

# “EL VIENTO DISTANTE” : INTERTEXTUALIDAD E INTRATEXTUALIDAD

La mar  
no es el morir  
sino la eterna  
circulación de las transformaciones

JOSÉ EMILIO PACHECO, *No me preguntes  
cómo pasa el tiempo.*

José Emilio Pacheco posee una aguda conciencia del uso de la intertextualidad, es decir, de las posibilidades que tiene un tema de ser nuevamente articulado y, con ello, de ofrecer un significado inédito. Reutiliza múltiples enunciados tomados de otros textos. Juega con el entrecruzamiento que lo conduce a la metamorfosis.

Sigue a Borges en la creencia de que la literatura es un palimpsesto. En el nuevo texto quedan huellas del anterior, pero surge algo nuevo. Esto remite a la idea de originalidad y autoría como se aprecia en *Pierre Menard, autor del Quijote* (1939). Un texto se lee y genera otros cuando el lector se apropia de lo dicho. Al final, lo que queda son las palabras, como concluye Borges en “El inmortal”, no el autor. En el “Otro poema de los otros dones” da gracias, entre otras razones, porque “el poema es inagotable/ y se confunde con la suma de las criaturas/ y no llegará jamás al último verso/ y varía según los hombres” (Borges, 1996: 315). Por eso, Julián Hernández, heterónimo en que se desdobra Pacheco, afirma que la “poesía no es de

nadie: se hace entre todos".<sup>1</sup> La intertextualidad le permite apropiarse de voces y de historias previas en la reescritura que, a su vez, serán material para que un lector conforme la historia. "Llamo poesía a ese lugar del encuentro/ con la experiencia ajena. El lector, la lectora/ harán, o no, el poema que tan sólo he esbozado", afirma en "Una defensa del anonimato".<sup>2</sup> Pacheco piensa que el lector es quien inventa los poemas al interpretarlos, así que la autoría es colectiva.

Julia Kristeva explica que la *palabra literaria* se concibe como un cruce de varias escrituras y ya no como un punto fijo. "Bajtín es uno de los primeros en sustituir la segmentación estática de los textos por un modelo en que la estructura literaria no es, sino que se elabora con respecto a otra estructura" (Kristeva, 1997: 2). Los textos del escritor, del destinatario y el del contexto cultural actual o anterior se cruzan y dialogan. Bajtín instala la noción de intertextualidad para indicar que la palabra (un texto) es un cruce de textos que dialogan. El dialogismo textual es "el principio de subversión y de toda productividad cuestionadora" (*Op. cit.*: 8). Kristeva piensa que hay un vaivén entre el escritor y el lector, en el que el autor se estructura como significante y el texto como un diálogo de dos discursos.

- 1 Verani comenta que la heteronomía no es central en la poética de Pacheco; pero sí forma parte de la idea de que la poesía se va haciendo entre el autor y el lector. "La figura apócrifa supone una voz complementaria, cambiante y varia, una pluralidad de estados de conciencia que implica un ejercicio extremo de despersonalización" para asumir desde distintos ángulos un tema. Hugo J. Verani, "José Emilio Pacheco: la voz complementaria". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 47, 1998, p. 285.
- 2 Este poema es la respuesta que envió a George B. Moore, escritor norteamericano que deseaba entrevistarle. José Emilio Pacheco, *Los trabajos del mar*, Era, México, 1983, p. 74.
- 3 *Cfr.* Edith del Rosario Negrín Muñoz, *Función del tiempo y el espacio en la narrativa de José Emilio Pacheco*, UNAM, México, 1978 [tesis de maestría] e Yvette Jiménez de Báez, Diana Morán y Edith Negrín, *La narrativa de José Emilio Pacheco. Ficción e historia*, El Colegio de México, México, 1979, pp. 29-44. En este estudio se marcan la interrelación de tiempo y espacio, la red actancial y el ideograma del cuento.

"El viento distante" permite indagar la manera como se da la intertextualidad en la obra de Pacheco. Es un cuento breve, aparecido en 1963, en una colección homónima, que condensa imágenes y temas que se recontextualizan en la obra del autor.

En el trabajo hago un análisis del cuento para después establecer cruces intertextuales con "La migala" y "Axolotl", cuentos anteriores a éste, y con "Un señor muy viejo con unas alas enormes", cuento posterior. En seguida, enlace con relatos y poemas del mismo autor para mostrar cómo desarrolla la intratextualidad.

### "EL VIENTO DISTANTE"

Es un cuento que en la primera edición (1963) formó parte de una colección de seis; en 1969 aumentó a catorce. Está claramente dividido en tres partes que narran dos microrrelatos, como apunta Edith Negrín,<sup>3</sup> relacionados en la segunda parte.

Un narrador omnisciente cuenta en tiempo presente que un hombre en un extremo de una barraca se mira en el espejo, la noche es calurosa, el aire está detenido. El hombre camina al otro extremo, enciende un fósforo para ver lo que está bajo el agua. El hombre y lo que yace ahí están apartados por el agua, el dolor y la lenta oscuridad. La acción principal que realiza el hombre es mirar: su rostro en el espejo, el humo en el fondo del cristal y, después, a través del vidrio y el agua, lo que está bajo ella.

Se nombran cuatro fluidos, uno desde el título: el viento, el aire, el agua, el humo. El viento es una corriente de aire que se ha alejado. El aire se ha detenido y el agua está contenida en el acuario. El humo se disgrega pronto, lo que dura la ceniza encendida del cigarrillo. Los fluidos denotan algo pasajero: el tiempo. El *viento distante* es metáfora de lo ya ido. El tiempo parece detenido en ese instante de reflexión del hombre. Las dos ocasiones en que mira son momentos propiciados por una luz concentrada en la noche *densa y árida*, en la *lenta oscuridad*: primero, la luz del cigarro; segundo, la del fósforo. No hay ruidos que marquen el transcurso

del tiempo, son esas luces fugaces las que lo delimitan. El presente del hombre queda estancado.

Es ambiguo *lo que yace bajo el agua*. Pues *los*, acusativo masculino plural, puede aglutinar un masculino y un femenino. No aclara si, como se lee después, habla de la tortuga o de otra cosa. Cuando alumbra desde fuera el vidrio, ve una silueta dentro: *la lenta oscuridad*.

El hombre se ve en el espejo y en el acuario; en un caso, entre humo; en otro, entre tinieblas. No hay nitidez en el reflejo. En ese instante, el hombre reflexiona sobre algo ocurrido en un tiempo y un espacio distintos durante un momento concentrado. "Entonces piensa en otros días, en otra noche que se llevó un viento distante, en otro tiempo que los separa y los divide como esa noche los apartan el agua y el dolor, la lenta oscuridad"

(Pacheco, 1983: 26). El adjetivo *otro* diferencia entre dos cosas semejantes. Lo semejante, pero también distinto es el *ahora* (día, noche, tiempo). Aquí mira el reflejo, la silueta, los recuerdos. El tiempo de la comunión ya pasó. *Otro* señala la diferencia radical entre esos tiempos.

En la segunda división del cuento, un narrador-personaje relata en pretérito su visita

con Adriana a una feria ambulante que hallaron un domingo en la tarde, cuando vagaban por las calles de la aldea para matar el tiempo y olvidarse de ellos mismos. En contraste con la acción principal de la primera división –mirar–, la de ésta es distraerse errando y tratar de volver a un tiempo de ingenuidad. El narrador se niega a entrar en la casa de los espejos, evade la conciencia y cuenta: "encontramos aquella tarde de domingo un sitio primitivo que concedía el olvido y la inocencia" (p. 27).

Estos personajes trazan un movimiento concéntrico entre espacios que, de por sí, indican separación: aldea, plaza, barraca en la orilla de una feria, acuario. Son atraídos por la *incoherente letanía* del hombre y en esa búsqueda de evasión entran en la carpa. Cuando termina el relato, lo que ellos ven a través del acuario iluminado es el dolor de lo irremediable. "Cuando acabó el relato, la tortuga nos miró a través del acuario con el gesto rendido de la bestia que se desangra bajo los pies del cazador" (p. 28). La tortuga y el hombre están separados por el caparazón, por el agua y por el acuario.

La pareja se aleja, el narrador-personaje invita a Adriana a conocer el *verdadero juego*, atisban a través de una hendidura –imagen concentrada– y durante un minuto son testigos de algo que los impacta de tal manera que nunca volverán a hablar de ese domingo. Hay una búsqueda de

conciencia. El esclarecimiento de eso *verdadero* ocurrió





en un tiempo condensado como en el que sucedió la reflexión del hombre en la primera parte. Es decir, hay un paralelismo en la duración de la mirada aclaradora.

La tercera sección describe lo que la pareja vio, pero el

narrador vuelve al tiempo presente de conjugación para insertar la acción en un presente constante. Mientras la visita de la pareja sucede en una sola ocasión, la nostalgia y la soledad son constantes

4. Tomo la noción de símbolo que da Ricœur: el símbolo tiene un excedente de sentido que apunta indirectamente el sentido secundario de un sentido primario o literal y revela una nueva dimensión de la realidad. El símbolo tiene una estructura bidimensional. Paul Ricœur, *Teoría de la interpretación*, trad. Graciela Monges, Siglo XXI/Universidad Iberoamericana, México, 1995, p. 82. La tortuga representa en el cuento la protección que da la concha, la niñez como una etapa remota y la separación como algo inexplicable de la situación existencial. En alquimia la tortuga simboliza la masa confusa (Cfr. J. E. Cirlot, *Op. cit.*, p. 446).
5. Estoy apuntando aquí a la distinción que hace Schiller entre los poetas ingenuos y sentimentales en *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, trad. Juan Probst y Raimundo Lida, Icaria, Barcelona, 1985. Mientras los primeros vivían en armonía y se sentían integrados a la naturaleza, los segundos, componen poesía del deseo, como señala August Schlegel, porque se sienten alejados de la naturaleza y buscan la unidad perdida.

en el hombre del acuario, aunque éste sea parte de una feria ambulante. Cambia el espacio donde se asienta la feria, pero el aislamiento pervive.

En el cuento aparece la búsqueda de la verdad como lo opuesto a lo engañoso. Habla de la verdadera boca de la tortuga "dice oscuras palabras que no se escuchan fuera del agua" (p. 28) y el verdadero juego, cuando no forman parte del espectáculo ya, es decir, cuando están fuera del acuario iluminado y no pueden ser articulados en palabras.

La retahíla que recita la tortuga habla del castigo por desobedecer. La tortuga es un reptil, animal milenario, que por "su lentitud, pudiera simbolizar la evolución natural" (Cirlot, 1992: 447), en este caso, del candor de la niñez al conocimiento de la ruptura. En el cuento, es un símbolo del enclaustramiento como una búsqueda de protección.<sup>4</sup> El hombre sólo acierta a explicar la separación y el dolor como sanciones por una rebeldía cometida.

La manera de recuperar lo que ha quedado distante es el espejismo. La tortuga y la feria se asocian a la niñez. El narrador dice que "Adriana era feliz regresando a una estéril infancia" (p. 27). En ambos casos, la niñez tiene un carácter ilusorio y, por tanto, efímero. Se relaciona con lo primitivo: la feria como un *sitio primitivo* y la niña convertida en tortuga, reptil milenario.

Los personajes tienden a la conciencia o a la ilusión, como las dos posibilidades de captar la realidad. El hombre padece y sabe su soledad. La pareja se deja llevar por la ilusión de volver a la infancia, como una etapa de inocencia. El hombre, sin embargo, quisiera recobrar ese otro tiempo donde estaba unido a alguien —ese alguien es ambiguo, no puede precisar si se refiere a una mujer o a un estado de unidad con el mundo.<sup>5</sup> La pareja entró a la carpa a fingir inocencia y aceptar el espectáculo como un truco; pero al averiguar el verdadero juego, descubrieron una realidad de la que ellos mismos huían: la soledad persistente que acompaña al hombre.

En el cuento, la ilusión, representación imaginaria, es óptica. La luz cotidiana de la tarde y la iluminación del acuario ocultan la verdad bajo la apariencia de normalidad. La mutación del hombre

en tortuga es lo que se esconde bajo la cabeza de niña. Cirlot aclara que todas “las transformaciones tienen algo de profundamente misterioso y de vergonzoso a la vez, puesto que lo equívoco y ambiguo se produce en el momento en que algo se modifica lo bastante para ser ya «otra cosa», pero aún sigue siendo lo que era. Por ello, la metamorfosis tiene que ocultarse; de ahí la máscara. La ocultación tiende a la transfiguración, a facilitar el traspaso de lo que se es a lo que se quiere ser: éste es su carácter mágico”. (Cirlot, 1992: 299)

La realidad bochornosa y horrible es la soledad, el aislamiento existencial del hombre. El acuario concentra la idea de dolor: dentro está aquello de lo que está separado y lo que lo aparta; la pareja cree ver dolor en la mirada de la tortuga al terminar su relato, cuando quizá lo que interpretan no es sino el reflejo de la inmensa e incomprendible aflicción del hombre por el alejamiento de una etapa feliz.

## INTERTEXTUALIDAD

Gérard Genette define la intertextualidad como “una relación de copresencia entre dos o más textos” mediante la cita, el plagio o la alusión (Cit. Navarro, 1997: 54). Es un término que explica la relación dialógica entre textos lejanos en espacio y tiempo, más allá de la conexión causal. José Emilio Pacheco parte de un texto o lo incluye para desarrollar otro, tamizado por sus propias percepciones y matizado por sus intenciones. A continuación exploro esas relaciones con cuentos de otros autores.

### 1. “LA MIGALA” Y “EL VIENTO DISTANTE”

“La migala” es un hipotexto del cuento que me ocupa. Es una narración breve de Juan José Arreola publicada en *Varia invención* (1949), que actualmente forma parte de *Confabulario*. Narra la historia de un hombre que compra una araña en una feria. Paulatinamente, la presencia aterradora de esta alimaña se percibe por toda la casa como una amenaza mortal siempre a punto de saltar. El personaje sien-

te atracción por lo atroz y quiere combatir otro temor: “dentro de mi caja iba el infierno personal que instalaría en mi casa para destruir, para anular al otro, el descomunal infierno de los hombres” (Arreola, 1993: 27). Desde entonces, vive al pendiente de la migala. Cuando más solo se siente recuerda cuando soñaba con la compañía de Beatriz.

Este personaje, que es el narrador, crea su propio infierno. Su espacio es dominado por la araña y, en esa medida, su atención se vuelve obsesiva hacia ella. Elige la compañía de un insecto mortal antes que la de otro ser humano, como podría ser la de Beatriz. Sin embargo, contra su previsión, la necesidad del otro persiste aún sobre el horror de la amenaza mortal. El nombre de Beatriz se convierte en el referente del amor imposible, como la amada de Dante. Beatriz es un referente claro de amor imposible.

El comienzo del segundo párrafo: “El día en que Beatriz y yo entramos en aquella barraca inmunda de la feria callejera” (Arreola, 1993: 27), y remite de inmediato a la pareja que encuentra la feria ambulante mientras vaga en busca del olvido de ella misma. En ambos casos, los personajes buscan distracción.

Otro aspecto que señala la intertextualidad lo encuentro en los adjetivos aplicados a la feria. Mientras en “El viento distante” se resalta el aislamiento de la barraca *—sola y miserable—* y el carácter errante de la feria *—ambulante—*; en el cuento de Arreola se remarca lo desagradable en los adjetivos *inmunda* y *callejera*. No es que sean los mismos, pues la intertextualidad no consis-



te en copiar sino en una adecuación o transformación que de cualquier manera no elimina al texto anterior.

El final de ambos cuentos concluye con la soledad de ambos personajes, pero con un tono distinto. "La migala" deja la sensación de terror de una circunstancia que, irónicamente, propició el personaje. "El viento distante" transmite nostalgia y dolor ante la situación inexplicable de la separación.

## 2. "AXOLOTL" Y "EL VIENTO DISTANTE"

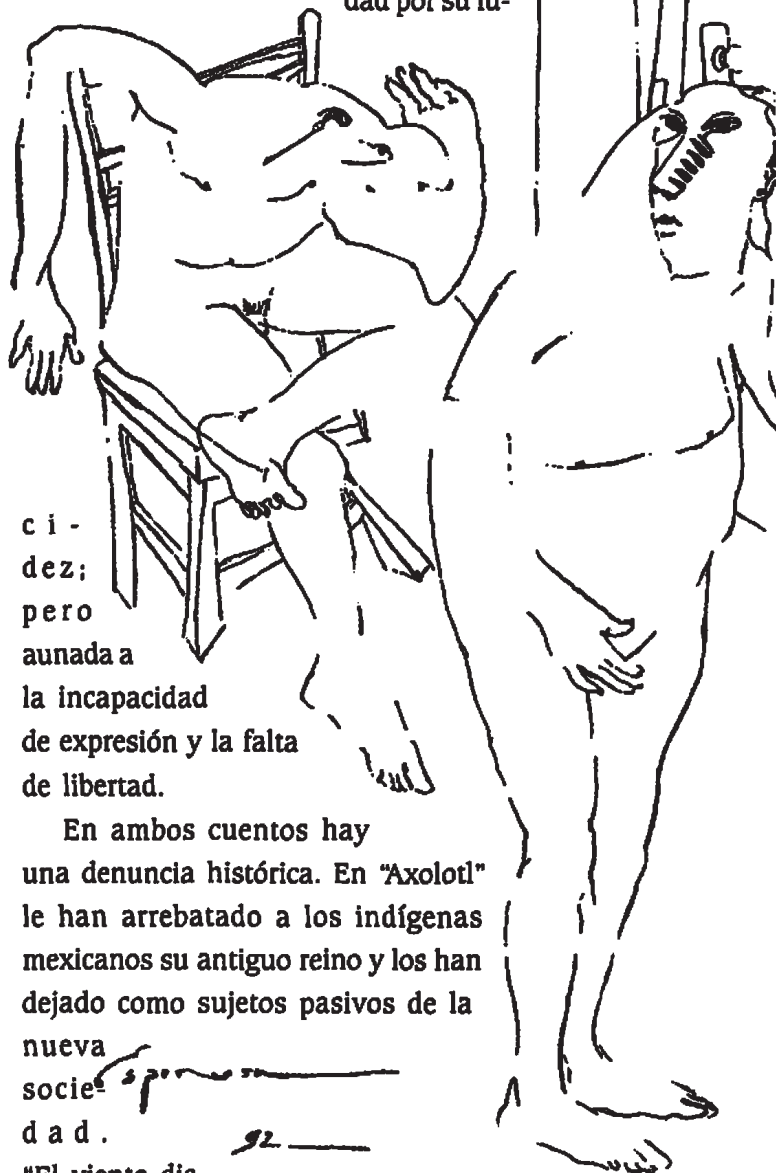
"Axolotl" es otro cuento fantástico con el que se establece la intertextualidad con "El viento distante". Forma parte de *Final del juego* (1956), aunque Julio Cortázar lo publicó inicialmente separado. La acción está contada por un narrador-personaje que sintetiza, en el primer párrafo, toda la historia: "Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del *Jardin des Plantes* y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl" (Cortázar, 1994: 381).

En un acuario descubre a los *axolotl* que atraen de manera especial su atención. Hay algo que, aunque lejano, los liga. Intuye cosas sobre ellos porque establece una *relación profunda*: una voluntad de inmovilidad, una manera diferente de mirar el mundo, una conciencia que los sume en una *reflexión desesperada* porque no pueden expresarse, ni cerrar los ojos por falta de párpados ni cambiar su situación. El narrador-personaje se desdobra, una parte de él se convierte en uno de ellos y la otra queda fuera del acuario. "Sin transición, sin sorpresa, vi mi cara contra el vidrio, en vez del *axolotl* vi mi cara contra el vidrio, la vi fuera del acuario, la vi del otro lado del vidrio" (Cortázar, 1994: 384). Una parte consciente permanecerá en el acuario. Es el juego donde él, consciente de su situación anterior y de la actual, se diferencia de la otra que ignora su transformación, pero que escribirá sobre los *axolotl* convencido de que toda esta historia es sólo producto de la imaginación.

El acuario sirve de espejo en el que el hombre se identifica con los *axolotl*. En ellos descubre la capa-

cidad de pensar y la incapacidad de expresión que los condena a la soledad, a pesar de estar hacinados. "Españaban algo, un remoto señorío aniquilado, un tiempo de libertad en que el mundo había sido de los axolotl" (Cortázar, 1994: 384).

La razón de la metamorfosis es, según se apunta, la observación prolongada. La mirada condujo al yo a intuir su proximidad y, luego, a ser uno de ellos. Les reconoce calidad de humanidad por su lu-



ci -  
dez;  
pero  
aunada a  
la incapacidad  
de expresión y la falta  
de libertad.

En ambos cuentos hay una denuncia histórica. En "Axolotl" le han arrebatado a los indígenas mexicanos su antiguo reino y los han dejado como sujetos pasivos de la nueva sociedad. "El viento distante" muestra una preocupación existencial manifiesta y encierra una velada denuncia de la evasión. Edith Negrín anota como una de las conclusiones de su análisis que Pacheco evidencia la enajenación del sistema en el tiempo de ocio, que en el caso del

cuento, es el domingo (Negrín, 1978: 241). Sin embargo, en este aspecto no es clara la intertextualidad, como sí lo es en el manejo de imágenes.

Ambos textos coinciden en colocar a un animal que puede vivir en dos medios diferentes dentro de un acuario, espacio aislante, y que, a la vez, permite que un observador los contemple. El sujeto que atisba se sabe distante, pero se siente profundamente ligado a ese ser. El yo dice: "desde un primer momento comprendí que estábamos vinculados, que algo infinitamente perdido y distante seguía sin embargo uniéndonos" (Cortázar, 1994: 381). En ambos cuentos se reconoce que hubo un tiempo diferente que sirve como punto de explicación de la soledad en que ahora se hallan el hombre y el anfibio, respectivamente. Los "puentes están cortados entre él y yo", afirma el nuevo ajolote.

La sensación de cometer un acto oprobioso lo experimenta el yo cuando ve a los ajolotes y, también, cuando la pareja mira el espectáculo en la carpa. "Turbado, casi avergonzado, sentí como una impudicia asomarme a esas figuras silenciosas e inmóviles aglomeradas en el fondo del acuario" (Cortázar, 1994: 381-382). "Sentimos vergüenza de estar allí disfrutando el ridículo del hombre y de la niña" (Pacheco, 1983: 27).

### 3. "UN SEÑOR MUY VIEJO CON UNAS ALAS ENORMES"

En este caso, "El viento distante" es uno de los hipotextos<sup>6</sup> de este cuento de García Márquez incluido en *La triste historia de la cándida Eréndira y su abuela la desalmada y otros relatos* (1972), que fue escrito desde 1968, según se consigna bajo el título. El tercer día de

lluvia continua en marzo, Pelayo encontró a un ángel viejo en el lodo, lo encerró en el gallinero y, al día siguiente, todo el vecindario lo veía y le echaba cosas de comer como a un animal de circo. El padre Gonzaga tampoco estaba convencido de su entidad angélica porque no hablaba latín, *lengua de Dios*. Se extendió la noticia, los curiosos y los enfermos acudían a verlo. Pelayo y su esposa Elisenda cobraban por la entrada. Llegó al pueblo "el espectáculo triste de la mujer que se había convertido en araña por desobedecer a sus padres [...] Era una tarántula espantosa del tamaño de un carnero y con la cabeza de una doncella triste" (García Márquez, 1986: 11). Con el nuevo espectáculo, la gente dejó en el olvido al ángel milagroso que parecía burla, como el caso del ciego al que concedió tres dientes nuevos y no la vista.

El espectáculo de la araña con cabeza de doncella es la modificación de la representación de la niña que se convirtió en tortuga por desobedecer a sus padres. Adquiere un tono de ironía, y no de dolor, con la concepción de que los ángeles estorban y distan mucho de ser lo que se espera de ellos. La gente se acerca, pregunta a la mujer araña y ésta relata el castigo celestial por curiosidad. Nadie se siente avergonzado de examinarla y oírlo. Fue un espectáculo que sació su curiosidad, los conmovió momentáneamente y suplió al del ángel. Sólo fue una atracción más que suscitaba el asombro, como las que generalmente se presentan en las ferias errantes.

### 4. A MANERA DE CONCLUSIÓN

La intertextualidad con "La migala" es casi por cita de dos líneas. Los adjetivos marcan la modificación del sentido que Pacheco está imprimiendo a su cuento. Ambos cuentos usan el tiempo presente para

6 Otro hipotexto que se detecta es "Virgen de los veranos", también incluido en *El viento distante*. La historia del enriquecimiento de Pelayo y Elisenda por cobrar para ver al viejo ángel encerrado en un gallinero, que no despertaba en ellos asombro, es semejante a la de Anselmo y Aurora que fingieron el milagro de una imagen de la Virgen en un tronco. El ángel parecía un gallinazo; la virgen estaba tallada toscamente y pintada con colores *furtivos* (Pacheco, p. 87). En ambos casos se ironiza, pero de diferente manera: en el primero, lo celestial está desprovisto de un aura de grandeza que decepciona porque no es como se espera; en el segundo, la gente está tan dispuesta a creer que no importa lo burdo de la imagen.



narrar la condición de soledad en que está sumido el yo, en "La migala", o el hombre en "El viento distante".

La relación intertextual con "Axolotl" se percibe con menos nitidez. No obstante, en ambos, mediante el acuario, se crea una imagen de separación<sup>7</sup> y, a la vez, de disposición a la observación ajena. El acuario permite, además, el desdoblamiento. En el cuento de Cortázar, el acuario facilita la identificación con lo que ve allí y, después, un desdoblamiento y transformación. En el de Pacheco, supone una metamorfosis previa y el hombre se reconoce en la tortuga. El hombre la está abrazando, pero sabe que está solo: está llorando sobre su proyección.<sup>8</sup>

En cuanto a la tortuga y el ajolote, coinciden en que pueden vivir en un medio acuoso o aéreo. El agua causa dolor en estos cuentos: en uno porque aprisiona; en otro, porque aleja en el tiempo. El caparazón, aunque *húmedo* y *tierno*, protege y distancia. Los ajolotes tienen un rostro *inexpresivo, de piedra*, que esconde el dolor del "infierno líquido que padecían" (Cortázar, 1984: 384). Son, pues, animales que separan y ocultan.

Coinciden en resaltar el mismo sentimiento generado en los espectadores. Hay un pudor ante la desnudez de una verdad que observan. Adriana y el narrador-personaje no vuelven a hablar de lo que ven por la hendidura. El yo-narrador se siente turbado por estar viendo con tanta insistencia a los anfibios.

La historia de la mujer araña es, evidentemente, un hipertexto de la letanía de la tortuga-niña; sin embargo, el autor la usa con otra finalidad. García Márquez la presenta de una forma tan superficial como corresponde a la banalidad que muestra. La novedad atrae por un momento; pero pronto, la gente se fastidia de ella y espera otra. Se reduce lo maravilloso a lo extraño; una vez visto, estorba en la vida diaria.

En los cuentos persiste la idea de soledad. El yo de "La migala" crea su propio infierno para distraerse de la necesidad del otro. El yo-nosotros de "Axolotl" se sabe por siempre atrapado en su nueva forma silenciosa. El ángel vive con paciencia la incompreensión en "Un señor muy viejo con unas alas enormes". El hombre de la barraca está instalado en un tiempo de pérdida y alejamiento en "El viento distante".

Entre estos cuatro cuentos se establece una relación dialógica: en diferentes tiempos —el rango va de 1949 a 1968— y, originarios de países distintos —México, Argentina y Colombia—, los autores usan

7 "Acuario simboliza el principio de la disolución y descomposición de unas formas dadas, en cualquier proceso, ciclo o período", J. E. Cirlot, *Op. cit.*, p. 52.

8 "Desde el punto de vista actancial, el relato propone una serie de alternativas en que la tortuga (pareja del hombre en el presente) se muta en posible hija, compañera o simple tortuga humanizada", Y. Jiménez de Báez, *Op. cit.*, p. 40.

9 Karl Jaspers define: "estas situaciones fundamentales de nuestra existencia las llamamos *situaciones límites*. Quiere decir que son situaciones de las que no podemos salir y que no podemos alterar", *La filosofía desde el punto de vista de la existencia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1953, p. 17.



elementos semejantes (el encierro en un espacio, animales que pueden vivir en dos ambientes, expectación, castigo) para los temas de la soledad y del tiempo como agente destructor. Ahora bien, si se persiguen en la literatura otros desarrollos de la idea de la transformación, se llega, por supuesto, a *La metamorfosis* de Kafka y a las de Ovidio.

### INTRATEXTUALIDAD

El tiempo como elemento devastador es el tema obsesivo en la obra de José Emilio Pacheco. Varios títulos de sus libros aluden a él: *El viento distante*, *No me preguntes como pasa el tiempo*, *Desde entonces*, *Ciudad de la memoria*, *Siglo pasado y Tarde o temprano*, compendio de sus cuarenta y dos años de ejercicio poético. "Si las técnicas y el tono cambian, si la poesía de [su] segunda etapa es menos filosófica y menos abstracta, no por eso deja de haber una profunda continuidad temática y espiritual" (Stanton, 1992: 112).

Desarrolla la idea de tiempo de unidad y acaba y, desde ese instaaura la con- la degrada- los ocho pri- cuentos de *viento dis- tante* toma la situación límite del adolescente que se per-

constante de un plenitud que momento, se ciencia de ción. En m e r o s E l

cata de la ruptura con su mundo.<sup>9</sup> Se relaciona la niñez con el parque, un lugar delimitado de recreación. Así, por ejemplo, en "Parque hondo" el espacio está separado y lejos, por lo que el narrador, que es un adolescente consciente de la separación, tiene que bajar para contemplar aquello que le es ajeno ya. Comienza el miedo. En "La cautiva" el niño toca el esqueleto que afloró con el temblor de tierra, se desintegra entre sus dedos y comprende que hay otra muerte.

Pacheco marca el paso del tiempo con el viento, que deja atrás una etapa de felicidad. "El viento dispersó aquellos trozos de papel y no deshizo el miedo" (Pacheco, 1983: 19). En "El castillo en la aguja" se delimita el pasado, cuando el niño sólo oía el paso del viento, y el presente, cuando ve los destrozos que ocasiona: "Otras noches, antes de quedarse dormido, escuchaba el galope del viento sobre el campo de espigas" (p. 46) y ahora "el viento del norte empieza a correr sobre el campo y dobla y quiebra las espigas [...] Las ventanas se abren y el viento y la arena entran en la casa y se adueñan de todo y lo destruyen" (p. 51).

En los últi- mos cuentos del libro, escribe acerca de la relación entre la soledad, la intocancia y la violencia inscrita en un contexto sociohistórico explícito: la revolución mexicana, la posrevolución, el avance im-



perial norteamericano. Pacheco desarrolla estos temas de nuevo en *Morirás lejos* (1967) y en el poemario *El silencio de la luna* (1994).

La situación límite que conscientiza al adolescente de la ruptura con el mundo que tanto ama es una idea fundamental en *Batallas en el desierto* (1981). Relato en el que se análoga el amor de Carlitos, un niño, por Mariana, madre de un amiguito, con el amor nostálgico por aquella ciudad de México, anterior al periodo presidencial de Miguel Alemán Valdés.

La obra de Pacheco admite el paso de la narrativa a la poesía por las características que ésta tiene muchas veces: anecdótica y coloquial. No obstante, en una lectura detenida de su creación literaria se descubre, tras lo cotidiano, una contenida complejidad. Pacheco repite temas, imágenes y símbolos en su narrativa y en su poesía que, aunados a las características anteriores, permite un estudio intratextual de "El viento distante" con algunos poemas específicos.

La idea de la infancia como época de comunión y de unidad con el mundo es retomada en *Desde entonces* (1975-1978). La niña convertida en tortuga por castigo se convierte en símbolo del ostracismo fatal en el que termina cada hombre. La infancia queda irremediamente atrás, sin explicación. Pacheco piensa en el niño pequeño como un poeta (poema 14), pero hay un castigo fatal: la "vida nueva está condenada a hacerse la vida vieja" (poema 15) y, con ello, perder su inocencia. Las fotografías, los juguetes son las *ruinas* de una *infancia irrestituible* (poema 17).<sup>10</sup>

La feria y el acuario son imágenes que retoma en algunos poemas para continuar horadando en los temas del tiempo, lo posible y la soledad. Pacheco intenta desde diversos puntos entrar en un tema.

<sup>10</sup> Luis Cernuda mitifica en *Ocnos* la vida del niño que se convertiría en poeta. En su poesía, "la naturaleza es en sí misma un Edén con el que el poeta-niño vive en armonía. Atribuye al edén la intemporalidad, la inocencia y el sentimiento de unidad con el mundo. El hombre, en cambio, es un ser arrojado del edén. Núcleos fundamentales de la poesía de Cernuda son, también, la soledad y el tiempo destructor. Philip W. Silver, *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*, Castalia, Madrid, 1996, p. 169.

Hay ciertas imágenes en las que persiste, pero con un desarrollo diferente. Tal es el caso de "La sirena", poema de *Islas a la deriva* (1973-1975):

En el domingo de la plaza la feria  
y la barraca y el acuario con tristes  
algas de plásticos fraudulentos corales

Cabeza al aire la humillada sirena  
acaso hermana de quien cuenta su historia  
Pero el relato se equivoca:

De cuándo acá  
las sirenas son monstruos  
o están así por castigo divino

Más bien ocurre lo contrario  
Son libres  
son instrumentos de poesía



Lo único malo es que no existen  
Lo realmente funesto es que sean imposibles

En la feria hay sólo fraudes y exhibición de monstruos aparentes. El único lugar para encontrar una sirena, lo imposible, es la poesía. La que cuenta la historia de la sirena quiere verla como un monstruo. Uno se pregunta si el castigo divino que recibió la sirena consistió en la transformación de mujer a sirena o en el encarcelamiento en un acuario. No se le puede contener del todo porque su cabeza está al aire, porque es instrumento poético.

La fugacidad de los hechos pasados y de la compañía de las personas queridas conducen al *yo* lírico, que se admite como uno entre otros, a la soledad final, como la del hombre con su tortuga, en "En resumidas cuentas", que forma parte de



*Desde entonces:*

¿En dónde está lo  
que pasó  
y qué se hizo de  
tanta gente?

A medida que  
avanza el tiempo  
vamos haciendo más  
desconocidos

De los amores no  
quedó  
ni una señal en la  
arboleda

G. Utrilla 93

Y los amigos siempre se van  
Son viajeros en los andenes  
Aunque uno existe para los demás  
(sin ellos es inexistente)

tan sólo cuenta con la soledad  
para contarle todo y sacar cuentas

El yo se desdobra, la soledad es otro a quien relatarle y con quien sopesar la vida. Se plantea la paradoja de necesitar a los demás para afirmarse y, al final, quedarse solo.

En "Desde entonces" habla de la unidad original de *nosotros* perdida en el tiempo que pronto caducó y concluyó en una separación implacable:

Hubo una edad (siglos atrás, nadie lo recuerda)  
en que estuvimos juntos, meses enteros,  
desde el amanecer hasta la medianoche.  
Hablamos todo lo que había que hablar.  
Hicimos todo lo que había que hacer.

Nos llenamos  
de plenitudes y fracasos.

Y en poco tiempo  
incineramos los contados días.

Se hizo imposible  
sobrevivir a lo que unidos fuimos.  
Y desde entonces la eternidad  
me dio un gastado vocabulario muy breve:  
"ausencia", "olvido", "desamor", "lejanía".

Y nunca más, nunca más  
nunca, nunca.

Todo está marcado con sustantivos y adverbios temporales. Aunque no es literal la intratextualidad con "El viento distante", vuelve a la idea del distanciamiento definitivo después de una etapa de plenitud. Así como en el cuento se indica la diferencia entre comunión y desunión con "piensa en otros días, en otra noche que se llevó un viento distante, en otro tiempo que los separa y los divide" (p. 26), en el poema se precisa el inicio de la escisión con *desde entonces*.

En el poema 19 de "Jardín de niños", el autor traza un paralelismo entre peces y hombres, prime-

ro; después, los identifica. Reaparece el acuario como la limitación fatal. Sin embargo, admite una esperanza de escape que debe buscarse. Lo subraya en una nota a la que remite con un asterisco:

Como del fondo sube una burbuja y los peces,  
encadenados al acuario, horadan el tedio en  
feroces o mansas coreografías, nosotros  
estamos ciegos para ver más allá del gran vidrio,  
del agua  
turbia que llamamos tiempo.  
Somos los peces de este ahora que vorazmente  
se transforma en entonces. Los prisioneros,  
los reducidos a soñar un futuro que otros  
muchos soñaron y ya es este presente miserable.

No puedo dar un paso que me aparte de mi acua-  
rio. Conozco  
mis voraces limitaciones. Falta el oxígeno. Las  
algas proliferan. Se adensa el agua y hay un  
escape en algún lado.

Tal vez nos llegará la asfixia, tal vez muramos  
sin ver el otro mundo allá afuera.\*

\* Pero qué importa esa agonía. Si te derrumbas,  
si te mueres habrá otro siempre para acabar  
cuanto empezaste. Nada es inútil.

Tu misma muerte transmitirá la vida a quienes  
llegan. El mundo, no morirá, y lo sabes, cuan-  
do te extingas.

En este poema se nota una variación próxima a "Axolotl". El hombre está en el acuario con otros presos en un presente miserable y destructor. Añade una idea con un sentido histórico: el presente corresponde al futuro que soñaron otros.

En "Ragtime", que forma parte del poemario *El silencio de la luna*, aparece de nuevo un testigo que sabe que está viendo algo que no debería: una pareja besándose. Este momento primigenio de plenitud despierta en él la nostalgia por *otro tiempo*. El uso del adjetivo *otro* le ayuda a comprimir en una forma breve la precisión de un tiempo cualitativamente diferente al que vive:

*Ragtime*, y casi vino la noche  
Pero una noche todavía un poco roja y dorada.  
A contraluz, en la orilla  
Del malecón abierto sobre el Océano Pacífico,  
una pareja se besaba.  
La primera del mundo y también la última.  
Todo el amor  
En un instante que jamás volvería.

Me resistí a profanar  
Lo que era de ellos tan sólo.  
Volví a la casa.  
En ese instante llegó  
la marejada de la noche.

Entré en el *ragtime*.  
Me pareció de pronto que volvía a verte  
bajo otro tiempo, junto a otro mar, a mi lado.

No es extraño que Pacheco recurra a imágenes e ideas ya usadas por él en "El viento distante" si hay una continuidad temática. Él mismo se convierte en lector de sus propios poemas, los cambia, los pule y, por tanto, así como a partir de un texto ajeno crea uno suyo, de la misma manera a partir de uno propio suscita un nuevo texto.

La intertextualidad de "El viento distante" entre cuentos de otros autores y relatos y poesías de Pacheco hace énfasis en su idea de la autoría colectiva. La originalidad radicará en el cómo un lector recrea un hipotexto. Por supuesto, se trata de un lector capaz de asimilar y trascender productivamente el anterior, como apunta Kristeva. Se traza entonces una línea de tradición viviente en la que no hay textos muertos: perviven unos en otros. "A veces la eficacia de sus poemas depende casi enteramente de la lectura que se haya hecho del texto al que remite, igual que el impacto de un *ready-made* se basa en el reconocimiento del objeto trivial que

utiliza para significar con él algo totalmente distinto" (Oviedo, 1993: 55). Todos son poetas de transición. Benedetti reconoce que "José Emilio es un formidable trujamán, no sólo de poemas ajenos sino de los seres, las cosas y el mundo. Y así como tiene un elenco de heterónimos [Fernando Tejada y Julián Hernández], también ha fundado, mucho antes que Peter Weir, su propio club de poetas muertos [...] a los que ha convertido deliberadamente en sus contemporáneos" (Benedetti, 1993: 131-132). Unos abrieron paso a otros y éstos ayudarán a otros más.

Pacheco evidencia una lectura creadora que admite multiplicidad de interpretaciones dependiendo del horizonte del lector. No cree en una forma definitiva de literatura que perviva por siempre. Sabe que la poesía está sujeta al tiempo histórico: cada época tiene sus propios prejuicios en la lectura. Escribe en "Contra un diálogo inmóvil", poema de *Los elementos de la noche* (1958-1962), a favor de un texto significativo que abra el diálogo. Se desdobra en un *tú* para hablarle del lector:

Alguien que no eres tú  
vive esta vida  
para que tú la vivas, y a menudo  
puedas sentir que es tuyo ese pasado,  
esa historia de todos,  
esa materia leve que ha tejido al que inmola  
letras, palabras, sílabas dormidas  
donde te encuentra el otro  
y ve caer precisas  
todas sus voluntades:  
lo que vivió es tu vida,  
tiene tu nombre y habla por tu boca.

El lector se convierte en un co-autor. El lugar de encuentro es la escritura. Toda lectura puede generar otra escritura como respuesta o como búsqueda. LC

## BIBLIOGRAFÍA

- Arreola, Juan José (1993), *Confabulario*, México, Joaquín Mortiz.
- Benedetti, Mario (1993), "La poesía abierta de José Emilio Pacheco", en Hugo J. Verani, *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, México, UNAM/Era.
- Borges, Jorge Luis (1996), "El otro y el mismo", en *Obras completas II*, Barcelona, Emecé.
- Cirlot, Juan Eduardo (1992), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor.
- Cortázar, Julio (1994), *Cuentos completos I*, México, Alfaguara.
- García Márquez, Gabriel (1986), *La triste historia de la cándida Eréndira y su abuela la desalmada y otros relatos*, México, Diana.
- Genette, Gérard (1997), "La literatura a la segunda potencia", en Desiderio Navarro, *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, Casa de las Américas.
- Jaspers, Karl (1953), *La filosofía desde el punto de vista de la existencia*, México, FCE.
- Jiménez de Báez, Yvette; Diana Morán y Edith Negrín (1979), *La narrativa de José Emilio Pacheco. Ficción e historia*, México, El Colegio de México.
- Kristeva, Julia (1997), "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela", en Desiderio Navarro, *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, Casa de las Américas.
- Navarro, Desiderio [ed. y trad.] (1997), *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, Casa de las Américas.
- Negrín Muñoz, Edith del Rosario (1978), *Función del tiempo y el espacio en la narrativa de José Emilio Pacheco*, [tesis de maestría], México, UNAM.
- Oviedo, José Miguel (1993), "José Emilio Pacheco: la poesía como Ready-Made", en Hugo J. Verani, *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, México, UNAM/Era.
- Pacheco, José Emilio (1980), *Tarde o temprano*, México, Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_ (1981), *Las batallas en el desierto*, México, Era.
- \_\_\_\_\_ (1983), *El viento distante y otros relatos*, México, Era.
- Ricoeur, Paul (1995), *Teoría de la interpretación*, [trad. Graciela Monges], México, Siglo XXI-Universidad Iberoamericana.
- Schiller, F. (1985), *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, [trad. Juan Probst y Raimundo Lida], Barcelona, Icaria.
- Silver, Philip W. (1996), *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*, [s/trad.] Madrid, Castalia.
- Stanton, Anthony (1992), "Lo culto y lo coloquial en la poesía mexicana contemporánea", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 501.
- Verani, Hugo J. (1993), *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, México, UNAM/Era.
- \_\_\_\_\_ (1998), "José Emilio Pacheco: la voz complementaria", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 47.