

**Un Inventario Resumido:
In Memoriam José Emilio Pacheco**

Ineke Phaf-Rheinberger¹
Gießen
rheinberger@mpiwg.de

Resumen

El 26 de enero de 2014 murió José Emilio Pacheco en México D. F., la ciudad en que había vivido durante los 74 años de su vida. Pacheco acompañó el proceso creador en México a partir de los años 70 como un personaje público figurando como cronista de su tiempo, relatando su poesía y prosa con las expresiones metafóricas encontradas sobre todo en la tradición literaria y pictórica de México y, asimismo, del mundo entero. En esta contribución, se discute su quehacer hasta los años noventa del siglo pasado sin hacer una relación con su obra publicada posteriormente, ya que Pacheco solía reeditar sus obras alterando el orden y la selección de sus poemas. Sin embargo, en aquel período anterior se perfiló una de las características esenciales de su obra, es decir el deseo por la convivencia y sobrevivencia de todas las creaturas en el planeta, lo que hoy día resulta ser un tema más relevante que nunca antes.

Palabras claves: perspectiva *artificialis* renacentista, asedio, sistemas asesinos, los chinches de la tierra, bestiario.

Abstract

José Emilio Pacheco died on the 26th of January 2014 in Mexico D. F., in which city he had lived during the 74 years of his life. Pacheco accompanied the creative process in Mexico since the 1970s as a public person and chronicler of his time, linking his poetry and prose to the metaphorical expressions mainly found in the literary and pictorial traditions of Mexico and, also, of the whole world. In this contribution, his work is discussed until into the 1990s without relating to his later publications because Pacheco constantly used to reedit his works changing the order and the selection of his poems and texts. Notwithstanding, in that earlier period he developed one of the essential characteristics of his work, that is the desire for

1

Recibido 21/12/2021- Aceptado 4/12/2021. Investigadora independiente con residencia en Berlín, asociada con el Instituto de Ciencias Asiáticas y Africanas de la Universidad Humboldt. Publicaciones: The 'Air of Liberty'. Narratives of the South Atlantic Past, 2008; (ed.) Historias enredadas. Representaciones asimétricas con vista al Atlántico, 2011; (ed. con Michael Mann) Beyond the Line. Cultural Narratives of the Southern Oceans; (2014); (ed. con traducción de Barbara Mesquita) Mögen Pitangas wachsen. Ein zweisprachiges Lesebuch aus Angola – Que crescam pitangas. Um livro bilingue, 2014.

living together and survival of all the creatures on the planet, an issue much more relevant today as ever before.

Key words: renaissance *artificialis* perspective, siege, killing systems, the bugs of the world, bestiary

Un Inventario Resumido: In Memoriam José Emilio Pacheco

Con la desaparición de José Emilio Pacheco (1939-2014) murió uno de los grandes intelectuales de México. Era un lector devorador de textos, periodista, poeta, cuentista, novelista, profesor de literatura, editor y traductor / intérprete incansable del inglés y del francés al español. Comenzaba a publicar poesía a fines de los años cincuenta y, en 1967, alcanzó fama con la novela *Morirás lejos*, sobre un sobreviviente judío que da testimonio de la constancia de la persecución a partir de la Segunda Guerra Mundial. Según Alicia Borinsky, es en este libro:

donde aparecen por primera vez en la obra de Pacheco las figuras de un dolor y un odio que no pueden ser contenidos por la literatura. Al mismo tiempo, es imperioso reescribirlas para que la memoria las siga reteniendo y sepa que, en las palabras del personaje sobreviviente Ludwig Hirszfeld: “Todo el misterioso proceso que convierte a un hombre en asesino consiste en una transformación del mismo orden. En el alma humana se produce un mínimo reajuste de conceptos y sentimientos, pues hay que despojar a la futura víctima de todos los atributos de la humanidad para conferirle los de una especie repulsiva: una chinche, una rata o un piojo (1994: 225).

Desde entonces, la dinámica de un sistema asesino kafkaesco empezaba a constituir uno de los enfoques más destacados en la obra de Pacheco. En su opinión, esta experiencia traumática siempre se repite y nunca encuentra su fin definitivo. Esta tendencia a obsesión se nota también en su manera de producción. Pacheco solía re-escribir sus manuscritos ya publicados, dándose a conocer como alguien que siempre continúa recurriendo a la misma temática. El tema de ser víctima del tiempo se resalta en los títulos de muchas de sus obras: *No me preguntes cómo pasa el tiempo*; *Irás y no volverás*; *Desde entonces*; *Tarde o temprano*; *Ayer es nunca jamás*.

A partir de los años setenta del siglo pasado, Pacheco iba a destacarse como un personaje público en México y, en la última década de su vida, le fueron otorgados homenajes

y premios literarios importantes en muchos países, entre ellos el premio Cervantes en España en 2009. En 1973 empezó a publicar su columna *Inventarios* (2017) con regularidad (se hablan de más de 7000 columnas), tratando temas en relación con la política contemporánea o literatura y arte, con preferencia mexicana. Hugo Verani ofrece en su volumen *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica* (1994: 292-341) una bibliografía extensa de la obra literaria, de las traducciones, de los guiones cinematográficos y del periodismo de Pacheco, además de una lista de su vasto trabajo crítico. Esta bibliografía, cuando hubiera sido publicada veinte años después, ya alcanzara dimensiones gigantescas debido a la proliferación de publicaciones del autor hasta los últimos días de su vida. Considerando que existen tantos datos y estudios críticos sobre su obra, en esta ocasión, propongo limitarme a discutir un aspecto típico elaborado con plenitud en el *fin-de-siècle* del siglo XX en su poesía, concentrándome en el asedio permanente de las especies en el planeta, el que sigue manifestándose como aún más relevante en nuestros días.

1. Una perspectiva *artificialis*

El volumen *Ciudad de la memoria* (1989) contiene 34 poemas escritos entre 1986 y 1989. De la solapa el lector se entera de que Pacheco, al escribirlos, estaba bajo el shock del terremoto de 1985 que destruyó partes del centro de su ciudad México D. F. Sin embargo, en sus poemas Pacheco no menciona esta catástrofe ni con una sola palabra. Por el contrario, define la ciudad de la memoria como escenario que sabe resistir el olvido con una autodefinición muy particular. En ella se despliegan los matices de una conciencia histórica sensibilizada por la política de postguerra.

Es una casualidad que *Ciudad de la memoria* se publicó sólo algunos meses antes de los acontecimientos en Berlín, el derrumbe del Muro, el 9 de noviembre de 1989. La coincidencia llama aún más la atención cuando nos enteramos de que Pacheco se refiere en su último poema al asedio de una ciudad amurallada. Se trata de su traducción interpretativa al

español² del poema “Informe sobre la ciudad sitiada” del autor Zbigniew Herbert, publicado en polaco en 1983, cuando este poeta se encontraba en la prisión en Varsovia. Por aquel entonces, el yo-lírico imagina a sí mismo como un viejo que registra los eventos durante un asedio. Los asediados dentro de la ciudad se esfuerzan porque “rechazamos el ataque en la puerta occidental llamada la puerta de alianza” (p. 61), mientras que este personaje ha perdido el sentido del tiempo cronológico. Sólo desea documentar los hechos que él convive con los defensores militantes, de modo que se manifiesta ser la personificación de un nosotros –“y sólo nuestros sueños no han sido humillados” (p. 64). Como cronistas, Pacheco y Herbert comparten estos sueños con poetas como el chileno Enrique Lihn (1929-1988) y Fayad Jamís (1930-1988), el cubano nacido en México, a los que Pacheco dedica su volumen en ocasión de conmemorar sus recientes muertes respectivas.

Ciudad de la memoria comienza con el poema “Caracol” (pp. 11-14), un homenaje al mexicano Ramón López Velarde, cuyo poema más famoso “La Suave Patria” (1921) consiste en un diálogo del poeta con su país, caracterizado por Octavio Paz como la proyección de una “realidad íntima” (1987: 29). Pacheco, a su vez, establece un diálogo entre el caracol, llamándolo tú, con su yo lírico, el “nosotros” de los cronistas. Con esto, sugiere otra relación íntima que deja sus huellas en cada hueco de la espiral de calcita del caracol al establecer su implacable *moral de la simetría* (p. 12). Según María Moliner, la palabra “simetría” refiere a un plano urbano, en el que “cada punto corresponde al otro lado del plano, en la perpendicular a él y a la misma distancia” (1979: 1168). Para Pacheco, su moral incorpora la vida y la muerte en el transcurrir del tiempo en una ciudad, cuya “implacable moral de la simetría” se desfila en la “circulación de las palabras en el mar del idioma” (189: 14). De esta manera, la realidad íntima construida entre el caracol y el “nosotros” sabe absorber los eventos

2

contemporáneos en la espiral de su concha. Delimitar sus contornos, por si acaso, es un mandato prioritario para dar prueba de su presencia dinámica.

Ciudad de la Memoria apunta a un plano urbano particular, es decir a París. Según el historiador del arte, Hubert Damisch, en su estudio sobre *The Origin of Perspective* (1995), hay que distinguir entre una perspectiva arquitectónica medieval y una renacentista urbana, cuna de la ciudad moderna. La perspectiva *naturalis*, con la que se construye la urbe de la Edad Media, está centrada en la plaza, en un plano simétrico y abstracto. Mientras tanto, la perspectiva urbana del Renacimiento se entiende como *artificialis* sugiriendo geometría, la simulación de una profundidad histórica en suspenso como señal de la vanidad del tiempo. Para Damisch, su modelo paradigmático de la última se halla en la pintura de la *Città ideale*, cuya creación se asume haber sido realizada en Urbino / Italia alrededor de 1482. Comenta que, al observarlo, se nota que el pintor anónimo diseñaba la imagen de una plaza despoblada, aboradada de edificios. La composición de la construcción arquitectónica transmite una ilusión, la simulación de un *visu*, de un sistema auto-referencial y regulador entre el lienzo y su espectador. Se logra crear la impresión de una dinámica discursiva por medio de una operación, en la que el ángulo central – la plaza – pierde su inmovilidad originaria. En vez de observarla como punto fijo, la mirada suele distorsionarse y relacionarla con los otros detalles representados. De este modo, la plaza resulta ofrecer una opción ilimitada de perspectivas diferentes, lo cual Damisch denomina como una perspectiva *artificialis*, trazando diagonales de acuerdo con el método del *vanishing point*, a manera de proyectar una representación como si estuviera a punto de desplomar sus dimensiones múltiples en el tiempo.

Este inicio de esta simulación urbana corresponde con la experiencia de la modernidad para la que Marshall Berman acuña la frase *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (1989: 8), parafraseando a Carlos Marx. El modelo urbano paradigmático de esta experiencia, para Walter Benjamín, fue París, cuya reconstrucción escénica tituló como la Capital del Siglo XIX. Sin embargo, en *Ciudad de la memoria*, en el siglo XX esta capital se ha convertido en

una ciudad que antecede la muerte. En el poema “Walter Benjamin se va de París (1940)”, Pacheco da la despedida al alemán “porque acompañaste un inmenso minuto de mi existencia” (p. 43).³ Benjamin se suicidó al rehuir del holocausto, un hecho que se inserta como tema permanente en la obra de Pacheco. Otra vez, el sentirse asediado se halla sintetizado en el poema “Los vigesémicos” (pp. 25-27), esta vez una expresión prestada del poeta mexicano Francisco Montes de Oca. Los vigesémicos se enfrentan al “terror del milenio” entendiéndose como un “nosotros” que reemplazaron a los “decimonónicos”, ofreciendo una “red de agujeros” a los “pasajeros del veintiuno” al observar “este campo de sangre / este planeta de alambradas, este / matadero sin fin que está muriendo / bajo el peso de todas sus victorias” (pp. 25-26).

Ciudad de la memoria abre con una frase de Enrique Lihn: “Vivimos todos en la ignorancia total, en la ciudad de la Memoria. Borrada” (p. 8). Para Lihn (1977), París representa una “situación irregular”, mientras que para Pacheco alberga a “Los condenados de la tierra” (p. 38) en un hotel barato. La alusión a Frantz Fanon denota a los “inmigrantes”, que conviven con la chinche universal de la miseria, su hermana de sangre. La chinche, la cucaracha y la pulga se juntan con la basura, la contaminación del planeta y la pobreza y para su representación Pacheco se sirve de un “Archivo sin cuento / de *words, words, words,* / el blablablá interminable” (p. 17). Pese a la abundancia de esta materia el mensaje queda claro: el equilibrio precario de la alianza de postguerra de ninguna manera ha puesto fin al mecanismo asesino del asedio que, irónicamente, con su implacable moral de simetría ocasiona una “selección natural, / equilibrio de las especies” (p. 49).

Lombrices, insectos, asedios

La sobrevivencia sigue repitiéndose como tema protagonista en el *Álbum de zoología* (1991),

3

En colaboración con Miguel González, Pacheco publicó una traducción de la obra de Benjamin con una nota preliminar: *Paris, capital del siglo XIX*. México: Librería Madero 1971.

luego publicado con otro título en una versión bilingüe, *An Ark for the Next Millennium* (1993). El álbum contiene una colección de poemas caracterizados como estampas de animales, en su mayoría incluidos con anterioridad en otros poemarios⁴. Pacheco organiza su colección de acuerdo con los cuatro elementos: agua (10 estampas); aire (12 estampas); tierra (27 estampas); y fuego (sólo una estampa). Esta personificación con un bestiario es frecuente en la obra poética de este autor y recuerda el hecho que, en otra ocasión, Pacheco igualó el trabajo de traductor en términos zoológicos, como “el trabajo del patito feo, el cerdo al que todos desprecian, pero de quien todos se alimentan” (1987: 114). Sin embargo, en este caso se trata del problema de vida y muerte como explicado en “Live bait” (1993: 102-110), uno de los poemas claves al respecto. Pacheco usa la palabra “Live bait” en inglés para las lombrices que se usan como cebo para la pesca, anunciadas como oferta con las “descoloridas letras de neón” que iluminan una escena nocturna. Se enfatiza que el idioma español hace una (cruel) distinción “entre un pez y un pescado” (fish and catch, p. 102) en el diálogo entre el yo-poeta y Jack König, el vendedor que recoge y vende lombrices para un patrón. Explica que existen dos clases de ellas: los “Bloodworms”, gusanos de sangre que debido a su abundancia no valen mucho, y los “Nightcrawlers” que reptan de noche y representan la aristocracia de su género. Difieren de los hombres porque no hacen la guerra, ni torturan o destruyen el mundo

4

De: *No me preguntes como pasa el tiempo* (1964-68): Discurso sobre los cangrejos; Indagación en tomo del murciélago; El espejo de los enigmas: los monos; Tratado de la desesperación; Los peces; Escorpiones; Preguntas sobre los cerdos e imprecaciones de los mismos; Los grillos (defensa y ilustración de la poesía); Mosquitos; Siempre que veo elefantes pienso en las guerras púnicas y especialmente en la batalla de Zama; Biología del halcón; Fragmento de un poema devorado por los ratones; Preguntas sobre los cerdos e imprecaciones de los mismos; Álbum de zoología; Fragmento de un poema devorado por los ratones; Leones.

De: *Irás y no volverás* (1969-1972): El búho; El sapo; Elefantes marinos; Fisiología de la babosa; Antipostal de Río de Janeiro; Un gorrión.

De: *Islas a la deriva* (1973-1975): Los pájaros; El pozo; Los ojos de los peces; Ballenas; La sirena; Hormigas; Zopilotes; Caballo muerto; Las moscas; Tema y variaciones: los insectos; Hormigas; Obra de arte.

De: *Desde entonces* (1975-1978): 3 y 5; Augurios; Cocuyos; Monologo del mono; La máquina de matar; El cerdo ante Dios; Ratus norvegicus.

De: *Los trabajos del mar* (1979-1983); Jabalí: cerdo salvaje; El fantasma; Perra en la tierra; El pulpo; Inmortalidad del Cangrejo; Ecuación de primer grado con una incógnita; Recuerdos entomológicos; Perra vida.

De: *Ciudad de la memoria* (Poemas 1986-1989): Live bait; Caracol.

por tener pretensiones de ser ricas y poderosas. En contraste, son solidarias en la catástrofe: “Todos nosotros esperamos, live bait, que muerda el pez y moriremos unidos” (1993: 106). La indagación de esta lógica poética termina con una declaración de fe en la vida: “Y no obstante / creo en ti / enigma de lo que existe; / terrible, absurda, gloriosa vida / que no cambiamos (ni en el anzuelo) por nada” (110).

Pacheco no solo refiere a Franz Kafka cuando se identifica con un animal sino comparte esta metáfora con otro artista mexicano, Francisco Toledo, quien hizo las ilustraciones para *An Ark for the Next Millennium* dibujando cangrejos, peces, insectos, sapos, búhos, murciélagos, caballos muertos o elefantes. De esta forma, se establece un diálogo entre dos imaginarios discursivos diferentes. Margaret Sayers Peters opina que el erotismo de Toledo en su arte brota de la vitalidad de figuras como “scorpions, grasshoppers, coyotes, rabbits, crocodiles, frogs, iguanas, birds, and fish – frequently indistinguishable from phalluses” (Sayers Peters 1991: 51). En una entrevista con Angélica Abelleira (1997), el artista cuenta que no sabe de dónde le brincan tantos chapulines, insectos semejantes a Dios e ingredientes indispensables de una buena cocina oaxaqueña. Pero sí es cierto que se les asocian con su arte cuya entomología suele definirse como fantástica y antropomórfica. Al igual de Rodolfo Morales y Rufino Tamayo, otros pintores mexicanos prestigiosos, Toledo es de origen zapoteca de Oaxaca, del estado más rico en culturas y artesanías indígenas de México.

El asedio milenario de los insectos, un tema conocido desde la Edad Media, se comprobó en la obra clásica de la literatura latinoamericana: *Cien años de soledad* (1967). En esta novela Gabriel García Márquez cuenta el asedio de las hormigas al hombre y su obra tuvo un impacto inmediato en Pacheco por aquel entonces. En “Muchos años después . . .”, un artículo publicado *Casa de las Américas* en La Habana en 1987, recuerda la fecha exacta en que el libro apareció en las librerías mexicanas: el lunes 2 de julio de 1967. Lo considera como un evento que documenta de manera decisiva la existencia de la nueva novela

hispanoamericana, confirmada por Carlos Fuentes dos años más tarde. Pacheco opina que, en aquellos tiempos, México vivía los tiempos del “milagro mexicano y la economía ficción a la que hoy sustituye el realismo (mágico) de la usura y la guerra contra los pobres” (1967: 116). Era el momento de los encuentros regulares entre los escritores latinoamericanos a través de La Habana. La falta de justicia social ocupaba la atención de muchos de estos “cuates”, como lo resumió Fuentes en el primer número de *Casa de las Américas* (1960: 21-23). Sin embargo, se iban perfilando diferencias. En la opinión de su traductora al alemán, Maria Bamberg, Fuentes usa en *Cristóbal Nonato* (1987) una lengua propia de una escatología, de una cloaca de la civilización postmoderna (Bamberg 1990: 195). Usar la lengua de la gente callejera tiene antecedentes memorables en México pensando en el escándalo de prensa cuando se publicó *Los hijos de Sánchez* de Oscar Lewis (1982: VII), por percibir el uso de esta lengua como un insulto al orgullo de la nación. A Fuentes, sin embargo, familiarizado con esta investigación antropológica, le gustaba la experimentación con las variantes lingüísticas más atrevidas sin preocuparse por cualquier criterio de “hablar bonito” en mexicano.

Liberarse de la jaula

Es de suponer que Pacheco, aunque siendo muy amigo, no perteneció al grupo de los aficionados de este aspecto de la obra a veces furiosa de Fuentes. La lengua poética, para él, tiene una función altamente estética al tratar el tiempo. Lo sugiere por lo menos en su artículo en *Casa*, en cuyo título repite las tres palabras iniciales de *Cien años de soledad*, “muchos años después”. Arguye que, pese a la redondez perfecta de esta frase inicial, la obsesión con el tiempo se debe a un trabajo cuidadoso de la composición de los textos literarios. Es un trabajo comenzado desde los tiempos de la corte virreinal en la Nueva España, cuando los poetas nativos rivalizaron en lucir como el más versado de todos en español. Este tema le preocupa a Pacheco, ya que, en *Islas a la deriva*, los poemas escritos entre 1973 y 1975, incluye una sección que se titula “Antigüedades mexicanas.” En tres de sus composiciones, “Traduttore,

traditori”, “Francisco de Terrazas” y “Un poeta novohispano”, discute este papel de la lengua española desde sus primeros días en el continente americano distinguiendo entre tres fases diferentes. La primera es la renacentista que comienza con los traductores españoles del maya y el azteca, a quienes “debemos en gran parte el mestizaje / la conquista y colonia / y este enredo / llamado México / y la pugna / de indigenismo e hispanismo” (1980: 151). Luego presenta a Francisco de Terrazas (1525?-1600?), hijo de un mayordomo de Hernán Cortés y el primer poeta nacido en las Américas quien escribe en español. Considera que Terrazas es “ni azteca ni español: criollo / por tanto / el primer hombre de una especie nueva // Y halla su identidad en el idioma // que vino con la cruz hecha de espadas” (160). Y, finalmente, en la tercera fase, el “poeta novohispano” se manifiesta como un “criollo resentido y cortés al acecho / del momento en que se adueñaría de la patria ocupada / por hombres como sus padres en consecuencia / más ajenos, más extranjeros más invasores todavía” (163).

El fondo histórico de la poética criolla en la Nueva España revela poseer una constancia combativa para autodefinirse y coleccionar información sobre el mundo. En la función de un autor contemporáneo, el tema sigue siendo el mismo y, de acuerdo con esta dinámica, se introduce en *El principio del placer* al personaje Langerhaus del cuento homónimo con la frase: “Cada mañana lo primero que hago es leer el periódico. Si no lo encuentro en el garash a poca distancia de la puerta, me quedo incapaz de emprender nada hasta que llegue” (1986b: 117). Esta necesidad de información se repite en otra publicación en la que se elaboran los detalles de un asedio específico. En la *Crónica del 47*, sobre la guerra de 1846-1848 entre México y los Estados Unidos, Pacheco abre con la observación siguiente:

En 1804 el barón Alexander von Humboldt fue huésped del presidente Thomas Jefferson. Le permitió copiar los materiales de las investigaciones que formarían su *Ensayo político sobre la Nueva España* y le aseguró que dos grandes naciones se hallaban destinadas a compartir el poder y la riqueza en el norte del continente americano: Estados Unidos y la Nueva España, el México futuro. A partir de entonces la política de seguridad nacional angloamericana se empeñó

en lograr que el augurio de Humboldt no se cumpliera y ningún país le disputara la hegemonía en el continente. Los trabajos del científico alemán cimentaron en Estados Unidos la creencia de que ese lugar, acerca del cual nada habían sabido hasta entonces, era una cueva de tesoros custodiada por mendigos incapaces de aprovechar su propia riqueza. Cuarenta y dos años después los mapas y los datos de Humboldt fueron una ayuda invaluable para la invasión (1997: 9).

El recuerdo del asedio de México por parte del anglosajón del Norte es un tópico integral de la obra de Pacheco. En *An Ark* se lo hace manifiesto en el diálogo con Jack König en el que, para Pacheco, siempre es importante enfatizar la capacidad innata de ingerir conceptos poéticos (aunque sea en el anzuelo) en el español de las Américas. Desde su situación precaria el cronista continúa luchando por su autenticidad, esfuerzo compartido con Toledo, el pintor zapoteco. Sus dos animales que ilustran la portada, con el cero abierto de sus bocas del que salen las burbujas, introducen la temática. Mientras que el poeta habla de un bestiario de aire, agua, tierra y fuego, Toledo lo adorna con animales, cuyas energías se condensan en “La salamandra” (1993: 146), el último poema que figura en este volumen. Está rodeada del fuego en el momento en que se ha suspendido el tiempo de vida y muerte para dar lugar a la atemporalidad. Pacheco escribe que, en la noche, Leonardo vio cómo se iba a dibujar la salamandra en las manchas del muro, una salamandra “nacida del fuego y es de fuego”, tan visible de día como de noche.

Es muy sugestivo imaginarse una correlación de “La salamandra” con otro animal en el ensayo *La jaula de la melancolía* (1987) de Roger Bartra. Este autor discute el concepto de la metamorfosis político-cultural de México bajo la estampa del *axolote*. En su opinión, *axolote* se deriva de la palabra nahua *axolotl* (juego de agua) al evidenciar una “misteriosa naturaleza dual (larva / salamandra) y su potencial reprimido de metamorfosis” (23). A fin de explorar este potencial, Bartra distingue entre dos niveles. Primero, en viñetas separadas, se desarrolla el debate de diversos personajes sobre el *axolote*, comenzando con Alejandro von Humboldt en el siglo XIX y, en el presente, pasando por la ficción de Julio Cortázar. Y luego,

en el segundo nivel, examina el concepto de progreso y evolución en la cultura política de México, al resumirlo para el siglo XX. En su interpretación, la metamorfosis de la larva apenas se pueda realizar, ya que con la “técnica de exposición” (24) se proyecta “la cárcel de un metalenguaje que va a servir para medir las cadenas de nuestra servidumbre y para invitarnos a romperlas” (26).

Según Pacheco, la salamandra rompe esta cárcel/jaula convirtiéndose en llama cuando se acaba la noche y de su muerte “nacerá el sol/ que también es fuego/y vida y muerte y parece /la salamandra del incendio celeste”. De tal manera, en el “mar de palabras” brillan los sueños de liberación y esperanza de los cronistas que documentan la capacidad de sobrevivir en el tiempo, resistentes a las tendencias de exterminación sistemática. Comprenden las dimensiones multifacéticas y las opciones ilimitadas de perspectivas que perpetran el arte de escribir de Pacheco, revelando una expectativa ilusionada que no obstante de todo es imposible de apagar.

Referencias

Abelleira, Angélica. (1997). “De asombro y recuerdos”. En: *Tres generaciones (la visión plástica de Francisco Toledo, Rodolfo Morales y Julio Galáno*, Braulio Peralta (coord.). Ciudad de México: Confederación de Educadores Americanos, pp. 61-67.

Bamberg, Maria. (1990). “Cristóbal Nonato / Christoph Ungeborn”. En: *Drei mal drei Lektüren von Carlos Fuentes, Ineke Phaf / Hanns-Albert Steger* (ed.). Berlin: Ibero-Amerikanisches Archiv, pp. 191-197.

Bartra, Roger. 1987. *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. Ciudad de México: Grijalbo.

Berman, Marshall. 1989 *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Ciudad de México: Siglo XXI.

Borinsky, Alicia. (1994). “José Emilio Pacheco. Relecturas e historia”. En: *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, Hugo Verani (ed.). Ciudad de México: Ediciones Era, pp. 221-228.

Damisch, Hubert. (1960). *The Origin of Perspective*, trad. John Goodman. Cambridge: MIT 1995. Fuentes, Carlos. “Los cuates”. En: *Casa de las Américas* I. 1, pp. 21-23. *La nueva novela hispanoamericana*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz 1969.
----. *Cristóbal Nonato*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica 1987.

García Márquez, Gabriel. (1967). *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Herbert, Zbigniew. (1985). *Report from the Besieged City and Other Poemas*, transl. with an introduction & notes by John & Bogdana Carpenter. New York: The Ecco Press.

Lewis, Oscar. (1982). *Los hijos de Sánchez*. Ciudad de México: Ed. Grijalbo [1961].

Lihn, Enrique. (2013 [1977]) . París, situación irregular. Santiago de Chile: Ediciones udp.

Moliner, María. (1979). “Simetría”. En: *Diccionario de uso del español*, vol. 1 + 2. Madrid: Ed. Gredos, p. 1168.

Navarreta, Silvia. (1997). “Los insectos en el arte contemporáneo mexicano”. En: *Insectos*, pp. 55-77.

Pacheco, José Emilio. (1980). *Tarde o temprano. Antología poemas 1958-1978*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

----. *Morirás lejos*. (1986a [1967]). Ciudad de México: SEP.

-----. *El principio del placer*. (1986b [1972]). Ciudad de México: Joaquín Mortiz.

----. “Muchos años después ...” (1987). En: *Casa de las Américas*, XXVIII, 165 , pp. 114-120.

----. (1989). *Ciudad de la memoria. Poemas 1986-1989*. Ciudad de México: Ediciones Era.

----. (1991). *Álbum de zoología*, sel. Jorge Esquinca, ilustr. Alberto Blanco. Xalli: Universidad de Guadalajara .

----. (1993). *An Ark for the Next Millennium*, trad. Margaret Sayers Peters, ilustr. Francisco Toledo. Austin: University of Texas Press.

----. y Andrés Reséndez. (1997). *Crónica del 47*. Ciudad de México: Editorial Clío.

----. (2017). *Inventario*, vols. 1-3, Manjarres, Héctor/Eduardo Antonio Parra/José Ramón Ruisánchez/Paloma Villegas (eds.). Ciudad de México: Ed. Era.

Paz, Octavio. (1987). “El camino de la pasión”. En: *La suave patria y otros poemas. Ramón López Velarde*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, pp. 7-74.

Peralta, Braulio (Coord.). (1997). *Tres generaciones (una visión plástica de Francisco Toledo, Rodolfo Morales y Julio Galán)*. Ciudad de México: Confederación de Educadores Americanos.

Sayers Peters, Margaret. (1991). "Francisco Toledo". In: *Out of the Volcano. Portraits of Contemporary Mexican Artists*, *ibid.* with photographs by Carole Patterson. Washington and London: Smithsonian Institution, pp. 51-55.

Verani, Hugo J. (sel. y proI.). (1994). *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. México: Universidad Veracruzana.