

# La palabra poética en umbral: *El silencio de la luna* de José Emilio Pacheco

Yvette Jiménez de Báez, *El Colegio de México*

Salgo de las tinieblas y camino  
por senderos sombríos.  
Oh luna de las cumbres,  
ilumíname.

(Izumi Shikibu, siglo XI/José Emilio Pacheco)<sup>1</sup>

El título del libro de José Emilio Pacheco, *El silencio de la luna* (1994),<sup>2</sup> corresponde al nombre del poema escrito en cuatro variaciones (pp. 151–52), como el poemario. Además, ‘El silencio de la luna’ concluye la tercera parte del libro (‘Sobre las olas’, pp. 109–52), antes de entrar a ‘Circo de noche’ (pp. 153–75), la última parte. Por su colocación y forma, el poema pone en abismo el poemario. ¿Lo hace también con la significación? Situada en umbral, en la frontera de la diferencia – donde se genera el sentido – la escritura de ‘El silencio de la luna’ coloca al lector ante el posible sentido de la vida, de cara al tiempo y a la muerte: ¿morir/no morir?; ¿viaje/ estatismo? Una vez más, en la obra de Pacheco, el contrapunto indica una dualidad, pero la óptica del sujeto apunta a lo que parece ser la orientación dominante, por lo menos en el ámbito del deseo (por cuanto nunca se clausura totalmente la posibilidad del opuesto). El motivo que desata la palabra es fijarse ‘sólo en las siemprevivas y en las plantas perennes’. Y después, los interrogantes:

¿Es permanencia, obcecación, desafío?  
O quizá por indiferentes  
desconocen la noche de los muertos.  
Al prescindir del viaje renunciaron al goce  
de la resurrección  
que habrán de disfrutar sus semejantes:  
siemprevivas porque antes ya se han muerto,  
perennes porque saben renacer como nadie. (pp. 151–52)

Morir para renacer implica la aceptación del viaje; la lucha azarosa y la muerte como paso a la eternidad; como un *saber renacer* único. De no ser así, prevalecería la indiferencia, la no vida. Relacionado con lo anterior, el epígrafe a ‘El silencio de la luna’, citado del Libro II de *La Eneida* (en latín, y en versión ‘en verso castellano’ de Aurelio Espinosa Pólit),<sup>3</sup> relata

el viaje de las naves griegas que regresan de la guerra protegidas por el 'silencio amistoso de la luna':

ya la falange de las griegas naves  
de Ténedos venía, bajo el velo  
del silencio amistoso de la luna... (p. 151)

Junto con la referencia implícita al regreso de Ulises de la guerra de Troya (cf. también 'Navegantes', p. 28), los versos virgilianos funcionan como una puesta en abismo del poema, de manera análoga a la relación del poema con el libro, como se vio antes. Hay también cierta semejanza entre Virgilio y el sujeto poético. Para ambos la vida es dolorosa y adversa, en contrapunto con un mundo deseado, justo, bondadoso. La *Eneida* sintetiza además la historia de Roma, en tanto mira hacia la antigüedad (la *Iliada*, la *Odisea*) y hacia el futuro. De manera análoga, ya señalé que *El silencio de la luna* asume la negatividad del pasado y anuncia un futuro posible, si bien condicionado a la disolución del presente.

Sin duda, 'El silencio de la luna' incide sobre el sentido de todo el libro. En las tres partes que le preceden se recorre la vida del hombre como lucha. Luego, en noviembre – penúltimo mes del año, tiempo de manifestación del poema – se crea la ruptura de la linealidad y se posibilita la entrada a otro tiempo ('son las últimas horas del gran ayer', p. 152). Al concluir el poema, la cuarta variación prefigura el sentido de la última parte del libro; indica que en el presente se está ya diluyendo el 'Circo de noche': 'Guardemos un minuto de silencio / para oír esta lluvia que disuelve la noche'. (Volveré sobre esta última parte).

A partir de aquí, el sentido de todo el poemario se vincula con la dedicatoria inicial y la ilumina: 'A la memoria de Carmen Berny Abreu, mi madre'. Como si esa muerte, ahora memoria privilegiada, fuera el umbral al otro tiempo. Por eso se pide 'un minuto de silencio', para oír esa agua materna que disuelve la oscuridad.

Otro nexo destacado en el tejido de la significación más amplia es el que se establece internamente entre el epígrafe de *La Eneida* y el poema 'Navegantes' (p. 28) de la primera parte. En este último, el motivo principal es el retorno de los hombres, con Ulises, después de la guerra de Troya. El camino de regreso es amenazante. La mujer adquiere nuevamente una función mediadora. A los hombres envejecidos 'entre el agua de sal', los sostiene el deseo de la llegada al seno amoroso (¿mujer, madre?), antes de morir: 'Y ahora nuestra sed es llegar a un puerto / donde esté la mujer que en la piedad de su abrazo / nos reciba y nos adormezca' (p. 28).

Análogamente, los dos epígrafes del libro sintetizan las modalidades principales de la escritura de Pacheco, en el volumen. El primero, tomado de Erich Fried, se caracteriza por su brevedad y su coloquialismo. Una

doble afirmación que pudo reducirse a la primera persona: 'Tengo miedo. / Dudo', adquiere forma proverbial, transformada por una postura ética y las fórmulas de la oralidad:

De quien te dice: tengo miedo,  
no dudes.  
De quien te dice que no duda,  
ten miedo.

El segundo epígrafe, de Vladimir Holan, es más largo. Próximo a la prosa poética, utiliza la repetición paralelística; el verso libre largo; el ritmo en tres tiempos, con variaciones ('el tiempo, el pecado, el exilio'; 'ni verdad ni consuelo ni desprecio') que amplía a cuatro, en el penúltimo verso, en una serie ascendente: 'las lágrimas, las fuentes, los ríos y los mares'. Como quien dice: 'toda la vida', y la anula con el quiebre rotundo del verso corto final, 'Todo en vano':

Lo que nos dejan los poetas  
está siempre manchado por el tiempo,  
el pecado, el exilio.  
El más sincero de ellos,  
el más incógnito, sereno, enamorado,  
no nos impone nada:  
ni verdad ni consuelo ni desprecio.  
Presente, ya está ausente; y Picasso,  
al hacer un muñeco de nieve, entendió bien  
que la inmortalidad del arte  
está en el tiempo, el pecado, el exilio;  
que el sol tiene la obligación de rescatar  
las lágrimas, las fuentes, los ríos y los mares:  
todo en vano.

Se muestra así la ineludible temporalización del arte ('Lo que nos dejan los poetas / está siempre manchado por el tiempo') que siempre lleva la huella de la escisión limitante ('el pecado, el exilio'). Y la ruptura transgresora, en tanto persiste, inserta necesariamente el principio de la finitud en la inmortalidad ('que la inmortalidad del arte / está en el tiempo, el pecado, el exilio').

El ritmo en tres tiempos, característico de la vida, se repite en poemas como 'Un jardín en Berlín' (p. 49). La bifurcación de caminos del pasado y del presente se abre a la posibilidad de futuro del cual queda excluido el sujeto plural del enunciado:

En la desnuda arboleda  
La Y griega de ayer y hoy.

El árbol de la vida que abre los brazos  
al tiempo, al viento, a lo que nunca veré

porque ya nos vamos.

El libro, *El silencio de la luna*, confirma la maestría del poeta para lograr la concisión exacta que ciñe la forma al sentido, y libera la palabra poética de todo lastre. Este principio de concisión tensa al máximo la economía poética de la escritura. No obstante, del lado moridor, el poemario es denso; trabaja *por acumulación* una poesía tendiente a la prosa. Acorde con este principio, en ‘Los desairados’ (p. 47) aparece *el comer* como motivo generador del poema: la ‘gordura’ es ‘rabia acumulada’, debido al desamor; y la ‘escualidez’ acumula *rencor* por que el desamor carcome.

De manera análoga, tanto en la prosa como en la poesía de Pacheco se repiten temas y motivos que lo obsesionan. Por ejemplo, el tema del *Tirano* y sus efectos sobre el sistema de las relaciones que determinan la vida social e individual (cf. ‘Tablilla asiria’, p. 25 y ‘El Padre de los Pueblos’, p. 44). El contraste entre *vencedor* y *vencido* tiende a intercambiarse en el mismo sujeto, porque la denuncia y la crítica se orientan más hacia el contexto social que hacia el individuo (cf. ‘Friso de la batalla’, p. 26). Ambos aspectos son sin duda centrales, tanto en la novela *Morirás lejos*,<sup>4</sup> como en *El silencio de la luna*.

El núcleo de *la significación* en el poemario es la *radical degradación de las relaciones humanas y humanizantes*. En la obra anterior de Pacheco predomina la idea del mundo sujeto a un proceso de cosificación del ser humano y de sus relaciones, en contraste frecuente con un proceso de hominización de los animales. Al mismo tiempo, se manifiesta un proceso degradante en la naturaleza o en el *habitat* (deterioro de la ciudad; la bomba nuclear; guerras – sobre todo la Segunda guerra mundial, Vietnam, la Revolución, la Cristiada). Subyace, con especial énfasis, el proceso de norteamericanización que marca el paso a una sociedad capitalista modelada por el valor de consumo y la neutralización de los procesos vitales.

*El silencio de la luna* muestra una visión globalizadora, que parecería estar por encima de las diferencias regionales del primer y tercer mundos. No obstante, casi siempre la escritura y la crítica se orientan a partir de los efectos del problema en México. Denuncia la situación de dependencia prevaleciente, y las relaciones entre dominador y dominado (cf. la nota 4 sobre *Morirás lejos*). La óptica de Pacheco es, en este sentido, más universal, pero siempre parte de la situación particular del hombre del siglo XX en nuestro hemisferio, especialmente en México.

La enajenación del espacio propio (el exilio, el viaje), es otro de los temas privilegiados en la obra pachequiana. En *El silencio de la luna* se manifiesta como la nueva identidad del hombre, no tanto por naturaleza

(aún cuando se marquen algunos ‘determinismos’ y la pasividad de la víctima), sino como efecto de la *ley externa*, opresora: *Ley de extranjería*.<sup>5</sup>

‘La figura del huésped solitario en la ciudad hostil resume el paso por la vida’ en el poema ‘De paso’ (p. 48). El exiliado es víctima, incluso, de una proyección de la culpabilidad del otro, como en ‘El cobrador’ (p. 52):

Le muestro mis papeles.  
Se hallan en orden.  
Pero él insiste y amenaza y reclama.  
Sólo saldrá de aquí cuando me muera.

Mientras tanto seguirá furibundo  
echándome la culpa del desastre mundial,  
la contaminación, el desempleo, la miseria, el fracaso  
del socialismo real, del capitalismo salvaje,  
la deuda externa, el efecto de invernadero, la droga,  
la violencia, el esmog, el nuevo racismo, el cáncer, el sida,  
o la promiscuidad o la explosión demográfica  
o cualquier otra cosa – con objeto  
de cobrarme su pena de estar vivo.

Una vez más, la relación con diversos modos de escritura de *Morirás lejos* es evidente. Por ejemplo, en ‘Minuto cultural en la televisión para hablar del porvenir de la poesía (se ilustra con dibujos animados)’ (p. 70), interviene en el texto una voz de escucha (y de lector) que interpela y comenta lo que dice la voz televisiva, como ocurre reiteradas veces en la novela. La similitud se extiende al tono coloquial y al estilo.

Del mismo modo, si los poemas de *El silencio de la noche* se ponen en umbral con otros poemas anteriores del propio Pacheco, se percibirá que se ha operado una intensificación de la visión destructiva y desolada del mundo. La situación deshumanizante, mecanicista, se genera a partir de la ambición de poder en el hombre que llega a grados insostenibles de posesividad y cosificación desde el comienzo de los tiempos (cf. ‘Prehistoria’, pp. 17–21). Víctima y victimario, en términos del poder absoluto, como en *Morirás lejos* y otros textos de José Emilio Pacheco, el hombre busca también perfilar su identidad en el otro. Se define la otredad, por ejemplo, ante la mujer y el extranjero.

La presencia femenina es proporcionalmente escasa en la obra de Pacheco. La complementariedad buscada (‘Mujer, no eres como yo / pero me haces falta’, en ‘Prehistoria’, p. 20), bien en su dimensión oscura, bien en la luminosa, convierte el triunfo masculino en victoria pírrica (‘Eva o Lilit: no lamentes mi triunfo. / Al vencerte me he derrotado’, p. 21). Ante el extranjero, la búsqueda de identidad se elabora e intensifica mucho más que en otros poemarios. Si en ‘Desde entonces’, del libro con

el mismo nombre (1980), el sujeto poético habla de la ‘herida’ permanente del extranjero y se reconoce en ella, en tanto ha estado en ‘tierra extraña’, también en ‘Ley de extranjería’ (p. 24) el hombre en tierra ajena está incomunicado y marginado porque es el otro (con diferente lengua y costumbres). Pero el sujeto poético reconoce además en sí mismo y en los suyos la actitud de prejuicio (‘También nosotros, ciudadanos de Ur, / despreciamos lo que es distinto’, p. 24). Y, sobre todo, en su propia Tierra, donde es ‘como todos’ y se identifica con ellos en las señas de identidad cotidianas, el odio que recibe es aun mayor (‘Y sin embargo en Ur me detestan / como jamás fui odiado en Tarsis ni en Nubia’, p. 24). La extranjería se convierte entonces en una condición del sujeto, así como la vida es un ir de naufragio en naufragio (cf., por ejemplo, ‘Titanic’ de *El silencio de la luna*, p. 39; y ‘Era de noche y fuimos a la playa’ de *Miro la tierra*, 1986, pp. 34–35). La historia humana se precisa en el umbral entre la ley del cambio permanente y la finitud de la vida particular (pp. 56–57).

La *complicidad* deriva naturalmente de un sistema regido por el proceso cosificador y deshumanizante, y diluye las fronteras de la diferencia, neutralizando y pluralizando los sujetos (¿él, nosotros, cualquiera, todos?).

Esta visión degradante del hombre y de su entorno se concreta en la escritura sobre todo por el *tono* y rasgos de estilo como los que he ido señalando. El tono dominante es *pesimista*, devastador. En ‘Retorno a Sísifo’ (p. 27), el sujeto asume como un bien el concepto de la vida como repetición de un acto inútil: ‘Piedra que nunca te detendrás en la cima: / te doy las gracias por rodar cuestabajo. / Sin este drama inútil sería inútil la vida’. Y en ‘La sombra’ (p. 53) todo vestigio de lo perdido desaparece en el pasado: ‘Sólo tenemos este ahora / [...] / Ya no está aquí: / se hundió en la boca del insaciable pasado’.

El poemario acentúa la visión destructiva y desolada con el predominio de dos registros tonales básicos: el tono irónico y el grotesco. La ironía permea los versos de un buen número de textos. Véanse como ejemplos, ‘Prehistoria’ (pp. 19–20); ‘Un reo bendice a Torquemada’ (p. 34), ‘El gran inquisidor’ (pp. 36–37). En contraste con ‘El capitán’ – breve poema de la página anterior que expresa un viejo valor de dignidad – ‘Obediencia debida’ (p. 43) lleva a sus límites de indiferencia ética al hombre ‘obediente’ de la ley. Al hacerlo, la palabra se ironiza. También se ironiza y autoparodia (invirtiendo el sistema positivo de valores), el *tirano* en ‘El Padre de los Pueblos’ (p. 44). El límite hace aflorar la paradoja grotesca. Un buen ejemplo es el poema ‘Tenedor’ porque concentra en un objeto, propio del ritual de la comida – tendencia y motivo característicos de la obra pachequiana – toda la carga mediadora hacia el proceso grotesco de autofagia universal: ‘Por intermedio suyo nos comemos el mundo. / Empalados por nuestro esclavo los alimentos terrestres / nos dan la vida que acabará devorándonos’ (p. 92). De manera análoga, el proceso de animalización culmina en la mecanización abismal,

grotesca, de 'Los emigrantes' (p. 51), tema tan controvertido en nuestro tiempo.

Sin embargo, el efecto totalizador de esta cosmovisión se ve amenazado por los 'pequeños brotes de insumisión' (recuérdese el cuento de José Emilio Pacheco, 'Parque de diversiones')<sup>6</sup> y las briznas de vida que apelan al escucha o lector. El pesimismo se radicaliza en términos de la época que marca la vida del sujeto poético, pero su conciencia histórica amplia, universal, es capaz de apuntar siempre la alternativa posible hacia el futuro, ya inserta virtualmente en el escucha o lector del presente. La ironía, si bien descalifica o subvierte los valores omitidos en una praxis histórica concreta, al hacerlo, los muestra. El tono irónico es coherente con la fuerza devastadora del pesimismo dominante. Pero, al mismo tiempo, la eticidad de la escritura trabaja en el contrapunto, mostrando los dos planos. Al hacerlo, denuncia que los valores que el sujeto poético privilegia, se han vuelto implícitos o se marcan como el objeto del deseo. Toca a nosotros (lectores o escuchas), elegir.

Es evidente, además, que el *contrapunto* es un elemento compositivo determinante del poemario y de toda la obra de Pacheco. La escritura contrapuntística se da en diversos niveles y estratos textuales. Incluso aparece en el interior de un mismo poema y entre poemas. Un buen ejemplo es el texto 'La gota' (p. 86). El motivo se muestra desde una pluralidad de facetas y desde un cambio de óptica o de plano visual. En las tres primeras estrofas se generaliza y define la gota a base de un sistema de contrarios en tensión que conforman *el Universo*, 'encerrado en un punto de agua' (p. 86). Parecería que se manejan recursos simbólicos, o que se observa desde un punto de vista superior. Esta segunda interpretación se refuerza con la estrofa última. Se reitera una estructura compositiva característica también de la prosa del escritor: los círculos concéntricos que, no obstante, se comunican (tendencia espiral). Las estrofas centrales caracterizan el *universo-gota* (concisión-encerrado; diluvio-sed; río-mar; espejo-abismo; vida-fluidez de la muerte), desde el tiempo del origen ('estuvo allí en el principio del mundo').

Luego (estrofa cuarta), la escritura da un salto 'para abreviar' (trazo de coloquialismo, 'para decirlo pronto'); se define la ley de la vida como *lucha y combate* entre los seres. El espacio de la gota se angosta y asfixia (mueren y se aparean), pero están encerrados por el cerco que marca también la escritura; no hay la posibilidad de diálogo ('gritan en vano'; preguntan el por qué de la prisión). Y es tanto más trágica la situación cuanto el abismo se abre entre el mundo humano y la gran Voz del ausente: El silencio entre el grito del hombre y el Universo (¿Dios mismo?). Aún así la gota se define como 'brizna de luz', pero que no penetra la 'noche cósmica'.

En el poema de la contrapágina, 'La gota' se particulariza grotescamente en 'La bola de hierro' (pp. 87-88). Una vez más contrasta la liviandad de 'La gota' (correspondiente a la 'escualidez rencorosa' que grita

inútilmente, p. 47), y el ‘implacable’ ‘poder de la masividad’ (‘rabia acumulada’, p. 47), capaz de ‘destruir al instante / lo construido en muchos años’ (p. 87). Cuando la escritura parece llegar al límite (‘poderío imbatible’ que ‘vuelve escombros / la intimidad de otro tiempo’, p. 87), la ironía sarcástica de la penúltima estrofa amplía, intensificándola, la capacidad destructiva (‘Nada me cuesta aceptarlo; [...] no soy tan hábil como la dinamita’ p. 87). Y culmina en el cierre:

A mí, la deshabitadora que muele el tiempo,  
y tritura las épocas y desarraiga el recuerdo,  
nadie puede habitarme.  
No sirvo  
para vivir.  
Ya muy pronto  
me dismantelarán para fundirme. (p. 88)

No obstante, se ha marcado también el contrapunto esperanzador, de maneras diversas. En ‘La derrota’ (p. 45) es la conciencia crítica que se manifiesta y rebela en los sueños (‘Noche tras noche / la gente sueña en acabar con el que piensa por todos’, p. 45), gracias a la libertad interior virtual. En ‘Fisura’ (p. 46) es el suelo nacional incorruptible (‘el nopal arisco’ que sale de la piedra); el ‘milagro de la carne que rompe la finitud / y por un instante / se vuelve tierra sagrada’ para la caricia (‘Instante’, p. 94); en la posibilidad de resurrección: ‘toma fuerzas del caos, se teje la luz / y amanece en la llama indestructible’ (‘El ave fénix’, p. 95).

Todo ello tiene un efecto resucitador sobre el sujeto poético y su escritura:

Pero algo ocurre: como un río en el deshielo  
brotan flores del agua entre los témpanos.  
Sus raíces perforan  
los bloques de basalto de las pirámides.

Vuelven de entre los muertos las vocales.  
Y renovadas por el descenso a ultratumba  
se alzan su servidumbre de consonantes.

Y por fin me devuelven la palabra. (‘Las vocales’, p. 131).

Es que a la palabra y a la ficción se les reintegra en *El silencio de la luna* la posibilidad de acceder al sentido. La escritura, gracias a su capacidad de generar mundos analógicos y metafóricos, abre vías de acceso. Por eso el poemario transforma la relación entre realidad y ficción. En ‘Transparencia de los enigmas’,<sup>7</sup> el poeta había proclamado que ‘la realidad destruye la ficción’; que ‘los hechos nos exceden’. Ahora afirma que ‘la realidad es ficción’. Y la ficción se recarga, así, con el peso

epistemológico. De aquí deriva que se acentúe la importancia de la metaficción en el libro. Si bien esta perspectiva de la escritura estaba ya presente en la obra anterior de Pacheco, *El silencio de la luna* tensa los límites de la palabra poética y tematiza de manera más significativa el acto de escribir y su recepción (por ejemplo, en 'El uso de las palabras', p. 69).

Frente a la Historia vista como proceso, y en toda su amplitud, el sujeto poético mantiene una visión y una actitud esperanzada. Pero su historia personal, la de su tiempo, está condenada a la desaparición para que el futuro sea. La palabra insiste en reiterar esta certeza:<sup>8</sup>

El árbol de la vida que abre los brazos  
al tiempo, al viento, a lo que nunca veré

porque ya nos vamos. ('Un jardín en Berlín', p. 49)

Se acaba el mar del milenio,  
naufraga el siglo último y único  
que me tocó.

Mi historia muere. Comienza  
otro mundo implacable.

En él no hay lugar  
para los emigrantes del pasado. ('Adolescencia', p. 103)

Antes señalé que el 'Circo de noche' empieza a disolverse en el presente, reinstalando en la historia la posibilidad de renovación, justo en la situación límite que denuncia la imagen del mundo circense, análogo al nuestro. El domador, la trapecista, los payasos, el Boro, los Siameses, los fenómenos, el contorsionista, las Pulgas, el Hombre-Bala, el autómatas, el ilusionista y, finalmente 'Las jaulas', al mostrar la deformación, facilitan que caigan las máscaras y quede al desnudo el payaso doliente que somos. La visión se había dado ya en cuentos como 'El viento distante'.<sup>9</sup>

En contraste, en el ámbito del deseo se mantienen explícitos (conciencia y ética deseantes) los valores que se han vuelto implícitos en la sociedad. El deseo adquiere voz. La escritura muestra el camino de salida, negado todavía en el presente:

El heroísmo auténtico sería  
entender las razones diferentes,  
respetar la otredad insalvable,  
vivir hasta cierto punto en concordia,  
sin opresión ni miedo ni injusticia. ('Las jaulas', p. 175)

La relativización ('hasta cierto punto') refuerza la necesidad del contrapunto, de la contradicción, para que pueda darse la dinámica vital del proceso histórico.

## NOTAS

- <sup>1</sup> 'Poetisas del Japón [del siglo VII al XX]. Quince poemas', en Miguel Ángel Flores (comp.), *Aproximaciones. Traducciones y notas de José Emilio Pacheco* (México: Ed. Penélope, 1984), p. 18.
- <sup>2</sup> José Emilio Pacheco, *El silencio de la luna*. [Poemas 1985-1993] (México: Ediciones ERA, 1994). 175 pp. [174 poemas].
- <sup>3</sup> Aurelio Espinosa Pólit, *Virgilio en verso castellano. Bucólicas, Geórgicas, Eneida*, edición bilingüe, (México: Jus, 1961).
- <sup>4</sup> José Emilio Pacheco, *Morirás lejos*, 2ª ed. revisada (México: Mortiz, 1977). [1ª ed. 1967]. El intercambio de los opuestos, con sus connotaciones éticas claras, ha sido estudiado en Yvette Jiménez de Báez, Diana Morán y Edith Negrín, *Ficción e historia. La narrativa de José Emilio Pacheco* (México: El Colegio de México, 1979), pp. 221ss.
- <sup>5</sup> El nombre corresponde a la primera parte del libro (pp. 15-59), y al poema del mismo título (p. 24).
- <sup>6</sup> José Emilio Pacheco, *El viento distante*, 2ª ed (México: Mortiz, 1969), pp. 30-40.
- <sup>7</sup> En José Emilio Pacheco, *No me preguntes cómo pasa el tiempo. Poemas 1964-1968* (México: Mortiz, 1969), p. 16.
- <sup>8</sup> Cf. también: 'Trueno', p. 54; 'Fin de la historia', p. 55; 'Alba', p. 59; 'Ausencia de Frida Kahlo', p. 115.
- <sup>9</sup> José Emilio Pacheco, *El viento distante y otros relatos* (México: Ediciones ERA, 1969), pp. 26-29 [1ª ed. 1963].