

José Emilio Pacheco en el imaginario de la poesía mexicana reciente: ética de escritura y política de lectura

José Emilio Pacheco in recent Mexican poetry's imaginary: writing ethics and reading politics

IGNACIO RUIZ-PÉREZ*

The University of Texas at Arlington (Estados Unidos)

Resumen

El objetivo de este artículo es demostrar que parte del legado de José Emilio Pacheco en la poesía mexicana reciente consiste en diversas estrategias discursivas (dicción espuria, cuestionamiento de la autoridad textual, subjetividad descentrada, entre otros) en concordancia con un país continuamente en crisis. Es decir, en la poesía de Pacheco se puede ya ubicar un código de lectura y una política de escritura que convierte el texto en un espacio de reflexión y de resistencia. Mi propuesta en este ensayo, en definitiva, es que el sistema poético de la última lírica mexicana responde a los retos políticos y sociales inmediatos del país en un entorno global y transnacional, rasgos que se pueden ubicar *avant la lettre* en la visionaria obra de José Emilio Pacheco.

Palabras clave: poesía, imaginario, tradición, ética, política, lectura, escritura, globalización

Abstract

The aim of this article is to demonstrate that José Emilio Pacheco's legacy to recent Mexican poetry consists of various discursive strategies (spurious diction, questioning of textual authority, decentered subjectivity, among others) in relation to a country continually in crisis. In other words, Pacheco's poetry implies a reading code and a writing politics that turns the text into a space of both reflection and resistance. Moreover, in this essay I argue that the poetic system of recent Mexican poetry is in alignment with the immediate political and social challenges of the country in a global and transnational context, traits apparent *avant la lettre* in José Emilio Pacheco's visionary work.

Keywords: poetry, imaginary, tradition, ethics, politics, reading, writing, globalization

* Es poeta y especialista en literatura mexicana. Es autor de *Nostalgia de la unidad natural: la poesía de José Carlos Becerra*, así como de numerosos artículos sobre literatura hispanoamericana. Es subdirector del Center for Mexican American Studies de University of Texas at Arlington.

En junio de 2009, la revista *Letras Libres* publicó un número especial dedicado a José Emilio Pacheco. El homenaje estaba compuesto por una entrevista con Hernán Bravo Varela (1979), tres poemas del propio Pacheco y un conjunto de homenajes, variaciones, diversiones y (des)apropiaciones del conocido poema «Alta traición» realizados por cinco poetas mexicanos jóvenes, todos nacidos en las décadas de los 70 y 80¹. En su presentación, Saldaña París (1984) proponía, de manera lúdica, las reglas del ejercicio de escritura al que se sujetarían los poetas convocados:

debían conservarse cuatro versos fundamentales del original: «No amo mi patria», «daría la vida», «por diez lugares suyos», «-y tres o cuatro ríos». El orden de estos cuatro versos al interior del poema debía ser idéntico al del poema de Pacheco, aunque el sentido de los mismos fuera traicionado o acabasen formando parte de secuencias rítmicas más largas. Fuera de eso, todo quedó al criterio y la sensibilidad de cada autor (74).

Llama la atención no tanto el homenaje a un poeta que por entonces cumplía 70 años, cuya obra gozaba de amplio reconocimiento entre la crítica y que acumulaba diversos premios y reconocimientos nacionales e internacionales –cinco meses después de publicado el *dossier*, Pacheco sería galardonado con el Premio Cervantes de Literatura. En cambio, lo que me parece significativo es que el homenaje y el ejercicio planteado por Saldaña París giren precisamente en torno a uno de los poemas más celebrados y citados de Pacheco, a tal grado que no me parece exagerado decir que «Alta traición» forma parte ya del imaginario cultural de los mexicanos junto a «La suave patria» (1921) de Ramón López Velarde, y que su hipotexto (Genette 14), conformado por espacios, lugares y nombres no pronunciados pero asumidos (de ahí su inasible «fulgor abstracto»), articula esa camaradería horizontal que es la nación en cuanto comunidad imaginada según la conocida definición de Benedict Anderson (23). El poema de Pacheco, además, es significativo porque revisita la poesía de tipo patriótico «tan favorecida en otro tiempo, tan venida a menos en el nuestro» (Esquinca 17) en un contexto como el mexicano, golpeado en los últimos

años por la violencia a causa de la guerra contra el narcotráfico, la debilidad del Estado, el magro crecimiento económico y el continuo malestar social. Los poetas convocados al homenaje a Pacheco escriben desde un contexto muy diferente al de Pacheco, lo cual recodifica y resignifica el conocido poema dotándolo de sentidos tan diversos como los mismos intereses estéticos y temáticos que nutren sus obras. Si bien no es este el lugar para abordar el posible «repunte de una poesía patriótica de nuevo cuño» (Higashi 93), vale la pena decir que la orientación hacia la poesía de corte patriótico, o que de alguna manera roza o aborda plenamente temas de interés nacional, es una tendencia no unánime pero sí bastante ubicable en la obra de los poetas nacidos alrededor de los 70 y 80.

La práctica deconstructiva de las narrativas de la nación es visible en varios libros de poesía mexicana recientes, y parece ser la muestra de un cambio de paradigma que consiste en temas y prácticas discursivas afines que, según creo, forman una política de escritura y un pacto de lectura reconocibles en medio de la disimilitud y dispersión de poéticas². No me parece arriesgado decir que la presentación de Saldaña París en el ya mencionado *dossier* proporciona no sólo la clave de algunas de las estrategias discursivas empleadas por José Emilio Pacheco a lo largo de su dilatada obra poética, sino que además entrega un código para entender la geografía móvil y diversa de la poesía mexicana reciente. En las páginas que siguen sugiero comentar más de cerca el ejercicio escritural que propone Daniel Saldaña París en el *dossier* de homenaje y, a partir de éste, reflexionar en torno a algunas de las estrategias discursivas prevalentes en la poesía mexicana actual. Mi propuesta es que la búsqueda de la última lírica mexicana responda a una nueva manera de leer y de escribir

1. Los autores invitados a «apropiarse» del poema de Pacheco son, en orden de aparición, Santiago Matías (1976), Maricela Guerrero (1977), Óscar de Pablo (1979), Jorge Betanzos (1983) y Rodrigo Castillo (1982).

2. Pienso en libros tan distantes y distintos como *Antígona* González (2012) de Sara Uribe (1978), *Dioses del México antiguo: coreografía cívica* (2012) de Óscar de Pablo, *Album Iscarote* (2013) de Julián Herbert (1971), *Balacera* (2016) de Armando Alanís (1969) o *Libro centroamericano de los muertos* (2018) de Balam Rodrigo (1974), por mencionar tan sólo algunos ejemplos. De los conjuntos mencionados, los de Alanís, Rodrigo y Uribe son los que abordan de manera directa y programática el flagelo de la violencia en las fronteras sur y norte del país. Sin embargo, dejo para otra ocasión el comentario de esos libros para concentrarme en Julián Herbert y Óscar de Pablo por ser sus poemas los que presentan concomitancias más evidentes con la obra de José Emilio Pacheco como expondré más adelante.

poesía más acorde con los retos políticos y sociales inmediatos del país en un entorno global y transnacional –de hecho, no es gratuito que la serie de homenajes y (des)apropiaciones de los autores incluidos en el *dossier* giren sobre el emblemático poema de José Emilio Pacheco, como intentaré demostrar. La aproximación a los textos de los poetas mencionados me permitirá, conjeturo, expandir mi corpus de trabajo y encontrar de manera más localizada y amplia las concomitancias entre la poesía de José Emilio Pacheco y la de los poetas mexicanos más recientes. Una aproximación semejante tiene además la facultad de posibilitar acceder, por una parte, a las distintas formas en las que las nuevas generaciones de poetas, pretendidamente aquellos nacidos entre los 70 y 80, conciben su propia práctica escritural; y por otra, averiguar de manera fehaciente qué estrategias discursivas de Pacheco persisten y son valoradas entre los poetas mexicanos por su actualidad, o mejor dicho, por ajustarse a un entorno nacional marcado profundamente por el empleo de las nuevas tecnologías y por la globalización, el neoliberalismo, el debilitamiento del Estado de derecho, y el aumento de la violencia ocasionada por el combate al narcotráfico. Lo anterior me permitirá comentar, y este es el objetivo del presente ensayo, no sólo la vigencia de José Emilio Pacheco en el imaginario de la poesía mexicana reciente, sino su función tutelar como uno de los ilustres precursores del cambio de paradigma estético al que he aludido antes. Mi propuesta, en definitiva, es comprobar que parte del legado de José Emilio Pacheco consiste también en la percepción cada vez más unánime de la necesidad de politizar el discurso poético. En otras palabras, en la poesía de Pacheco se puede ya ubicar un código de lectura (legibilidad) que implica necesariamente una política de escritura (legalidad) presente en la obra de un número considerable de poetas mexicanos nacidos entre los años 70 y 80.

Quiero empezar las siguientes reflexiones resaltando de nueva cuenta que el prólogo de Saldaña París al *dossier* de homenaje proporciona algunos códigos o referencias comunes en la obra de José Emilio Pacheco. Dice el joven crítico mexicano en «Alta tra(d)ición», título de la presentación a los poemas del *dossier*:

Los poemas no se mantienen vivos porque floten en una realidad etérea de universalidad estética. Al contrario, viven porque son leídos y releídos desde lugares precisos [...] haciendo de la tradición un ente en revisión constante que muta tan rápido y de modos

tan impredecibles como –perdón por la metáfora– un virus (74).

Las palabras iniciales de Daniel Saldaña París tienen por lo menos tres implicaciones que me parecen válidas para la poesía de José Emilio Pacheco, y para la mexicana en general. En primer lugar, Saldaña París juzga en esencia la poesía del autor de *El reposo del fuego* (1966) a partir de una práctica suya más que emblemática, la traducción, y la relaciona con el acto mismo de escritura. Es bastante conocido que Pacheco consideraba sus traducciones como «aproximaciones» al ser éstas «poemas escritos a partir de otros poemas» que forman parte de «una obra colectiva que debiera ser anónima» (*Tarde o temprano* 10). Las versiones de Pacheco siguen de cerca el original aunque también lo modifican para adaptarse al castellano como si se tratase de glosas o «comentarios en torno de sus intactos, inmejorables originales», práctica que debe distinguirse en cualquier caso del plagio o copia literal de un texto ya traducido (*Tarde o temprano* 10). El resultado es un nuevo poema orgánicamente vinculado a la propia obra de José Emilio Pacheco, para quien la poesía y la traducción son actividades anónimas y colectivas, como afirma el poeta en «Carta a George B. Moore en defensa del anonimato»:

Y yo quisiera como el maestro español [Juan Ramón Jiménez]
que la poesía fuese anónima ya que es colectiva
(a eso tienden mis versos y mis versiones)
(*Tarde o temprano (Poemas 1958-2000)* 304).

De esta forma, Pacheco desestabiliza las nociones de originalidad, autoridad y jerarquía, que son valores ideológicos que su generación cuestiona en la década de los 60³. Quizá por ello esta idea de Pacheco resulta tan actual para Daniel Saldaña París quien, en segundo lugar, tampoco duda en emparentar la traducción con la escritura, pues según el joven crítico mexicano la tradición y el canon no son entelequias abstractas y consagradas por el gusto estético, sino ideas espurias y sujetas a ser interpretadas por el escritor en un procedimiento que involucra no sólo el bagaje socioeconómico del escritor, sino también el lugar desde donde éste escribe. Toda escritura, nos

3. Véase a este respecto mi libro *Lecturas y diversiones: la poesía crítica de Eduardo Lizalde, Gabriel Zaid, José Carlos Becerra y José Emilio Pacheco* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 2008).

dice, es una reescritura de la tradición, pero también una traición al canon porque redescirlo es sujetarlo a un profundo cuestionamiento vinculado con la reinterpretación, a la que el texto se encuentra fatalmente ligado.

Pero las palabras de Saldaña París aluden también (paratexto incluido), y en tercera instancia, a la polémica en torno al presunto cambio de paradigma poético en México en el que opera el desmantelamiento de lo que se podría llamar la «tradición de la inmanencia». Esta línea genealógica consistiría en una idea atemporal y universalista de la poesía cuya definición se puede trazar hasta el concepto «tradición de la ruptura» acuñado por Paz en su prólogo a *Poesía en movimiento* (1966), y presupondría modelos estéticos como *Nostalgia de la muerte* (1938) de Xavier Villaurrutia, *Muerte sin fin* (1939) de José Gorostiza o *Piedra de sol* (1957) de Octavio Paz. Visto así, las palabras de Saldaña París serían un llamado tácito a revisar críticamente ese paradigma estatizante y aún vigente, pero lo haría desde la conciencia de que en literatura no se parte de la soledad ni de la nada, sino de la relación dialógica con antecesores que presagian esos cambios ajustados a los nuevos paradigmas históricos, antecesores entre los que estaría precisamente José Emilio Pacheco. La poesía del autor de *Irás y no volverás* (1973) tipifica en sí misma un cambio de paradigma en los 60 que tiene mucho que ver con las transformaciones de la sociedad postindustrial (para emplear el conocido concepto de Daniel Bell) consistente parcialmente en el viraje a las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, y su impacto en la producción cultural, la cual se encuentra atravesada por múltiples tensiones políticas e ideológicas. En ese sentido, es sintomático que justo cuando Octavio Paz define la tradición de la modernidad poética en México como un sistema estable de signos legibles en sí mismos (inmanencia) caracterizado por rupturas cíclicas y sistemáticas («tradición de la ruptura»), los poetas mexicanos más jóvenes (José Emilio Pacheco, José Carlos Becerra, Eduardo Lizalde, Gerardo Deniz, entre otros) asumen una modalidad poética a contrapelo de la pretendida rotación cíclica de Paz. Esa nueva sentimentalidad lírica se tipifica por su condición espuria (coloquial y cultista a la vez), fragmentaria, de suyo atravesada por diversas modalidades discursivas (el cine, la música, los cómics, la publicidad, los *graffiti*, los *happening* y el arte callejero), tendiente a cuestionar o anular la autoridad textual y toda noción de originalidad, y cuyo objetivo es evidenciar una subjetividad descentrada, en

concordancia con un país continuamente en crisis, que politiza y convierte el poema en un espacio de resistencia. Estos procedimientos discursivos ubican la obra de Pacheco entre las múltiples y heterodoxas vertientes de la poesía neovanguardista de los 60, cuyos integrantes reivindican estrategias de las vanguardias históricas e incorporan además elementos discursivos de la «otra vanguardia», entre ellos el registro coloquial y conversacional tan en boga en el periodo señalado, asimilado de la «New Poetry» y difundido gracias a la *Antología de la poesía norteamericana* (1963) de José Coronel Urtecho y Ernesto Cardenal, pero asimismo a través de las aportaciones en la traducción y en la creación de Pedro Henríquez Ureña, Salomón de la Selva y Salvador Novo⁴. Por esa razón no sorprende tanto que la poesía de José Emilio Pacheco –junto a la de Deniz y Becerra, herederos directos del neovanguardismo de los 60– se cuente entre las más vigentes para los poetas jóvenes, sobre todo aquellos nacidos en los 70 y 80, a quienes les ha tocado vivir de manera directa la transición de un modelo nacionalista (léase aquí el «desarrollo estabilizador» entre 1940 y 1970) a otro postnacional, vinculado al libre mercado, la globalización y el neoliberalismo como razones de Estado, aunque también, y de manera muy importante, a las sucesivas crisis políticas y sociales del país: el terremoto de 1985 (y su réplica de 2018), el presunto fraude electoral de 1988, la irrupción del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) y los magnicidios políticos de 1994, la crisis postelectoral de 2006 y la desaparición forzada de los normalistas de Ayotzinapa en 2014, entre otros acontecimientos.

En suma, la visión poética inherente a la obra de Pacheco (estrategias discursivas y ética de escritura) aparece en un periodo de grandes cambios ideológicos y políticos que permean la lírica hispanoamericana en los 60, lo que explica que aquella sea un paradigma que la poesía mexicana reciente, también en un periodo de reacomodos, ha reactualizado para replantear sus propios códigos. Si la «tradición de la inmanencia» se pronunciaba por una idea de la poesía legible en sí misma y despolitizada, buena parte de los poetas mexicanos recientes parecen inclinarse precisamente a lo contrario, es decir, a establecer una relación dialogal y conflictiva pero contestataria con el espacio (post)nacional. En *La edad de oro. Antología de la poesía mexicana actual* (2012) Luis

4. Esta es la tesis que José Emilio Pacheco defiende en «Nota sobre la otra vanguardia».

Felipe Fabre (1974) resume la encrucijada en los siguientes términos:

[D]urante la mayor parte del siglo xx hubo un modelo poético imperante en México que se identificaba a sí mismo con las dimensiones «más sublimes» de la lengua [...]. Podría leerse, incluso, un cierto «clasismo» más que un «clasicismo» (en un país tan clasista como éste) [...]. Sorprende que, siendo el lenguaje coloquial tan lúdico en México, la poesía fuera tan tiesa, tan acartonada, tan formalita. [...] Ahora bien, lo anterior no quiere decir que las nuevas generaciones no lean a los poetas mexicanos de otras generaciones. Pero se los lee distinto. De hecho, está teniendo lugar una serie de reinventaciones individualísimas de la tradición. O habría que decir tradiciones [...]. Es decir, no sólo se trata de escribir diferente hoy sino de escribir diferente ayer: el cambio de paradigma poético también modifica su pasado (7-9).

Del prólogo de Luis Felipe Fabre (relacionado en más de un punto con las palabras de Saldaña París, como se verá) resalto sobre todo: 1) el «clasismo» y el «clasicismo» de la poesía mexicana vigente aún en la década de 2000 (el síntoma inmediato sería la antología de 2002 *El manantial latente* coordinada por Hernán Bravo Varela y Ernesto Lumbresas), en oposición al lenguaje más ágil y lúdico de la calle; y 2) la revisión de las tradiciones poéticas en México por parte de los autores más jóvenes, lo que de manera implícita significa una revisión del canon poético hasta Octavio Paz y su perspectiva inmanente y ya institucionalizada de la poesía. Esta es, según creo, una de las ideas más sugerentes –pero en modo alguno novedosa– de Fabre, a saber, que el paisaje de la poesía no es fijo, y que el pasado se imagina y reinventa desde el presente pues todo escritor crea a sus precursores, como afirmaron T. S. Eliot y Jorge Luis Borges⁵. Aunque entre las tradiciones poéticas que invoca Fabre (José Juan Tablada, Salvador Novo, los estridentistas, Jaime Reyes, Mario Santiago Papasquiaro, los infrarrealistas, Abigail Bohórquez y Ulises Carrión) no está José Emilio Pacheco, varios de los autores de *La edad de oro*⁶ sí exploran con

diversos grados de fortuna algunas de las vías abiertas por la poesía de nuestro autor desde *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), libro emblemático de la nueva poesía por venir: la veta coloquialista, espuria y sentimental, la presencia de signos pop (música, cine, cómics, etc.), los juegos textuales con las nuevas tecnologías, la crítica ambivalente a la modernidad capitalista alienante y a sus vehículos de opresión (la televisión o la mercadotecnia, por ejemplo), el compromiso político, la desconfianza ante el lenguaje, la perspectiva del poema como artilugio de antemano caduco, el cuestionamiento de la autoridad del texto, el humor, la (auto)ironía y la (auto)parodia y la intertextualidad. Todos esos rasgos, que se pueden apreciar en mayor o menor medida en los poetas de *La edad de oro*, también son visibles en la obra de otros no incluidos en la antología como Miguel Maldonado (1976), Luis Jorge Boone (1977), Hernán Bravo Varela, Paula Abramo y Luis Alfredo Gastélum (1982) —y pienso sobre todo en *El libro de los oficios tristes* (2016) de Miguel Maldonado, cuyo lenguaje coloquial, a tono con la inmediatez que busca recuperar, es heredero de la dicción de Salvador Novo en sus *Ensayos* (1925) y, por supuesto, del tono inquisitivo y de la detallada curiosidad por lo cotidiano en la obra de José Emilio Pacheco. Algo parecido se puede decir del tono de la personal microhistoria en torno a la migración y la identidad que emprende Paula Abramo en *Fiat Lux* (2012), o del cambio radical que supone la tesisura lúdica y pletórica de dobleces semánticos en *Realidad & Deseo Producciones* (2012) de Hernán Bravo Varela.

Ahora bien, la visión crítica de un país en crisis, acorde con los presupuestos discursivos comentados por Fabre en su prólogo a *La edad de oro*, persiste de manera aguda en al menos dos de los autores incluidos en el *dossier* de homenaje. Por ejemplo, Rodrigo Castillo construye su poema «En Xico soy Eneas» alrededor de dos personajes llamados Eneas y Lavinia, que aluden directamente al poema épico de Virgilio. Castillo, sin embargo, reactualiza su referente –procedimiento que recuerda los sonetos de *Homero en Cuernavaca* (1949) de Alfonso Reyes– y coloca a sus personajes en un ambiente nocturno y equilibrado. Todo el poema privilegia la voz en primera persona de Eneas, cuya descripción del paisaje contrasta con sus reflexiones sobre la cruda violencia

5. Véanse «Tradition and the individual talent» en *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism* (1920) de T. S. Eliot y «Kafka y sus precursores» en *Otras inquisiciones* (1952) de Jorge Luis Borges.

6. La nómina de *La edad de oro* abarca a los siguientes autores, todos ellos nacidos entre 1970 y 1980: Paula Abramo (1980), Alejandro Albarrán (1985), Rodrigo Flores Sánchez (1977),

Inti García Santamaría (1983), Maricela Guerrero, Yaxkin Melchy (1985), Óscar de Pablo, Minerva Reynosa (1979) y Daniel Saldaña París.

cotidiana del país producto de la guerra contra el narcotráfico iniciada en 2006 con la llegada de Felipe Calderón a la presidencia de México. La disonancia y el enrarecimiento tienen por objetivo cuestionar en fondo y forma el lugar y el papel emergente de la poesía en la heterotopía o Edén subvertido que es la nación:

Volvimos a lo mismo, a mirar las estrellas: ahí, la Osa, mi dedo apuntando el cielo, en ese sitio por demás espantoso. Entre una y otra sacudida, entre que es y no, una bocanada a contraluz fue suficiente: cadáveres de niños, billetes amarrados con ligas marca León, encajuelados –narcofosas– y una que otra sugerencia a la hora de la cena (77).

En contraparte, en «Alta traición revisitada» Maricela Guerrero sigue de cerca su referente textual para criticar la artificialidad de la construcción ideológica de la nación como espacio inmanente. Para lograr su cometido, Guerrero contrapuntea las reflexiones del yo poético con las imágenes de un anuncio turístico y del promocional de una conocida campaña de la Fundación Televisa lanzada en la década de 2000 para reforzar los valores cívicos y, se intuye, nacionales («Tienes el valor o te vale»). El contrapunto entre la introspección fragmentada y dispersa de la voz poética, y las imágenes enrarece y desmantela la retórica del nacionalismo mexicano presente en la publicidad turística del país, la cual se construye a partir de la yuxtaposición de espacios con la finalidad de conmovir y persuadir al receptor del mensaje. La propaganda es en sí estática porque está atada a una narrativa idealizante, y es hiperreal y emotiva porque sus estrategias iconográficas y verbales, tan visibles en las postales y los anuncios, buscan trasladar o resignificar el espacio real en otro imaginario, una suerte de no-lugar sólo vigente en los anuncios porque de «los tres o cuatro ríos» del comercial «nomás [...] queda uno» (76), con lo que deja implícito que el espacio de enunciación de la voz poética es una coreografía heterotópica caracterizada por la pérdida y, se intuye, el desastre ecológico:

Coreografías de tortuga de carey y el árbol de navidad del Sumidero, fuegos artificiales: anuncios: visite México, mass media de introyectiva emocional con valor o con te vale: total: no amo mi patria –pienso– la madre no es más o menos madre por amada: (76).

En suma, el poema de Guerrero comparte con el de Castillo su postura crítica de cara al espacio

nacional, lo que les permite no sólo revisar el poema de Pacheco –donde la voz poética tiene al menos el consuelo nostálgico de conservar para sí «diez lugares», «una ciudad deshecha», «varias figuras de su historia» y «tres o cuatro ríos»–, sino además *revisitar* el país como lo haría un turista, pero con la mirada desencantada de quien es un ciudadano de ese lugar distópico y subvertido. Se trata, en ambos casos, de una escritura de corte *engagé* y crítica de los aparatos y de las narrativas de la nación, más que de una poesía encomiástica y laudatoria de los atributos nacionales como propone el subgénero patriótico, y al que de manera crítica –aunque todavía nostálgica y doliente– alude el poema de Pacheco. Una vez más, la condición tutelar de Pacheco se relaciona con la reactualización de su poética en un contexto ideológico como el nuestro, tan emergente como el de la lejana década de los 60. Pero la condición precursora de Pacheco –y no podía ser de otra manera– estaría atravesada por las concepciones de la poesía surgidas en el contacto siempre fértil con las nuevas tecnologías en un contexto global, las cuales han ciertamente obligado a repensar el canon y la manera en la que nos relacionamos con éste.

En ese sentido, al referirse a la literatura como un virus que muta con cada relectura, Daniel Saldaña París aludía, de manera muy postmoderna, a dos fenómenos complementarios. El primero es social y se relaciona con el entonces reciente brote de virus de influenza H1N1 en México en marzo de 2009, del que el título del número monográfico de *Letras Libres* («El virus y sus metáforas») hacía eco a lo largo de buena parte de las colaboraciones, incluido el apartado dedicado a homenajear a Pacheco. Entre los colaboradores de ese número estaban Francisco González Crussí («La epidemia: una perspectiva histórica»), Julio Frenk («Saldos de la influenza mexicana»), Guillermo Sheridan («Diario de un viru»), Guillermo Fadanelli («La peste mediática»), entre otros. El monográfico incluía una ilustrativa entrevista de Arnoldo Kraus con el Dr. Jesús Kumate, exsecretario de Salud entre 1988 y 1994 («La enfermedad de la pobreza»). En su entrevista, Kumate se refiere a la salud política, social y económica de la nación a raíz de la pandemia, lo que de manera inesperada conecta las reflexiones del exsecretario con las dinámicas globales tendientes a borrar y abrir las fronteras entre naciones, pero también a redefinir nuestra concepción de la enfermedad y de la pobreza; este flujo ininterrumpido que responde a lo que Zygmunt Bauman ha llamado «modernidad líquida» y que se caracteriza por su condición

movediza e inestable, sería una de las razones que explican la revisión de las políticas públicas locales de salud. Para el Dr. Kumate, «Es evidente que, en general, cuando hay pandemias los pobres son los más afectados» (24). Más aún, el virus H1N1 es la metáfora de un espacio transnacional que sintetiza la móvil y periférica modernidad mexicana con espacios como la delegación Benito Juárez de la Ciudad de México con un nivel de desarrollo similar al «de Berlín, mientras que pueblos de Guerrero tienen el de Zambia» (28).

El segundo fenómeno al que hace referencia Saldaña París es literario y alude al que es quizá uno de los recursos paradigmáticos del siglo XXI, el de las redes sociales, que tienden a «viralizar» textualidades generando flujos de información colectivas e ininterrumpidas que no conocen barreras y ejemplifican en contraparte la liquidez y evanescencia del presente. Según Cristina Rivera Garza, una de esas herramientas digitales sería Twitter, cuyo despliegue es verbal y visual a la vez, «en conexión con otros, y siempre en el movimiento vertical y descendente que lo condena a un almacenamiento similar a la desaparición» (*Los muertos indóciles* 177). Así, «tuitear es una forma de escritura colectiva» (*Los muertos indóciles* 177) e instantánea que linda con la «desapropiación» como praxis de la escritura reciente, pues desapropiarse de un texto es desposeerse de lo propio con el objetivo de volver al sentido comunitario y plural de la literatura (*Los muertos indóciles* 22). En otras palabras, la oleada de nuevas tecnologías entraña en el fondo un cambio de paradigma epistemológico que de manera indudable ha impactado en la poesía mexicana reciente, pero que implicaría en el fondo un regreso a la vocación tautológica de la literatura, pues ésta tiende no tanto a repetirse cuanto a *traducirse*, a colectivizarse en el imaginario, a *samplear* lo ya dicho. Se trata de una suerte de *ready-made* —al estilo de Marcel Duchamp: un arte del reciclaje industrial, de *objets trouvés* que resignifican nuestra idea de la cultura—, pero ubicado ahora en una coyuntura transnacional y postcapitalista en la que escribir es un acto de resistencia a un esquema neoliberal que se asume agotado, pues sólo ha dejado secuelas traumáticas⁷.

7. En su versión más extrema, el neoliberalismo ha mutado en una serie de prácticas desreguladoras que han dejado al sujeto como un signo vacío en el marco de una *legalidad ilegible* del estado de derecho. En México ese vacío ha sido ocupado por la delincuencia organizada, la cual, coludida con el Estado, ejerce control sobre la vida y la muerte de los ciudadanos

Quizá por ello Daniel Saldaña París advierte, acaso de manera maliciosa y como si se tratara de un signo de identidad generacional, que la tradición muta como los virus. La afirmación del joven escritor advierte que más que un sistema estable de signos en rotación —como sugería Octavio Paz en su muy personal lectura del canon—, es decir, una *vuelta* que establece una suerte de fijeza y continuo retorno, la tradición es inestable porque tiende a mutar. A ese respecto, creo que la metáfora que mejor se ajustaría a ese concepto de tradición que menciona Saldaña París es la de una espiral o una estructura de ADN de doble hélice que se distancia del punto de partida pero que gira alrededor de éste sin que ese movimiento signifique necesariamente un regreso. Esa misma parábola involutiva-evolutiva definiría no sólo la literatura sino también la práctica de la traducción, de ahí que el prólogo de Saldaña París se titule precisamente «Alta tra(d)ición» en referencia, por un lado, al conocido poema de José Emilio Pacheco sobre el que un grupo de jóvenes poetas mexicanos proponen homenajes, variaciones y profanaciones, pero también al adagio *traduttore traditore* en referencia a la idea de que la traducción es una práctica necesaria por imposible porque lejos de *fijar*, altera los significantes y los significados sometiéndolos a un proceso de extrañamiento y «otricación». Uno de los autores mexicanos recientes que ha reflexionado sistemáticamente en torno a la traducción como una suerte de traducción que conduce invariablemente al extrañamiento *vis-à-vis* la alienación del sujeto (post)moderno es Luis Jorge Boone. En *Traducción a lengua extraña* (2007), escribir es, como sucede en la traducción, hablar con las otras voces que conforman la conciencia del sujeto, asumir y dejarse influir, acaso sin conflictos ni ansiedad de influencia, por la tradición para traicionarla y «otricarla» (o «samplearla», diría el propio Boone) en una versión más del aserto de Rimbaud —«Je est un autre». Para tales efectos, el poeta acude de manera eficiente y efectista —como realizara José Emilio Pacheco en *No me preguntes cómo pasa el tiempo* a través de sus heterónimos Julián Hernández y Fernando Tejada— a la poesía de máscara, como se aprecia en «Oración de San Juan en Patmos», y «Diario último del Jane Brown Memorial Hospital» y «Poema sin sosiego» sobre H. P. Lovecraft y John Ashbery respectivamente. Igualmente sintomáticos me parecen los poemas en los que Boone reflexiona

(necropoder). Volveré a estas ideas cuando aborde la poesía de autores como Julián Herbert y Óscar de Pablo.

sobre la televisión y el *zapping* como metáforas de lo efímero y del hedonismo narcisista (Lipovetsky 12-13), según se puede leer en los poemas «Discovery Channel», «Animal Planet» o «Sky Digital TV»:

Entre comerciales me preparo el desayuno, / hago el amor, compro por teléfono, entrego a mi país, me deshago / de las visitas. / En tus márgenes transcribo las líneas de mi vida. / En tus blancos me permito vivir, de vez en cuando. / En los hoteles consulto tu zodiaco / como quien consulta la programación que lo llevará / al otro lado del domingo (66).

Esta estrategia fatal de la era postmoderna fue hábilmente vislumbrada por José Emilio Pacheco, quien se refirió constantemente con gran sentido del humor a la condición alienada del sujeto, quien vacila fragmentado en medio de mecanismos de consumo capitalista. Las reflexiones de José Emilio Pacheco en los 60 en torno a lo que Guy Debord llamó «sociedad del espectáculo» se vuelven sistemáticas precisamente a partir de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, libro que junto a *Relación de los hechos* (1967) de José Carlos Becerra aparece justo en la coyuntura de los cambios impuestos por la consolidación y masificación de las tecnologías visuales (la cámara, el cine y el televisor), y la teoría crítica de la escuela de Frankfurt, que tanta influencia tendría en los jóvenes intelectuales de la época. Esta perspectiva –en particular los trabajos *Eros y civilización* (1955) y *El hombre unidimensional* (1964) de Herbert Marcuse, ambos traducidos por Juan García Ponce y publicados por Era y Joaquín Mortiz en 1968– fue particularmente crítica de la sociedad capitalista de consumo, a la que califica como punitiva y alienante porque atenta contra el principio del placer del sujeto (Volpi 185). El televisor y sus subproductos chatarra (*spots* y telenovelas en los 60, y en la actualidad toda suerte de *reality shows* y programas de pago por evento), estarían entre los demoleedores aparatos de consumo del capitalismo, que fragmentan y enajenan cada vez más la conciencia del consumidor, como se puede ver en «Ya todos saben para quién trabajan» o «Apocalipsis por televisión» de José Emilio Pacheco:

Trompetas del fin del mundo
Interrumpidas
para dar paso a un comercial (*Tarde o temprano*
(*Poemas 1958-2000*) 146).

El solipsismo hedonista es también uno de los referentes de *Señor Couch Potato* (2012) de Luis Alfredo

Gastélum, libro en el que su autor reflexiona sobre la televisión y el sedentarismo para, de nuevo, evidenciar la fragmentación y alienación del sujeto moderno. Esto es lo que sucede en la serie de poemas «Home entertainment», en los que Gastélum aborda la capacidad del televisor para crear mundos hipereales en los que incluso el sufrimiento ha dejado de ser privado para convertirse en publicidad y en un espectáculo de masas:

Tu vida es un reality show:
cada mirada en casa es una cámara atenta a
movimientos,
en cada palmo de pared hay orejas
que absorben lo confeso,
y hay bocinas y micrófonos,
caras por todas partes
como retratos
a punto de estallar (29).

Y aquí vuelvo al que es uno de los legados más grandes de José Emilio Pacheco. Al realizar una lectura ideológica de su entorno inmediato, el autor de *La edad de las tinieblas* (2009) politiza el discurso poético y abre para la poesía mexicana reciente una nueva *legibilidad* o nuevo código de lectura y escritura, pues leer es también crear, modificar el pasado desde el presente, como advierte Luis Felipe Fabre en su ya citado prólogo a *La edad de oro*. Así, el discurso se torna político, espurio e híbrido, coloquial y cultista a la vez, pero más a tono con las contradicciones del neoliberalismo, y con el Estado postnacional, la globalización y las nuevas tecnologías. Se trata de una escritura cuya función es fundamentalmente ética, pues busca desestructurar el discurso político, sea éste nacional –por ejemplo, los mitos de origen de sesgo nacionalista–, heterosexual o falocéntrico a fin de cuestionar y descolonizar el lenguaje.

Pongo por caso las estrategias de desestructuración de las ideologías políticas neoliberales dominantes –y sus secuelas: la depauperación y el expolio de los recursos naturales del país, el fenómeno migratorio, la desregulación y desaparición del estado, el incremento de los feminicidios y la violencia por la guerra contra el narcotráfico, etc.– visibles en «Tira de la peregrinación» de Julián Herbert y *Dioses del México antiguo: coreografía cívica* de Óscar de Pablo. En ambos textos encuentro una revisión crítica del «culturalismo mexicanista» (Zabalgoitia Herrera 40), es decir, de las mitologías de fundación del Estado, revisión atravesada por intertextos cuya finalidad es corroborar que la nación es un galimatías ilegible y

carente de legalidad. Vale la pena mencionar que uno de los primeros antecedentes de esa veta que revisa del «culturalismo mexicanista» es «Manuscrito de Tlatelolco», poema de José Emilio Pacheco sobre la matanza de estudiantes parcialmente inspirado en textos de la *Visión de los vencidos*, y al que sin duda alguna homenajean Herbert y de Pablo⁸.

En «Tira de la peregrinación» Julián Herbert propone una relectura libérrima del *Códice Boturini* (s. XVI), «relato pictográfico de origen náhuatl que narra el viaje mítico del pueblo azteca desde su natural Aztlán hasta el valle de México» (154). Se trata de una intervención (Fabre diría «deslectura» y Rivera Garza «desapropiación») en la que se intercalan y sobreponen textualidades de diversa procedencia: por un lado el largo poema incluye fragmentos de códigos fuente, alusiones a una canción bilingüe español-náhuatl («Huecanías»), a la ópera *Nabucco* de Verdi y a la Biblia, y citas textuales del *Códice Aubin* (s. XVI) y de autores como Alberto Blanco, T. S. Eliot y Fernando Benítez; y por otro, incluye pictogramas del *Códice Boturini*, imágenes de matrículas de coche y fotografías anónimas de un mercado de pulgas del Mauerpark de Berlín. Si bien el de Herbert pareciera ubicarse en la tradición del poema largo o total (al estilo *Muerte sin fin* de José Gorostiza y *Piedra de sol* de Octavio Paz), en realidad se trata de un texto «destotalizador» en cuanto desarticula el relato homogéneo, vertical, único y esencialista de la formación mítica del Estado nación mexicano *in illo tempore*, y en cambio sobrepone a esa posible lectura los problemas contemporáneos del país: los signos de la migración, el narcotráfico, la violencia, los feminicidios, la ausencia del Estado producto de

8. «Manuscrito de Tlatelolco» consta de dos poemas: el primero se titula «Lectura de los “Cantares Mexicanos”» y es una apropiación muy libre de textos originalmente publicados en 1959 en la *Visión de los vencidos (Tarde o temprano (Poemas 1958-2000))* (67), conjunto formado por fragmentos de distinto origen (los códices *Florentino* y *Ramírez*, entre otras fuentes anónimas) traducidos del náhuatl por Ángel María Garibay y Miguel León-Portilla. El segundo es «Las voces de Tlatelolco» y está compuesto por citas de *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska, obra cuya técnica de composición es el *collage* y que recoge testimonios sobre la matanza de estudiantes en el 68. En ambos casos, Pacheco se apropia de sus referentes para proporcionar una visión personalísima y alternativa del trágico suceso del 2 de octubre, mientras confirma a cabalidad que la poesía es en el fondo una práctica colectiva y anónima. Para un comentario de «Manuscrito de Tlatelolco» y su relación con otros textos del 68, véase el ya citado libro *Lecturas y diversiones*.

las políticas neoliberales y la globalización. El poema, entonces, termina siendo un texto «nomádico» y descoyuntado en torno a las dinámicas de la «necropolítica» y del «necropoder», un galimatías que refiere una legalidad ausente e ilegible, un país fracturado: una «huecanía»:

Encontraré los autobuses y los tráilers.
 Encontraré los huecos y las postas de plomo que
 embonan en los huecos.
 Encontraré la voz que canta en el desierto *Huecanías*.
 Encontraré aguas negras y con ellas me haré una
 máscara quemada.
 Encontraré mi cuerpo y besaré sus eczemas traslúcidos.
 Sus pedernales.
 Sus raíces de tule.
 Encontraré la *Tira de la peregrinación*
 y con ella me haré una máscara de tinta (98-99).

Por su parte, en la serie de poemas que integran *Dioses del México antiguo: coreografía cívica*, Óscar de Pablo parte de una estrategia de intervención textual análoga. Los textos de la *plaque* giran en torno a cuatro dioses de la mitología azteca (Tezcatlipoca, Tlazoltéotl, Xipe-Tótec y Mictlantecuhtli) fuertemente integrados al imaginario y a la identidad cultural de la nación; son, en sentido estricto, imágenes cuyo significado cultural construyen una «mitopolítica», concepto que en palabras de Mauricio Zabalgoitia Herrera

es una instancia desde la que se pretende dar cuenta de los mecanismos mediante los que la escritura, la literatura y otras formas culturales, unas veces como expresiones intelectuales al servicio de los poderes gobernantes, otras como artefactos de poderes fácticos, y muchas más como expresiones de alta cultura, se encargan de administrar los bienes simbólicos propios y ajenos. Estos suelen ser de carácter indígena y mestizo; y se administran en pos de la confección de identidades y esencias, aunque también se apoderen de conciencias y vidas trenzadas a dichos bienes (41).

En el caso del poema de Óscar de Pablo hay una doble ironía en el título, que en primera instancia juega con la idea de un código de civismo referente a una mexicanidad original o antigua que el volumen pone en escena a través de una coreografía; pero en segunda instancia, y esto se descubre en el transcurso de la lectura, el volumen es un alegato sobre el poder omnímodo, vertical y autoritario del Estado y sus instrumentos de represión y control biopolítico (el

ejército, las cárceles) sobre los ciudadanos (Foucault 170). Los poemas incrementan además su efecto y significado a partir del diálogo con fotografías de esculturas y dibujos de Demián Flores. Las primeras formaron parte de la exposición titulada de manera muy significativa ««De/construcción de una Nación», realizada en la sala del siglo XIX del Museo Nacional de Arte, Mayo-Septiembre, 2012» (4); las segundas, en cambio, son «intervenciones» de imágenes provenientes del libro *Los ejércitos árabes* (2000) de Samuel M. Katz y Ron Volstad. Las fotografías evidencian las «intervenciones» de esculturas de divinidades del periodo precolombino realizadas por Flores en la exposición mencionada. La finalidad del artista es dialogar con temas actuales para el país –el narcotráfico, la hibridación cultural, los roles de género, la sexualidad y la prostitución, pero también sobre prácticas culturales como los cómics– a fin de desmitificar las construcciones ideológicas identitarias de la nación. Por otra parte, los dibujos son apropiaciones de imágenes de soldados alusivos a la milicia de los países árabes y sus maquinarias de guerra; las imágenes, sin embargo, están intervenidas con penachos, escudos, macuacuahuítl, banderines y diversos motivos animales y alegóricos «neoprehispánicos» que abren tanto la representación verbal (los cuatro poemas) como la iconográfica (las imágenes) a un contexto transnacional en el que se cuestionan la rigidez de las identidades, las cuales se perciben como construcciones artificiales, inestables y procesuales, en constante reacomodo de sus presupuestos simbólicos, siempre vinculados al poder que suprime al sujeto:

Sé que es Mictlantecuhtli quien me arrastra, sé que es él quien me arresta
y, con la toga puesta, él mismo ahora me levanta el acta. Una cárcel compacta,
el Reclusorio Oriente
se muestra de repente como el círculo interno
de otra cárcel mayor: El barrio es el infierno (19).

Tanto Óscar de Pablo como Julián Herbert –y añadido: una buena parte de la poesía mexicana reciente– parecen haber llegado a la cancelación de los paraísos artificiales presentes en la narrativa nacionalista, y lo han hecho a partir de la constatación del agotamiento de un lenguaje poético, pero también de la confirmación de otras posibilidades escriturales entre las que está la exploración de una nueva ética de escritura y una política de lectura. Estos son precisamente los signos de mayor vigencia de la poesía de José Emilio

Pacheco: al sistema de signos en rotación, vertical, jerárquico y legible en sí mismo, el autor de *Los elementos de la noche* (1963) opuso un sistema abierto, heterogéneo y horizontal; un sistema que exige la colaboración y el anonimato como posibilidades de continuidad en el tiempo y en el espacio, pues la poesía y la literatura parten de una legalidad y legibilidad que conforman un nuevo pacto entre lector y autor, o mejor dicho, una ética de escritura pero también una política de lectura. Pacheco fue consciente de esa responsabilidad ética y su poesía rinde testimonio de los movimientos sociales de los 60 y su momento álgido en el 68 mexicano, pasando por el terror y la solidaridad a raíz del terremoto del 85 en México, y el desastre natural de grandes repercusiones para el equilibrio ecológico no sólo nacional, sino global. Ese mismo espíritu ético parece haber permeado la lírica mexicana actual, que se encuentra en una compleja coyuntura que confirma que la poesía no puede después de todo permanecer impávida a los cambios del contexto en su más amplio sentido, ya sea éste cultural y tecnológico pero asimismo político, social y económico. Como se ha visto a lo largo de este trabajo, el enfrentamiento crítico y lúdico de la tradición y del canon parecen confirmar que la poesía mexicana reciente ha entrado en un periodo de madurez del que ya se pueden apreciar algunos de sus signos más duraderos.

Bibliografía

- ABRAMO, Paula. *Fiat Lux*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012.
- ALANÍS PULIDO, Armando. *Balacera*. México: Tusquets, 2016.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Trad. Eduardo L. Suárez. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- BELL, Daniel. *La sociedad post-industrial: un intento de prognosis social*. Trads. Raúl García y Eugenio Gallego. Madrid: Alianza, 2006.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- BOONE, Luis Jorge. *Traducción a lengua extraña*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1960.
- BRAVO VARELA, Hernán. *Realidad & Deseo Producciones*. México: Bonobos / Secretaría de Cultura de Coahuila, 2012.

- ELIOT, T. S. *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1921.
- ESQUINCA, Jorge (comp.). *País de sombra y fuego*. Prólogo de José Emilio Pacheco. Guadalajara: Maná / Selva Negra / Universidad de Guadalajara, 2010.
- FABRE, Luis Felipe. *La edad de oro. Antología de la poesía mexicana actual*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad*. Vol. I. Trad. Ulises Guinazú. México: Siglo XXI, 2007.
- GASTÉLUM, Luis Alfredo. *Señor Couch Potato*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- HERBERT, Julián. *Álbum Iscariote*. México: Era / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.
- HIGASHI, Alejandro. «México, poesía y patria para el siglo XXI». *iMex Revista*, 6:11 (2017): 88-102. Disponible en <<https://www.imex-revista.com/xi-mexico-poesia-y-patria/>> [última consulta: 22 de septiembre de 2018].
- KRAUS, Arnoldo. «La enfermedad de la pobreza. Entrevista con Jesús Kumate». *Letras Libres*, 126 (2009): 24-28.
- LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Trads. Joan Vinyoli y Michéle Pendanx. Barcelona: Anagrama, 2000.
- MALDONADO, Miguel. *El libro de los oficios tristes*. Comalcalco: Monte Carmelo, 2016.
- PABLO, Óscar de. *Dioses del México antiguo: coreografía cívica*. Dibujos de Demián Flores. México: Mantarraya / La Cebada, 2012.
- PACHECO, José Emilio. «Nota sobre la otra vanguardia». *Revista Iberoamericana*, 106-107 (1979): 327-334.
- PACHECO, José Emilio. *Tarde o temprano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- PACHECO, José Emilio. *Tarde o temprano (Poemas 1958-2000)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- RIVERA GARZA, Cristina. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México: Tusquets, 2013.
- RIVERA GARZA, Cristina. «Desapropiación para principiantes». *Literal. Latin American Voices / Voces Latinoamericanas*. N. p. 31 de mayo de 2017. Web. 25 de julio de 2017.
- RODRIGO, Balam. *Libro centroamericano de los muertos*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Instituto Cultural Aguascalientes / Fondo de Cultura Económica, 2018.
- RUIZ-PÉREZ, Ignacio. «Repensar la escritura: Cuerpo, sexualidad y usos amorosos del siglo XXI en la poesía de Maricela Guerrero». *iMex Revista*, 7:13 (2018): 28-45. Disponible en <<https://www.imex-revista.com/xiii-cuerpo-sexualidad-usos-amorosos/>> [última consulta: 22 de septiembre de 2018].
- RUIZ-PÉREZ, Ignacio. *Lecturas y diversiones: la poesía crítica de Eduardo Lizalde, Gabriel Zaid, José Carlos Becerra y José Emilio Pacheco*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2008.
- SALDAÑA PARÍS, Daniel. «Alta tradición». *Letras Libres*, 126 (2009): 74.
- URIBE, Sara. *Antígona González*. Oaxaca: Sur+, 2012.
- VOLPI, Jorge. *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*. México: Era, 2006.
- ZABALGOITIA HERRERA, Mauricio. «Mitopolíticas de los Cantares mexicanos de José Emilio Pacheco». *Cuadernos de Investigación Filológica*, 42 (2016): 39-53.