

Apuntes para una 'poesía de viajes' en José Emilio Pacheco

NOTES FOR A TRAVELING POETRY IN JOSÉ EMILIO PACHECO

ROMUALD-ACHILLE MAHOP MA MAHOP*

LA COLUMNA 88 ● octubre-diciembre de 2015 ● pp. 33-48 ● ISSN 1405-6313

Resumen: En décadas recientes ha habido un interés creciente por la literatura de viajes, uno de los más antiguos géneros que sólo últimamente está siendo objeto de tentativas de sistematización teórica. Si bien la mayoría de los estudios críticos abordan esta literatura desde un corpus esencialmente narrativo, con una clara primacía de subgéneros como la novela, el relato o la crónica, en este ensayo planteo la existencia de una 'poesía de viajes' a partir de la obra lírica del mexicano José Emilio Pacheco.

Palabras clave: literatura de viajes; géneros literarios; poesía

Abstract: In the last decades there has been a growing interest in travel literature, which is one of the most ancient genres, and it is only until now that it has been subjected to some intents of theatrical systematization. It is true that most of the critical studies see this literature from an especially narrative approach, with a clear primacy of sub genres like the novel, the story and the chronicle, in this essay I claim the existence of a 'poetry of travels' from the lyrical work by the Mexican writer José Emilio Pacheco.

*Université de Yaoundé I, Camerún

Correo-e:
mahorom2006@yahoo.fr

Recibido: 29 de junio de 2015
Aprobado: 31 de agosto de 2015

Key words: travel literature; literary genres; poetry

Heureux qui, comme Ulysse,
a fait un beau voyage
Joachim du Bellay

En décadas recientes ha crecido el interés crítico por el tema del viaje en literatura. Se ha observado acertadamente el contraste entre la antigüedad del motivo ‘peregrino’ en la literatura universal, la novedad de la atención crítica en torno a este tema, así como la carencia de un marco teórico que facilite un acercamiento a los textos. En la mayoría de los estudios realizados se ha enfocado el tema del viaje preferentemente desde géneros o subgéneros como la crónica, el diario, la carta, el cuento y especialmente la novela. Ante esta aparente primacía de la narrativa, postular una literatura de viajes que podamos ubicar en otros géneros parece a menudo adolecer de un *a priori* de anormalidad o atipicidad que quien acomete tal labor se ve compelido a confesar de entrada. Así se sobrentiende, por ejemplo, en las declaraciones liminares de José Luis García Barrientos en su artículo “¿Teatro de viajes? Paradojas modales de un género literario”. El autor señala de entrada la “extrañeza que inmediatamente suscita el sintagma ‘teatro de viajes’” (2011: 36). Para García Barrientos, en efecto, la sospecha de lo insólito es, en este caso, “el indicio de una resistencia casi insalvable o de una imposibilidad sin más” (2011: 36). La resistencia de la que habla el crítico se debe, según él, a que “la literatura de viajes es por definición narrativa y por tanto no puede ser teatral” (2011: 36).

La constatación que acabo de evocar no se restringe al género dramático sino que también se aplica a la poesía. Así, en su tesis doctoral *La literatura de viajes: una encrucijada de textos*, Diana Salcines de Delas comienza por señalar la variedad de textos y géneros que integran dicha literatura: “Los libros de viajes son una suma de experiencias directas, asimiladas o reales, que se caracterizan por escribirse, tanto en prosa como en verso, en forma de libro, de artículo, de diario o de carta” (2002: 156). Ensegui-

da, la estudiosa excluye de su corpus los libros en verso, sin proporcionar una explicación pertinente: “No es normal que un viaje se escriba en verso, por ello no se analizará este tipo de textos” (2002: 156). Y más adelante recalca y concluye: “En general, un viaje no se contará en verso. Las poesías escritas durante un viaje siempre serán una interpretación poética del espacio, de los personajes o de los hechos [...], pero nunca habrá una historia del viaje” (2002: 156). Por consiguiente, parece decir Salcines de Delas, sin el componente auténticamente narrativo, sin que se cuente el periplo no es posible asociar un determinado poema con la literatura de viajes.

Semejantes consideraciones, que enfocan el problema desde el punto de vista discursivo, explican sin duda la falta de acercamientos a este tipo de textos desde la poesía. Recordemos de paso que lírica y narrativa quedaron históricamente disociadas como resultado de las reelaboraciones teóricas postaristotélicas sobre los llamados géneros literarios, propuestas por preceptistas y filósofos a lo largo de la modernidad.¹ Este supuesto aparece en filigrana en las palabras de Salcines de Delas que acabo de reproducir. Desde esta perspectiva, se puede entender que la mayoría de los acercamientos críticos a la literatura de viajes se decanten por corpus de tipo narrativo. A esto deberían añadirse quizá los propios determinismos del fenómeno del viaje en sí, movimiento espacial al igual que temporal que al excluir físicamente la ubicuidad y la simultaneidad del sujeto viajante encaja mejor, narrativamente, en la sucesión sintagmática de la prosa. Aun así, serias dudas siguen en pie cuando nos preguntamos si no puede existir literatura —o poesía— de viajes donde lo que mediatiza el poema

1 El romanticismo representa un hito en la consolidación de la lírica como género. José María Paz Gago advierte, por ejemplo, cómo a finales del siglo XVIII comienza un esfuerzo de superación de la mimesis aristotélica, gracias especialmente al romanticismo alemán. De hecho, la asociación schilleriana de lo griego con la naturaleza y lo ingenuo, en oposición a lo moderno, entendido como lo sentimental, desembocará en una dialéctica ulterior en la que lo mimético se asociará con la épica, mientras que la lírica se considerará por definición antimimética. La lírica termina integrándose, entonces, en la tríada que gobierna el sistema de los géneros a lo largo de la modernidad (1999: 85-86).

no es el periplo entero sino alguna de sus etapas o experiencias. En este caso, cabría interrogarnos qué relación mantiene tal texto con la experiencia del viaje en sí y qué sitio habría que otorgarle dentro de la literatura itinerante en general.

Desde mi punto de vista, la casi exclusión del género lírico sorprende, habida cuenta no sólo de la admitida heterogeneidad de campos involucrados en la literatura de viajes, sino también de las dificultades de su delimitación teórica. En ella se cruzan, en efecto, varios géneros, tendencias e imaginarios que complican toda tarea de sistematización. Los argumentos discursivos tampoco tienen absoluta eficacia a la hora de establecer diferencias. De hecho, los aspectos modales que desde determinada perspectiva crítica parecen alejar la poesía de la literatura de viajes resurgen favorablemente desde otra.

En este sentido, una de las objeciones que se podría blandir a la tesis que postulo en estas páginas es que el componente factual, dominante en el llamado ‘relato de viajes’, escasea más bien en poesía, donde tiende a disolverse bajo la conocida subjetividad de la lírica. Sin embargo, este predominio de lo factual sobre la ficción tiende precisamente a relativizarse cada vez más, a medida que se va imponiendo la subjetividad del escritor viajero a la experiencia objetiva.² Al mismo tiempo, es imposi-

2 Ángela Rosca, por ejemplo, declara que “el libro de viajes no representa simplemente un duplicado de un modelo real” (2006: 25), sino que se plantea más bien como “la imagen artística de una realidad (o una realidad posible en el relato imaginario)” (2006: 25). Eso se debe a que “la producción de un discurso de viaje, igual que la de cualquier texto literario, requiere creatividad e ingeniosidad” (2006: 25). De hecho, si “el viaje es un arte, un arte de ver el mundo, un arte de apreciar las realizaciones de otras culturas” (2006: 25), sería legítimo ver en el libro de viajes “un testimonio escrito del arte de viajar y como reflejo de una concepción del mundo y los espacios” (2006: 25). En una perspectiva similar, María Rubio Martín identifica en la actual literatura de viajes una “caprichosa yuxtaposición de espacios depositados en la profundidad del tiempo que la memoria invoca” (2011: 66), lo cual convierte el viaje hoy en “la escritura de la memoria” (2011: 66). Asistimos a una deconstrucción y a una fragmentación del viaje y del proceso de narrarlo. Por consiguiente, más que sufrir el dictado de la experiencia objetiva del periplo, “la escritura se impone cada vez más al viaje, y la mirada del viajero a la realidad del lugar visitado” (2011: 67). De

ble demostrar que el conjunto de informaciones y experiencias que involucran los ‘poemas de viajes’ no son datos objetivos. Como veremos a lo largo de este ensayo, hay un poderoso discurso enciclopédico que enriquece la experiencia de los ‘poemas itinerantes’ de José Emilio Pacheco. Las referencias a espacios, culturas, fenómenos naturales e incluso monumentos o personajes son una especie de brújula que guía al lector a lo largo del recorrido del poeta y le permite visualizar de segunda mano lo que aquél vivió en primera.

Se ve así replanteada esta especie de ‘determinismo genérico’ que la crítica especializada ha ido construyendo en torno a la literatura de viajes. Para ahondar en esta cuestión, analizaré la poesía del mexicano José Emilio Pacheco desde una perspectiva hasta ahora poco explorada. Los textos que retienen mi atención en el presente estudio son principalmente aquellos que surgen de experiencias de viajes y que, como trataré de mostrar, acaban conformando un corpus interesante cuya poética es susceptible de nutrir la teoría actual. Cabe señalar, sin embargo, que las tradicionales preocupaciones de Pacheco — el paso del tiempo y sus estragos, la degradación del entorno o las vicisitudes de la historia— que siguen vigentes incluso en estos poemas itinerantes no polarizan aquí mi atención. Me conformaré con subrayar en el momento oportuno la correlación entre el tiempo y el espacio frente a la experiencia del viaje. En efecto, durante una estancia, un periplo o una excursión, la incurable inquietud de Pacheco acerca de los avatares del devenir siempre es susceptible de brotar. No obstante, me interesan menos aquí las

ahí, concluye Rubio Martín, cierta ‘centralidad de la escritura’ que supone precisamente “centralidad del sujeto que observa y que en el encuentro con lo otro se descubre a sí mismo” (2011: 67). Opinión similar es la de Jan Baetens, para quien “*la littérature de voyage est aussi –et même d’abord– littérature, c’est-à-dire style, perspective sur le monde, transformation de ce qui se voit et de ce qui se vit par la force et la surprise des mots*” (2007: 6). Para Baetens es ya imposible soslayar esta tensión entre la persona que ve y la cosa vista. No se trata de un reportaje, sino de una creación, sin lo cual la distinción entre objeto y persona desaparecería (2007). Nedjma Benachour (2008) también considera fundamental esta dimensión ficcional del relato de viajes, tanto para el crítico como para el lector. Por consiguiente, no se debería disociar nunca del análisis textual.

obsesiones filosóficas del poeta que la relación que su obra mantiene con lo que se ha venido llamando literatura de viajes. Antes de abordar la poesía del mexicano, propongo un rápido repaso de algunas composiciones que considero típicas de esta modalidad en la historia de la literatura.

POESÍA Y VIAJE EN LA HISTORIA DE LA LITERATURA

El rápido muestrario que propongo sobre la poesía de viajes se limita aquí a dos grandes literaturas del mundo: la francesa y la hispánica, pero estoy convencido de que existen textos similares en otros corpus que desgraciadamente manejo menos. Quedan excluidas de mi reflexión las metáforas del viaje en poesía, y la propia metáfora de la poesía como viaje. Lo que me interesa son aquellas composiciones elaboradas en torno a la experiencia real de un periplo, cuyos indicios textuales y extratextuales son más o menos rastreables. En todas las épocas los poetas se entusiasman por la curva de una carretera o por el ancho mar. El viaje es, por ejemplo, el tema de muchas composiciones de Baudelaire. Uno de los textos destacables en este sentido es el que lleva el título de “Le voyage”, incluido en *Les Fleurs du Mal*. En este poema, el autor define como verdaderos viajeros a aquellos que se van sin rumbo fijo, sin otra motivación que la de irse, ligeros de corazón y de equipaje. Baudelaire llega a concebir el periplo como una aspiración incontrollable del hombre quien, paradójicamente, corre siempre para hallar descanso. Eso se debe, según el poeta, a que el alma humana se comporta siempre como ese barco de tres mástiles que busca su Icaria, la patria ideal: “*Notre âme est un trois-mâts cherchant son Icarie*” (1947: 241). La lejanía seduce y la memoria del escritor viajero atesora la experiencia vivida. ¡Cuántos poetas llevan en la mente, como Baudelaire, el “perfume exótico”, quizá incurable, de “*un port rempli de voiles et de mâts*” (un puerto lleno de velas y mástiles)³, tal como leemos en “Parfum exotique” (1947: 110), o se identifican con aquellos barcos de humores vaga-

bundos que poetiza “L’invitation au voyage” (1947: 142).

Cuando Alfred de Musset (1810-1857) escribe “Madrid”, incluido en sus primeras poesías, proporciona al lector una serie de referencias que hacen de este texto un verdadero poema de viajes, al igual que un cuadro burlón y costumbrista de la España de las primeras décadas del siglo XIX. Madrid se le aparece así a Musset como “*la blanche ville aux sérénades*” (la blanca villa de las serenatas) (1950: 75), una ciudad de toros que brincan y cuyas calles se llenan todas las tardes de damas de paseo que calzan el escarpín estrecho, bajo la mirada socarrona del poeta:

Madrid, Madrid, moi je me raille
De tes dames à fine taille
Qui chaussent l’escarpin étroit (1950 :75).

Cómo no mencionar la famosa obra *Prose du Transsibérien* de Blaise Cendrars, sin duda un texto clásico dentro de esta modalidad. Aquí, el motivo itinerante se hace patente desde el paratexto titulóxico mediante un indicador de índole factual que apunta, como clave de la lectura, al medio de locomoción: el transiberiano. El libro de Cendrars brinda al lector una variedad de datos de carácter temporal y espacial, observaciones e incluso anécdotas en una escritura que inventa sus recursos para recrear líricamente —ya no narrativamente— la rápida sucesión de episodios. Desde el comienzo, el poeta se define como viajero, a 16 000 mil leguas del terruño: “*J’étais à 16.000 lieues du lieu de ma naissance*” (1944: 65). Después se incluyen referencias directas a Rusia, acompañadas casi siempre de impresiones o detalles específicos. Moscú aparece así como “*la ville des mille et trois clochers et des sept gares*” (la ciudad de los mil y tres campanarios y siete estaciones), mientras que el Kremlin se compara a un “*immense gâteau tartare croustillé d’or*” (inmenso pastel tártaro crujido de oro).

La tradición poética hispánica también cuenta

3 Todas las traducciones incluidas entre paréntesis son del autor.

con un rico repertorio de autores viajeros a lo largo de las épocas: Darío, Neruda,⁴ Paz, Borges y muchos más son difíciles de abarcar sin sus periplos por el mundo. Pongamos tan sólo unos cuantos ejemplos de textos, entre ellos “La gran cosmópolis”, de Rubén Darío. El poema proporciona al final, entre paréntesis, la información: “Nueva York, diciembre de 1914”. Cuando sometemos a la prueba de la historia real no sólo estos últimos datos, sino también determinados elementos textuales, el componente factual ya evocado resulta preponderante. De hecho, la biografía de Darío explica que en 1914 el poeta dejó la ciudad de París y zarpó rumbo a América en el barco Vicente López, motivado por un proyecto de gira pacifista ante el lúgubre panorama internacional de la época. El nicaragüense llegó a Nueva York en noviembre del mismo año (Darío, 1985: 548). El lugar y la fecha de escritura del poema parecen, pues, de una verdad incuestionable. Otro tanto puede decirse del ambiente general que se describe. A nivel discursivo, no falta la primacía de la descripción como rasgo esencial del texto de viaje. Así, se evocan las “casas de cincuenta pisos”, las “máquinas”, los “diarios”, los “avisos”, la “Quinta Avenida”, la “miseria”, el “Waldorff Astoria”, en fin, la vida de esta “suprema villa” donde “todo suena y brilla / en un ambiente opresor” (Darío, 1985: 469-470).

Uno de los poemarios del chileno Enrique Lihn —*A partir de Manhattan* (1979)— toca el mismo referente estadounidense, pero esta vez enfocado en el famoso distrito de Manhattan. El poema “Hypermanhattan” describe una “ciudad con sus mendigos imperiosos” (20), la Quinta Avenida asimilada al “río del viento / filudo de Manhattan” (20). La

4 Puede resultar incomprensible, sin embargo, que a la hora de proporcionar detalles sobre la historia de la escritura de “Alturas de Macchu Picchu”, el verdadero trotamundos que fue Neruda declarara lo siguiente: “Mi suicidio diplomático me proporcionó la más grande alegría: la de poder regresar a Chile. Pienso que el hombre debe vivir en su patria y creo que el desarraigo de los seres humanos es una frustración que de alguna manera u otra entorpece la claridad del alma. Yo no puedo vivir sin poner los pies, las manos y el oído en ella, sin sentir la circulación de sus aguas y de sus sombras, sin sentir cómo mis raíces buscan en su légamo las sustancias maternas” (1974: 235).

misma sensación áspera que aparece en el poema de Darío se repite en el texto de Lihn:

Si el paraíso terrenal fuera así
igualmente ilegible
el infierno sería preferible
al ruidoso país que nunca rompe
su silencio, en Babel (1979: 20).

Es difícil no ver en estos casos auténticos cuadros en los que los autores vierten sus experiencias de viajes o de estancias en lugares extraños. Algo similar ocurre en los poemas de José Emilio Pacheco.

LOS POEMAS DE VIAJES DE JOSÉ EMILIO PACHECO

El sitio que ocupa el motivo del viaje en la obra de Pacheco no ha pasado inadvertido por la crítica, si bien todavía se pueden considerar escasos los acercamientos dedicados al tema. Uno de los primeros en señalar su importancia es probablemente Luis Antonio de Villena (1986). En Pacheco, observa el crítico, el viaje es tributario de dos componentes fundamentales: la experiencia y el culturalismo. La primera corresponde a la tendencia de Pacheco a “trasladar al poema (no siempre de manera directa, pero sí de modo explícito) vivencias del propio existir” (Villena, 1986: 34). La experiencia de muchos poemas del mexicano procede de acontecimientos externos como los viajes. Eso es particularmente visible a partir de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, sobre todo en la sección “Postales / Conversaciones / Epigramas”. Como observa Villena, “el viaje es aquí europeo: Dinamarca, Inglaterra, París, Italia, El Escorial” (1986: 35). En estas composiciones, Pacheco se presenta como un testigo de esos paisajes y su contemplación le inspira “una reflexión o un comentario, brotado de la experiencia del viaje, pero unido a las líneas maestras de su cosmovisión: el paso del tiempo, la degradación de la realidad, lo efímero de las cosas, la sorpresa repentina que trae la luz” (1986: 34-35). Las reflexiones de Villena son acertadas y los libros ulteriores de Pacheco consolidarán esta línea creativa, hasta tal punto que Asun-

ción del Carmen Rangel López no duda en calificar a Pacheco de *homo viator* y a ver en el volumen *Tarde o temprano* “una suerte de cuaderno de viajero en el que Pacheco da cuenta de su tránsito por la vasta tradición literaria universal” (2011: 7). El periplo al que se refiere Rangel López es a la vez interior y exterior, es decir, literario y físico, si bien la estudiosa se explaya sobre todo en el primero, nutrido por el diálogo que la obra de Pacheco entabla con escritores de distintas tradiciones literarias. En este sentido, explica Rangel López, la imagen del ‘cuaderno de viajero’ aplicada a la poesía de Pacheco se debe entender primordialmente como un ‘cuaderno de escritura’. En dicho caso, escribir es un viaje metafórico (2011: 66). Sin embargo, como indiqué en las páginas anteriores, no me interesaré aquí por este recurso discursivo, sino por textos que surgen como resultado de un desplazamiento físico o espacial. Para abarcar sinópticamente la obra de Pacheco examinaré obras pertenecientes a diferentes épocas del autor, desde *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969) hasta *La edad de las tinieblas* (2009).

No me preguntes cómo pasa el tiempo (1969)

Es el tercer poemario del mexicano. La crítica ha indicado que con este libro el lirismo metafísico y la poesía críptica del primer Pacheco pierden terreno. Comienza una nueva etapa en su trayectoria estética, marcada esta vez por la experiencia y el culturalismo (Villena, 1986: 22; 35). Con esta obra se advierte por primera vez en la poesía de Pacheco una incorporación de textos manifiestamente surgidos de viajes a distintos lugares, cuya disposición en el libro revela cierta conciencia de contenido. Esto se observa en los títulos que el poeta elige para los distintos apartados o secciones, como luego se verá. Paralelamente, las denominaciones de algunas composiciones constituyen por sí mismas indicadores poemáticos⁵ que sugieren al lector una idea de des-

plazamiento o de estancia del poeta en el extranjero o en sitios distintos de su espacio de residencia habitual. El título funciona en este sentido como la advertencia temprana de que el espacio referencial del poema mantiene con la escritura una relación estrecha. El poema tiene que leerse, por tanto, desde esta topografía declarada, con atención al modo como configura el discurso general de la composición. Sin embargo, no encontramos en los poemas de Pacheco un yo viajero que narra las peripecias de su desplazamiento, sino un hablante lírico que se apropia de la experiencia objetiva para luego transmitirla desde su propia subjetividad, adaptándola a sus personales obsesiones existenciales o filosóficas. Hay, pues, un yo que ve el mundo objetivo, pero que al mismo tiempo nos propone su perspectiva de la realidad. En ello radica el interés de esta poesía. Algunos de los textos de la tercera sección de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* —“Postales / Conversaciones / Epigramas”— permiten comprobar lo dicho hasta aquí. Así, un título como “Copos de nieve sobre Wivenhoe” (83)⁶ tiene la doble virtud de situar geográficamente al lector y definir el espectáculo natural que inspira la escritura. En primer lugar, de inmediato se advierte que el yo lírico de Pacheco da a entender que ‘habla’ desde muy lejos de la colonia Condesa de la capital mexicana, donde habitualmente residía. El signo ‘Wivenhoe’ reviste así una doble función: definir el referente espacial y construir el motivo del viaje, asumiendo como auténtica la estancia en tierra lejana. La reiteración del referente ‘Wivenhoe’ en otro título —“El río Colne en Wivenhoe” (87)— enfatiza el tránsito del hablante por esta localidad canadiense. Basta con eliminar este topónimo para que desaparezca la idea del desplazamiento. Al mismo tiempo, el lector intuye que este signo satura el poema con una cantidad de datos que giran en torno a las circunstancias generales del viaje, su duración, desarrollo, etc.

universo representado, campo de sentido caracterizador del poema” (1994: 13). Uno de estos signos es precisamente el título.

5 Mediante el concepto de ‘indicadores poemáticos’, Arcadio López-Casanova alude a una serie de señales o indicios que el lector del texto tiene que interpretar como “vectores primarios o elementales signos de guía hacia las claves —ya más complejas y ocultas— del

6 Todas las citas pertenecientes a los poemas de José Emilio Pacheco corresponden al volumen *Tarde o temprano* (poemas 1958-2009), 2010, por lo cual sólo se anota el número de página.

En segundo lugar, una parte de este mismo título define el texto como producto de un acto de contemplación. La caída de la nieve es el tema del poema en la medida en que los copos constituyen el sujeto de los verbos de la composición:

Entrecruzados
 caen,
 se aglomeran
 y un segundo después
 se han dispersado.
 Caen y dejan caer
 a la caída.
 Inmateriales
 astros
 intangibles.
 Infinitos
 planetas en desplome (83).

En este texto, lo esencial del discurso poético gira en torno a la descripción de la caída de la nieve. No se hace ninguna referencia al itinerario que ha llevado al hablante lírico a este lugar y se enfoca tan sólo un episodio natural de la estancia. La primacía de la descripción sobre la narración a la que ya me he referido se aprecia en este caso cuando el hablante omite toda referencia a las peripecias de la travesía. Con esto quiero decir que aunque lo normal en la tradicional literatura de viajes es que una parte del relato se centre en la evocación de las anécdotas del recorrido, el poema de Pacheco omite tales detalles para proponernos una experiencia *in situ*. El texto se concentra únicamente en esta descripción cuyo propósito es contagiar al lector con la emoción de un espectáculo tan bello como fugaz. Si la sed de la mirada preside a toda experiencia de viaje, el poeta es consciente de que las imágenes y los espectáculos se esfuman y apenas perviven después bajo la forma de un recuerdo borroso en la memoria. Lo urgente es consignar lo visto mediante el poema convertido en este caso en 'postal de palabras'.

La caída de la nieve es sugerida gráficamente mediante lo que Fernando Gómez Redondo denomina 'línea poética diseminada' (1999: 107). La segmen-

tación y distribución de las palabras-versos sobre el espacio tipográfico es un recurso de reproducción del desplome de los copos. Ante la nevada, lo que polariza la atención del hablante es el movimiento vertical del descenso. Con una insistencia explícita, el tema de la caída trata de sugerir al lector la impresión visual producida por las miles de partículas que bajan hacia el suelo. El poeta sitúa este movimiento en una escala galáctica, donde los copos se metaforizan a través de imágenes cósmicas como los "astros" y los "planetas". El efecto producido es esencialmente estético, ya que procura fijar con la palabra poética el instante fugaz de la caída y el de la dispersión en los versos tres y cinco. Tampoco pasa inadvertida la analogía, algo inquietante, entre los copos que caen y el desplome general que rige los cuerpos en el macroespacio galáctico. Nos encontramos de lleno en la problemática temporal de Pacheco. De hecho, el espectáculo de la nieve recuerda la propia fugacidad de la existencia humana. Más adelante volveremos a encontrar esta analogía en el texto "Lluvia en Copacabana" (143).

Quizá resulte más pertinente aquí, y en muchos otros poemas de viajes de José Emilio Pacheco, la noción de 'libro de estancias' que propone María Rubio Martín (2011). La expresión apunta a textos contruidos sobre experiencias de viajes, pero sin que el itinerario represente un dato esencial. El autor de tales textos quiere menos informar sobre la cronología o las etapas de su desplazamiento que ofrecer cuadros independientes de sus vivencias. En tales obras, explica Rubio Martín, "el autor reúne sin orden previo, sin itinerario establecido, relatos de visitas a ciudades o pequeños espacios que representan los núcleos descriptivos de la obra, sin que entre ninguno de ellos se establezca ningún tipo de jerarquización" (2011: 84). Es lo que ocurre en la mayoría de las secciones que iremos estudiando, apartados de libros que muestran cierta intención de selección y agrupación de textos. Así, por ejemplo, la tercera parte de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* se denomina "Postales / Conversaciones / Epigramas". En este título cada palabra está claramente separada de las demás como unidad de estructura y de tema. El primer término, 'Postales', deja entender que la sección integrará textos que

han de considerarse como verdaderas tarjetas postales elaboradas no con una cámara de fotos, sino con palabras e impresiones de viaje. Hay por tanto en Pacheco una voluntad de distinción entre sus composiciones, la conciencia de una escritura genéricamente ‘de viajes’.

Otro poema que pertenece a esta línea creativa es “Kristiansand” (86), salvo que ahora el escenario es diferente. El poeta ya no se encuentra en Canadá, sino en Noruega, a orillas del mar del Norte. En esta composición, a diferencia del poema precedente, el desplazamiento se hace explícito desde el comienzo. El tono es mucho más anecdótico e incluso narrativo, al menos inicialmente:

Desembarcamos al atardecer.
Diluviaba.
Nunca estubo tan gris el Mar del Norte.
Pero, obstinada en recobrar la sal,
la lluvia (a grandes rasgos)
me contaba su historia (86).

Si el primer verso ‘relata’ la llegada a la localidad noruega de Kristiansand, el segundo añade un detalle de orden meteorológico. La abundante lluvia que acoge a los viajeros —evocados desde el punto de vista enunciativo por la primera persona del plural— parece darle al mar del Norte un color “gris”. Una subjetivación de las circunstancias descritas se inserta pronto a la experiencia objetiva de la llegada. El yo lírico sospecha que la abundancia diluviana de la lluvia es un síntoma de que esta última quiere “recobrar la sal”. Se añade así a la realidad de la llegada a Kristiansand y de la lluvia una interpretación subjetiva o lírica del mundo. Se puede decir, por tanto, que en el poema de viajes lo factual casi siempre se acompañará de lirismo, ya que no sólo interesa lo que se ve, sino también la interpretación o apropiación de lo visto por el yo observador. Desde mi perspectiva, el lirismo no niega aquí la realidad, sino que nos la ofrece como una perspectiva de la experiencia vivida. En eso reside sin duda el interés

del juego: el lector está invitado a contrastar los datos objetivos con las impresiones que han suscitado en el poeta viajero. Este proceso, donde la realidad cobra vida en una verdadera poética de la mirada, no empobrece el cuadro natural sino que lo enriquece. Adquieren así todo su sentido las reflexiones de María Rubio Martín en su ya citado estudio, cuando observa cómo “el extrañamiento inicial ante lo desconocido se traslada del pensamiento a la mirada que busca nuevas perspectivas desde donde observar lo ya conocido” (2011: 66). El propio yo se beneficia de este proceso al postular una “centralidad del sujeto que observa y que en el encuentro con lo otro se descubre a sí mismo” (Rubio Martín, 2011: 67). En efecto, el poema de viajes no sólo revela al lector una parcela del mundo, sino que también muestra al propio poeta en la escritura. Se pueden formular juicios similares respecto a las composiciones del libro *Irás y no volverás* (1973).

***Irás y no volverás* (1973)**

Este cuarto poemario de Pacheco incluye, al igual que *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, una sección compuesta por textos fragmentarios que poetizan una experiencia de observación. Al elegir como título de la cuarta parte de este volumen “Examen de la vista”, Pacheco trató de afirmar el papel preponderante de la mirada, idea que volveremos a encontrar más adelante en la tercera sección de *Islas a la deriva* (1976): “Escenas del invierno en Canadá”. El referente espacial de buena parte de los poemas de *Irás y no volverás* es América Latina, con títulos como “Alba en Montevideo” (142), “Amanecer en Buenos Aires” (142), “Lluvia en Copacabana” (143) o “Teotihuacán” (148). Esta sucesión de espacios de un poema a otro recrea de alguna manera el itinerario realizado por el poeta viajero. El rasgo dominante aquí es la concisión, como si el escritor tratase de comunicar a su lector una impresión de rapidez e instantaneidad. Cada texto así concebido se presenta como una esquirla de realidad paradisiaca.

Desaparece todo detalle anecdótico y la memoria no retiene del viaje más que el cuadro fugitivo de un instante. Así, en “Alba de Montevideo” lo fugaz se sintetiza en dos escasos versos:

La noche se deshace lentamente en la luna
que avanza llena de claridad (142).

La misma sensación de frágil instantaneidad preside en tres breves versos el “Amanecer en Buenos Aires”:

Rompe la luz el azul celeste.
Se hace el día en la plaza San Martín.
En cada flor hay esquirlas de cielo (142).

Estamos ante un caso paradigmático de lo que la crítica define como texto epifánico.⁷ El amanecer, contemplado desde la plaza de San Martín, presenta una belleza que el poeta sintetiza en la “luz” que emerge del “azul celeste” y en “cada flor” que alberga “esquirlas de cielo”. La impresión dominante es la de una mañana serena que le transmite al poeta paz y esperanza. La belleza de estas composiciones, que figuran entre las más líricas de Pacheco, contrasta con las resonancias lúgubres de otros textos de viajes suyos donde las impresiones de estancias o periplos se funden con los desasosiegos habituales del poeta. Así, en el poema “Lluvia en Copacabana” el motivo de la estancia viajera se reduce al solo título de la composición, mientras el texto enlaza la lluvia que cae con preocupaciones de índole existencial:

Como cae la lluvia sobre el mar,
al ritmo en que sin pausa se desploma,
así vamos fluyendo hacia la muerte (143).

7 Estudiosos como Edgar O'Hara (1982: 18), Thomas Hoeksema (1994: 82), o Francisca Noguerol (2009: 42, 44-45) coinciden en ver en este tipo de composiciones momentos de celebración del instante donde se advierten chispas de esperanza en medio de la ininterrumpida corriente de la fugacidad. En ellas encontramos al Pacheco más lírico, cuando se abandona momentáneamente al *carpe diem*, poniendo entre paréntesis la voracidad del devenir.

Al analizar el poema “Copos de nieve sobre Wivenhoe” ya me refería al motivo de la caída y su asociación con la temporalidad de la existencia humana. Algo similar ocurre aquí, pero con una resonancia más funesta. Si lo factual se reduce a la lluvia que “sin pausa se desploma” en el mar de Copacabana, pronto este fenómeno natural hunde al sujeto observador en una meditación sobre la transitoriedad del ser humano. El poema reactiva de alguna manera una imagen manriqueña, expresamente resemantizada en el conocido “Escolio a Jorge Manrique” (82), de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. Con todo, la tendencia en estos poemas de viajes a la eliminación de lo anecdótico no impide que en determinadas ocasiones la idea de estancia o de viaje se haga más explícita, como podremos comprobar en algunas de las composiciones de la tercera sección de *Islas a la deriva* (1976), titulada “Escenas del invierno en Canadá”.

Islas a la deriva (1976)

Más que en las otras obras, es en este quinto poemario de José Emilio Pacheco donde se hace más notoria la pertinencia de una poesía de viajes, especialmente en las composiciones de la tercera sección del libro, titulada de modo sugerente “Escenas del invierno en Canadá”. Otro detalle paratextual esencial aquí es la dedicatoria de la sección entera: “A mis amigos de Toronto: María Elena y Mario J. Valdés, Keith Ellis y Elena Schlanger” (178). El texto que abre la sección, “Old Forest Hill Road” (178), también resulta ilustrativo. Comienza con una descripción del contexto espaciotemporal: una “calle en penumbra”, en medio del “invierno” que “baja / en escuadrones a su helada lumbre”. Siguen referencias directas al espacio de la enunciación: “Hojas aún verdes, en el prado”, “casas cerradas y en silencio, enigmas / de cuántas vidas que pasaron”. Luego, el hablante explica lo siguiente:

Porque no estuve ni estaré. He venido
sólo de paso a esta ciudad, a este mundo.
Soy extranjero en esta tierra. En todas

seré extranjero. Al regresar, mi patria
 habrá cambiado. Y no estaré ni estuve.
 Mi única tierra es una calle ajena
 de hojas aún verdes que el otoño entrega
 al hondo invierno y a su helada lumbre (178).

Desde el punto de vista enunciativo interesa la autorreferencia y la meditación que el yo lírico propone en torno al viaje y la patria. Reconoce desde el principio que está en tierra extraña, asumiendo así su situación de extranjero, que a la vez es un estado pasajero —ya que tiene que volver a su patria—, y una fatalidad. En efecto, es consciente de que al regresar a su patria ésta habrá cambiado, una mutación que el hablante interpreta como una pérdida y, por tanto, un nuevo exilio. Esta afirmación posee resonancias baudelairianas en la medida en que sólo traslada al plano nacional lo que Baudelaire lamentaba a nivel urbano, ante las mutaciones del París de su época.⁸

En el poema de Pacheco, la aparente paradoja según la cual “al regresar [...] no estaré ni estuve” expresa, por consiguiente, la amargura de un retorno imposible a un lugar que sólo se mantiene inalterado en la memoria. Esta contradicción, sin embargo, se resuelve dialécticamente mediante una superación de la concepción chovinista en provecho de un universalismo beneficioso. En pocas palabras, el poeta parece decir que la patria de uno es el lugar donde le toca estar en un determinado momento. Porque somos del lugar donde estamos, aunque brevemente, resulta lógico que para el yo lírico: “mi única tierra es una calle ajena /de hojas aún verdes que el otoño entrega / al hondo invierno y a su helada lumbre” (178). Estas palabras son referencias directas al lugar de residencia del poeta durante su estancia canadiense. De ahí el posesivo de la primera persona en el sintagma “mi única tierra”, mediante el cual el sujeto lírico se apropia la patria

anfitriona. Con todo, la tendencia en estos poemas de viajes a la eliminación de lo anecdótico no impide que en determinadas ocasiones la idea de estancia o de viaje se haga más explícita. En virtud de cierta ambigüedad de significado, habitual en la poesía de Pacheco, el poema tiene también resonancias alegóricas perceptibles en los dos primeros versos citados. De este modo, el poeta logra que la temporalidad de la estancia en el extranjero sugiera la precariedad de la propia existencia terrenal. Se teje así una correlación estrecha entre la temporalidad del viaje en el espacio y la conciencia dolorosa de la existencia efímera, metaforizada por el periplo.

A lo largo de la sección se suceden poemas en los que la descripción se concentra en los espectáculos que el invierno canadiense crea sobre la naturaleza. El sujeto poético parece convertido ahora en ojo gigante que se maravilla ante el paisaje invernal. El deleite sensorial no es egoísta en la medida en que cada poema postula transmitir al lector algo de esta experiencia. Por ello, la mirada del sujeto lírico se entromete entusiastamente en todos los rincones: jardines (“Jardín de Ontario”, 178-179), árboles (“Rama”, 179), lagos, (“Lago Ontario”, 185) e incluso cataratas (“Horseshoe Fall”, 184). Ni siquiera escapan los espectáculos nocturnos, como lo ilustra la composición “Noche y nieve” (180), donde se hace patente la actitud voluntariamente contempladora del yo lírico: “Me asomé a la ventana y en lugar de jardín, hallé la noche constelada de nieve” (180). Esta hermosa descripción de una nevada nocturna posee un lirismo que no deja indiferente al lector. La seducción del poeta ante la nieve se aprecia en su deseo de abandono, algo así como un dejarse fundir en la blancura inmensa de los copos. El poema “Con la ignorancia de la nieve” (181-182) repite esta actitud y constituye sin duda una de las cimas de este lirismo invernal:

Miro caer la nieve. Estoy en medio
 de la nieve que cae iluminada
 por una luz del otro mundo.
 La nieve existe porque su descenso
 deja su huella en mí, lo cubre todo
 con su seda apagada.

8 Me refiero, por supuesto, al poema “Le Cygne” de los *Tableaux parisiens*: “*Le vieux Paris n’est plus (la forme d’une ville / Change plus vite, hélas! que le cœur d’un mortel)*” (Baudelaire, 1947: 177) (El viejo París ya se fue (la forma de una ciudad / Cambia más rápido, ¡qué lástima!, que el corazón de un mortal).

Entre el aire de nieve me encamino
hacia la noche de Toronto, inmensa
llanura, lividez desamparada.

Abro otra puerta. No hay misterio: entiendo
que el mundo comenzó por ser de nieve.
En lo hondo de la nieve las estrellas

se dirían de nieve iluminada
y próxima a caer: apocalipsis
silencioso y voraz como la nieve (181-182).

Una vez más, el poema nos sitúa de entrada ante una actitud contemplativa: “Miro caer la nieve”. Además de imágenes cuya función es recrear en la composición el espectáculo vivido, hay una voluntad de dejar constancia en el texto de gestos o movimientos realizados por el sujeto poético. Así, el desplazamiento físico del hablante se percibe en versos como “entre el aire de nieve me encamino / hacia la noche de Toronto”, donde la evocación explícita del destino es un detalle que reafirma el carácter factual de la escena descrita. Como ya he indicado, no hay poesía de viajes en José Emilio Pacheco sin que, tarde o temprano, la experiencia inicial de la travesía no se tiña de preocupaciones de índole metafísica, social o moral. Esta imbricación entre la experiencia real del periplo y la ensoñación de determinadas situaciones relacionadas con el itinerario o con la estancia tiene que considerarse como una característica *sui generis* del poema de viajes. La subjetividad que aflora en la apropiación lírica de la realidad amplía el horizonte de lo objetivo, haciendo así esta experiencia aún más rica e intensa.

En algunas composiciones, lo anecdótico adquiere discursivamente un tono casi narrativo. Así ocurre, por ejemplo, en “La isla” (183):

Llegamos a la isla. El otoño
se abría paso en el aire, y en el lago
las hojas encarnadas y amarillas flotaban
como los peces muertos.

Sólo me acompañó a la playa el crepúsculo.
Aguas color de mar, piedras como olas.

Por todas partes
las infinitas hojas caídas.
La isla y yo éramos
hojas también y nunca lo supimos (183).

Este poema relata una excursión a una isla cuyo nombre no aparece de forma explícita, pero que es susceptible de reconocerse en el itinerario del poeta a lo largo de su estancia en Canadá. Tras la evocación de la llegada al lugar, el discurso se concentra en la descripción del paisaje insular. El lector intuye así los tonos amarillos del otoño que deshoja los árboles, llenando la superficie del lago de “hojas encarnadas y amarillas”, que la imaginación del poeta asimila a unos “peces muertos”. La soledad del sujeto lírico parece en este caso una preferencia que decuplica sus dotes descriptivas. “Sólo me acompañó a la playa el crepúsculo” es un verso mediante el cual el yo lírico se instala ante un panorama idílico: el atardecer junto a “aguas color de mar”, “piedras como olas”, el tapiz formado por las hojas caídas. Sujeto lírico e isla son los únicos personajes de este paisaje de ensueño y el poema se cierra mediante una ágil evocación de la caducidad humana, metaforizada por las hojas caídas. Se da aquí una vez más la correlación espaciotemporal a la que ya me he referido en las páginas anteriores. De hecho, la experiencia de la excursión en cuanto movimiento espacial se enlaza con la memoria de la temporalidad de la vida humana. De ahí la metáfora ‘hojas caídas’, que al aplicarse simultáneamente al paisaje vegetal y al yo lírico reconcilia el devenir de la naturaleza vegetal con el proceso temporal del envejecimiento humano, una de las preocupaciones cardinales de Pacheco.

En el poema “Souvenir” (186), que cierra lógicamente los textos de la sección, el hablante proporciona algunos detalles vinculados con los preparativos de la partida cuando llega a su término la estancia canadiense:

Contemplo el móvil cuadro en
la pared: esta ventana.

No volverán mis ojos
a detenerse en el jardín.
Seguirá la casa
con algo de nuestras voces y nuestras vidas.
Es demasiado el equipaje. No puedo
guardarme ni siquiera una hoja muerta
y calada de invierno.

A falta de una cámara, un pincel
o habilidad para el dibujo, me llevo
—como única constancia de haber estado—
unas cuantas palabras (186).

Uno de los intereses de este último poema radica en su valor testimonial. En efecto, la composición no sólo confirma la veracidad de la estancia poetizada en los restantes textos, sino que también transmite la emoción del día de la partida. La certeza de no volver a ver el jardín y la casa es la confesión de una irreversibilidad que duele. El inminente viaje de retorno se patentiza en detalles concretos como la demasía del equipaje, la tristeza de no poder llevarse como *souvenir* entre las maletas “ni siquiera una hoja muerta”. Ante este deseo de cristalizar la felicidad de la estancia, interesa especialmente la última estrofa del poema. De hecho, en estos cuatro versos está consignada una de las aspiraciones seculares del viajero: traer de regreso al lugar de origen una prueba de la peregrinación hecha. Tal empeño no resulta extraño en un poeta como Pacheco, para quien los acontecimientos que se hundan en nuestro pasado nunca escapan a la agonía del tiempo. La amenaza constante del olvido justifica en nuestro poeta esta especie de ‘memoria desdichada’ que ha identificado en su poesía Carmen Virginia Carrillo-Torea. Para esta estudiosa, los textos de Pacheco suelen plantear “una poética de la añoranza y la imposibilidad, un canto a la vulnerabilidad del ser, a la fragilidad de la evocación” (2014: 21). Si toda vivencia sufre la amenaza de la caducidad y la amnesia, cualquier viaje o estancia es una experiencia que urge cristalizar mediante la escritura antes de que la borre el imparable devenir. El xenismo *souvenir* —recuerdo— que da título al poema se plantea precisamente como una última alternativa. El hablante

echa de menos la falta de medios técnicos o de habilidades intelectuales que le permitan perennizar la experiencia de su viaje. Sin cámara, sin pincel y sin habilidad para el dibujo, la “única constancia de haber estado” en Canadá son “unas cuantas palabras”. Este puñado de vocablos ha surtido afortunadamente el efecto deseado: la estancia canadiense ha triunfado de las traiciones de la memoria y ha llegado hasta los lectores de diferentes partes del mundo. Podemos encontrar poemas similares en textos más recientes de José Emilio Pacheco.

Como la lluvia y la edad de las tinieblas (2009)

La última poesía de Pacheco también ofrece textos surgidos de sus experiencias de viajes, tanto dentro de México como en el extranjero. Tales composiciones se mantienen en la misma línea estética que los ejemplos comentados hasta aquí. Así, en *Como la lluvia* (2009), el penúltimo poemario de Pacheco, encontramos títulos que sugieren explícitamente la estancia en espacios distintos del lugar habitual de residencia. En “Nocturno de Viena” (644), el viaje se explicita en los motivos del recorrido y del idioma extranjero:

Mientras que con pasión de anticuario ilícito
—No hablo el idioma— exploraba el fin
Del imperio austro-húngaro,
Otros imperios
se derrumbaban a mi lado.

Absorto en el esplendor
de Viena al borde del atroz abismo,
No alcancé a percibir el pozo de sombra
En que se hundió con mi propia época
Todo el mundo que me rodeaba (644).

El referente espacial del texto es la ciudad de Viena, Austria. En vez de emplear el nombre del país en su forma actual, el poeta alude más bien al antiguo imperio austro-húngaro, proporcionando así al lector una información que participa del llamado discurso enciclopédico, constitutivo de la literatura de via-

jes. El desconocimiento de la lengua local, confesado en el segundo verso, participa de la construcción del tema del extranjero. Al mismo tiempo, los viajes de Pacheco son a menudo ocasiones para repensar la historia contemporánea. Por este motivo, en esta composición el “esplendor de Viena” no logra eclipsar el amenazante “pozo de sombra / en que se hundió con mi propia época / todo el mundo que me rodeaba”. El texto interesa también porque se vincula con una publicación ulterior, titulada “A la extranjera” (751), poema que figura en *La edad de las tinieblas* (2009). Habida cuenta de la casi simultaneidad de *Como la lluvia* y *La edad de las tinieblas*, ambos publicados en 2009, es legítimo considerar que “Nocturno de Viena” y “A la extranjera” son obras hermanas, surgidas de una misma experiencia de viaje. En el segundo texto mencionado, la escritura parece motivada por el encuentro del poeta con una “extranjera” que verosímilmente conoció en Viena:

En los Bosques de Viena usted me dio a probar el vino recién nacido y me dijo: “La Ciudad de México también fue parte del imperio habsbúrguico. Por tanto, más que un Schönbrunn o un Belvedere, tendríamos la obligación de regalarle un poco del Danubio. En la cuenca lacustre sólo quedan el lago de Xochimilco y el triste río Magdalena. A fines del XIX un violinista pobre de veintiún años le compuso al Magdalena, quién lo diría, *Sobre las olas*, el mejor vals vienes del mundo. Lo digo como austriaca” (751).

Lo anecdótico sirve de materia para la elaboración del poema. El recuerdo de una antigua conversación nos informa sobre uno de los episodios de la estancia austriaca del poeta. También es el punto de partida para detalles de índole histórica que enlazan Austria y México. Volvemos a encontrar en el fragmento informaciones típicas del discurso enciclopédico, como la historia del imperio habsbúrguico, las joyas arquitectónicas representadas por los palacios de Schönbrunn o de Belvedere en Viena, las referencias al vals, e incluso elementos naturales como el río Danubio o el lago mexicano de Xochimilco. Estos

pormenores demuestran la primacía de lo factual sobre la ficción y constituyen uno de los sellos de la literatura de viajes. Detalles similares se repiten en “La primavera en Maryland” (772-773) de *La edad de las tinieblas*.

Es frecuente encontrar innumerables referencias culturalistas en los libros de viajes. Por medio de la intertextualidad, sus autores establecen conexiones entre lo que perciben a lo largo de sus peregrinaciones y la experiencia de otros viajeros. El poema “La primavera en Maryland” comienza precisamente con palabras que reactivan una impresión ajena acerca de un mismo referente espacial:

La primavera en Maryland hizo pensar a Henry Adams que así debió haber sido en la Grecia clásica. Al esplendor solar y vegetal, a la gloria de las flores y de las frondas que aparecen brotadas de la nieve, contribuyen en gran medida los pájaros. Despierto entre su canto, bajo una sensación de dicha y paz. Su música, sus vuelos y colores disipan por un instante el horror del valle de lágrimas (772).

La evocación del historiador y crítico literario norteamericano Henry Adams (1838-1918) crea un diálogo de impresiones en el texto de Pacheco. La sensación que el primero tuvo ante la primavera de Maryland se reactiva en la visión del poeta mexicano. En ambos casos se enfatiza la hermosura de esta estación. Las impresiones de Adams, que no conocemos de primera mano, se sintetizan en las reminiscencias del poeta mediante la evocación de la Grecia clásica. Deducimos que en el hipotexto que desconocemos, al comparar la primavera de Maryland con la antigua Grecia el historiador consideraba quizá esta última como el lugar idóneo para apreciar mejor los encantos primaverales. Esto se deduce de los propios comentarios del hablante pachequiano que satura su lenguaje de expresiones laudatorias tales como el “esplendor solar y vegetal”, “la gloria de las flores” o la “sensación de dicha y paz” con la que despierta el yo lírico. Con todo, después de las aclaraciones del ornitólogo,

este entusiasmo inicial se transmuta en horror ante la crueldad de la selección natural entre las aves:

Hablo con el ornitólogo y me echa a perder la ilusión. Lo que veo es otro Auschwitz y una escenificación poética de lo que el hiperrealismo de las pantallas arroja como noticias todos los días. El concierto no representa sino la trágica supremacía del más fuerte. Estas aves, añade, se encuentran aquí porque son las vencedoras en una guerra de exterminio. [...]

Son tropas de asalto que han desterrado a la mayoría en campos de exterminio en donde no podrán alimentarse lo suficiente para emprender el vuelo de regreso. Se quedarán a morir en el exilio o caerán en la voracidad de las mareas (772).

La irrupción inesperada del horror en medio de un espectáculo que parecía *a priori* paradisíaco resemaniza la vieja impresión de Henry Adams, convirtiendo la primavera de Maryland en antesala de la catástrofe. De ahí que el resto del poema no sea más que una áspera pintura de las atroces consecuencias de la acción humana sobre los ecosistemas naturales:

Por obra de la ambición humana los lugares de hibernación desaparecen a gran velocidad. Se van estos refugios como se ausentan de la Tierra las abejas y las ranas. Si nada hacemos por frenar tales acciones no tardará en llegar un momento en que no existan primavera ni pájaros (773).

Vemos entonces que la evocación de un paisaje idílico, entrevisto durante una estancia de viaje, es una oportunidad que se aprovecha para abordar otras cuestiones sin que la composición pierda por ello su sello de origen en cuanto experiencia en tierra extraña. El viaje resulta así doblemente importante en estos textos: es un motivo de descubrimiento y de goce, pero también una oportunidad para reflexionar sobre situaciones específicas que enlazan un lu-

gar con otros. Así, el viaje se presenta en Pacheco no sólo como una oportunidad para disfrutar y aprender, sino también para reflexionar.

CONCLUSIÓN

Este breve recorrido en torno a la poesía de viajes de José Emilio Pacheco ha permitido descubrir una de las fuentes de inspiración del escritor mexicano. El mundo entero aparece como un cuadro vivo que despliega a la mirada del poeta sus tesoros, curiosidades e incluso monstruosidades. El poema de viajes aparece ante todo como el testimonio de lo visto o vivido en lugares distintos del espacio de residencia habitual. La experiencia externa cobra matices especiales cuando la mirada del poeta nos propone una perspectiva de esta realidad. Estamos, pues, ante una verdadera poética del viaje, al tiempo que una poética de la mirada, una escritura que se nutre de la extraordinaria capacidad de apertura y de absorción de Pacheco, su pasión por la cultura y su riguroso sentido de la observación. Son estos últimos elementos los principales ingredientes de este universalismo que nos sale al encuentro en muchas páginas del autor. El poema de viajes se presenta como un medio de encuentro del yo con lo otro, del presente con el pasado, de la belleza con el horror. Viaje, poesía y meditación se enlazan para formar un eficaz trinomio en el que lo propio se descubre e ilumina en la alteridad, donde el mundo deja de ser inmensamente ancho y sus calamidades ajenas. Los temas tradicionales de nuestro autor —fugacidad, ecologismo, crítica de la historia— siguen vigentes en sus poemas de viajes, pero agilizados ahora por las contingencias del camino y las exigencias de la instantaneidad.

La obra de Pacheco demuestra que se puede verter literariamente una experiencia de viaje sin recurrir a la narración, pero consignando tan sólo lo visto, lo vivido o una emoción especial a través de los versos. Sin duda, la mayor diferencia del poema peregrino respecto a las otras formas de narrar el periplo reside en su intrínseca síntesis de emociones que lo obliga a evitar la profusión de detalles de carácter anecdótico de los que precisamente se nutre el relato de via-

jes. Eso no implica, sin embargo, que la escasez de la anécdota aniquila el valor testimonial del poema de viajes. Lo gobierna, más bien, el principio de concisión que implica un criterio de selección de situaciones y de contenido. No podría ser de otro modo. Seleccionar significa evitar lo poéticamente inoperante o superfluo. En el plano discursivo, esta concisión es suplida por la intensidad propia del discurso poético que, al saturar las palabras de ideas que se animan en el proceso de la lectura, inutiliza la profusión verbal de la prosa narrativa. En este sentido, la condensación de emociones no es una falsificación de la realidad, como tampoco lo es necesariamente el lirismo. Se trata de recursos inherentes al discurso poético y el autor trabaja consciente de las asperezas de este material. Al igual que el relato, el poema de viajes es un 'informe' sobre una experiencia personal. Tanto en la narración como en el poema, el componente factual queda más o menos medible a través de topónimos, antropónimos, referencias directas o elementos paratextuales susceptibles de someterse al arbitraje de la vida del autor. Puesto que muchos de los rasgos teóricos que definen el relato de viajes (primacía de lo factual sobre lo ficcional, discurso enciclopédico, pacto autobiográfico, predominio de la descripción sobre la narración, tendencia a la afirmación de la subjetividad) son susceptibles de aparecer en el poema de viajes, exceptuando por supuesto la narratividad, me parece inoportuno intentar aplicar por fuerza a la poesía las exigencias genéricas del relato o viceversa.

REFERENCIAS

- Baetens, Jan (2007), "La littérature de voyage aujourd'hui: recueil, fonction conative, narrateur générique", *Romanesque*, núm. 2. Disponible en: <http://www.vlrom.be/pdf/0702voyage.pdf>
- Baudelaire, Charles (1947), *Les Fleurs du Mal (suivies du Spleen de Paris)*, Lausana, La Guilde du Livre.
- Benachour, Nedjma (2008), "Voyage et écriture: penser la littérature autrement", *Synergies Algérie*, núm. 3, pp. 201-209. Disponible en: <http://gerflint.fr/Base/Algerie3/benachour.pdf>
- Carrillo-Torea, Carmen Virginia (2014), "Tiempo y memoria en la poesía de José Emilio Pacheco", *La Colmena*, núm. 83, pp. 19-23. Disponible en: http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena_83/docs/Tiempo_y_memoria.pdf
- Cendrars, Blaise (1944), *Poésies complètes*, París, Denoël.
- Darío, Rubén (1985), *Poesía*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- De Villena, Luis Antonio (1986), *José Emilio Pacheco*, Madrid, Júcar.
- García Barrientos, José-Luis (2011), "¿Teatro de viajes? Paradojas modales de un género literario", *Revista de Literatura*, vol. LXXIII, núm. 145, pp. 35-64. Disponible en: <http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/251/266>
- Gómez Redondo, Fernando (1999), *El lenguaje literario. Teoría y práctica*, Buenos Aires, Edaf.
- Guzmán Rubio, Federico (2011), "Tipología del relato de viajes en la literatura hispanoamericana: definiciones y desarrollo", *Revista de Literatura*, vol. LXXIII, núm. 145, pp. 111-130. Disponible en: <http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/254/269>
- Hoeksema, Thomas (1994). "Señal desde la hoguera: la poesía de José Emilio Pacheco" en Hugo J. Verani et al., *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, México, Era, pp. 81-101.
- Lihn, Enrique (1979), *A partir de Manhattan*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- López-Casanova, Arcadio (1994), *El texto poético. Teoría y metodología*, Salamanca, Colegio de España.
- Musset, Alfred de (1950), *Premières poésies, 1829-1835*, París, Garnier Frères.
- Neruda, Pablo (1974), *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix Barral.
- Noguerol, Francisca (2009), "Introducción", en José Emilio Pacheco, *Contraelegía*, Salamanca, Universidad de Salamanca / Patrimonio Nacional, pp. 9-99.
- O'Hara, Edgar (1982), "Pacheco: un monumento a lo efímero", *Plural*, núm. 133, México, Excélsior, pp. 15-22.
- Pacheco, José Emilio (2010), *Tarde o temprano (poemas 1958-2009)*, Barcelona, Tusquets.
- Paz Gago, José María (1999), *La recepción del poema. Pragmática del texto poético*, Universidad de Oviedo / Kassel / Edition Reichenberger.
- Rangel López, Asunción del Carmen (2011), *La pulsión por el viaje de José Emilio Pacheco: su periplo romántico*, México, Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 140 pp. Disponible en: <http://132.248.9.195/ptb2011/agosto/0672281/Index.html>
- Rosca, Ángela (2006), *La tipología de los discursos en los libros de viajes de Mihái Ticán Rumano*, Madrid, Tesis, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, 384 pp.
- Rubio Martín, María (2011), "En los límites del libro de viajes: seducción, canonicidad y transgresión de un género", *Revista de Literatura*, vol. LXXIII, núm. 145, pp. 65-90. Disponible en: <http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/252/267>



La eterna espera (2010). Óleo: Laura Contreras.

Salcines De Delas, Diana (2002), *La literatura de viajes: una encrucijada de textos*, Madrid, Tesis, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, 483 pp. Disponible en: <http://eprints.ucm.es/3666/1/T21021.pdf>

ROMUALD-ACHILLE MAHOP MA MAHOP. Nació en Dschang (Camerún) el 10 de abril de 1978. Estudió filologías francesa y española en Camerún y en España. En junio de 2012 defendió en la Universidad Complutense de Madrid su tesis doctoral sobre poesía mexicana, bajo el título de *Ontología del fuego: una hermenéutica de lo efímero en la poesía de Octavio Paz y José Emilio Pacheco*, obteniendo la calificación de "Sobresaliente Cum Laude". Especialista en poesía hispanoamericana, ha publicado artículos como "Aión y Kairós como reinención del chrónos prôtogonos en la poesía de Octavio Paz" (*Literatura Mexicana*, vol. XXII, núm. 1, 2011), "La metáfora del fuego en la cosmología poética de José Emilio Pacheco" (*Literatura Mexicana*, vol. XXIV, núm. 2, 2013), y "Evocación y apropiación de la muerte de Federico García Lorca en el poema 'Rojos' de Juan Gelman" (*Letral*, núm. 10, 2013). Como poeta, es autor de los libros de poemas *Monólogo de Adán* (Madrid, Antígona, 2009) y *Kanemboa* (Madrid, Antígona, 2012). Es profesor de Literatura Hispanoamericana en la Faculté des Arts, Lettres et Sciences Humaines (FALSH) de la Universidad de Yaundé I (Camerún).