de elementos considerados ajenos a la poesía. El texto deja de ser un recinto desarticulado del mundo de la actualidad histórica y política para convertirse en un espacio de encuentro de una pluralidad de voces provenientes de diferentes ámbitos. No se trata de una operación mecánica de *pastiche* sino de un acto de recontextualización y actualización. Pero aquí el *collage* desemboca en algo más generalizado: la práctica de la escritura como intertextualidad, la idea de que toda escritura es reescritura. Como para Borges, el escribir significa un volver a escribir sobre lo ya escrito: el texto se transforma en un palimpsesto que registra las huellas del entrecruzamiento de discursos del pasado y del presente. La voz poética se disuelve en la tradición impersonal. Creación se torna un sinónimo de recirculación de mensajes ya existentes. Es una idea transhistórica de la tradición, con ecos de Eliot: «Y cada vez que inicias un poema / convocas a los muertos / Ellos te miran escribir / te ayudan»⁴².

Lejos de constituir una poesía «popular» en el sentido de ser accesible a grandes sectores de la sociedad, la poesía de Pacheco requiere del lector una enorme cantidad de lecturas para captar estas resonancias intertextuales. La intertextualidad conduce inevitablemente a un mayor grado de literariedad del mensaje estético, especialmente cuando las alusiones y citas remiten a textos literarios.

Muchas veces, el prosaísmo y el cultivo de la anécdota ceden a un desarrollo narrativo. De hecho, varias secciones de los últimos libros de Pacheco, como «Prosas» en *Desde entonces* (1980), están formados por textos híbridos que mezclan procedimientos de diversos géneros. Relativización genérica, pluralidad estilística, mezcla de lo oral y lo escrito, discursos que se contaminan de lo extraliterario, son algunos de los rasgos distintivos de esta poesía que se reserva el derecho de elaborar una poética en el poema mismo, aunque sea una meditación a contrapelo del concepto tradicional:

Que otros hagan aún
el gran poema
los libros unitarios
las rotundas
obras que sean espejo
de armonía
A mi sólo me importa
el testimonio
del momento que pasa
las palabras
que dicta en su fluir
el tiempo en vuelo

La poesía que busco
es como un diario
en donde no hay proyecto
ni medida⁴³.

⁴¹ *Ibid.*, pág. 66.

⁴² *Ibid.*, pág. 143.

⁴³ *Ibid.*, págs. 143-144. Existe una muy útil recopilación de ensayos críticos sobre Pacheco: José Emilio Pacheco ante la crítica, selección y presentación de Hugo J. Verani, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1987. Ver especialmente el ensayo de José Miguel Oviedo, «José Emilio Pacheco: la poesía como ready-made» (págs. 21-45).

A través de sus cambios la poesía de Pacheco sigue girando alrededor del tema básico de su obra: la devastación del tiempo. Si las técnicas y el tono cambian, si la poesía de esta segunda etapa es menos filosófica y menos abstracta, no por eso deja de haber una profunda continuidad temática y espiritual.

En resumen, podemos decir que la tesis de una polarización excluyente entre dos corrientes opuestas carece de fundamento. No quiero negar que tales corrientes existan; sólo deseo señalar que son tendencias que se dan continua y a veces simultáneamente durante el desarrollo de la poesía mexicana contemporánea. Lo cultista y lo coloquial son polos ideales que casi nunca se dan en forma pura. A lo largo del siglo la poesía mexicana ha respondido a varios impulsos —personales, estéticos, sociales e históricos—, pero independientemente del tipo de poesía que se haya escrito, ha sido, en sus mejores momentos, testimonio vital y creación imaginativa. Ha sabido articular verdades comunes a todos los hombres. ¿Se le puede pedir más a la poesía?

Anthony Stanton

