

Una lectura personal de los cuentos de José Emilio Pacheco

ENRIQUE LÓPEZ AGUILAR | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

La obra narrativa de José Emilio Pacheco buscó la brevedad y la concentración. Sus cuentos ocupan un lugar central dentro de su trabajo poligráfico y muestran a un autor siempre experimental, en búsqueda del imposible texto perfecto: desde la minificción hasta los ejercicios realistas y fantásticos, ofrecen las diversas aristas de una realidad compleja escriturada por un autor no menos complejo, perteneciente a la generación del Medio Siglo.

Abstract

José Emilio Pacheco's narrative work sought conciseness and concentration. His tales and short stories occupy a central place within his polygraphic work and show him as an author who is always experimental, in search of the impossible perfect text. From the micro-fiction to realistic and fantastic exercises, they offer various edges of a complex reality written by an author no less complex, belonging to the Mid-Century generation.

Palabras clave: cuento, novela corta, minificción, realismo, literatura fantástica, autocrítica activa, revisión.

Keywords: short story, tale, micro-fiction, realism, fantastic literature, active self-criticism, review/revision.

Para citar este artículo: López Aguilar, Enrique, "Una lectura personal de los cuentos de José Emilio Pacheco", en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 60, semestre I, enero-junio de 2023, UAM Azcapotzalco, pp. 69-85.

La narrativa mexicana de los años sesenta produjo un *boom* doméstico paralelo al de Hispanoamérica, en el que no dejó de insertarse prestigiosamente. Dicha explosión se manifestó en el hecho de que las oportunidades de publicar se hicieron mayores porque las editoriales estuvieron dispuestas a invertir en autores desconocidos o jóvenes, pero promisorios; de que se incrementó notablemente la importación de libros sudamericanos; y, sobre todo, de que los lectores mexicanos (la clase media ilustrada y ciertos sectores juveniles e inquietos, también ilustrados o con pretensiones de serlo) se interesaron por leer la nueva literatura mexicana, viajera en el mismo proyecto que embarcaba al resto de los escritores hispanoamericanos.

Ya alejada de las tensiones y discusiones entre nacionalistas y universalistas, la de los sesenta fue una década en la que cristalizaron las narraciones de diversos intelectuales que comenzaban a conformar una de las nóminas ilustres de la cultura mexicana contemporánea y donde confluyeron varios grupos con personalidades visibles como las de Carlos Fuentes, Vicente Leñero, Sergio Galindo, Juan Vicente Melo, Juan García Ponce, Inés Arredondo, Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska, Fernando del Paso, Jorge Ibargüengoitia, Sergio Pitol, Gustavo Sáinz, José Agustín y varios más. Esa década vio una multitud de publicaciones de escritores nacidos entre 1925 y 1939, es decir, la generación mexicana del Medio Siglo, y de algunos de los nacidos durante el primer lustro de la década de los cuarenta, a los que Margo Glantz describió como integrantes "de la escritura de la Onda".

Los autores más jóvenes que publicaron durante los años sesenta eran deudores de trabajos como los de José Revueltas, que apuntaban a un redescubrimiento del mundo urbano y a iluminadoras sugerencias formales, lo mismo que de la ruptura narrativa ocurrida por la obra de Juan Rulfo y Juan José Arreola, a quienes José Agustín llamó "nuestros nuevos clásicos". Además de los movimientos internos, también fue decisiva la presencia de escritores hispanoamericanos antes menos conocidos, como Jorge Luis Borges o Alejo Carpentier, o los del mismo *boom*: Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, José Donoso y Mario Vargas Llosa; lo mismo puede decirse del estilo cultural de muchos de los nuevos narradores: traducir o leer en otras lenguas les permitió un conocimiento de primera mano de las actualidades literarias generadas en Estados Unidos y Europa.

De esta manera, en los años sesenta aparecieron jóvenes cultos (algunos de ellos, polígrafos: ensayistas, traductores, críticos, poetas y prosistas), deseosos de renovar la narrativa, tanto técnica como temáticamente, y herederos de una voluntad de ruptura creativa, pero los esfuerzos literarios del momento no pueden separarse de otros caminos que se abrieron en esos diez años: el rock, la disidencia juvenil, 1968, las crisis políticas nacionales e internacionales, la globalización de la antigua aldea, la transformación de las clases medias, el escepticismo ante la condición "beneficiosa" de la Alianza para el Progreso y el deterioro de la imagen de la familia revolucionaria.

Muchos de esos narradores tuvieron una trayectoria parecida: comenzaron escribiendo

do cuento y terminaron en la novela para, en algunos casos, no volver más al género breve, como si éste hubiera sido un taller preparatorio antes de llegar a la casa grande. Las visitas ocasionales al cuento por parte de algunos de los novelistas no los hizo, necesariamente, cuentistas, aunque esas visitas no sean deleznable. Lo dicho no pierde vigencia respecto al *boom* latinoamericano: salvo Cortázar, los narradores de ese grupo fueron más bien reconocidos como novelistas. Sólo en las generaciones precedentes se encuentra un mayor gusto por el cuento o por una actividad que equilibra el ejercicio del cuento con el de la novela: Borges, Efrén Hernández, Felisberto Hernández, Francisco Tario, Adolfo Bioy Casares, Rulfo, Arreola...

Tal vez, la novela es presentida, junto con el cine y el melodrama, como el género moderno en el que se reconocen el individuo y la colectividad, como antes ocurrió con la poesía épica, aunque el cuento sea más incisivo que la novela para analizar ciertas perturbaciones de la realidad (el cuento, con su carácter astillado, breve y ambiguo, es un claro producto de la fragmentación de la conciencia moderna y de la ruptura de los grandes sistemas –filosóficos, novelísticos, sinfónicos– que aparecen después de la Revolución Industrial en Occidente y, con mayor fuerza, desde mediados del siglo XIX). Por el prestigio contemporáneo del género, es ridículamente inevitable que los amigos de un cuentista terminen preguntándole cuándo se va a decidir por la novela.

Salvo los perseverantes casos de Inés Arredondo y Amparo Dávila como cuentis-

tas, la mayoría de los narradores mexicanos que maduraron su obra alrededor de los sesenta fueron decididamente novelistas o administraron sus mejores armas alrededor de la novela: casi nadie recuerda los primeros intentos cuentísticos de Fernando del Paso (“El estudiante y la reina”) o de Vicente Leñero (*La polvareda y otros cuentos*); el tumulto de novelas oculta, para algunos lectores, al magnífico cuentista que era Carlos Fuentes (*Los días enmascarados, Cantar de ciegos, Agua quemada, El naranjo, La frontera de cristal, Inquieta compañía, Todas las familias felices, Carolina Grau*) y lo mismo ocurre con los libros de narrativa breve de Melo (*La noche alucinada, Los muros enemigos, Fin de semana*).

¿Será cierto que, si en México la vida es una novela, las demás cosas son puro cuento?

José Emilio Pacheco (Ciudad de México, 1939-2014), es un escritor que presenta divergencias y semejanzas con las tendencias antedichas. La variedad de su trabajo lo coloca en lo que, lujosamente, se califica de “polígrafo”: además de narrador, Pacheco desarrolló actividades de poeta, escritor dramático, guionista cinematográfico, crítico, traductor, investigador y periodista cultural. Fue uno de los intelectuales más apreciados del país y uno de los mejor conocidos en Hispanoamérica, Estados Unidos y España. Su influencia fue extremadamente perceptible entre los escritores jóvenes y el público, entre otras cosas por la constancia de *Inventario*, sección periodística y miscelánea desde la que escribió acerca de cultura, literatura y política entre 1973 y

2014. De esta manera, la diversidad, la erudición y lo conciliatorio de su talante y su trabajo lo sitúan en una genealogía que pasa por Altamirano, Alfonso Reyes y Octavio Paz, aunque, a diferencia de los dos últimos, se negó a ser entronizado como *pontifex maximus* de la literatura mexicana y a vincularse con los grupos del poder político y económico.

Su trabajo como narrador concluyó en 2014 con la segunda edición corregida de *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* (1990), de manera que Pacheco nunca interrumpió ninguno de los quehaceres que lo atareaban, incluidos los poéticos y sus colaboraciones de *Inventario*. Dentro de su obra narrativa, el cuento ocupa más de la mitad de la producción y su trabajo literario se inició con este género al publicar *La sangre de Medusa* en 1958, en los Cuadernos del Unicornio, dirigida por Juan José Arreola. Después, Pacheco publicó en 1963 una más voluminosa colección de cuentos, *El viento distante*, que revisó y amplió en 1969. En 1972, a nueve años de la primera edición de *El viento distante*, dio al público un libro de cuentos plenamente madurado que le mereció el premio “Xavier Villaurrutia”: *El principio del placer*. Finalmente, en 1990, publicó una revisión ampliada de la remota *plaque* de 1958 bajo el título *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, con relatos escritos entre 1956 y 1984: a pesar del título, que remite al de 1958, se trata del cuarto y último libro de cuentos del autor, como si éste hubiera jugado a ser un uróboro cuentístico.

Intercaladas entre estos cuatro cuentarios, Pacheco publicó una novela breve en 1967, *Morirás lejos*, que aumentó su fama como narrador, y de la que hizo una segunda edición corregida, publicada en 1977. Como señalé antes, en 1972 publicó “El principio del placer”, novela corta que da título al libro homónimo. Su penúltimo trabajo fue la brevísima novela *Las batallas en el desierto*, de 1981, que se ha convertido, sin duda, en su texto más popular: a los pocos años de editada inspiró la filmación de la película comercial *Mariana, Mariana* (1987) y una canción del grupo musical Tacvba, “Las batallas” (1992); además, suele ser un recurso ordinario en los materias de literatura del bachillerato mexicano (lo que es motivo de envidia autoral e indicador de la renovación de las lecturas que realizan los jóvenes a partir de finales del siglo xx). En 1999, Pacheco publicó una segunda edición corregida, como lo había hecho antes con el resto de sus libros narrativos, salvo *El principio del placer*.

De lo dicho arriba, se desprende una característica del trabajo literario de Pacheco: la corrección y la reescritura incesantes, actividad que es mucho más visible en sus vertientes como poeta y narrador: casi todas las segundas ediciones suponen el adjetivo “corregida” y corresponde al lector y a la crítica perseguir las diferencias entre primeras y segundas ediciones, aunque debe suponerse que el autor no pretendía imponerle un ejercicio comparativo a sus lectores en tanto que la edición corregida era la que representaba la “actualización” propuesta por su creador, quien concebía el

trabajo de reescritura como parte inherente del de escritura: "la autocrítica activa":

Por lo demás, corrijo, suprimo, añado, aclaro, cambio títulos, con la certeza de que, como dice otro partidario de la autocrítica activa, Frank O'Connor, si es una falsificación se trata de falsificar un cheque caducado hace bastantes años. Prefiero ver en los textos iniciales la colaboración entre un escritor precoz y otro tardío que aún está aprendiendo su oficio. Al joven que fui le digo en desagravio que las modificaciones a los textos de años más próximos no han sido menos severas.¹

Alfonso Reyes decía que se publica para dejar de corregir; José Emilio Pacheco, en cambio, no veía en la publicación el destino final del texto sino una parte del proceso textual, siempre inacabado, perfectible y susceptible de revisiones incesantes: un trabajo de *addenda et corrigenda* sin fin. No deja de ser significativo que el año de la segunda edición corregida de *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* coincida con el de la muerte de su autor.

Para efecto de estas reflexiones, me propongo merodear el material reunido en *La sangre de Medusa, El viento distante*, los cinco cuentos de *El principio del placer* –salvo la novela corta que le da título al libro y que considero emparentada con *Las batallas en el desierto*–, y *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*. Por el hecho de excluir los relatos extensos

que parecen rozar la imprecisa frontera del cuento largo y la novela corta, tampoco voy a tomar *Las batallas en el desierto* como un texto considerable para las reflexiones de este trabajo (me abstendré de discutir la imprecisa taxonomía teórica en lo que se refiere a la conceptualización y delimitación del cuento frente a variedades como "minificción", "cuento largo", "novela corta", "novelette" y "relato").

Partiendo del supuesto de que Pacheco equilibró su producción cuentística con la novelística, revisaré someramente sus recurrentes temáticas para detectar los síntomas de sus cuentos.

Lo primero que aprecia el lector que se acerca a los cuentos de Pacheco es la constancia de ciertos grupos temáticos, también expresados en sus poemas, novelas y artículos, y que parten, nuclearmente, del epígrafe de Henry James que es umbral para *El viento distante*:

*I have the imagination of disaster
–and see life as ferocious and sinister².*

Después de acordar con el autor la imaginación del desastre, sus cuentos se acomodan en los siguientes compartimientos: la niñez y la adolescencia ("El parque hondo", "Tarde de agosto", "El castillo en la aguja", "La reina"), el desastre –social, ecológico, urbano– ("Parque de diversiones", "No entenderías", "Civilización y barbarie", "Jericó", "La fiesta brava"), las relaciones

¹ José Emilio Pacheco, "Nota: La historia interminable", en *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, p. 12.

² Tengo la imaginación del desastre / –y miro la vida como algo feroz y siniestro [T. del A.]. *Id.*, *El viento distante*, p. 10.

amorosas frustradas (“La sangre de Medusa”, “El viento distante”, “Aqueronte”), las presencias fantasmales (“La cautiva”, “Algo en la oscuridad”, “Langerhaus”, “Tenga para que se entretenga”), la recreación histórica o de época (“La noche del inmortal”, “La luna decapitada”, “Virgen de los veranos”, “Cuando salí de La Habana, válgame Dios”), la mediocridad (“La zarpa”): en total, veintiún cuentos y seis cajones que no pretenden valer como taxonomía inamovible, pues los autores suelen mezclar preocupaciones y temas: el mismo Pacheco empleó a Adelina, uno de sus personajes adolescentes del mundo jarocho, como protagonista de “La reina” y como incidental de “El principio del placer”³.

La influencia de Borges es visible en el pensamiento literario de Pacheco y en algunos momentos de su prosa narrativa, y es sobre todo perceptible en los cuentos de *La sangre de Medusa*, tanto por la elección de los temas como por ciertas afinidades estilísticas, aunque debe señalarse que la técnica del *pastiche* fue empleada como un recurso muy consciente y eficaz por el autor

³ En ambos textos son notables otras coincidencias: transcurren en el puerto de Veracruz; Adelina y Jorge son adolescentes, hijos de padre militar, que escriben un diario (propiamente, ese es el pretexto narrativo para acercarse a ellos y conocerlos como personajes). No perderé la oportunidad de señalar que los protagonistas de “La reina” y “El principio del placer” no sólo comparten un momento etario con el de *Las batallas en el desierto*, sino también el cronológico, pues los tres textos se encuentran ambientados entre finales del sexenio de Miguel Alemán y el inicio del de Ruiz Cortines. Sólo Carlitos, protagonista de *Las batallas...* es chilango, pues Adelina y Jorge son jarocho.

mexicano, como lo demuestra ejemplarmente el cuento “La fiesta brava”. *El viento distante* refleja una transición estilística que cristalizará en *El principio del placer*, cuentario que representa la culminación del autor en el género: el autor Pacheco se disuelve para fundirse con máscaras ajenas que terminan por convertirse en una identidad propia, lo que sería una realización muy personal del borgeano “el otro, el mismo”. De esta manera, *El principio del placer*, tal vez menos misterioso que *El viento distante*, terminaría por convertirse en el volumen más perfecto del *corpus* cuentístico pachequiano.

La sangre de Medusa, en su inaugural exactitud, propone una obertura de los gestos temáticos que Pacheco elabora en el género cuentístico: la referencia culta que no parece serlo, la restitución verbal de ambientes y hechos del pasado, la connotación trágica en todo destino humano, la mediocridad que se salva por medio de la perseverancia o la paciencia o la destrucción del otro, las historias paralelas que –faulkneriana y cortazarianamente– se explican mutuamente, la peripecia final y la sorpresa; sobre todo, un dejo pesimista y moral que se asoma en cada cuento, independientemente de su tema y estructura, lo que hace de Pacheco una suerte de Marcial o Juvenal contemporáneo.

“La noche del inmortal” es el mejor de los cuentos del libro, con todo y la referencia borgeana que se apunta desde el título. “La sangre de Medusa” también maneja la estructura de historias paralelas (el deterioro de Perseo y Andrómeda envejecidos

frente a la anécdota de nota roja de Fermín e Isabel) que concluye previsiblemente: “[...] al centro de su tumba Perseo y Fermín son el mismo hombre y sus vidas forman una sola historia.”⁴ Los paralelismos entre el mundo mítico de Perseo y Andrómeda se colocan junto al cotidiano y ciudadano de Fermín e Isabel para sobrentender que cada historia es un espejo de la otra.

“La noche del inmortal” despliega un espléndido manejo técnico de la trama: después de una falsa entrada por la que se llega a columbrar un paralelismo entre dos maneras de lograr la fama, la de Eróstrato de Éfeso y la de Alejandro de Macedonia, después de convencer al lector de que el núcleo de la historia es la certidumbre de que destruir lo famoso, como el templo de Artemisa, es una forma de afianzar la inmortalidad, el lector se entera de que lo verdaderamente interesante es que Gavri-lo Princip conozca el palimpsesto donde se narra la historia de Eróstrato, de que ese verdadero protagonista vive en Bosnia y de que el texto leído previamente ha sido relatado por el narrador pocos momentos antes de que Princip asesine al archiduque Francisco Fernando en Sarajevo.

El cuento no deja de apuntar a la característica visión desencantada de Pacheco: un hombre incendia una obra de arte y es ajusticiado, un hombre conquista reinos a expensas de las vidas de otros y muere joven en Babilonia, un hombre asesina a dos esposos de la realeza austriaca e inicia la primera guerra mundial: lo que resta es

una dudosa, inútil y evanescente inmortalidad. La posición pesimista que Pacheco ofrece de ésta no difiere de la que Borges presenta en “El inmortal” y la sorpresa del cuento se asemeja a la que el propio Borges prepara en “La casa de Asterión”: el peso del interés narrativo se sostiene en la ignorancia de la identidad del protagonista; la vuelta de tuerca, en su posterior descubrimiento.

La eficacia del cuento radica en la manera como las dos historias se entrecruzan armoniosamente para desembocar en la decisiva, la final; en cómo la sorpresa supera el mero efectismo para darle al cuento una intención de tipo general; en cómo la intensidad y la concentración del texto van potenciando el sentido de una cadena arquetípica para la demostración de que, en cada muerte violenta, individual o colectiva, se cifra la historia de Caín y Abel.

El viento distante fue un inmejorable caldo de cultivo para su autor. Por un lado, a través de otro epigrafe, esta vez de Denis Donoghue, define su percepción del mundo de la infancia, área inexplorada en el libro anterior, y cuyo valor alcanza a obras como “El principio del placer” y *Las batallas en el desierto*: “*Childhood is miserable because every evil is still ahead*”⁵ (el epigrafe es, incluso, irónico: para Pacheco, la maldad no sólo está acechando después de la infancia, sino que ésta queda sometida, de hecho, al poder absoluto del mundo de los adultos; esto significa que la infancia, la

⁴ *Id.*, *La sangre de Medusa*, p. 18.

⁵ La infancia es miserable porque cada maldad prosigue [T. del A.].
Id., *El viento distante*, p. 11.

pubertad y la adolescencia no son ninguna edad dorada). Por el otro, los catorce textos del libro se permean con el tono pachequiano y maduran lo que en el libro anterior era promesa.

En *El viento distante* hay tres textos llamativos por su experimentación: “Parque de diversiones” (expone un catastrofismo episódico en el que se muestran las semejanzas entre la crueldad con los animales y la autodestrucción humana, entre la prisión del zoológico y la prisión de la ciudad, con el añadido de una historia autorreferente, circular, en el que las frases finales coinciden con las del principio, como si el texto se mordiera la cola), “La cautiva” (una historia de horror plena de sugerencias: después de una atmósfera intensa, unos niños se encuentran el cadáver emparedado de una monja, pero, irónicamente, el cadáver se hace polvo cuando el protagonista lo toca) y “Virgen de los veranos” (un extraño *pastiche* rulfiano, insólita exploración en el mundo del campo y muy convincente en el tono).

Los cuentos de infancia, “El parque hondo”, “Tarde de agosto” y “El castillo en la aguja”, preparan la visión desolada que Pacheco siempre ha mostrado cuando reflexiona acerca de esa etapa del ser humano: en el primero, Rafael y Arturo premeditan la muerte de una gata, mascota insustituible de la tía Florencia, para quedarse con el dinero destinado al veterinario: al final, la gata se escapa en el parque hondo, Arturo rompe el billete obtenido con la desaparición del felino mientras le remuerde la conciencia y

[...] Florencia, en otro cuarto, abrió los ojos y buscó al lado de su cuerpo la huella de otro

peso, del cuerpo blando y recio que pulían sus caricias –lentas inútiles caricias con que Florencia se gastaba, se iba olvidando de los días⁶.

El protagonista del segundo, que prefigura al Carlitos de *Las batallas en el desierto*, debe comer cotidianamente en casa de un tío, donde conoce a su prima Julia, mayor que él y novia de Pedro. Una tarde de paseo (en agosto), se quiere atrever a regalarle una ardilla del Desierto de los Leones (no se nombra así, aunque se sugiere), pero las circunstancias provocan una crisis en la relación de Pedro y Julia, y a él lo separan de la prima, todo lo cual acaba con su inocencia y su frescura. Pacheco añade (como en otros cuentos de esta colección) algunos juegos tipográficos que después ya no repetirá con el mismo énfasis: ruptura imprevista de párrafos, alineamiento de frases breves, como si se tratara de versos, en las que se condensan conceptos decisivos para la acción (recurso posteriormente empleado por los escritores de la Onda).

Aún más atroz que los otros, “El castillo en la aguja” ofrece la demolición de su protagonista: Pablo vive en una casa, cerca del mar; un día, invita ahí a Gilberto, su mejor amigo, y a su familia (con ellos también va Yolanda, una niña con la que la atracción es recíproca): el día de la visita, se descubre (él descubre) que es hijo de la sirvienta de la casa.

Sin embargo, “La reina” me parece el más perfecto de este tema y uno de los mejores del libro. No sólo Pacheco describe a Ade-

⁶ “El parque hondo”, en *ibid.*, p. 19.

lina, una adolescente gorda y fea, acomplejada y critica, sino que el personaje adquiere hondura por un acierto narrativo: el cuento oscila entre la tercera persona *avec* y la primera, puesto que el lector puede acercarse al diario de la protagonista. De esa manera, la crueldad del relato no puede imputarse al narrador, ya que la aparente objetividad con que se presenta la historia depende de la cercanía de la voz respecto a un personaje cursi, provinciano y quinceañero.

De hecho, la manera como el tono del cuento expresa el lenguaje y los sentimientos de Adelina, sin que parezca condenarlos, aleja la ironía narrativa y ayuda a que el texto se vaya pareciendo a una tragedia doméstica y clasemediera: otra vez, la peripécia final dota de sentido a un personaje aparentemente inocuo: su inanidad se contextualiza en el mundo de sus padres y en la crueldad de Óscar, su hermano. Al final se sabe que Adelina, la fea, ha sido humillada minuciosamente y premeditadamente en el carnaval de Veracruz, pues Óscar y sus amigos también han leído el diario: de alguna manera ha sido violada y exhibida frente al impasible lector, testigo del hundimiento personal de la adolescente.

Los textos catastrofistas confirman una de las constantes del pensamiento pachequiano (“No entenderías”, “Civilización y barbarie”), que plantean la violencia y la destrucción. No obstante el empleo de recursos ingeniosos (un parque violento extiende sus fronteras hacia toda la ciudad, en el primero; la guerra contra los indios norteamericanos, la guerra de Vietnam y la represión contra ciertos manifestantes

se vuelven, como un torbellino, contra Mr Waugh, decidido defensor del *american way of life*, en el segundo), pero “Jericó” es un breve texto impecable en el que Pacheco muestra su habilidad para extrapolar pequeñas situaciones cotidianas al nivel demencial de una hecatombe cósmica: un hombre, H (¿será un pariente cercano de eme, de *Morirás lejos?*), pasea y decide entretenerse destruyendo un hormiguero (la hormiga es otro de los emblemas fundamentales de Pacheco): el incendio del mismo se convierte en el hongo atómico que se cierne sobre el mundo desde el cielo.

Los cuentos amorosos, escasos y delicados, muestran también el desencuentro esencial en la pareja y la imposibilidad de toda relación: “El viento distante”, uno de los mejores de toda su obra, contrasta el cansancio en el que viven Adriana y el narrador con el afecto casi esperpéntico que circula entre el hombre de la feria y Madreselva, la monstruosa tortuga que exhibe (“[...] vean a Madreselva, la infeliz niña que un castigo del cielo convirtió en tortuga por desobedecer a sus mayores y no asistir a misa los domingos.”⁷). El final apunta a la ambigüedad fantástica: la tortuga no es una niña disfrazada, sino Madreselva en su metamorfosis verdadera contándole al hombre su historia.

La otra, “Aqueronte”, retoma la idea de que las tragedias modernas surgen de lo cotidiano y trivial: por razones absurdas, una joven pareja que se ha gustado en un café nunca logrará encontrarse. Sin embargo,

⁷ *Id.*, “El viento distante”, en *ibid.*, p. 27.

detrás de la aparente simplicidad de la historia, se retoma el tema de la cobardía como obstáculo contemporáneo, como justificación de la mediocridad: ni él ni ella son capaces de arrebatarse la felicidad a un barquero —un mesero— poco dispuesto a cruzar los mensajes o las almas a ningún lado.

Dos de los cuentos más extensos del conjunto llaman la atención del lector por su maestría: “Algo en la oscuridad” y “La luna decapitada”. Tal vez el primero de ellos sea el más exacto y el que mejor configura las preocupaciones de Pacheco, pues no sólo reúne, alrededor del tema de las presencias misteriosas, casi afantasmadas pero contundentes, una mirada recelosa sobre la pareja, sino también la idea de que la paz personal se encuentra acechada por la enemistad agresiva de los otros: más poderosamente que en los demás cuentos del libro, “Algo en la oscuridad” es un catastrofismo que resume de manera individual, alrededor de Ester y su esposo y a partir de ambos, una premisa sustancial que circula las ideas de todo el libro: los otros son el infierno.

Concebido como una especie de juguete teatral, el primer acto muestra los elementos básicos del texto: una casa desocupada en un lugar extraño al que la pareja se ha mudado por razones de trabajo; Ester y su esposo presienten el peligro y la hostilidad del ambiente. El segundo acto, redactado como un mero informe de actividades, muestra los sentimientos de la comunidad a la que han ido a caer los protagonistas: ordenada, aséptica, quisquillosa, intolerante. Al final, dicha comunidad destruye a la

pareja, con el pretexto de haber dejado crecer el pasto de la fachada y de que ha matado cruelmente a una gallina, pero la objetividad del cuento (que se acerca, no sólo en el tono, a la de *Morirás lejos*) revela que la comunidad y la pareja se sienten mutuamente ofendidos y agredidos. Por la vía de la fragmentación comunitaria en individuos desconfiados y atomizados, “Algo en la oscuridad” nos revela uno de los profundos sentidos del pesimismo pachequiano.

“La luna decapitada”, que recrea los años de 1919-1944 a través de la historia de un cruel militar revolucionario, Florencio Ortega, cuya mayor afición es decapitar a sus enemigos, como en la antigua mazorca argentina, es extremadamente interesante en tanto que revela las habilidades de Pacheco para reconstruir ciertos períodos de la historia reciente, con una postura casi documental que le da verosimilitud al texto. Sin embargo, el juego narrativo se complica, pues la historia se cuenta entre dos interlocutores, Pedro Frías y el narrador, lo cual enrarece el tono empleado en la primera parte y tiende a subvertir el efecto final, de orden fantástico: Florencio ha desaparecido porque, de pronto, despierta en las nueve llanuras del Mictlán, entre el viento cargado de navajas, sabedor de que Huitzilopochtli descenderá donde él se encuentra para arrancarle la cabeza.

Este cuento muestra los alcances de *El viento distante*: por un lado, la madurez narrativa de Pacheco y su aptitud para el manejo de los rigores del cuento, pero también un deseo de experimentación formal y de mezcla de tonos y tensiones. En

este sentido, el libro resulta una felicísima transición que desembocará en el siguiente, de cuentos.

El principio del placer, dedicado a Juan Rulfo, reúne cinco cuentos en los que prevalece la inclinación fantástica y una novela corta, independientemente de que sus alegorías amplifiquen un elemento mínimo y lo proyecten hacia dimensiones macrocósmicas. El único cuento que cabe dentro de lo que se puede llamar realismo es “La zarpa”, que retoma la fugacidad de las cosas a través de la envidia que una mujer pobre y fea, Zenobia, le tiene a una rica y bonita, Rosalba. La solución es interesante: el texto se produce a través de la confesión que Zenobia hace en una iglesia y por ella sabemos que la vejez iguala todas las condiciones. El tono es mucho más maduro respecto a otros parecidos en *El viento distante* y confirma una idea que se presenta constantemente en los textos de corte realista de Pacheco: desaparecido el mundo heroico, en el que las tragedias y las aventuras o desventuras ocurrían en un plano superlativo y trascendente, el mundo contemporáneo descubre su fragilidad en los pequeños contratiempos domésticos, en las antiheroicidades familiares, en la mezquindad. Para decirlo de otra manera, “La zarpa” muestra que la aldea global contemporánea ha obtenido para la humanidad una conquista democrática que se traduce en el resplandor de la *aurea mediocritas*.

Los cuentos restantes no sólo compar- ten la intención fantástica, sino algunas líneas temáticas: en todos existe una presencia inexplicable, fantasmal, que tiñe de

irrealidad a las historias; en todos hay una distinta búsqueda experimental que se traduce en formas mucho más maduras para sugerir la desconfianza que Pacheco siente por las interpretaciones dizque coherentes de la realidad; en todas, el protagonista, absolutamente común, queda transformado por la ruptura del acontecimiento fantástico: un escritor fracasado parece volverse víctima de sus invenciones literarias, el bienintencionado exalumno de una escuela particular se enfrenta con la ambigua fantasmalidad de un compañero muerto del que nadie –salvo él– tiene memoria, una bella y cegatona burguesa pierde a su hijo en Chapultepec después de una terrorífica experiencia maximilianista, un comerciante bonachón zarpa de La Habana rumbo a Veracruz en 1912 y arriba al Puerto –sin percatarse del tiempo transcurrido– en 1982⁸. Sin embargo, en cada caso la solución narrativa es diferente: Pacheco deja de recurrir al nocaut final como alternativa cuentística y, en algunos casos como “Tenga para que se entretenga”, la anticipación del hecho fantasmal no perturba el interés

⁸ La primera edición de *El principio del placer* es de 1972. ¿Cómo no notar una influencia borgeana en el hecho de que la solución fantástica de “Cuando salí de La Habana, válgame Dios” se posponga diez años después de la publicación del libro? Debe recordarse que los hechos narrados en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, cuento en el que se entremezcla información erudita, realista y fantástica, que fue publicado por primera vez en 1941, agrega al final una posdata de 1947, con la sugerencia de que lo dicho en el cuento se abre a lo posible: en ambos casos, el temblor fantástico ocurre por la posposición del tiempo del libro y del lector, ya que, por así decirlo, lo contado es un hecho que está por ocurrir.

intrínseco del texto; en todos se elabora un tono distinto y un experimento irrepetido.

Tema con variaciones puede ser el subtítulo para la mayoría de los cuentos del libro. El tema (o sus rasgos) ya ha sido enunciado previamente; las variaciones conducen a calidades y tensiones diversas. Como en toda buena sonata o sinfonía, las secciones ayudan a integrar la obra extensa: cada cuento forma parte de una comunidad polifónica, la parte se integra armoniosamente al todo y entonces, casi magia, el libro muestra sus intenciones y posibilidades más profundas: la de revelar, a través de fragmentos, zonas sensibles de la realidad, pues cada cuento se vuelve un *aleph* totalizador a fuerza de ser rendija abierta a lo inmensurable, alusión frente a lo expreso, poema desde la prosa.

“La fiesta brava” es deslumbramiento técnico y formal: un anuncio, colocado en el frontis del texto, dice que se recompensará a quien dé informes acerca del paradero de Andrés Quintana, y antecede a un cuento de ese señor, llamado, coincidentemente “La fiesta brava”: todo eso tiende a convencernos de su existencia a través de dos documentos, pero también a convencer al lector de que ya leyó el cuento que debía, que es muy bueno y se lee de un tirón (ahí se encuentra la infausta historia del capitán Keller, exboina verde, cuyas víctimas en Vietnam son vengadas por los viejos dioses tenochcas, a cuya gravitación se llega ingresando, primero, por la estación del metro Insurgentes, descendiendo, después, entre las estaciones Isabel la Católica y Pino Suárez). La historia ya es fantástica, pero después se asiste al proceso de

manufacturación del cuento leído y a la certeza de que Quintana es un escritor mediocre, fracasado, igual que su relación amorosa con Hilda. Escribe, por encargo de Arbeláez, viejo y exitoso amigo universitario, el cuento del título en una noche. A la hora de la entrega se lo rechazan, regresa a su departamento y, cuando aborda el metro, comienza a repetirse misteriosamente la historia que escribió, comienza a encimar su experiencia personal con la visión del capitán Keller, a quien mira descender donde él dijo que descendería. Todo al final es exacto como en la imaginería de un demiurgo que engendra a otro, sólo que

Andrés gritó palabras que el capitán Keller ya no llegó a escuchar y se perdieron en el túnel. Se apresuró a subir las escaleras anhelando el aire libre de la plaza. Con su única mano hábil empujó la puerta giratoria. No pudo ni siquiera abrir la boca cuando lo capturaron los tres hombres que estaban al acecho.⁹

“La fiesta brava”, además de ser un cuento que subraya los desastres de la guerra en Vietnam, es un cuento que señala las arcaicas presencias fantasmales en el fondo de los túneles del metro capitalino (a la manera de los viejos dioses acechantes, como en la mitología de Carlos Fuentes) y se vuelve un comentario cifrado de algunos de los estilos de la vida intelectual a finales de los sesenta y principios de los setenta. ¿Qué autor detrás del capitán Keller, qué narrador detrás de Andrés Quintana,

⁹ *Id.*, “La fiesta brava”, en *El principio del placer*, p. 113.

qué demiurgo detrás del narrador los estará inventando?

El cuento no sólo sugiere las relaciones misteriosas entre realidad textual y realidad objetiva, y las posesiones de ida y vuelta entre creador y creatura, sino que también se vuelve un comentario sonriente acerca de los *booms* mexicano e hispanoamericano: el texto se vuelve *pastiche*, homenaje y guiño cómplice a la obra de Fuentes (el uso de la segunda persona narrativa en la primera parte, así como el reconocimiento de que eso es como “fusilarse” a Fuentes), a la de Cortázar (las obvias semejanzas con “La noche bocarriba” son comentadas por el propio cuento). Ya en esa vena asociativa, no sé si es querer mirar de más si se me figura muy malechoso que el posible editor del cuento piense remitir el texto a una especie de *Playboy* mexicano y se llame Mr. Hardwick, de que Arbeláez suene un poco a Monsiváis y de que los dos amigos hayan estudiado, un poco informalmente, en Filosofía y Letras de la UNAM. Sólo un hecho irrumpe contra la tensión fantástica de “La fiesta brava”: no es imposible que el metro se detenga tan larga y sorpresivamente entre las estaciones Isabel la Católica y Pino Suárez, o entre cualquiera de las demás.

“Langerhaus” parece un cuento escrito por el puro placer de contar una historia. Ésta, aparentemente mínima y casi kafkiana, habla de la muerte de Langerhaus, compañero de generación del narrador y pianista frustrado, pero nadie lo recuerda: su rostro e imágenes se han borrado con la muerte (y desde antes, cuando era el “puerquito” de todos en la secundaria): es como

si no fuéramos nada pero, al final, cuando ya no se duda de que Langerhaus no existió, el cuento se remite a una curiosa semejanza con “Alguien que anda por ahí”, de Cortázar (aunque este cuento haya aparecido publicado en 1977, corroboración del *dictum* wildeano de que la Naturaleza imita al Arte): a solas y sin los otros, el presunto espectro de Langerhaus acecha desde el piano al narrador.

“Tenga para que se entretenga” corrobora la permanencia de los fantasmas en Chapultepec, no importa que sean residuos del mundo del Segundo Imperio Mexicano (reconozcámoslo: también tenemos nuestro estilo “segundo imperio”), no importa que el cuento apunte a la existencia de un sustrato reaccionario que nos sigue robando la vida: la sombra de un soldado austriaco de Maximiliano (¿o será la del propio Emperador?) se convierte en robachicos, pues secuestra trascendentalmente al niño Rafael Andrade Martínez, de seis años. Esto da origen al trabajo narrativo del cuento, planteado como un informe de Ernesto Domínguez Puga, detective privado, por cuyos oficios cobra (tal vez ahora sea lo más maravilloso del caso) la cantidad de mil doscientos pesos. El texto reúne la eficacia del cuento policiaco y el del fantástico.

Independientemente de que “Cuando salí de La Habana, válgame Dios” sea una feliz reinterpretación del mito del buque fantasma, es notable en el cuento la recreación de época y la mirada irónica en torno a una clase burguesa y europeizada, temerosa, condenada desde ahí a viajar paralizadamente como “emisaria del pasado”

entre 1912 y 1982: su ineficiencia epocal no impide a esos fantasmas vivos que irrumpen en una realidad desprevenida.

La sangre de Medusa y otros cuentos marginales representa una publicación peculiar para su autor: por un lado, cerró su ciclo como narrador mediante la recopilación de obra dispersa, anterior al cuento que le da título al libro y posterior a *Las batallas en el desierto*; por otro, no fue concebido como un libro unitario, a diferencia de *El viento distante* y *El principio del placer*, sino que circunstancias azarosas y las pesquisas de varios amigos suyos hicieron posible la compilación, aunque el orden y la secuencia de los materiales no dejan suponer lo azaroso del camino seguido por estos. La cronología del libro tiene dos momentos: 1956-1974, años entre los que fue publicada la mayoría de los cuentos (muchos de ellos, con pseudónimo: Alisdair Bishop, Boyd Kopeck, Bernard M. Richardson, Jean-Michel Loisseau...), y 1980-1984, años entre los que se publicaron los cuatro últimos de la colección. Lo heterogéneo de los materiales también se deja ver en el número y formato del contenido: 66 textos que incluyen estructuras casi epigramáticas, minificciones, cuentos realistas y textos fantásticos... Y, pese a eso, el conjunto nunca da la impresión de ser como esas *ensaladas* barrocas que sor Juana recreó en sus villancicos, pues el estilo, el tono, los temas y el característico pesimismo pachequiano ayudan a darle unidad a todo el libro.

Además de que el autor declara haber revisado y corregido exhaustivamente sus materiales, hace una especie de solicitud

bienhumorada a los lectores: "No aconsejo el descenso a los sepulcros hemerográficos para ver las reliquias atroces, pero quien lo desee tiene a su disposición la copia xérox, la microficha, el fax y el módem. Aunque las he modificado por completo [estas páginas], su primitiva estructura sigue intacta"¹⁰. De esta manera, el escritor de 2014 revisó y transformó a los otros autores previos que él mismo fue, incluido al que en 1990 hizo la primera edición del libro.

No obstante la condición heterogénea del volumen, Pacheco consiguió darle unidad y dinamismo agrupando sus materiales en cinco apartados, acatando no sólo secuencias cronológicas sino formales. En el primero se agrupan los materiales que conformaron la edición de los Cuadernos del Unicornio, comenzando por el "Tríptico del gato" (1956). El segundo incluye cuatro textos realistas publicados entre 1960-1968. El tercero incluye dos secciones: "Mínima expresión", que recoge veinticuatro minificciones que rayan en el epigrama, y "Cinco ficciones", que son relatos muy breves. El tercero comienza con cinco textos fantásticos y concluye con la sección "Casos de la vida irreal", con dieciocho textos breves en los que Pacheco trastoca hechos históricos, como "El asesinato de Lincoln"; o literarios, como "Orillas del Escamandro"; o míticos, como "Problemas del infierno"; o ficcionaliza descaradamente, como en "Dentro de una esmeralda". Finalmente, el quinto reúne cinco relatos escritos entre 1980-1984, excepto "Dicen", de

¹⁰ *Id.*, "Nota: La historia interminable", en *La sangre de Medusa y otros relatos marginales*, pp. 11-12.

1974, en los que la realidad se desordena mediante una estrategia alegorizante (“Gulliver en el país de los megáridos”), o la invención de una historia paralela que refleja a otra que se considera verdadera (“La catástrofe”).

De atender la indicación de la página legal del libro, la segunda edición de 2014 fue corregida, indicación de que Pacheco no habría abandonado sus trabajos cuentísticos hasta el último año de su vida.

Por no variar costumbres, *De algún tiempo a esta parte. Relatos reunidos*¹¹ incluye la sorpresa de un extraño y no menos fascinante cuento, no incluido en ningún otro libro, “La niña de Mixcoac”, publicado originalmente en el número correspondiente al 12 de octubre de 2005 de la revista *Proceso*, que fue la colaboración de Pacheco para su columna *Inventario*. En la página legal del libro se indica: “El cuento ‘La niña de Mixcoac’, no recogido en ninguno de ellos [en los tres libros individuales de cuentos y relatos], apareció en 2012, dentro de la compilación de Eduardo Antonio Parra, *Sólo cuentos*, vol. IV”¹², sin ninguna indicación editorial. Si no ocurriera algún otro tipo de rescate o descubrimiento posterior, lo más probable es que ese deba considerarse el último trabajo cuentístico cabalmente terminado por Pacheco. Es de hacer notar que no fue incluido en la segunda edición de *La*

sangre de Medusa (2014), de manera que ahora sólo se encuentra suelto al final del recopilatorio *De algún tiempo a esta parte*.

El cuento, como tal, se encuentra encastrado entre dos paratextos: en el primero, se avisa que el cuento es anónimo y fue enviado a la revista electrónica “argenmex” *Scatamacchia. Narrativa breve*, convocante de un concurso alrededor de la Ciudad de México / D. F., como era vista a mediados del siglo XX, y se aclara que el cuento “La niña de Mixcoac” es anónimo; en el segundo, se incluyen dos intercambios de correo electrónico del 25 de septiembre de 2005, a cargo de Leopoldo y Estela, suscitados por la lectura del cuento: Leopoldo afirma que el texto no le parece autobiográfico y es una precuela de *Las batallas en el desierto*; Estela desarrolla una larga serie de hipótesis acerca de todos los acontecimientos detallados en el cuento. Por el trato que se da entre ellos, se infiere que Leopoldo y Estela son una pareja de enamorados, aparte de comentaristas metatextuales alrededor del texto que justifica su intercambio epistolar, y son usuarios de un lenguaje sentimental semejante al que emplean los protagonistas del cuento.

“La niña de Mixcoac” podría estar ambientado a finales de los años cuarenta o principios de los cincuenta y se divide en cuatro breves secciones narradas en primera persona por el protagonista sin nombre, quien es un niño, lector de Poe, y toma clases sabatinas de inglés con miss Dunne en su casa de Mixcoac, “todavía un pueblo a

¹¹ *Id.*, *De algún tiempo a esta parte. Relatos reunidos*. Era/El Colegio Nacional, México, 2014 (© 2014). 443 pp.

¹² *Ibid.*, p. 6. Hasta donde sé, el libro fue publicado por la Dirección de Literatura de la UNAM con una presentación de Rosa Beltrán.

orillas de la ciudad".¹³ En vez de abordar el tranvía para volver a su casa, al niño le gusta la deambulación "por las calles desiertas y sin pavimento"¹⁴, costumbre que lo lleva a descubrir a una niña de su edad, Lupita, sentada en lo alto de una pared cubierta de buganvillas. Después de varios encuentros sabatinos que enamoran al protagonista, Lupita invita a su interlocutor a subir con ella a lo alto del muro, donde recibe la revelación, por boca de ella, de que son novios. Ese casto incidente de amores púberes, aparentemente sin testigos, desata una condenatoria reacción inesperada en la familia Dunne, de donde se sugiere que el lugar donde está Lupita es un manicomio¹⁵ y, de manera inexplicable, ese encuentro también causa que la niña sea transferida a una institución más severa, por lo que Lupita desaparece. Al final, hay un salto cronológico y el narrador adulto intenta volver a ese Mixcoac, ya engullido por el D. F., y no halla ni la casa de miss Dunne ni aquella con buganvillas, donde se encontraba con Lupita.

Es cierto que hay semejanzas con *Las batallas en el desierto* (no tantas como para convertir al cuento en una precuela de la novela), pero también con "La reina" y con "El principio del placer": la infancia preadolescente se abre al descubrimiento del amor y a padecer la dañina condición

malvada, vigilante, prejuiciosa y perjudicial de los adultos.

Los cuentos de Pacheco muestran el proyecto de una obra inaugural, plena de alusiones a otros autores; pasan por la búsqueda de una voz propia combinada con elementos experimentales y de vanguardia personal; y llegan a la consolidación de un proyecto narrativo y la configuración de un autor en busca del texto incorregible. Lo extraordinario del caso es que el narrador Pacheco siempre se mantuvo dentro de los límites de la brevedad, pues su primera novela no es particularmente extensa; por otro lado, después de *Las batallas en el desierto* parecía que ya no volvería a publicar obra narrativa y sorprendió a sus lectores con la edición revisada de *La sangre de Medusa*, su cuarto y último cuentario, recopilación de materiales que, azarosamente, construyeron un libro.

En el balance personal de Pacheco, su quehacer narrativo se distribuyó a lo largo de cincuenta y ocho años entre una novela (*Morirás lejos*), dos novelas cortas ("El principio del placer" y *Las batallas en el desierto*), y los tres libros de cuentos ya referidos antes. La publicación de los cuentos de Pacheco no difiere, por su ritmo, del trabajo de otros narradores mexicanos contemporáneos, salvo que, como Rulfo, el autor dejó en sus voraces lectores el deseo de que volviera a cualquiera de los géneros narrativos que le fueron cercanos.

Después de 1981, Pacheco prefirió formas un tanto más constreñidas y compactas como la poesía y el artículo (casi siempre, equivalentes a mini ensayos, o al germen

¹³ *Ibid.*, p. 431.

¹⁴ *Ibid.*, p. 433.

¹⁵ ¿La Castañeda? La descripción del cuento hace muy dudosa la hipótesis, pues los muros parecen más propios de un convento.

de los capítulos de un ensayo extenso, como fue el caso de *Ramón López Velarde. La lumbre inmóvil*¹⁶, libro compilado por Marco Antonio Campos a partir de diversos artículos más breves acerca del poeta jerezano); esa preferencia siempre lo mantuvo alejado del ensayo y los desarrollos novelísticos de largo aliento, fiel a la convicción de que un buen cuento es memorable, como la buena poesía, y apunta a la perfección, a la intensidad, como en el caso del tímido molusco que fabrica una perla irrefutable.

Bibliografía

- Pacheco, José Emilio. *De algún tiempo a esta parte: relatos reunidos*. Era / El Colegio Nacional, México, 2014 (© 2014). 448 pp.
- . *Las batallas en el desierto*. Era, México, 1981 (© 1981). 68 pp. (Biblioteca Era)
- . *Morirás lejos*. Joaquín Mortiz, México. 1967 (© 1967). 137 pp. (Serie del volador)
- . *El principio del placer*. 3a. ed. Joaquín Mortiz, México, 1977 (© 1973). 163 pp. (Serie del volador)
- . *La sangre de Medusa*. Latitudes, México, 1978 (© 1958). 18 pp. (El pozo y el péndulo)
- . *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*. 2ª. ed. corr. Era, México, 2015 (© 2014). 166 pp. (Biblioteca Era)
- . *El viento distante*. 3a. ed. Era, México, 1977 (© 1969). 138 pp. (Biblioteca Era)

¹⁶ Id., *Ramón López Velarde. La lumbre inmóvil*. Sel. y epílogo de Marco Antonio Campos. Era / Secretaría de Cultura, México, 2018 (© 2018). 138 pp.