

tura de la onda fue una lectura social más que una experiencia literaria. Los libros de Juan Villoro son la muestra más elaborada de esa herencia entre nosotros.

Sainz, naturalmente, no es responsable del ambiente que *Gazapo* contribuyó a difundir y sería injusto acusarlo de improvisar, pues en la contradicción entre la vacuidad de sus temas y la maquinaria textual de sus elaboraciones es donde está su problema. Recorrer sus siete novelas es comprobar que su profundo interés por la naturaleza orgánica del texto va de la mano de una escritura sin centro que ha probado varios caminos sin encontrar nada que decir. Sainz siempre parece querer estar al día, su afán de modernidad está signado por ambiciones culturales que lo hundan en los lugares comunes de la tradición. Cada novela de Gustavo Sainz es un sobretiro en el gusto colectivo: el servilismo ante la nueva novela en *Obsesivos días circulares* (1969), el alarde discursivo en *La princesa del Palacio de Hierro* (1974), la épica urbana en *Compadre lobo* (1980), las indagaciones fuentesianas sobre la conciencia milenaria en *Fantasmas aztecas* (1982) o el más afortunado mundo de los acertijos en *Paseo en trapezoido* (1985). Siempre una búsqueda formal que construye una máquina parlante que sólo alcanza a balbucear las doxas de la tradición.

En *Muchacho en llamas* encontramos un viraje y algunas respuestas. Libro que se quiere empezado a escribir en 1987 y culminado en 1961, es el viaje en que Sainz se deja atrás a sí mismo, y, no tan paradójicamente, se encuentra. Novela de iniciación, *Muchacho en llamas* es una combinación legible y a veces feliz de la consunción adoles-

cente, el cuadro de época y la salvación por la escritura. El personaje (Sócrates) es la necesaria negación del Menelao de *Gazapo*, es su realidad descarnada, la exhibición sin ambages del proceso en que un autor se va disociando en personajes; su vida es la de los personajes de *Gazapo*, pero aquí no hay una apuesta cultural, sino un reconocimiento íntimo: la pedantería, la ambición y la ternura del artista adolescente. Es, también, un cuadro de época. Un ayer donde el teatro aún no se disociaba de la vida literaria, donde había dos suplementos culturales, donde escritores de hoy aparecen empezando, donde el divorcio empezaba a generalizarse entre la clase media. Diarios íntimos, ejercicios narrativos iniciales, reseñas de teatro, conversaciones periodísticas con Usigli, Fuentes, Jodorowsky. Un libro que recupera una memoria y enriquece nuestra mirada retrospectiva en cuanto a la literatura y a otras educaciones sentimentales. Es lástima que el cuidadoso armado de esta bitácora se apoye en una idea forzada, la del *Muchacho en llamas*, que asocia su propia combustión interna con la de aquellos que se han incendiado químicamente y forma parte de los anales de lo sobrenatural.

Gustavo Sainz se quejó en una entrevista reciente de que cada libro que escribe lo hace más invisible ante la crítica. Sin que esto signifique convalidar los vicios y las vergüenzas de la crítica mexicana, cabe preguntarse si no será que tras la llamarada de *Gazapo* los libros de Sainz no traen entre sus páginas la fórmula para hacerse visibles.

Christopher Domínguez Michael

Cuando tiembla la poesía

Miro la tierra, de José Emilio Pacheco, Ediciones Era, México, 1986.

El más reciente conjunto de poemas de José Emilio Pacheco, *Miro la tierra*, responde a dos preguntas que tanto autor como lectores se deben haber hecho. ¿Cómo se arma un libro de poemas? ¿Cómo se escribe sobre la inmediatez? La primera es crucial en la trayectoria de Pacheco. Libros como *El reposo del fuego* (1966) e *Islas a la deriva* (1976) difieren no sólo en el afianzamiento de una expresión y en la soldadura con que el poeta se muestra a los lectores, sino en la forma en que fueron concebidos. De hecho esa forma fue operando por expansión y recolección: las circunstancias provocan los poemas; el autor ordena y distribuye esos textos. O los poemas crecieron en cuadernillos que luego Pacheco reunió según los avatares de cada publicación. Lo cierto es que *Tarde o temprano* (1980) puso, al parecer, un tope a una manera de mirar (poética) y a la actitud que moldeaba esas miradas. De ahí que *Los trabajos del mar* (1983), revelando las viejas técnicas de armado de Pacheco, fuese un libro casi extemporáneo, al que defendían poemas de gran calibre. Con lo cual no sugiero que sólo bastaba un grupo de excelentes poemas para que se sostuviera, como tal, el libro. Hay algo más. Y no significa recobrar el simbolismo estructural de *El reposo del fuego*, pero definitivamente Pacheco debía estar buscando algo después de un libro tan contundente como *Tarde o temprano*. Esa búsqueda ha sido interrumpida con una vuelta a los hábitos conocidos. ¿La razón? El azar de una tragedia. Pero es como intentar desprenderse de los vicios cotidianos. Podríamos elegir ejemplos de esa esfera, radicales y obsesivos como la poesía, uno de los vi-



Esta lectura española del último libro de José Emilio Pacheco apareció en *Hora de Poesía*, núms. 49-50.



cios más terribles. Sean el (dejar de fumar para un adulto o el (dejar de) morderse las uñas para un niño e incluso para un adulto. No quiero sonar a *koan* budista. Pero la palabra *conjunto* adquiere más sentido en *Miro la tierra*. Las cuatro partes son cuadernillos también. Comprobamos que se mantiene el orden *tradicional* (aquí las traducciones-aproximaciones van al final). La pregunta sería: ¿deseaba el poeta alterar sus propias costumbres?

La otra inquietud tiene que ver con los poemas mismos. Pacheco es un poeta que ha hablado de la cotidianidad y del presente a partir de analogías con los animales, los viajes, el pasado y las máscaras (heterónimos). Un poema como "Las ruinas de México (elegía del retorno)" tiene que dialogar necesariamente con algunos poemas que integran la sección "Antigüedades mexicanas" de *Islas a la deriva*. Hay indudables flancos que se ofrecen a la especulación: la circunstancia no puede ser más inmediata, aunque el poema haya sido escrito durante un año. Me pregunto si el tiempo del *luto* ha concluido (¿o sería mejor hablar de luto poético?). ¿Se puede escribir sobre un ser querido mientras se está viviendo aún —*procesando*, aclararía el analista— la experiencia de la pérdida? Si se puede, pero se corre el peligro de mezclar lo poético con lo afectivo. El tópico existe: en la poe-

sía colonial abunda el tema del terremoto. (Sólo para el caso de la ciudad de Lima, que domino mejor, habría tres nombres conocidos: Pedro de Oña, Rodrigo de Carvajal y Juan del Valle y Caviedes.) Pero es interesante trazar ciertas analogías y diferencias. El fenómeno natural era trasladado a la poesía para expresar, en la mayoría de los casos, la ira vengativa de Dios o el castigo por los pecados de la ciudad. En el caso del poema de Pacheco no existe el desorden de la naturaleza, sino más bien un desorden de carácter más ideológico (la ecología y su profanación) que debe pagarse políticamente. La inmediatez de este juicio contiene un par de recursos estilísticos: un *yo* autobiográfico que se muda poco a poco en *yo* declamatorio; un *tono* que tiene que ser moral porque el discurso es didáctico. La sección más importante de *Miro la tierra* adopta una calidad cívica, pero pierde por ello la posibilidad de apelar a la plurisignificación. Dicho de otro modo: en sus más famosos poemas en torno a conceptos como ciudad e historia, Pacheco empleaba una poética *especulativa*. Pero ante una tragedia nacional no cabe más que la *constatación*, y por eso encontramos apoyaturas de tipo patriótico, público, y pocas veces asoma el hada sorpresa (excepto cuando se habla sobre las almejas y las moscas o las fotografías, lo

que demuestra un distanciamiento metafórico-descriptivo frente al suceso). El final del poema es una arenga que seguramente todo lector compartirá, pero por razones más políticas que poéticas.

Lo mejor de *Miro la tierra* está en el medio. Pero es el Pacheco que ya conocemos, con sus sabias inyectivas al poder. De pronto, en "Alabanzas" hay una estrofa (la X) que bien pudo integrar el poema sobre el terremoto, y otra (la VI, "Haikú de la IBM") que parece salida de *Irás y no volverás*. Y, claro, cuando uno empieza a espigar, encuentra. En el poema "Cain" hay otra estrofa que nos remite a la primera sección: *El frío, el calor, el terremoto, el diluvio / o la sequía, la tempestad, la epidemia / muestran hasta qué punto nos aborrece la tierra; / nos ve como insectos / torturadores que la roen por dentro / y la saquean, envenenan, destruyen* (p. 53). Pero el ejemplo es claro de cómo la mejor alternativa para la inmediatez sigue siendo la analogía y la invención. Lo admirable radica en la conciencia de un *yo* que se debate por definir en términos poéticos una circunstancia que afecta a la colectividad. Más importante aún es querer situar una poética diferente: *Con qué facilidad en los poemas de antes hablábamos / del polvo, la ceniza, el desastre y la muerte. / Ahora que están aquí ya no hay palabras / capaces de expresar qué significan / el polvo, la ceniza, el desastre y la muerte.* ("Las ruinas...", II, 10, p. 22). Esta lucidez le confiere a *Miro la tierra* la excepción para una norma que anularía el libro de antemano. Pacheco asume toda responsabilidad, como debe ser. Y es obvio que el lector sigue hasta el final leyendo *casí* un mismo poema. El canto de Pound sobre la usura dialoga conscientemente con unos versos (*Secamos toda el agua de la ciudad, destruimos / por usura, los campos y los árboles*) de la primera parte, y el guante les debería caer a aquellos que en ese largo poema reciben el odio y la condena (todo profeta es un juez) del *yo*.

Miro la tierra responde, pues, las dos preguntas iniciales. Dificilísimo es trabajar con la inmediatez desde una poética colectiva. Ya no es conveniente concebir el libro como una reunión de cuadernillos. José Emilio Pacheco tiene en sus manos algunos indicios. No hay tregua con el lenguaje. Para grandes poetas, semejantes riesgos.