

TRADICIÓN NACIONAL Y LITERATURA FANTÁSTICA:

JOSÉ EMILIO PACHECO

Azucena Rodríguez-Torres*

José Emilio Pacheco (1939) dedica escasas páginas a la reflexión sobre su obra narrativa. Algunas notas se encuentran en *Los narradores ante el público*; en ellas confiesa su interés por el cuento, discute la cercanía entre este género y el poema por su concentración e intensidad, subraya el carácter complementario del relato frente a su actividad poética. Para 1966, año en que se publica esta recopilación, Pacheco sólo se reconoce autor de un libro de relatos, *El viento distante*¹, “un ejercicio a veces bien escrito”, aunque ya, quizá, adelantaba futuras historias – “que, según creo, pueden interesar”². En aquella conferencia, manifestaba inquietudes que se desarrollarían en su obra, como el lugar del escritor frente a la historia literaria y en relación con sus contemporáneos, el oficio de escribir en una sociedad cuyos horrores obligan al pesimismo³, y que condena el destino del escritor a “la

vulnerabilidad ante el rechazo o la aprobación incompleta”⁴.

Veinticuatro años después, en la edición de 1990 de *La sangre de Medusa*, aparecen nuevas propuestas narrativas; no ostentan el título de prólogo, sino el más humilde: “Nota: La historia interminable”, ahí realiza un trabajo de recuento y describe influencias e itinerarios del joven narrador. Una vez más, la función social del narrador es un tema al que Pacheco alude con insistencia poco usual en otros autores; y que convive en estrecho diálogo con el devenir de la historia humana; de ahí la referencia a John Updike, cuya voz suscribe para explicar la razón de ser, desde tiempos remotos, del escritor:

La función primitiva del escritor fue servir como banco de la memoria e iluminar cuestiones esenciales para la identidad de la tribu: quiénes somos, quiénes fueron nuestros heroicos padres, cómo llegamos adonde estamos, por qué creemos lo que creemos y por qué actuamos como actuamos. El autor no pronuncia sus propias palabras sino da únicamente su versión

* CELL, El Colegio de México.

¹ Cabe recordar, además, que la primera edición de *El viento distante y otros relatos*, fechada en 1963, contiene: “El parque hondo”, “Tarde de agosto”, “El viento distante”, “Parque de diversiones”, “La cautiva” y “El castillo en la aguja”; mientras que la segunda edición, de 1969, agrega: “Aqueronte”, “La reina”, “La luna decapitada”, “Virgen de los veranos”, “No entenderías”, “Civilización y barbarie” y “Algo en la oscuridad” (Hugo J. Verani, “Hacia la bibliografía de José Emilio Pacheco”, en *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. Era-UNAM, México, 1994, pp. 292 s.).

² J. E. Pacheco et al., *Los narradores ante el público*, Joaquín Mortiz, México, 1966, p. 249.

³ *Ibid.*, pp. 241-263.

⁴ *Ibid.*, p. 243. El desenlace deparado a los escritores se trasluce también en la obra poética de Pacheco, particularmente en *Irás y no volverás*, en “Vidas de los poetas”, escribe: “En la poesía no hay final feliz”, de la locura a la oficialización, pasará por distintos grados de la miseria (*Tarde o temprano [Poemas 1958-2000]*, ed. Cristina Clavel, FCE, 2002, p. 150).

de lo que le contaron. No sólo es él mismo sino también es simultáneamente sus predecesores. Forma parte del tejido de su tribu. Proclama en voz alta lo que todos saben o deberían saber y todos necesitan volver a escuchar.⁵

La función social del narrador y sus vínculos con el pasado se han concretado en el pensamiento y en la escritura de José Emilio Pacheco, tanto en la narrativa como en la poética; así, en su poema “D. H. Lawrence y los poetas muertos” se reconoce la participación de aquellos que precedieron a los vivos:

No desconfiemos de los muertos
que prosiguen viviendo en nuestra sangre.
No somos ni mejores ni distintos:
tan sólo nombres y escenarios cambian.

Y cada vez que inicias un poema
convocas a los muertos.
Ellos te miran escribir,
te ayudan.⁶

No es extraño, pues, que en el libro de donde se tomó el texto anterior, *Irás y no volverás*, el poeta dialogue con Vallejo, Cernuda, Becerra o López Velarde.

Para cuando Pacheco escribe la “Nota” a *La sangre de Medusa* (1990), ya ha publicado otros cuatro libros de relatos⁷; cabe la posibilidad de que lo dicho para *La sangre de Medusa* se extienda al resto de su obra narrativa. Destaca el caso de *El principio del placer* (Joaquín Mortiz, 1972 y Era, 2001) porque en este volumen, José Emilio Pacheco acude a la memoria y a la identidad colectivas, sin concesiones a la nostalgia que tiende a olvidar el dolor, sin falsas esperanzas en el futuro que justifiquen ninguna injusticia del pasado, sin institucionalización de las figuras históricas que convierta por igual en héroes a asesinos y víctimas. Consciente de que esa memoria colectiva, por

definición, posee una lógica propia, en ocasiones alterna a la “verdad histórica”, el autor se ajusta a sus reglas discursivas, con las cuales accede a una serie de mecanismos narrativos cuya originalidad asombrará al lector; muchos de esos artificios pueden clasificarse como fantásticos. De esta forma, aunque los ejes temáticos de la narrativa de Pacheco permanecen a lo largo de cada libro suyo, cada uno tiene una “personalidad” distinta, y el manejo de lo fantástico contribuye a la caracterización de éste.

Es así como José Emilio Pacheco recurre al imaginario nacional (mitos indígenas, leyendas urbanas, pasajes de la historia, juegos políticos) y construye lo fantástico con sus elementos. En esta propuesta fue de esencial importancia la escritura de Carlos Fuentes, quien en 1954 publicó *Los días enmascarados* y, en 1962, *Aura*. Ambos libros recurren a la tradición mexicana como materia de la literatura fantástica. Fuentes, apunta Pacheco, recuperó las “historias de espantos, relegadas al desván del entretenimiento, lo que no es serio, lo que leemos para distraernos de nuestros problemas, se volvía algo tan digno de ser considerado y discutido como la novela realista”⁸. La recurrencia de esos materiales orilla al lector a participar del texto, en favor de uno de los requisitos de la literatura fantástica, porque lo mueve a recordar las viejas leyendas en que la verdad, si existe, nunca es sólo una y los miedos infantiles; además, lo invita a mirar por encima de su hombro los espacios cotidianos.

La tradición e historia nacionales, con todos sus misterios, paradojas, culpas, olvidos y cuestionamientos, aparece también en la poesía de Pacheco, sobre todo a partir de *El reposo del fuego* (1963-1964); ahí se observa, por ejemplo, la presencia del México subterráneo⁹,

⁸ “Vieja modernidad, nuevos fantasmas. Notas sobre *Los días enmascarados*”, en Georgina García-Gutiérrez (comp.), *Carlos Fuentes. Relectura de su obra: “Los días enmascarados y Cantar de ciegos”*, Universidad de Guanajuato-El Colegio Nacional-INBA, México, p. 45.

⁹ Al igual que casi todas las culturas, en la mexicana existe un cúmulo de supersticiones, leyendas e incluso mitos en torno a la imagen del subsuelo. En el caso de la Ciudad de México, estas leyendas tienen una base histórica concreta –basta observar la pirámide de la estación Pino Suárez del metro y documentada en códices y crónicas que confirman que la tierra es, en la concepción náhuatl, el lugar de los muertos y,

⁵ José Emilio Pacheco, *La sangre de Medusa*, Era, México, 1991, p. 11.

⁶ José Emilio Pacheco, *Irás y no volverás*, en *Tarde o temprano* ed. cit., p. 151.

⁷ Además de *El viento distante y otros relatos*, *Morirás lejos* (1967), *El principio del placer* (1972) y *Las batallas en el desierto* (1981).

la ciudad en ruinas oculta bajo la ciudad visible que se levanta sobre ruinas más recientes: “La ciudad en estos años cambió tanto / que ya no es mi ciudad”¹⁰, “¿Qué se hicieron los lagos, los canales, sus ondas y rumores? / Los llenaron de mierda, los cubrieron...”¹¹. El siguiente poemario, *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1964-1968) ya incluye la alusión a un acontecimiento cuya inserción en la historia oficial aún hoy se debate entre verdades a medias, el movimiento estudiantil de 1968: “Página blanca al fin: / todo es posible”¹². En los años posteriores a la primera edición de *El principio del placer*, el libro *Islas a la deriva* [1973-1975] contiene una parte dedicada a las culturas prehispánicas, su descubrimiento y conquista; muchos motivos hallados ahí se reiteran en el cuento “La fiesta brava”: los sacrificios humanos, la miseria de los mexicanos herederos de la cultura indígena y el cúmulo de ideologías heredadas de la cultura dominante y la dominada:

En el siglo XVIII fue un palacio esta casa.
Hoy aposenta
a unas quince familias pobres,
una tienda de ropa, una imprentita,
un taller que restaura santos.¹³

Los elementos culturales, sin embargo, funcionan de manera distinta en la poesía y en la narrativa; el efecto también será distinto. El motivo de las siguientes páginas se centra en el funcionamiento y el efecto de lo cultural en la narrativa fantástica incluida en *El principio...*

Antes de continuar, es necesario hacer algunas aclaraciones acerca de las ediciones de *El principio del placer*: publicada originalmente en 1972 por la editorial Joaquín Mortiz que obtuvo en 1973 el premio Javier Villaurrutia. En 1997, Pacheco ofrece una nueva versión

al mismo tiempo el origen de la vida; esta percepción es todavía más fuerte en esta ciudad, ya que sobre la ciudad antigua se sobrepuso la nueva.

¹⁰ José, E. Pacheco, *Tarde o temprano*, ed. cit., p. 53.

¹¹ *Ibid.*, p. 55.

¹² *Ibid.*, p. 67.

¹³ *Ibid.*, p. 176.

de este libro, en congruencia con sus ideas sobre la corrección: “los textos no están acabados nunca y uno tiene el deber permanente de mitigar su imperfección y seguir corrigiéndose hasta la muerte”¹⁴. Como consecuencia, la construcción indicial en esta segunda versión es más sólida (aunque tipográficamente, sobre todo en “La fiesta brava”, sufre lamentables modificaciones), y resuelve ciertos matices que pudieron quedar inconclusos en la primera versión; por supuesto, los cambios denotan un mayor acercamiento a la voluntad del autor. Por tales razones, aquí se preferirá la segunda versión, aunque se recurrirá constantemente a la primera.

Si se propone que Pacheco construye relatos susceptibles de incluirse en lo fantástico o en la literatura fantástica, se requiere una discusión en torno a las nociones de lo fantástico, las cuales puedan aplicarse a esta lectura de la obra. La búsqueda de una definición de este tipo ofrece la disyuntiva entre un género y un modo. Si se trata de un género, lo fantástico abarca una fracción del total de las obras literarias que, en conjunto, forma un tipo de discurso capaz de aislarse y contrastarse con otra fracción de la literatura, sin importar su momento histórico o la intención de su autor. En cambio, al hablar de un modo, lo que se aísla son los procedimientos retórico-formales, los temas y la organización del material imaginario;¹⁵ cada uno de estos elementos responde a una elección del autor y, con él, a una necesidad histórica y estilística. Por este grado de especificidad, se partirá del presupuesto de que José Emilio Pacheco recurre, en determinados momentos, a lo fantástico como un modo.

En cualquiera de los dos casos, género o modo, las diversas definiciones teóricas de lo fantástico coinciden en tomar como punto de partida dos exposiciones de los hechos ocurridos en el interior del relato: una exposición que, aunque ficticia, *responde al mundo real*, es decir, *representa* una situación posible; frente a otra exposición que *rompe* con las reglas de ese “mundo real”, *presenta* una situación imposible. Así Roger

¹⁴ Pacheco, *La sangre de Medusa*, ed. cit., p. 13.

¹⁵ Véase Remo Ceserani, *Lo fantástico*, Visor, Madrid, 1999, pp. 12-13.

Callois califica lo fantástico como “l’irruption de l’insolite dans le banal”¹⁶. Tzvetan Todorov es más explícito al exponer el choque entre ambas formas de exposición: “En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sífides ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por la leyes de ese mismo mundo familiar.”¹⁷

En ese mundo dominado, conocido y familiar, sus habitantes cuantifican con exactitud lo existente y lo no existente; ello les permite actuar en él, en condiciones más o menos seguras; de ahí el trauma ante la posibilidad de existencia de una realidad diferente:

El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos...¹⁸

He ahí uno de los puntos fundamentales de lo fantástico para Todorov: la vacilación, el momento en que el razonamiento busca ubicar en un sitio el acontecimiento nuevo, ajeno. “Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre [...] es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural.”¹⁹ Con esta afirmación, Todorov reduce el ámbito de lo fantástico, y sin embargo subraya la presencia de dos extremos —lo real y lo sobrenatural— y un espacio impreciso entre uno y otro.

También Flora Botton, al ubicar los requisitos de lo fantástico, señala en primer lugar la relación entre lo fantástico y la realidad: “el relato fantástico debe ubicarse dentro del mundo por todos conocido, dentro

del mundo de todos los días [...] La función de la realidad en el relato fantástico es algo así como la de un telón de fondo, pero un telón de fondo absolutamente esencial para que el elemento fantástico cumpla su función de perturbador del orden”²⁰. Sin embargo, por su carácter esencial, limitar la realidad a ese “telón”, limita también los alcances de lo fantástico. Como se expondrá más adelante, en los cuentos propuestos la realidad adquiere un papel activo en la realización del efecto.

De la analogía entre la realidad y esa especie de escenario en el cual irrumpe lo fantástico para cuestionarla en sus bases más profundas, la construcción del mundo real dentro de este tipo de relato es tan importante como la construcción de lo fantástico. Por lo tanto, se impone una reflexión más profunda sobre la cuestión de lo real, pues se utilizará como criterio metodológico en el análisis de *El principio del placer*. El uso de los términos *real* o *realidad* implica un problema de índole filosófico y ontológico:

Lo real es dado, como sugiere Kant, en el marco de la experiencia posible y por eso “lo que concuerda con las condiciones materiales de la experiencia (de la sensación) es *real*”. En cuanto noción, la realidad puede convertirse en una de las categorías o conceptos puros del entendimiento: “El postulado para el conocimiento de la realidad de las cosas exige una *percepción*; por consiguiente, una sensación acompañada de conciencia del objeto mismo cuya existencia ha de conocerse, pero es preciso también que este objeto concuerde con alguna percepción real según las analogías de la experiencia, las que manifiestan todo enlace real en la experiencia posible”.²¹

La realidad, entonces, se verifica por la experiencia; de ahí que en muchos relatos fantásticos la primera reacción del personaje ante esa ruptura de la realidad sea de extrañeza o de miedo, pues aún instalado en lo codificable por la experiencia, descubre un hecho no

¹⁶ Roger Callois, *Anthologie du fantastique*, cit. por Flora Botton, *Los juegos fantásticos*, Universidad Nacional Autónoma, México, 1983, p. 9.

¹⁷ Todorov, T. *Introducción a la literatura fantástica*. Edics. Coyoacán, México, 1994, p. 24. Más adelante, se ajustará esta idea del “mundo nuestro”.

¹⁸ *Loc. cit.*

¹⁹ *Loc. cit.*

²⁰ Flora Botton, *Los juegos fantásticos*, Universidad Nacional, México, 1983, p. 59.

²¹ J. Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, s. v. REAL, REALIDAD.

registrado previamente, ni sostenido por analogías concretas.

Ahora bien, lo real tiene otro rasgo que lo condiciona: la cultura, cuya participación dirigirá la vacilación frente a lo fantástico de acuerdo con posibilidades religiosas o ideológicas variables. Así lo confirma Louis Vax cuando señala que: “el sentido de la palabra *fantástico* es el que le atribuye, en un momento dado, *un hombre marcado por su conocimiento de las obras y por su medio cultural*”.²² Junto al elemento cultural, se encuentra lo individual, propio del plano psicológico, Pierre-Georges Castex anota: “lo fantástico son ciertos productos de categorías mentales, de ciertos estados de ánimo... *producto del pensamiento a-lógico, hijo de los sueños, de las supersticiones, del miedo, del remordimiento, de la sobreexcitación nerviosa o mental, de los estados mórbidos, y se nutre de ilusiones, terrores y delirios*”.²³

Con base en estas afirmaciones, el marco en el cual irrumpe lo fantástico se relaciona claramente con el conocimiento del mundo y el medio cultural, ambos elementos son convencionales a nivel colectivo. Es decir, el concepto de realidad es siempre cultural e histórico. En conclusión, el mundo del relato fantástico *no es la realidad*, aunque por comodidad el término se siga utilizando, sino un tiempo/espacio cognoscible y manipulable; estas propiedades son las que se desequilibran y conducen a la incertidumbre ante el modo fantástico. La construcción de ese espacio y tiempo resulta entonces igualmente compleja que el episodio, el tema o el tratamiento fantástico.

Una vez planteada la discusión alrededor de los límites de lo fantástico, es necesario verificar si dichos lineamientos corresponden a *El principio del placer*. Básicamente, el criterio central fue el choque o la ruptura del mundo real, cognoscible y manipulable, con el acontecimiento fantástico, que irrumpe en aquél con estrépito, porque escapa a sus reglas, conduciendo al personaje y al lector al efecto de incertidumbre o vacilación. Esta primera reacción en los personajes se registra, efectivamente, por medio de marcas textuales:

Andrés Quintana grita cuando reconoce a su personaje en la situación que él mismo imaginó (p. 98); Gerardo en “Langerhaus” refiere: “Lo extraño comenzó al lunes siguiente” (p. 105); Ernesto Domínguez Puga en “Tenga para que se entretenga” dice que “la cara del ingeniero reflejó mi propio gesto de espanto” (p. 126). Más débil, la reacción aparece de manera abrupta en “Cuando salí de La Habana”, por voz de Isabel: “algo pasó, nos tardamos en llegar todo un siglo” (p. 140).

Se habló también de la construcción de un espacio cognoscible y manipulable que se fractura ante la intervención de lo fantástico. El medio empleado por José Emilio Pacheco consiste en la construcción de un entramado de referentes verificable en la realidad extraliteraria; mientras que lo fantástico surge de aquellos huecos que la realidad no alcanza a cubrir. Pero esto forma parte del análisis propiamente dicho y se verá más adelante.

En cuanto a los mecanismos del modo fantástico, cabe señalar que, a pesar de sus esfuerzos por clasificarlos, los teóricos terminan por reconocer que no hay mecanismos *puros* de lo fantástico pero sí presentes en un buen número de casos: en primer lugar, la ambigüedad, entendida como la propiedad de dejar el significado abierto a varias interpretaciones, a la duda, a la incertidumbre o a la confusión;²⁴ en segundo lugar, “la exageración o la literalización” de las figuras retóricas, principalmente la metáfora;²⁵ en tercer lugar, la presencia ocasional de lo sobrenatural, es decir, de aquello que causa temor.²⁶ Bioy Casares anota algunos argumentos favorables a la literatura fantástica; destaca la inclusión de los viajes en el tiempo, pero este argumento no es fantástico *per se*.²⁷ En las próximas

²⁴ Reconocida por Todorov, *op. cit.*, p. 33 y Botton, *op. cit.*, pp. 62-65 y 187.

²⁵ V. Todorov, *op. cit.*, p. 63 y Botton, *op. cit.*, p. 187.

²⁶ Rechazado por Todorov, p. 31, pero aceptado dentro de lo fantástico tradicional por Tobien Siebers en *Lo fantástico romántico*, FCE, México, 1989, pp. 39-40.

²⁷ B. Casares, en la introducción a la *Antología de la literatura fantástica*, junto con otros argumentos: “en que aparecen fantasmas”, “con acción que sigue en el infierno”, “con personaje soñado”, “con metamorfosis”, “acciones paralelas que obran por analogía”, “tema de la inmortalidad”, “fantasías metafísicas”, entre otros. En realidad, ninguno de ellos es obligatoriamente fantástico.

²² L. Vax, *L'art et la littérature fantastiques*, cit. en F. Botton, *op. cit.*, p. 10 (las cursivas son mías).

²³ G. Castex, *Anthologie du conte fantastique français*, cit. en *loc. cit.*

páginas, con seguridad aparecerán otros mecanismos de lo fantástico, pero los anteriores ya permiten determinar una diferencia entre los cuentos fantásticos y los no fantásticos de *El principio del placer*.

Inicio con los relatos fantásticos. El primero, “La fiesta brava”, presenta un caso de metaficción en que personaje creado y personaje creador interactúan. El primero invade el mundo del segundo, quien a su vez presencia la objetivación de su relato en su propia vida. Las circunstancias en que ambos personajes desaparecen marcan la pauta para suponer la existencia de lo fantástico. “Langerhaus” permite observar un lento proceso mediante el cual la voz narrativa, que a su vez es la del protagonista, experimenta la sensación de pérdida de contacto con la realidad; el lector y el protagonista están plenamente identificados, pues ambos van de una a otra pista sumidos en la perplejidad de lo real negándose a sí mismo. En “Tenga para que se entretenga” se encuentra la presencia de objetos que conectan ambos mundos, el de lo fantástico y el de lo real; el mundo prehispánico de los muertos se hace presente a través de un personaje del efímero imperio de Maximiliano; el autor logra la verosimilitud por medio de la objetividad del narrador, pero también el efecto fantástico: ni él ni el lector pueden determinar la verdadera naturaleza de los acontecimientos. Finalmente, en “Cuando salí de La Habana, válgame Dios” Pacheco lleva al extremo la letra y el tono melancólico de la canción “La paloma”²⁸, favorita de la emperatriz Carlota; presenta un argumento de viaje fantástico, pero a diferencia de los otros textos, ninguna referencia a la cultura sirve de indicio al desenlace fantástico.

Ahora bien, los cuentos que podrían considerarse realistas son “El principio del placer” y “La zarpa”. El primero consiste en una serie de desengaños amorosos y sucesivas traiciones de familiares, amigos y hasta héroes

que producen una gran desilusión en el protagonista; el entramado conduce al aspecto fundamental del relato: la madurez del personaje en una secuencia de desgarramientos personales. Es decir, es un texto narrativo iniciático. En el segundo, las ilusiones perdidas de la juventud y las sucesivas decepciones de la edad adulta constituyen el telón de fondo de la vida amarga de una mujer que llega a la vejez.

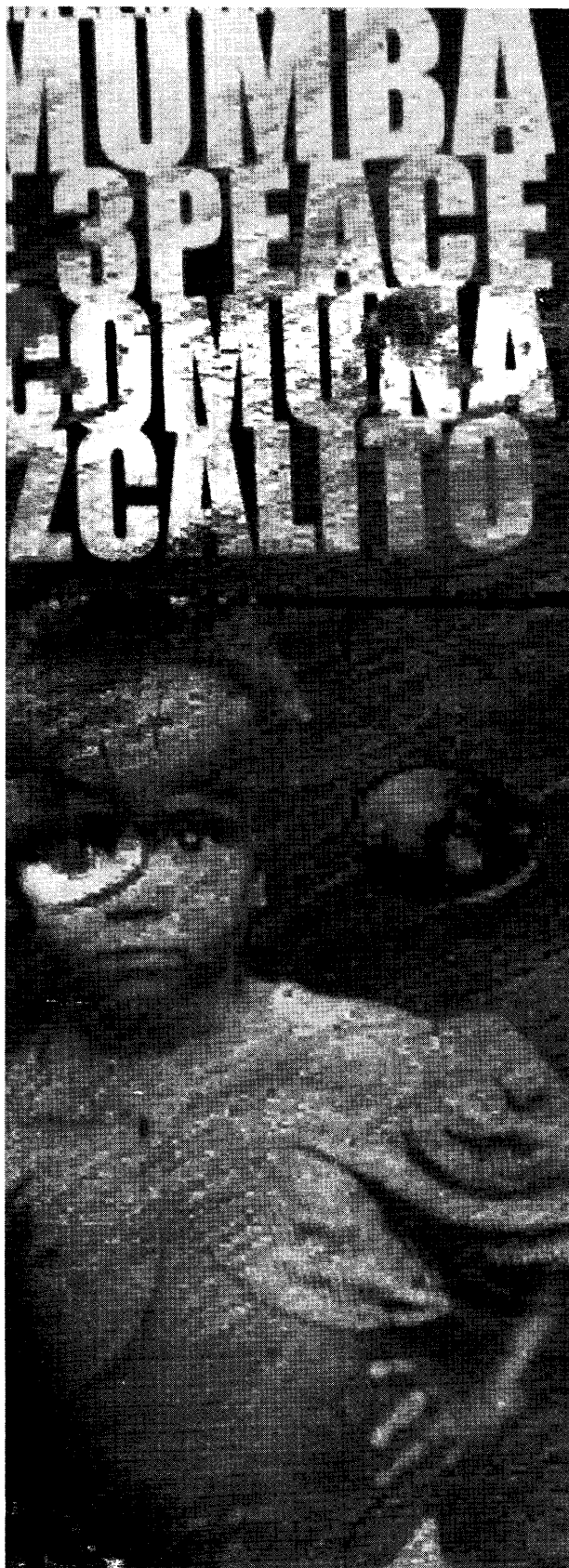
Los cuentos fantásticos presentan claras fronteras entre la realidad y la irrealidad; esta situación no acontece en los otros que, en cambio, ofrecen guiños de humor negro, característica del más puro oficio realista²⁹: “si, en opinión de mi mamá, ésta que vivo es “la etapa más feliz de la vida”, cómo estarán las otras, carajo” (p. 55); “Ya nunca más seríamos una la fea y otra la bonita. Ahora Rosalba y yo somos iguales. Ahora la vejez nos ha hecho iguales” (p. 64).

José Emilio Pacheco ubica los acontecimientos de sus relatos en contextos temporales cuyos referentes son reconocibles en la historiografía nacional, en las leyendas, o en los chismes de la política o del espectáculo; ocurren en sitios reales, como calles, edificios, estaciones del metro, parques, etc.; y se documentan y ubican en periódicos, revistas o sexenios. Incluso los números telefónicos coinciden en la cantidad de cifras que se han manejado en las últimas décadas y hasta las cantidades de dinero han mantenido una equivalencia en las dos ediciones.

El lector puede confirmar esos datos si es suficientemente curioso, puede marcar los teléfonos o recorrer las calles donde se ambientan estos relatos; algunos de esos referentes le recordarán historias contadas por padres o abuelos; si su afán es el de investigador, quizá se aventure a las hemerotecas y consulte periódicos de la época, diccionarios y enciclopedias (incluso páginas electrónicas). La posibilidad de reconocimiento de esos datos constituye lo que aquí se ha dado en llamar

²⁸ Transcribo las primeras estrofas de la canción “La Paloma” escrita por Sebastián de Yradier: “Cuando salí de La Habana / ¡Válgame Dios! / Nadie me vio salir / si no fui yo; / una linda Guachinanga / como una flor, / se vino detrás de mí, / que sí, señor. // Si a tu ventana llega / una paloma / trátala con cariño / que es mi persona.” Letra recopilada en Armando Jiménez, *Cancionero Mexicano*, T. 2, Editores Mexicanos Unidos, México, 1995, p. 606.

²⁹ Boris Eichenbaum, en “Cómo está hecho “El Capote” de Gogol” analiza los procedimientos estilísticos que logran el efecto cómico: lo grotesco, lo hiperbólico, la semántica fónica, el ridículo y la organización de situaciones cómicas; varios de esos procedimientos se hallan en estos dos cuentos realistas (Tzvetan Todorov, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, México, 1991, pp. 159-176).



tradición, “transmisión de elementos socioculturales (ideas, valores, normas, símbolos, lengua, pautas de conducta, etc.) a las generaciones siguientes”³⁰ pero ésta implica un proceso de reflexión que lleve al lector a reconocerse participante de esa colectividad. La obra de Pacheco no es sólo juego de ingenio o despliegue de conocimientos. Casi todos los críticos de este autor han hecho notar la presencia del rasgo tradicional desde sus distintas posibilidades –la cultura, la historia, lo social. Por ejemplo, Jorge Rufinelli afirma:

Pacheco pasó con el tiempo a una dimensión social (no presente en Borges) al encuentro de la voz colectiva, y natural a la idea de una escritura socializada [...]. Lo interesante de este desplazamiento histórico (o hacia la historia), es que tiene dos instancias bien marcadas: los comienzos esteticistas, el regodeo en los mitos, por una parte, y más tarde una preocupación creciente y absorbente por la realidad del mundo y de su país, lo que podría llamarse el sentimiento apocalíptico de su literatura³¹

Alicia Borinski encuentra en Pacheco tendencias hacia lo social características de la literatura mexicana: “la [literatura] de México encuentra su registro en una simultánea interrogación de sus razones de ser nacionales y su necesidad de formular figuraciones individuales. [...] la literatura mexicana ha asumido, implícitamente, una concepción profunda de lo social al entretener tramas que dicen lo nacional a través de su lectura”³² Ya se ha subrayado cómo Pacheco hace extensivas sus preocupaciones hacia los diversos ámbitos de su creación literaria. Si en una conferencia ha señalado que: “no entiendo la tradición como estatismo o rigidez museográfica: la veo en su sentido de cambio constante, enriquecimiento, puntos de vista siempre variables, diversificación, en una palabra,

³⁰ Karl-Heinz Hillmann, *Diccionario enciclopédico de sociología*, Herder, Barcelona, entrada “Tradición”.

³¹ Jorge Rufinelli, en “Al Encuentro de la voz común: Notas sobre el itinerario narrativo de José Emilio Pacheco”, en H. J. Verani, *op. cit.*, p. 173.

³² Alicia Borinski, “José Emilio Pacheco: relecturas e historia”, *Revista Iberoamericana*, 56 (enero-marzo 1990), pp. 267-273.

continuidad”³³, en su poema “Al terminar la clase”, anota en relación con la poesía:

“Cultura” en fin y “tradición”.
Es triste.

Sin embargo la llama no se extingue.
Sólo duerme,
prensada y seca flor en un libro,
que de repente
puede encenderse
viva.³⁴

Por otro lado, en su ensayo sobre Clavijero insiste en el mismo tema:

El término “cultura nacional” ha sufrido un proceso de erosión semántica: significa tantas cosas que ya no quiere decir nada. Si preguntamos por ella a un antropólogo o un sociólogo responderá que en México no existe nada semejante: hay distintas culturas específicas y subculturas, diferentes modos de conducta aprendidos. Una persona sin mayor noticia acerca de las doscientas definiciones de “cultura” tomará la parte por el todo, pensará en las artes, la ciencia, las ideas; responderá que en efecto tenemos una “cultura nacional” capaz de abarcar las obras exhibidas en el Museo de Antropología, el muralismo, la arquitectura del virreinato, Teotihuacan, Palenque, Chichén Itzá, las tablas huicholas, los poemas de sor Juana Inés de la Cruz y Octavio Paz, la novela de la Revolución, el Sonido 13, las calaveras de azúcar, la Ciudad Universitaria, los libros de José Vasconcelos y Alfonso Reyes, las películas de Cantinflas y Pedro Infante...³⁵

En mayor o menor medida, como se analizará más adelante, lo fantástico en los relatos de *El principio...* es un fenómeno vinculado con la colectividad. Desde esta perspectiva, Pacheco recupera elementos del Romanticismo, que empleó motivos tan sugerentes para lo

fantástico como la superstición y lo *ajeno*, conceptos que extraen su significación a partir de las relaciones sociales y del lugar del individuo en función de éstas, ya sea de exclusión o de inclusión³⁶. La herencia cultural resulta paradójica porque cohesiona al individuo con su grupo, pero también lo provee del conocimiento de los posibles mecanismos excluyentes que, en literatura, dan lugar a alguno de los efectos producidos por lo fantástico: perturbación, temor o perplejidad.

Si se considera que ciertos casos de narrativa fantástica surgen de propuestas tradicionales y colectivas, como los mitos y las leyendas, entonces habrá de reconocerse la presencia ineludible de la violencia que se encuentra en el germen de todo organismo social. Por ello, los relatos de Pacheco más interconectados con la tradición muestran una profunda carga de violencia, la cual hallará mecanismos de desahogo en la expectación y la curiosidad de la comunidad, o en el ejercicio concreto del sacrificio.³⁷ Así, “La fiesta brava” da cuenta de esa violencia por la inclusión de figuras y sitios prehispánicos destinados a la muerte ritual al lado de las escenas sangrientas de Vietnam. “Tenga para que se entretenga” contiene un elemento de sacrificio en el “robo” del niño, en alusiones a la muerte de los periodistas y la tortura de los sospechosos de secuestro. Un dejo de violencia infantil se halla en el trato que sus compañeros daban a “Langerhaus”³⁸.

Conviene preguntarse, pues, cómo se introduce la tradición, desde la historia y la cultura, en los relatos de *El principio del placer* como un elemento estructurador a partir de los referentes específicos. Si este rasgo se convierte en criterio de clasificación, resulta que los cuentos en los que la tradición participa directamente –y en los cuales se centrará el análisis– son: “La fiesta brava”, “Langerhaus” y “Tenga para que se entretenga”;

³³ J. E. Pacheco, *Los narradores ante el público*, ed. cit. p. 253.

³⁴ J. E. Pacheco, *Irás y no volverás*, en *Tarde o temprano*, p. 156.

³⁵ J. E. Pacheco, “La patria perdida...”, *op. cit.*, pp. 18-19.

³⁶ Véase Tobin Siebers, *Lo fantástico romántico*, ed. cit., pp. 19-73.

³⁷ René Girard, en *La violencia y lo sagrado*, realiza un estudio antropológico sobre los rituales y sacrificios presentes en la literatura griega, principalmente, los cuales reflejan las condiciones de origen en las incipientes culturas. (Barcelona, Anagrama, 1995).

³⁸ La violencia no forma parte directa, en cambio, de los acontecimientos de “Cuando salí de La Habana...”

“Cuando salí de La Habana, válgame Dios” contiene un referente de la historia de Cuba que funciona para precipitar la salida del protagonista de la isla, y algunos datos sobre la historia de México durante el porfiriato que entretienen sus recuerdos durante la travesía (sin embargo, este referente es relativamente secundario).

En “La fiesta brava”, por recursos tipográficos y contenido narrativo, el relato se divide en tres partes (como la corrida de toros se divide en tres tercios, cada uno con una profunda carga de violencia ritual), agrupables en dos conjuntos: desaparición del escritor Andrés Quintana y cuento de Andrés Quintana sobre un turista norteamericano³⁹; existe aquí un caso de metaficción⁴⁰: aquella estrategia del relato manifestada en el acto realizado por uno de los personajes, de leer o escribir un relato —al que se le podría llamar cuento “enmarcado”, acto que se convertirá en el tema principal o secundario del texto “marco”. En este caso, Pacheco enmarca un cuento fantástico en otro, como ya se ha mencionado. Ante este recurso, metodológicamente es necesario dividir el texto; ello no significa que haya dos cuentos. Conforme a esta división, queda apuntar lo obvio: el autor ha debido crear dos “realidades” irrumpidas por sendos acontecimientos fantásticos.

El “cuento de Andrés Quintana” inicia con una metadiégesis: el lector, después del anuncio de gratificación, se encuentra frente a una imagen impresionantemente violenta de la guerra de Vietnam; luego descubrirá que se trata de un relato expuesto desde los recuerdos del capitán Keller, protagonista del relato. Militar retirado y en vacaciones, aburrido de excursiones, descubre en la escultura de Coatlicue una “violencia inmóvil” que lo hipnotiza. Con sobrada razón: Coatlicue es la diosa madre de dos deidades opuestas, por un lado, Huitzilopochtli (el sol) y, por otro, Coyolxauhqui y sus hermanos (la luna y las extrellas); al nacer el sol, se enfrentó a sus hermanos, quienes pretendían matar a la madre y al hijo por haberlos deshonrado; Huitzilopochtli triunfa y se

levanta resplandeciente gracias a la sangre derramada de sus hermanos⁴¹. El narrador alerta al lector: D. H. Lawrence, en *México, paraíso infernal*, pudo advertirle que lo acechaba un “peligro mortal”. Así, el militar se adentra en la tradición nacional con un acendrado desprecio pero con la fascinación de Coatlicue. Asiste a la “FIESTA BRAVA” (escrito con mayúsculas), espectáculo que sólo le inspira la ocurrencia de una solución a la agresividad de los mexicanos: “fusilarlos a todos”.

Interviene aquí el personaje de un vendedor de helados, buen hablante del inglés, para quien el nombre de Keller, el de su hotel y su reciente interés por lo prehispánico son datos bien conocidos —lo cual introduce ya un aspecto extraño—; ofrece un servicio insólito, un itinerario secreto que le permitirá “ver la Piedra Pintada, la más grande escultura azteca, la que conmemora los triunfos del emperador Ahuizotl” (p. 73), octavo rey mexica, Ahuizotl extendió el imperio hasta Guatemala, culminó la construcción del templo de Tenochtitlan y murió en 1503; su sobrino Moctezuma Xocoyotzin heredó el trono antes que su hijo⁴², Cuauhtémoc; el contraste entre Ahuizotl y los últimos reyes es dramático; mientras el primero conoció el máximo esplendor, los siguientes conocieron el último grado de la derrota.

En realidad, Keller fue atraído al mundo subterráneo para ser sacrificado entre los restos de la antigua capital mexica; su fascinación por Cuatlicue se debió a que Ella lo eligió a él para alimentar a su hijo y mantener así el orden del universo, de acuerdo con el rito que antiguamente se celebraba en el Templo Mayor de Tenochtitlan.

Los referentes de la tradición son claros; podrían conducir a una interpretación alegórica en la cual Keller es un representante del imperio más grande del mundo, capaz de ocupar cualquier territorio ejerciendo todo tipo de excesos; México representa el antiguo imperio cuya violencia hará pagar al invasor: fin de lo fantástico.⁴³

³⁹ Véase Y. Jiménez de Báez, D. Morán y E. Negrín, *Ficción e historia*, pp. 146-147.

⁴⁰ Véase Lauro Zavala, “Instrucciones para bailar en el abismo”, en *Teorías del cuento IV. Cuentos sobre el cuento*, UNAM, México, 1998, pp. 1-19.

⁴¹ *Enciclopedia de México*, Enciclopedia Británica de México, México, 1993, s. v. COATLICUE.

⁴² *Ibid.*, s. v. AHUIZOTL.

⁴³ De hecho, ésta es la interpretación directa de Arbeláez; es significativo que sea el propio texto el que la haga explícita.

Esta realidad, sin embargo, construida en su totalidad a partir de la tradición, no permitiría una generalización tan banal; al contrario, es tan paradójica y mutable como lo ha puntualizado el mismo José E. Pacheco:

La civilizaciones prehispánicas florecieron sin relación aparente con el resto del mundo. España prohibió a sus colonias el trato con los demás países europeos. Nostalgia de la originalidad primitiva, malestar de recurrir a instrumentos que pertenecen a toda la humanidad y sin embargo aún sentimos como artículos de contrabando: ambos antecedentes oprimen a quien intenta hablar en Hispanoamérica de “cultura nacional”. A ellos se suma una presencia ubicua de la que nadie puede escapar: la cultura angloamericana.⁴⁴

La cultura nacional, planteada como realidad literaria, prepara la entrada del efecto fantástico por la ambigüedad latente en una base tan disímil como para reunir a Coatlicue con el metro, Xochimilco y la Plaza de Toros, en contacto con la presencia norteamericana ineludible. Se apela así a la participación del lector, se le conduce a esa “determinación de no defenderse, de dejarse invadir [...] listo a sentir la angustia o el desconcierto de los personajes”⁴⁵.

La realidad del cuento “marco” no es totalmente distinta en términos de cultura nacional, aunque se extiende al ámbito hispanoamericano: una vez más, alusión a 1968, a 1971, momento represivos del México institucional y la presencia de la Revolución cubana (Ricardo Arbeláez estuvo en Cuba a raíz de la revolución; aun así, ha olvidado cualquier forma de compromiso social). Esos datos imposibilitan el éxito de Andrés Quintana por la “incomodidad” de los contenidos de su cuento. La crónica del arranque de la narrativa mexicana⁴⁶, en la que el protagonista ocupó

el lugar más humilde, incrementa la sensación de fracaso con que se enfrenta a la hora de presentar su último cuento. Las alusiones a la hispanoamericana con Rubén Darío (autor de “Huichilopochtli”) y Julio Cortázar (con “La noche boca arriba”, “Axólotl”, que parecen inspirar episodios de “La fiesta brava”) disminuyen la originalidad del cuento de Andrés Quintana, llevándolo a una situación límite que incrementa el efecto fantástico.

Así, la movediza realidad múltiple envuelve a Andrés Quintana tanto como a su personaje. La cercanía entre ambas realidades resulta un indicio del desenlace, como se descubre a medida que se menciona la noche, el descenso al metro, el anuncio del último viaje. Ahí interviene otro recurso fantástico, incluido en la segunda versión, una situación de espejos. Si Keller, en la estación Insurgentes, “verá en el andén opuesto a un hombre de baja estatura que lleva un portafolio bajo el brazo y grita algo que [...] no alcanzará a escuchar” (p. 72)⁴⁷, antes de seguir hacia el Centro; Andrés baja del convoy en Insurgentes, en dirección contraria, y puede observar una figura que se dirige hacia Zaragoza: “Antes de que el convoy adquiriera velocidad, [...] advirtió entre los pasajeros del último vagón a un hombre de camisa verde y aspecto norteamericano” (p. 98). El encuentro fugaz termina, tres desconocidos capturan a Andrés, toma sentido el anuncio de gratificación con que el texto abre, el cual incrementa la complejidad del texto, pues el juego narrativo coloca al principio lo que “debería” ser el colofón del cuento: el protagonista se extravió el viernes 13 de agosto de 1971, cuatrocientos cincuenta años después de la caída de Tenochtitlan, la ciudad subterránea de su cuento.

⁴⁴ J. E. Pacheco, “La patria perdida (Notas sobre Clavijero y la ‘Cultura Nacional’)”, en H. Aguilar Camín, *En torno a la cultura nacional*, Instituto Nacional Indigenista-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1989, p. 17.

⁴⁵ Flora Botton, *op. cit.*, p. 54.

⁴⁶ Véase pp. 85-86. Cabe hacer notar que José Emilio Pacheco incluyó este recuento histórico en la segunda versión de *El principio...*

⁴⁷ Este fragmento también es una inclusión al original de 1972, que originalmente decía: “y el martes por la noche, camisa verde, Rolleiflex, pipa de espuma de mar, estará en Insurgentes aguardando que los magnavoces anuncien el último viaje, luego subirá al carro final con dos o tres obreros que vuelven a su casa en Ciudad Nezahualcóyotl, verá pasar las estaciones, se detendrá el convoy, usted bajará a la mitad del túnel ante la sorpresa de los pasajeros, caminará hacia la única luz que continúa encendida tras el paso del metro, la luz verde, la camisa amarilla brillando fantasmal bajo la luz verde, el hombre que vende helados enfrente del Museo,” (Joaquín Mortiz, México, 1990, p. 85).

Aquí podría aplicarse lo que ha señalado Pacheco a propósito de Carlos Fuentes en “Chac-Mool”:

México se soñaba moderno o modernizante y quería verse ya entrando en el impensable siglo veintiuno sin haber resuelto aún los problemas del siglo dieciséis. En el subsuelo lo esperaba la figura enigmática de la cual, como de los olmecas o de Teotihuacán, ni siquiera sabemos el verdadero nombre.⁴⁸

El encuentro personaje-creador está presente desde el *Quijote*, pasando por *Niebla*; por ello el fenómeno se discute sobre todo a nivel de metaficción; sin embargo, su efecto fantástico es innegable y original dentro de la narrativa. El desenlace abierto se debe al misterio que rodea la desaparición de Andrés Quintana; ninguna posibilidad es verificable al interior del texto, aunque la tendencia condicionada es que el personaje sufrió un destino similar al que él mismo creó en un relato cuyo lector explícito, Ricardo Arbeláez, juzgó de mediocre.

“La fiesta brava”, tratamiento metafórico común a todo hablante para referirse a la ejecución de un toro en una plaza pública, se lleva a la exageración, se extiende a la realidad en su conjunto: la fiesta como conjunción de eventos, asistentes, oficios, rituales y excesos; con la categoría de brava como barbarie, crueldad, caos y destrucción. La presencia del discurso figurado vuelve a ser motivo para lo fantástico.

En “Langerhaus”, el elemento histórico se encuentra en la construcción de los ambientes, justo el objeto de lo fantástico: la Europa del exilio durante la Segunda Guerra Mundial y Bellas Artes como el foro imprescindible de cualquier ejecutante de la época, son algunos de los referentes que ambientan la infancia del narrador-protagonista. Posteriormente, Díaz Ordaz, el movimiento estudiantil de 1968 presencia fortuita pero pertinaz, la celebración de los Juegos Olímpicos del mismo año, la urbanización de zonas rurales cercanas a la Ciudad de México, perfilan el ambiente de la edad adulta: vacío e insípido, capaz de originar únicamente

deseos de evasión. *Excelsior* y Gayosso legitiman la muerte desde su sólida estructura (en el cambiante contexto nacional, la afirmación no puede aplicarse ya al periódico).

La muerte del amigo imaginario del protagonista toca los límites de lo absurdo, pero se convierte en una anécdota profundamente perturbadora. La estructura del relato favorece este efecto, ya que se sostiene gracias a un constante desdoblamiento. En general, el término se ha utilizado para señalar propiedades que atañen principalmente a personajes, en el sentido de *juegos con la personalidad*, uno de los recursos frecuentes de la literatura fantástica: el tema del doble, cuando la personalidad se *desdobla*, sufre un *intercambio* o *se funde* con otra⁴⁹. Sin embargo, como se verá, en “Langerhaus” ese desdoblamiento no sólo afecta al personaje, sino a la realidad.

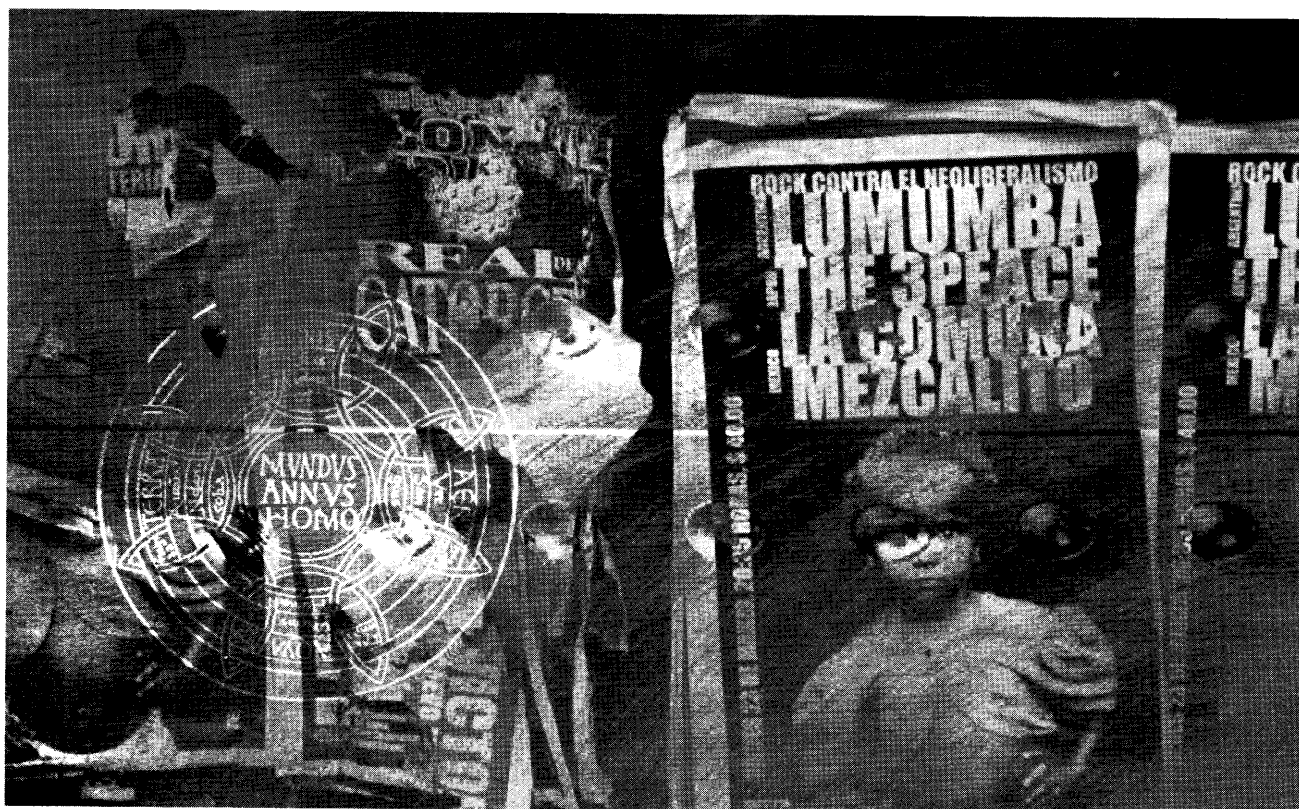
En una primera parte del cuento, la existencia del personaje de Langerhaus —el niño carente de nombre⁵⁰ y de amigos— se ofrece concreta y detallada por la memoria del narrador; la testifica haciendo alusión a ciertas fotografías y textos periodísticos. A partir de un encuentro igualmente concreto entre Gerardo, el protagonista, y sus compañeros de generación —a la que pertenecería Langerhaus— inicia la segunda parte del relato y la irrupción de lo fantástico (“Lo extraño comenzó el lunes siguiente”). Langerhaus no existió y esta revelación inicia el primer desdoblamiento de la historia, la negación de sí misma. Cada acontecimiento de la primera parte se desacredita por medio de testimonios y pruebas que descalifican la información del narrador personaje acerca de su amigo⁵¹.

⁴⁹ Flora Botton, *op. cit.*, p. 197.

⁵⁰ En la primera edición, Langerhaus se llama “Pedro”, la supresión posterior del nombre propio incrementa la ambigüedad del relato, despersonaliza aún más al personaje.

⁵¹ Este mecanismo recuerda al empleado en *Las batallas en el desierto*, respecto a Jim: una vez pasada la tormenta del enamoramiento de Carlos, Rosales —eufónicamente similar a Morales— le dice que Mariana está muerta. Carlos atraviesa corriendo la colonia Roma hasta el departamento de su amigo, después de tocar el timbre insistentemente y de preguntar a vecinos malhumorados, le dicen que ahí nunca vivieron ni Jim ni Mariana, dejando abierta una duda tanto en el protagonista como en el lector.

⁴⁸ Pacheco, “*Vieja modernidad, nuevos fantasmas...*”, *ed. cit.*, pp. 45 s.



Indicios sutiles conducen a la conclusión de que en realidad Langerhaus es un doble de Gerardo —además de una ligera similitud entre los nombres—: “lo único parecido a un músico eras tú porque medio tocabas la guitarra”, “Sigues inventándote cosas”, “Gerardo: entre Aranda y Ortega estás tú”. La forma irrespetuosa y excluyente de tratar a Gerardo adulto es muy similar a la que tenían con Langerhaus niño. A pesar de su distante amistad, sus personalidades se complementaban: “yo jugaba fútbol e iba al cine dos veces por semana, Langerhaus pasaba cinco horas diarias ante el clavecín” (p. 101). La existencia de uno daba sentido a la del otro. De ahí, el desenlace sugiere una síntesis lograda con el reencuentro de los personajes, una expectativa congelada por la terminación del relato. La ambigüedad que conduce a lo fantástico se reitera por la puesta en marcha de dos mecanismos.

Por un lado, lo sobrenatural surge al final con el anuncio de la música; se avecina una presencia fantasmagórica (“la inconfundible música del clavecín de mi infancia, la sonata de Bach cada vez más

próxima”). El narrador asume las características del otro, del espíritu de un ser que nunca existió. Las creaciones de la memoria, muestra este relato, son inquietantes —quizá aun más que los fantasmas, testimonios de la existencia real de alguien—, pues se relacionan con la afectividad y los deseos del individuo (mientras el músico formaba parte de su memoria, Gerardo tenía una relación más cordial y equitativa con sus amigos; junto con las primeras constataciones de la imposibilidad de Langerhaus viene la naturaleza egoísta y displicente de los mismos). Llevadas a sus últimas consecuencias, tales creaciones se vierten hacia su creador, en un momento en el cual se sabe de su soledad e insatisfacción.

Por otro lado, surge un nuevo recurso para lograr la ambigüedad desde el nivel morfosintáctico: las secuencias siguientes se relatan en futuro hasta el desenlace, marcado por el presente, en un último desdoblamiento que deja al lector en vilo, en las escaleras por las que Gerardo baja mientras escucha una sonata de Bach, la misma que Langerhaus tocó a

los doce años; no es sólo la música de la infancia de Gerardo, sino la de la venganza de Langerhaus.

Las referencias a momentos y lugares de los episodios que corresponden al pasado reciente, sirven a la construcción de la realidad que se niega a sí misma, el hecho de que la mayor parte de los datos ambientales se hayan incluido en la última versión así parece comprobarlo. El tema del doble, por sus alcances psicológicos, irrumpe en la ficción moderna tanto en la literatura como en el cine; en géneros diversos que tienen en común el cuestionar la percepción individual frente a la colectiva.

Por último, “Tenga para que se entretenga” presenta un narrador que se pretende objetivo desde su visión de detective, lo cual, aparentemente, ofrece una posición de seguridad y conduce al lector a pensar que el caso terminará por esclarecerse. El cuento se ubica en el gobierno de Ávila Camacho—es frecuente que el tiempo el México se divida no en décadas, sino en sexenios durante los años cuarenta del siglo xx. Olga Martínez y Rafael Andrade, madre e hijo, llegarán a Chapultepec. A partir de este indicio, las referencias históricas que construyen la presencia de lo fantástico se hacen patentes: lo que hoy es el parque infantil por excelencia en la Ciudad de México, fue en dos épocas recinto imperial: jardín de los reyes mexicas, como lo atestiguan los ahuehuetes prehispánicos, y habitación de Maximiliano y Carlota. Fue también el escenario, en 1847, de un combate con las tropas norteamericanas. El autor vuelve a explorar la confluencia absurda de espacios que se posibilita por la acción de la historia.

Mientras el niño se entretiene en obstaculizar con una rama el paso de un caracol, irrumpe una presencia sobrenatural; este rasgo aún no se especifica del todo, pero su súbita aparición y la extrañeza de su discurso conducen a percibirlo ajeno de inmediato: “No lo molestes. Los caracoles no hacen daño y conocen el reino de los muertos” (p. 117). La prohibición sugiere compasión, el discurso se detiene por un instante; viene una coordinación muy extraña desde el punto de vista semántico, sobre todo por su segundo elemento, en apariencia fuera de contexto. Intervienen aquí códigos culturales que abren el sentido del texto: el mensaje no parece adecuado para un niño tan pequeño como Rafael. En el léxico popular urbano, se llama “panteo-

neros” a los caracoles. Su simbolismo se vincula con lo nocturno, la luna, la humedad, la tierra, la muerte y la regeneración, pues salen de la tierra después de la lluvia⁵². En el personaje, se sabe en ese y en posteriores pasajes, hay mucho de esa especie: sale de lo profundo de la tierra, olía a humedad y su tono de piel es blancuzco como un “un caracol fuera de su concha” (p. 126).

El contacto entre el desconocido y Olga es aún más extraño: “le tendió un periódico doblado y una rosa con un alfiler: —Tenga para que se entretenga. Tenga para que se la prenda” (p. 117). No se sabe más de aquellos objetos; la reiteración de sonidos y la equivalencia silábica de la frase obtienen un ritmo inquietante. El narrador hará funcionar ese mensaje como una señal de alarma que al parecer sólo Olga era capaz de ignorar. La tradición literaria se concreta en los objetos testimoniales de lo fantástico, plasmados aquí con la consabida flor, “la flor de Coleridge”⁵³, que en este caso será negra y con un alfiler, más un periódico doblado que más adelante no revelará el misterio, sólo conducirá la interpretación.

La figura sobrenatural se lleva al niño al interior de la tierra por la puerta de la que salió, la cual desaparece cuando Olga pide ayuda. Hasta aquí termina la escena propiamente fantástica; a continuación viene la búsqueda del niño, el intento de “explicar” el hecho y la contribución ambigua de lo tradicional. En la realidad caótica que rodea el cuento, Pacheco ofrece una serie de datos referencialmente comprobables que hacen aportaciones indiciales. El ingeniero Andrade, padre de Rafael y esposo de Olga, responde a la imagen de político millonario a cuya orden se moviliza la mitad de los efectivos policiales de la ciudad; sus primeras

⁵² Chevalier y Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1995, s. v. CARACOL.

⁵³ “Un comentario especial merece la inclusión de esa “rosa negra” que el espectro imperial deja en manos de la madre del desaparecido Rafael. A quienes haya intuido este dato un claro entronque borgesiano convendría aclarar que más que la influencia directa del escritor argentino hay aquí afinidad. Es también concebible que, en su profunda formación literaria, Pacheco quisiera rendir un finísimo homenaje al genial ensayo de Borges sobre “La flor de Coleridge””. Luis A. Díez, “La narrativa fantasmática de José Emilio Pacheco”, *Texto crítico*, 1976, vol. 2, núm. 5, pp. 103-114.

búsquedas descubren cascos de metralla y huesos muy antiguos enterrados en el sitio en que apareció el rectángulo de madera. Se vislumbra lo que el relato jamás confiesa: fue un muerto quien habló con Olga y su hijo, quien se llevó al niño al lugar donde vivía, donde la tierra es caliente.

El bullicio de la información periodística, congregado en torno a la figura política, interviene para hacer más vacilantes las explicaciones del hecho fantástico. Se publicarán tres hipótesis absurdas; la más descabellada es, irónicamente, la que parece más cercana a la realidad dentro de la lógica del relato: Rafael fue capturado por una secta que adora dioses prehispánicos y practica sacrificios humanos. El fundamento de esta hipótesis tiene un trasfondo real, pues Chapultepec, en efecto, se consideraba entre los mexicanos una entrada al inframundo⁵⁴. El autor vuelve a indagar el asunto del mundo subterráneo como forma del temor ancestral; pero también como una metáfora de la tumba en la cual se tiende a ocultar un pasado que no cabe en la superficie concreta y modernizante del México posrevolucionario.

Así, después de la resolución forzada del “misterio de Chapultepec”, entra por última vez el código policiaco, en un homenaje a E. A. Poe: “Dicen que la mejor manera de ocultar algo es ponerlo a la vista de todos” (p. 124). El detective no logra dar una respuesta satisfactoria al acontecimiento ocurrido; si acaso, obtiene los últimos y vagos indicios que confirman el hecho fantástico: el hombre que se llevó a Rafael vestía traje de cierto tono de azul, tenía un olor fuerte a humedad, tenía la cara blancuzca y hablaba con un extraño acento, quizá alemán. Al unir esta descripción con los objetos testimoniales, en particular el hecho de que el periódico fuera un ejemplar de la *Gaceta del Imperio* del 2 de octubre de 1866, la conclusión es que un personaje proveniente del breve periodo imperial

de Maximiliano quedó atrapado en el inframundo prehispánico. En este sentido, el detective cumple una función inversa a la que suele aparecen en el género: no resuelve el misterio, sino que lo confirma.

El periodo francés imperial se ha convertido en un referente muy favorecido por la narrativa mexicana, con las obras de Rodolfo Usigli, Carlos Fuentes y Fernando del Paso, como lo nota Pacheco: en “Tlactocatzine, del jardín de Flandes” comienza la fascinación de Fuentes con Carlota de Bélgica que ya ha durado cerca de medio siglo y todavía está lejos de agotarse. El problema más serio al que se enfrenta el novelista mexicano es tener una historia que la realidad ha dispuesto de la manera más literaria y con una construcción dramática digna de Sófocles.⁵⁵ Una coincidencia de opiniones reúne a ambos narradores mexicanos con Jorge Luis Borges en su apreciación (citada por José Emilio Pacheco) de que la historiografía, “el más realista de los géneros literarios”, es “una rama de la literatura fantástica”⁵⁶.

No se puede pasar por alto, al mismo tiempo, la fecha del periódico: 2 de octubre (de 1866), fecha aciaga en los ciclos del tiempo náhuatl. Ya Pacheco había escrito el poema “Manuscrito de Tlatelolco”⁵⁷, en el cual las imágenes de muerte y sangre dan cuenta del horror cíclico que se repitió en el siglo xx. A lo largo de los tres cuentos fantásticos analizados aquí, se trasluce constantemente una alusión velada a la represión oficial de 1968 y la de 1971, disimulada en frases incidentales como meras coordenadas temporales. No hay razones para sostener que “Tenga para que se entretenga” sea una alusión directa al movimiento estudiantil o a su culminación violenta del 2 de octubre; pero sí parece insinuar que la historia y la literatura cumplen citas inaplazables. En la obra de Pacheco, la literatura puede considerarse el más fantástico de los géneros historiográficos.

⁵⁴ Hipótesis similar hubiera creado la desaparición de Andrés Quintana o la del capitán Keller en “La fiesta brava”, si es que ambos personajes tuvieran el peso social que la familia Andrade poseía. De cualquier manera, el narrador bloques tan absurda afirmación con una nota irónica pero concreta al exterior de la ficción: “Semejante idea parece basarse en una película de Cantinflas, *El signo de la muerte*” (p. 121).

⁵⁵ Pacheco, “Vieja modernidad...”, ed. cit., p. 46.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 46-47.

⁵⁷ Pacheco utilizó los textos traducidos por Ángel María Garibay y Miguel León Portilla en *Visión de los vencidos* [1959] y los reunidos por Elena Poniatovska. *El reposo del fuego* [1963-1964], en *Tarde o temprano*, ed. cit., pp. 67 y s.

El profundo conocimiento del autor acerca de la realidad en su calidad de cultura, condición socioeconómica y tradición nacionales se pone a funcionar en estas narraciones de tipo fantástico, sin aislar la conciencia de esa realidad, con lo cual el efecto se suma al compromiso social y a la preocupación por el futuro. Así, la realidad de esos cuentos no puede ser comparada con un telón de fondo: ello implicaría un ente estático. Nada más ajeno a la función narrativa de la realidad. Esta es una interlocutora aguda y contundente en sus percepciones y juicios. El insistente reclamo en los textos de Pacheco por la presencia del imaginario cultural y la fusión de éste con la cultura, implica, para la literatura, la paradoja de que sin la interlocución de la realidad se diluiría la facultad para conformar el modo fantástico, que se definió como una respuesta inesperada a las demandas del complejo mundo real.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1999.
- Borinski, Alicia "José Emilio Pacheco: relecturas e historia", *Revista Iberoamericana*, 56 (enero-marzo 1990), pp. 267-273.
- BOTTON Burlá, Flora, *Los juegos fantásticos*, Universidad Nacional, México, 1983.
- Ceserani, Remo, *Lo fantástico*, Visor, Madrid, 1999.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1995.
- Díez, Luis A. "La narrativa fantástica de José Emilio Pacheco", *Texto crítico*, 1976, vol. 2, núm. 5, pp. 103-114.
- Enciclopedia de México*, Enciclopedia Británica de México, México, 1993.
- Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía*, Ariel, Barcelona, 2001, 4 ts.
- Girard, René, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- Hillmann, Karl-Heinz, *Diccionario enciclopédico de Sociología*, Herder, Barcelona, 2001.
- Jiménez, Armando. *Cancionero Mexicano*, Editores Mexicanos Unidos, México, 1995, 2 ts.
- Jiménez de Báez, Yvette, Diana Morán y E. Negrín, *Ficción e historia. La narrativa de José Emilio Pacheco*, El Colegio, México, 1979.
- Pacheco, José Emilio, *El principio del placer*. Joaquín Mortiz, México, 1990 [c1972]
- , *El principio del placer*, Era, México, 2001.
- , *La sangre de Medusa*, Era, México, 1991.
- , *El viento distante y otros relatos*, Era, México, 2000.
- , *Tarde o temprano [Poemas 1958-2000]*, ed. Ana Clavel, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.
- , "La patria perdida (Notas sobre Clavijero y la 'Cultura Nacional')", en H. Aguilar Camín, *En torno a la cultura nacional*, Instituto Nacional Indigenista-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1989, pp. 17-50.
- , *et al.*, *Los narradores ante el público*, Joaquín Mortiz, México, 1966, pp. 242-263.
- , "Vieja modernidad, nuevos fantasmas. Nota sobre *Los días enmascarados*", en García Gutiérrez, Georgina (comp.) *Carlos Fuentes. Relectura de su obra: Los días enmascarados y Cantar de ciegos*, Universidad de Guanajuato-El Colegio Nacional-Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1995, pp. 39-47.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Coyoacán, México, 1995.
- SIEBERS, Tobin, *Lo fantástico romántico*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- VERANI, Hugo J., *La hoguera y el viento, José Emilio Pacheco ante la crítica*, Difusión Cultural UNAM-Era, México, 1994.

