

**JUAN GELMAN Y JOSÉ EMILIO PACHECO**  
**REAVIVAN EL HONTANAR POÉTICO EUROPEO.**

*Vicente Cervera Salinas*  
(Universidad de Murcia)

Resumen:

Nacidos ambos en la década de los años treinta del siglo XX, el argentino Juan Gelman y el mexicano José Emilio Pacheco comparten un modo de acercamiento a la tradición literaria, específicamente la poética, y una sensibilidad abierta al fenómeno de la creación como hontanar de constantes ramificaciones. Su comunidad de intereses en este sentido cabría significarse en el gusto parejo por la apropiación de un ámbito cultural que la poesía enuncia y cubre, y en el que no caben distinciones nacionales, históricas, como tampoco discriminaciones algunas por filiaciones ideológicas o de género.

Palabras claves: Poesía, José Emilio Pacheco, Juan Gelman, Fernando Pessoa, Charles Baudelaire, intertextualidad

Nacidos ambos en la década de los años treinta del siglo XX, el argentino Juan Gelman y el mexicano José Emilio Pacheco comparten un modo de acercamiento a la tradición literaria, específicamente la poética, y una sensibilidad abierta al fenómeno de la creación como hontanar de constantes ramificaciones. Su comunidad de intereses en este sentido cabría significarse en el gusto parejo por la apropiación de un ámbito cultural que la poesía enuncia y cubre, y en el que no caben distinciones nacionales, históricas, como tampoco discriminaciones algunas por filiaciones ideológicas o de género. "A través de su extensa obra" –señala Jorge Boccanera- "Gelman amplió su registro merced a una orquestación personal, un montaje hecho de cruces entre diversos discursos que incorpora tanto a los místicos españoles como a la gestualidad del tango, al relato periodístico como la jarcha hebrea" (Boccanera: 2005, 25). La personalidad de Pacheco también ha sido definida como la de un "poeta de clerecía", en cuyos poemarios "las referencias culturales, asumidas como materia viva o engarzadas a otras ondas, llenan su obra, y han sido ya visibles" (Villena: 1986, 76). Los dos títulos seleccionados en este trabajo exaltan la voluntad de crear, desde la experiencia lectora, un modo de

concebir la existencia en que el fruto extraído del comercio espiritual con los libros marca la pauta del comportamiento no tanto vital cuanto específicamente creador. El archivo producido por esta experiencia literaria se acumula en la sensibilidad que se activa en el acto creativo, desde el cual la realidad empírica se filtra por la pantalla emocional construida por la propia sensibilidad del sujeto lector. No se trata de poetas tendentes a la exhibición de las marcas culturales, sino que dichas marcas condicionan el modo de apropiarse líricamente de la realidad.

La generación de poetas hispanoamericanos, en que Gelman y Pacheco cabría insertar tendría como característica principal la asimilación de factores socio-políticos impostergables en la historia de los países hispanoamericanos en el último tercio del siglo XX (la revolución cubana o la "internacionalización del protagonismo" del continente, al decir de Rodríguez Padrón (1984:41)<sup>1</sup>). Nacidos en torno a los años treinta, esta generación contaría entre su nómina a nombres tan conocidos como Álvaro Mutis (1923), Ernesto Cardenal (1925), Roberto Juarroz (1925), Jaime Sabines (1926), Enrique Lihn (1929), Roberto Fernández Retamar (1930), Roque Dalton (1935) o Antonio Cisneros (1942). A pesar de las evidentes discrepancias en cuanto a las orientaciones estilísticas y las vocaciones expresivas de los poetas encartados, en la mayor parte de ellos se advierte esa nota concordante, ese bajo continuo reconocible en sus poéticas, predicable como el discurso existencial sobre la prepotencia de la historia sobre los destinos del ser. La nueva idea de la historia ha dado por imposible el dictamen clásico de factura ciceroniana, según la cual era "maestra de la vida" y fuente de un conocimiento válido para los ideales de perfectibilidad humana y humanística<sup>2</sup>. La perspectiva del poeta ante la historia sólo ofrece para los autores de esta época un espectáculo denigrante y perverso, ajeno a toda posibilidad de redención pedagógica o moral. Frente a ella, contra el dominio absoluto e irrevocable de esta deriva fatal de los acontecimientos históricos, el discurso poético alza su particular

---

<sup>1</sup> En el Prólogo a su *Antología de poesía hispanoamericana (1915-1980)*: "En efecto, a partir de 1960, la historia de Hispanoamérica ya no puede ser la misma. A la revolución cubana siguió el hecho incuestionable de la internacionalización del protagonismo del continente hasta entonces sumido en lo que podrían considerarse sus problemas domésticos" (Rodríguez Padrón: 1984, 37-38).

<sup>2</sup> Ya lo decía Cicerón, en *De oratore*: "La Historia es testimonio de los tiempos, luz de la verdad, vida de la memoria, maestra de la vida, anuncio de la antigüedad".

geometría vertical, que diría Juarroz, es decir, su emergencia como voz que traspasa los designios de la nada a que la historia nos aboca, por medio de los dones de la imaginación. Una imaginación poderosa y convertida en principal bastión de resistencia del individuo ante los avatares del sujeto circuido por las galas nihilistas que el tiempo histórico promulga y sella. Asimismo, los timbres líricos que emiten estos autores participan de una misma renuencia al tono solemne, himnico, laudatorio o sencillamente elevado y áulico: "Otros hagan aún el gran poema" es la evidente declaración de principios de una poética alérgica a la modulación apasionada o al discurso enaltecido y trascendental. Se trata del primer verso del magnífico poema "A quien pueda interesar" de José Emilio Pacheco, que se completa con una similar prolongación de esa idea del poeta limitado a una acción muy modesta y concernida al proyecto de plasmar con un hálito de belleza esa herida que lo perdido nos produce en las entrañas: "A mí sólo me importa el testimonio/ del momento inasible, las palabras/ que dicta en su fluir el tiempo en vuelo./ La poesía anhelada es como un diario/ en donde no hay proyecto ni medida" (Pacheco: 2002, 152). Ecos del Borges más escéptico frente a la función salvadora del acto creador comparecen en los poetas hispanoamericanos que comienzan a publicar sus obras en los años cincuenta y sesenta del pasado siglo. Y sin embargo se alejan del culto al libro como objeto casi sagrado, que confería naturaleza clásica a la obra del maestro argentino. Por ello son reacios al discurso que fluya hacia la obra como espejo de armonía, y se decantan por una oratoria llana y declinada en la lírica de la conversación<sup>3</sup>. Comparten la mirada atenta ante la tentación de que su voz se alce como trompeta de profecía; todo lo más, aspiran a que mediante el uso de su distancia irónica el potencial lector se adentre en esa disecación de los resortes destructores de la historia y, por lo tanto, comulgue con sus voces en la destilación escéptica que favorece su perspectiva ante la realidad. "Las únicas armas de que dispone el escritor" –asevera Rodríguez Padrón- "son su capacidad para desvelar lo irrisorio de la situación dominante; su actitud

---

<sup>3</sup> "El tono conversacional de algunos poetas estadounidenses, la *antipoesía* de Nicanor Parra, el coloquialismo de Jaime Sabines y la crónica colectiva de Ernesto Cardenal o Enrique Lihn están más cerca de esta nueva voz de Pacheco, entre cuyo indudables méritos se cuentan la transparencia comunicativa, la exactitud, la ironía y la erudición revertida a la cotidianidad que hace de todas las venas literarias que lo alimentan una sola voz con capacidad a veces narrativa, a veces alegórica, a veces aforística" (Fernández Granados: 2005, 9).

constantemente agresiva, pero siempre desde la vertiente de una implacable ironía" (Rodríguez Padrón: 1984, 52). La poesía se convertirá en una experiencia testimonial, donde la crónica brindará sus blasones narrativos para arraigar en este nuevo ámbito lírico, cuyo panorama es divisado por un sujeto que observa el devenir de la historia y lo atestigua sin acritud pero con mordaz e irónica objetividad, consciente de su papel de testigo que ha presenciado los acontecimientos a través del tamiz de la cultura y la tradición escrita. Cifra de ello es el poema "Crónica de Indias" de José Emilio Pacheco, incluido en *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1964-68), indiscutible testimonio de la visión de los conquistadores españoles de América, sancionados por la impronta trascendental y política de una misión insensible al desaliento de la crueldad: "Después de mucho navegar/ por el oscuro océano amenazante/ encontramos/ tierras bullentes en metales, ciudades/ que la imaginación nunca ha descrito, / riquezas,/ hombres sin arcabuces ni caballos./ Con objeto de propagar la fe/ y arrancarlos de su inhumana vida salvaje,/ arrasamos los templos, dimos muerte/ a cuanto natural se nos opuso./ Para evitarles tentaciones/ confiscamos su oro./ Para hacerlos humildes/ los marcamos a fuego y aherrojamos./ Dios bendiga esta empresa/ hecha en Su Nombre" (Pacheco: 2002, 76). El poema viene precedido por una cita del cronista español Bernal Díaz del Castillo, de su fresco sobre la narración de la conquista de Tenochtitlán, la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, y no azarosamente concierta con esa visión pesimista de la naturaleza humana que en la historia se manifiesta y autorretrata "...porque como los hombres no somos todos muy buenos...". La atracción del paratexto de Bernal Díaz es el emblema de esta nueva manera de relacionarse con la tradición cultural, que sirve de atalaya panorámica desde la que otear el paisaje con figuras de la historia. Las postrimerías morales que el devenir temporal comporta quedan de este modo aquilatadas por la materia estética que las congela y eleva a categoría formal y creativa, sin que por ello se merme la crudeza de su exposición<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> La crítica en torno a la poesía de Pacheco ha apuntado a propósito: "El pesimismo, entonces, lo contagia todo; en todo encuentra argumentación para sustentarse y convertirse en el arma única –aunque ineficaz en última instancia– que previene y defiende contra ese brutal absurdo que socava la existencia. De esta manera no es de extrañar que el tono resultante de su poesía sea tan negativo y se adscriba al territorio de la ironía, la

En ese proceso de fuga poética hacia espacios donde no haga definitiva mella el sinsabor del acontecer histórico, el poeta no sólo evidencia la amargura del artista barroco en su desarticulación del tiempo que, inexorable, viaja desde la tierra a la nada, pasando por el polvo, el humo y la sombra (como en Góngora o Sor Juana Inés de la Cruz), sino que ahora dispone de un archivo cultural que el tiempo ha forjado, y en el que halla una suerte de invernadero donde apaciguar los rigores del viento excesivamente devastador. Ese arsenal que la tradición cultural alberga es atraído e incluso atrapado por el poeta a modo de habitáculo verbal con que protegerse de las llagas y el deterioro. Pero esa morada posee un rasgo terrible: se sabe perecedera y rehúsa su condición de trascendencia. Esta singularidad los aleja definitivamente de las generaciones precedentes y, sobre todo, los desarraiga del territorio romántico en que nació la poesía de la modernidad y en que se nutrieron sus hijos de limo, por citar a Octavio Paz (Paz: 1993)<sup>5</sup>. Precisamente es Octavio Paz uno de los últimos representantes de esa poesía fundacional (Yurkievich: 1984<sup>6</sup>) que conforma la generación precedente: en ella, las voces de Huidobro, Vallejo, Borges, Neruda, Lezama y el propio Paz dibujaron un dominio de expresión poética en que el fervor por la creación exhibía una riqueza de variados matices: desde el “pequeño dios” huidobriano hasta el “desgraciadamente, hermanos hombres, hay muchísimo que hacer” de Vallejo, la poesía todavía fundaba estaciones de luz posible y convocaba a los seres a una postulación del verbo creador, épico, mítico, paradisiaco, poético-filosófico o convocador de remotas utopías, a mayor o menor escala. No es de extrañar que tanto Gelman como Pacheco retomen el discurso vallejiano, pero despojándolo de esa dimensión regeneradora en la desolación que el peruano todavía promulgaba, inmerso en el amargo cáliz de sus ágapes imposibles. Por ello, Pacheco titula la sección V de *Irás y no volverás* con una cita de César

---

mordacidad, la paradoja, el laconismo o la simple aspereza del decir que puede asemejarse mucho a la crueldad” (García Rey: 1982, 174).

<sup>5</sup> Publicada en 1974, *Los hijos del limo* comprende un itinerario desde el romanticismo a las vanguardias, mostrando la consonancia entre los movimientos de la modernidad poética y el hilo conductor que hermana a los bardos de este viaje de palabras. Románticos por su idea sagrada del fenómeno poético y la consagración consecuente de su ejercicio: “El romanticismo fue un movimiento literario, pero asimismo fue una moral, una erótica y una política. Si no fue una religión fue algo más que una estética y una filosofía: una manera de pensar, sentir, enamorarse, combatir, viajar. Una manera de vivir y una manera de morir” (Paz: 1993, 91).

<sup>6</sup> Huidobro y Vallejo nacieron en 1893; Borges, en 1899. Neruda en 1904 y en 1912, Lezama Lima. El más joven es Octavio Paz, de 1914.

Vallejo, tal vez aquélla donde destile con más claridad el rictus de la mirada objetiva y distanciada ante la ominosa realidad: "Considerado en frío, parcialmente" (Pacheco: 2002, 150). En su iluminador estudio sobre la poesía de Juan Gelman, argumenta así Saúl Yurkievich: "En versos dilatados y a menudo interrogatorios para moderar la reprobación, Gelman reprocha a Octavio Paz, Alberto Girri y José Lezama Lima, admirados paradigmas de una poética caduca, su obsesión por la intemporalidad. Estos predecesores ilustres, modeladores en parte de la propia poesía de Gelman, envejecen prematuramente al querer preservarse de lo real, de su confusa y cambiante pujanza. Por temor a la muerte se ausentan, según Gelman, de la vida, de su irrepetible tránsito, de esa consumación fogosa, de ese conmovedor desgarramiento" (Yurkievich: 1996, 311).

Frente a lo poetas fundacionales de la nueva poesía hispanoamericana, nacidos entre los años noventa del XIX y las dos primeras década del XX, la lírica de estas promociones posteriores tendrá que abrazar la resignación, "a modo de esperanza" y, sobre todo, concebir su creatividad sobre los hombros de su linaje de antecesores, pero no ya al modo natural o dialéctico en que siempre se produjo esta alternancia en la historia del arte, sino precisando el consuelo de la poesía –ya que no el de la filosofía, como en la época romántica- para emitir desde su baluarte los signos de una visión del mundo como decadencia y disolución, expresando una fe lánguida y exangüe, de cuyo progresivo vacío se alimenta la creciente exaltación de su ironía demoledora. Y a pesar de ello, los tintes del melancólico escepticismo no consiguen amordazar el crecimiento de la rama verbal que crece entre parajes desolados pero ya no utópicos, conscientes como son de que la vida nos invita una sola vez a experimentar su continua aventura, alertándonos con el viejo adagio de "irás y no volverás" –como refleja el título del poemario de José Emilio Pacheco y que recoge su producción lírica entre 1969 y 1972-.

Esa rama reverdecida en el añoso tronco del olmo viejo y casi muerto del entusiasmo poético, tendrá dos figuraciones en los poetas seleccionados en esta ocasión: en la obra de Juan Gelman la fe en los valores éticos del individuo instaura un ámbito de coraje ante las amenazas de la acción histórica que el propio sujeto ha ocasionado en el devenir del tiempo y de algún modo también ha favorecido con su ignorancia o falta de conciencia.

Ese lugar ya no es el reducto de lo sagrado, como en el reino de los románticos, llamados con diversos apodos: modernistas, defensores de la vanguardia o redentores del alma adormecida en la dialéctica de la historia americana. Y sin embargo, es un espacio donde todavía late el corazón de un misticismo a lo profano. La siguiente cita recoge el sentido de esta tibia fe que alienta en una tierra no sólo ya baldía sino también sórdida y cenagosa, pero que todavía emite la pálida luz de su constancia, de su convicción, que nos cobija sin erigirse en guía ni horizonte. Dice Gelman en una página de "Notas al pie": "Theodor Adorno acuñó alguna vez una frase infeliz: afirmó que no era posible escribir poesía después de Auschwitz. La obra de Paul Celan lo desmiente. Como la de Kenzaburo Oé, después de Hiroshima y Nagasaki. Durante años pensé que había un error, que Adorno seguramente tuvo que decir "como antes", como antes de Auschwitz, como antes de Hiroshima y Nagasaki, como antes de los genocidios latinoamericanos más recientes. Y ahora pienso que no hay un después de Auschwitz, de Hiroshima y Nagasaki, de los genocidios latinoamericanos, que habitamos un *durante*, que las matanzas se repiten una y otra vez en algún rincón del planeta, que asistimos a ese genocidio más lento que el de los hornos crematorios, pero no menos brutal, llamado hambre, que en el medio siglo último no ha habido un solo día sin guerra en el mundo. Padecemos un tiempo anterior en realidad, anterior al sueño posible, a la humanidad posible, a su fulgor posible. Y, sin embargo, la poesía continúa, se responsabiliza de ese caos. Ninguna catástrofe natural o provocada por el hombre ha podido cortar el hilo de la poesía. A pesar de los genocidas, la poesía permanece, sorteando sus agujeros, el horror que no puede nombrar (...). En nuestro Sur la poesía padeció discursos mortíferos, tuvo que atravesarlos y no salió indemne, pero sí más rica. La poesía es un movimiento hacia el otro, busca ocupar un espacio que en el Otro no existe. Pero ¿cómo hacer olvidar a la lengua su ayer manchado de espanto? ¿Puede hacerlo? ¿No necesita acaso que haya justicia en este mundo?" (Gelman: 2005, 18-19).

Estas palabras de Juan Gelman, enviadas a propósito por su autor para el número monográfico que la revista *La Página* le dedicó en el año 2002 (Pérez: 2005, 7), reflejan y revelan su poética vital y también explican el porqué de la dedicación de su vida a la poesía. Conviene advertir que

junto al tono combatiente que destilan, expresado una vez más “a modo de esperanza”, el alto soplo de su fe en la recurrencia temporal del verbo poético no termina de hallar sustento en el aire de la utopía y parece amenazar en su seno el estigma descorazonador de la caída. Precipitándose desde la alta cumbre de un vuelo de entraña resistente, las preguntas con que se cierra el argumento instilan el tejido correoso de la duda. Y en ella se evidencia la disolución del discurso utópico, pero no así la propia afirmación de la poesía, que sobrevive no sólo al horror, sino también a la vacilación y a la indeterminación de faz incierta. De este modo se confirma la poética personal del autor. El fenómeno de la creación presupone el postulado de que la poesía podría ser innecesaria puesto que la historia es muestrario incesante de cenizas, y aun a pesar de tal naturaleza, persiste para dar voz a las pérdidas. Unas pérdidas que no por dichas serán retornadas y que tampoco por más que se enuncien forjarán un espacio mejor. Y, sin embargo, el poeta recibe el testigo y el destino de tal promulgación, a pesar de todos sus pesares. Así lo enuncia Gelman: “¿Qué hace un poeta latinoamericano? Lo mismo que un poeta sueco, normando o zulú: hace poesía. La poesía da cuenta de la falta en cualquier lugar del mundo. Hacer poesía es un ejercicio de coraje triste” (Gelman: 2005, 16)<sup>7</sup>. O dicho con un verso del poeta, que a su vez traduce un poema sefardí: “La poesía es un árbol sin hojas que da sombra” (Gelman: 2005, 14).

Ese ejercitar tristemente su coraje en forma de palabras explica, en suma, la resonancia del hontanar místico en el argentino, como han demostrado los críticos de su obra: “Gelman escribe con una ingenuidad cargada de intención, con una sencillez de doble fondo que arraiga en el verbo espontáneo y libre de Santa Teresa o se cruza dolorosamente con las sentenciosas alusiones de Quevedo” (Rodríguez Padrón: 1984, 65). Y también evidencia el modo en que reaviva la tradición de la poesía, acercándose a ella con naturalidad y confianza, tuteándola con un lenguaje coloquial y sencillo, pero al mismo tiempo atravesado por el dardo de esa casi ascesis: la irrevocable permanencia del sentido poético que el hombre

---

<sup>7</sup> Juan Armando Epple hermana así a estos poetas: “Es sintomático que en la mayor parte de los poetas que comienzan a destacarse en ese momento, como Enrique Lihn, José Emilio Pacheco, Juan Gelman, etc., sus propuestas escriturales se sustenten en un proceso de reflexión sobre el sentido y la eficacia que pueda tener el acto de escribir poesía, y de paso sobre el rol del poeta en la sociedad contemporánea” (Epple: 2005, 87).

no ha podido erradicar del mundo, por más que la miseria o la desolación le hayan procurado la más terrible de las compañías. Esta cualidad ocasiona la aparición de una constelación de figuras y personajes nacidos en el seno de su obra, que fungen al estilo de los heterónimos de Fernando Pessoa, si bien no ostentan ese estatuto de criaturas de ficción con vida y estilos independientes al de su propio hacedor. Más pseudónimos que heterónimos, como ha precisado Jorge Boccanera<sup>8</sup>, la polifonía de autores líricos que pueblan la obra de Gelman son el testimonio de algo central en su concepción de la literatura: frente a la nada como desembocadura del tiempo histórico y también ante la imposible figuración de utopías poéticas que postulen la intemporalidad y auspicien la puridad del acto literario, el sujeto aún puede sentir la herida del tiempo que la poesía ausculta y que su palabra enuncia. El desgarramiento interior del individuo que no puede sujetar la insoportable historicidad del ser se traduce en la polifonía genética de personajes que manifiestan esa perplejidad sustantiva y horripilante: el hombre es un animal de sueños y sólo le resta articular en su creación el diálogo con los otros, y dar rienda expresiva mediante el juego de la imaginación a lo que es consustancial a su esencia: la postulación poética de su vacuidad. Como estampita Gelman, “el paraíso perdido está adelante, no atrás” (Gelman: 2005, 19) en tanto que “la poesía nunca falta a sus pérdidas” (Gelman: 2005, 20). Los heterónimos del autor llenan los huecos que la nada forja implacable en el devenir del tiempo. Un juego existencial en que la alteridad faculta la articulación de la palabra lírica, que ya no podrá regresar de modo absoluto al árbol de la vida nunca más, precisamente en razón de que los paraísos perdidos están aún por llegar, según observa Gelman.

Así sucede en el poema “Yo también escribo cuentos”, que participa de diversos procedimientos distintivos de su idea de la poesía como ejercicio de “coraje triste”. En este caso, Gelman activa la comunicación con un poeta de la tradición europea como es Fernando Pessoa, al recrear la técnica de la atribución ficticia del texto a un personaje, que en este caso es José Galván, seudónimo de Juan Gelman –obsérvese la coincidencia de

---

<sup>8</sup> “Gelman tiene seudónimos, nunca heterónimos al estilo Pessoa: si uno duplica el otro ramifica. El seudónimo equivale a difuminar la autoría, un cambio exterior que no afecta el carácter de la obra, mientras que el portugués lograba fragmentar su personalidad mediante un desdoblamiento que posibilitó distintas voces” (Boccanera: 2005, 38-39).

letras iniciales de nombre y apellido-, sujeto que el argentino utiliza en su poemario *Hacia el sur*. La reavivación del hontanar poético no se limita a ese ejercicio de remembranza o citación, sino que en este caso el poema de Galván-Gelman dialoga con uno de los más famosos textos de Álvaro de Campos, el heterónimo vanguardista de Pessoa<sup>9</sup>. A este personaje nacido en la portuguesa Tavira, ingeniero de profesión, formado en Escocia y educado en la estética del "sensacionismo" se le atribuyen pensamientos de tan radical escepticismo como el "nada existe, no existe la realidad; sólo la sensación" (Pessoa: 1984, 177), y también es autor del poema "Tabacaria, 15-I-1928"<sup>10</sup>, que reaparece citado a modo de melancólica comunicación transoceánica: "como los cuatro poetas del portugués/ cuando se preocupaban todos juntos por el hombre de la tabaquería de enfrente/ el animal de sueños del hombre de la tabaquería de enfrente/ galopando como don José Gervasio Artigas por el hambre mundial" (Gelman: 2001, 254). El cotejo textual de ambos poemas revela la genuina apropiación por parte de Gelman del sentimiento de tristeza absoluta que produce la contemplación del espectáculo del mundo desde la mirada de un sujeto que se sabe ajeno al devenir y que sólo es capaz de contemplar sin que la acometida de la acción, tan necesaria, rompa la celda de su inmovilismo. En "Estanco", Álvaro de Campos no puede sacudir el sopor de su conciencia, la convicción terrible de que la nada está en la desembocadura de todos nuestros actos, desde las conquistas imperiales hasta el más nimio proceso de consunción de un cigarrillo en nuestra boca, anegado por "la sensación de que todo es sueño, como cosa real por dentro" (Pessoa: 1984, 236), y sabedor de que el desengaño y la desilusión brotan como flor del mal de nuestra vanagloria. Los versos del poeta morirán y también desaparecerá el letrado del estanco.

---

<sup>9</sup> Un muestrario interesante de la forja de las estéticas que singularizan a los heterónimos de Fernando Pessoa, con un minucioso aporte de los manifiestos, las poéticas y los postulados básicos de sus obras, en la obra *Sobre literatura y arte* (Pessoa: 1985). En esta antología hallamos precisamente un "Esbozo para *Estanco*", que nos ilustra sobre los pensamientos que forjaron la construcción del poema en la mente de Álvaro de Campos: "El hombre, bobo de su inspiración, sombra chinesca de su ansia inútil, sigue, sublevado e innoble, siervo de las mismas leyes químicas en el girar imperturbable de la Tierra, implacablemente en torno a un astro amarillo sin esperanza, sin sosiego (...). Gobierna estados, instituye leyes, suscita guerras; deja tras de sí memorias de batallas, versos, estatuas y edificios. La Tierra se enfriará sin que eso sirva. Ajeno a eso, ajeno desde su nacimiento, el sol un día, si alumbró, dejará de alumbrar; si dio vida, se dará muerte..." (Pessoa: 1985, 96).

<sup>10</sup> "No soy nada./ Nunca seré nada./ No puedo querer ser nada./ Esto aparte, tengo en mí todos los sueños del mundo" (Pessoa: 1984, 235). El poema fue publicado por primera vez en la revista *Presença*, nº1, 2ª serie, noviembre 1939. (Pessoa: 1985, 96).

“Tras ese día morirá la calle donde estuvo el letrero/ y la lengua en que fueron escritos los versos. / Morirá después el planeta girante donde aconteció todo eso./ En otros satélites de otros sistemas algo así como gente/ seguirá haciendo cosas como versos y viviendo bajo cosas como letreros” (Pessoa: 1984, 239). Y sin embargo toda esa construcción mental ácida y desolada, desesperanzada y apática, girando en torno a la agudeza sonámbula del pensamiento que como el humo se desvanece en la nada, se desmorona ante la evidente y rotunda realidad del dueño del estanco que, asomado a la puerta de su “Tabacaria” saluda al poeta gesticulando un adiós y así se reconstruye el universo anegado por la inanición reflexiva: “el universo/ se me reconstruye sin ideal ni esperanza, y el Dueño del Estanco sonrío” (Pessoa: 1984, 240).

Y es curiosa esta sonrisa final frente al cortejo de sombras escépticas que puebla el largo e impresionante poema de Fernando Pessoa, especie de biografía emocional del sujeto contemporáneo, del ser humano ante el espectáculo ominoso de la historia y de su propia historia también. Tal vez por ello Juan Gelman –mediante su seudónimo de entronque “pessoano”- atraiga el universo etéreo e intangible de este “Estanco” y centre su atención en la zozobra existencial de “los cuatro poetas del portugués/ cuando se preocupaban todos juntos por el hombre de la tabaquería de enfrente/ el animal de sueños del hombre de la tabaquería de enfrente” (Gelman: 2001, 254). Es esa preocupación la que transfiere el poeta argentino al contexto histórico, a las coordenadas espacio-temporales en las que él mismo habita, también cargado de congojas y circundado por el atroz dominio del terror político que asoló a todo el cono sur del continente americano en las tristes décadas del último tercio del siglo XX. Es hermoso comprobar así que Gelman transfiere la inquietud del poeta portugués a los acontecimientos que destrozan el sur de unas tierras separadas por ese océano atlántico de tan mítica y cara recordación en el mundo pessoano. Y así, la primera estrofa del poema de Gelman es explícito en su remisión a Fernando Pessoa, que como él participa de una similar concepción de la poesía como ejercitación de un coraje triste, que nunca alcanza objetivos utópicos pero que no deja de latir incluso en el corazón de la indigencia moral: “otro escribía cartas al sur/ qué están haciendo del sur/ decía/ de mi uruguay/ decía” (Gelman: 2001, 253). Ese malestar por el hombre que

respira y sufre allende los mares es el que imagina Gelman para el alma viva de Pessoa, así como para la de esos cuatro poetas que llevaba dentro. No es de extrañar, por tanto, que el poema fuera dedicado a un tal Eduardo, en quien reconocemos la persona del escritor uruguayo Eduardo Galeano, otro infatigable crítico de la atrocidad institucionalizada, cronista fiel del proceso que desangró las venas abiertas de América durante lustros de incontable soledad. En un artículo del diario bonaerense "Página/ 12", fechado en noviembre de 1999, y justamente titulado "El poeta que busca y espera", refiere con precisión Eduardo Galeano cómo consiguió Gelman destituir al general argentino que había dirigido un campo de concentración durante la dictadura de Videla y de qué manera no había llegado aun a descubrir el paradero de su nuera embarazada, desaparecida en el margen uruguayo del río de la Plata. Dirá Galeano refiriéndose al poema que firmara en los años de las dictaduras rioplatenses, "ahora es Juan (...) quien escribe cartas al Uruguay" (Galeano: 1999). Las cartas de Gelman se sucedieron desde entonces, dirigiéndose siempre hacia el mismo foso de silencio oficial, hasta que en 2004 pudo por fin conocer a su nieta, atrapada en los resortes de una historia oficial. El título del poema cobra así un sentido estremecedor: "Yo también escribo cuentos". El tono coloquial, la modalidad narrativa, el sustrato de naturaleza oral y el tipo de discurso enunciativo y claro que contiene el poema están al servicio de la descarga emocional que el propio ejercicio poético comporta como forma extrema y magnífica de coraje; pero de un coraje que difícilmente alcanza su objetivo en el mundo de los hechos. El poeta, pues, se yergue como ese "animal de sueños" que, como el prócer de la independencia uruguaya, el gran Artigas<sup>11</sup>, golpeará "por el hambre mundial" y nada obtuviera al cabo, mas no pudiera dejar de golpear, elevando a categoría simbólica su terrible "como si" de algo sirviera su continua acción. Como si, en efecto, consiguiera despertarse y despertar

---

<sup>11</sup> José Gervasio Artigas (Montevideo, 1764 - Paraguay, 1850) militar y máximo prócer uruguayo. Considerado el primer *Jefe de los Orientales* y uno de los más importantes estadistas de la Revolución del Río de la Plata. Se destacó por su actuación en las luchas independentistas y por su voluntad democrática y americanista. Luchó sucesivamente contra el poder español, los unitarios instalados en la ciudad de Buenos Aires, el Imperio de Portugal y el Imperio de Brasil y condujo su patria hacia la independencia, (sin ser ésta un objetivo inicial de su lucha) aunque esto haya sido de manera indirecta y estando ya él en su largo exilio en Paraguay, país donde murió. De manera directa, sus luchas se orientaron a la creación de las *Provincias Unidas del Río de la Plata*, dentro de las cuales lo que hoy es Uruguay hubiera sido la Provincia Oriental, en referencia a que el territorio se ubica al este del Río Uruguay. Esta es la razón por la cual los uruguayos se denominan a sí mismos, habitualmente, con el gentilicio de "orientales".

al hombre de enfrente, mano a mano, "golpeando contra la furia del mundo". La acción poética que intuye Gelman en Pessoa alimenta su propia actitud ante el fenómeno de la creación. Se sentirá como el hombre de enfrente, tocado por el mismo afán de realidad y por la misma sustancia desengañada de las cosas, pero con sus manos al cabo llenas de astros y lanzando desde ellas estremecedores brillos de poesía a través de esas cartas, de esos cuentos, que llegan en barco hasta el puerto de Montevideo para barrer durante unos versos la tristeza.

Un hálito de nostalgia exhala también el poema de Pacheco, que en esta ocasión dialoga con uno de los más hermosos sonetos de Charles Baudelaire, inserto en sus *Flores del mal* y aureolado por el estigma del poeta desterrado, el albatros caído, el hombre de la multitud, el paseante o *flâneur* que convocara la atención de los filósofos de la contemporaneidad, desde Walter Benjamin hasta Hans Blumenberg. Pero en este caso la melancolía se tiñe de tristeza no por lo vivido y desaparecido, sino por lo perdido que nunca sucedió o que al menos permaneció en potencia. El poema revela por lo tanto una apropiación de la materia erótica analizada desde el punto de vista cultural, en la estela de Ernst Robert Curtius y, sobre todo, de Denis de Rougemont, cuyo *L'amour et l'Occident* aporta al poeta contemporáneo el discernimiento conceptual de la emoción experimentada. Las referencias culturales, como anteriormente se comentó, no son caprichosas ni banales, sino que emanan a la luz de una perspectiva panorámica desde la cual la vivencia alcanza un grado de comprensión y de hondura peculiares. La experiencia que el sujeto lírico refiere, de una manera más narrativa que prosaica, se colma de contenidos y de sustancia, al ser contrapunteada con el poema de Baudelaire, en primer lugar, y a continuación con el concepto acuñado por Rougemont, que no sólo ilumina la referencia cultural del poeta simbolista francés, sino que cala en un estrato de mayor profundidad por el hecho de reflejar también, en su contemplación comparada, la propia esencia del suceso real, de lo vivido.

En un análisis compositivo del poema nos sorprende la elección lingüística del tono confidencial, dialogístico, "perlocutivo", que adopta José Emilio Pacheco para la formalización de su texto. Ya el título del poema nos insta al juego memorístico, al brindarnos una cita en francés que no puede reconocerse si no parte de una previa lectura completa del poema aludido,

ya que no es cita del título, sino de la primera parte del último verso del soneto "A une passante", recogido en la sección "Tableaux parisiens" de *Les fleurs du mal* (Baudelaire: 1972, 126)<sup>12</sup>. Una vez reconocida la titulación y ubicados mental y espiritualmente en la dirección poética que canaliza el simbolismo, observamos cómo el texto de Pacheco se sirve en su primera estrofa de una serie de recursos lingüístico-pragmáticos de notable significación: así, el uso de la conjunción copulativa para iniciar el poema, que implica una hipotética fórmula de conversación que sorprendemos "in medias res" y en la que se incluye una primera persona del plural que invita al lector a su incorporación en el acto comunicativo: "Y ahora una digresión: consideremos/ esa variante del amor que nunca/ puede llamarse amor" (Pacheco: 2002, 140). Y es en ese marco discursivo-pragmático, incluidos los lectores en la enunciación confidencial de una experiencia vivida y referida mediante el uso de la alusión cultural, en el que surge la entraña emocional del poema, concretada en la vivencia: el resto del mismo supone la apropiación del caso amoroso concreto, un ejemplo ofrecido de un modo objetivado y distante, pues no olvidemos que, como la propia voz poética "relata", se trata de la exposición de una "variante del amor" que pasamos a "considerar". Aquí se realiza la propiedad irónica que ya se hizo notar en la caracterización de los poetas hispanoamericanos de esta generación, que no en vano han sido bautizados como los "usuarios de la tradición"<sup>13</sup>, título que no termina de significar los modos específicos en que todos ellos reavivan las aguas líricas de esa tradición usada. En el caso de Pacheco, el procedimiento irónico busca distanciar la emoción lírica romántica y desvirtuar sus connotaciones sentimentales, para salvaguardar la intimidad subjetiva en su despliegue lingüístico y no contaminarla de categorías convencionales en la definición de las pasiones, tanto más resguardadas cuanto más se vinculan con la materia amorosa, secular y universalmente profanada y desvirtuada en los cánones de un convencionalismo pobre y superficial. Por esta razón, la lingüística textual ofrece un caso muy

---

<sup>12</sup> Otra aproximación textual al comparativismo literario entre Pacheco y Baudelaire, en Alemany: 2001, 34.

<sup>13</sup> "Por ello escribe Pedro Lastra que, a los poetas nacidos a partir de 1920, "podría convenirles el (nombre) de *Usuarios de la tradición*, sugerido por Alberto Escobar al disponer su antología de la poesía peruana, en 1965. Es posible que el término resulte levemente incómodo para los escritores designados con él –concluye Lastra–, pero el escrito alcance de su significado –que tampoco califica ni valora sino que señala un gesto de reconocimiento– permite reivindicar su empleo" (Rodríguez Padrón: 1984, 49).

interesante al someter la confesión poética de la experiencia a una expresión casuística que es ejemplificada como si fuera un informe o un pliego de descargo, aunque en realidad se trata de algo tan íntimo como un sentimiento personal surgido de una situación concretada en una vivencia. El episodio al fin se manifiesta a la luz de la tradición poética europea, donde puede ofrecerse como ilustración preclara de una “variante del amor”: esa variante de la que Rougemont habló y sobre la que poetizó Baudelaire con su peculiar escalofrío.

A partir de este momento, una vez incoado el caso que se ofrece a nuestro juicio público, la voz poética parece sentirse con el derecho ya ganado para desnudar las circunstancias que rodean ese “instante sin futuro” que vivió. Un derecho que sin embargo no consiente en la revelación de sus coordenadas concretas: se nos habla así de una ciudad sin nombre, de “cien palabras” intercambiadas por dos seres innominados e incluso de un muestrario de gestos que se apropian escueta y sintéticamente de la secuencia completa de la historia de amor recordada: “un brillo en los ojos, un silencio/ o el roce de las manos que se despiden” (Pacheco: 2002, 141). Este sujeto se atreve incluso a intercalar en estilo directo las palabras que denotan más claramente esa “variante del amor” que este caso ilustra, haciendo así evidente con los puntos suspensivos que nos hallamos ante un caso más de una modalidad ya conocida e ilustremente descrita por los mejores especialistas del sentimiento. Entre paréntesis, entre comillas, dejando en suspenso la red de circunstancias que particularizarían la anécdota, queda clarificada la noción interna de su imposibilidad, de su destino pasajero, de su condición errática, de su imposible plenitud. Las preguntas y las exclamaciones que conforman el poema de Baudelaire ni siquiera pasan a integrar un modo de enunciación interrogativa en el texto de Pacheco. El autor ya sabe que la otra figura de la correspondencia amorosa no retornará y por ello no se molesta en lamentarse ni entona un cierre estrófico con la expresión de la pasajera fatalidad: “ô toi que j´eusse aimée, ô toi qui le savais!” (Baudelaire: 1972, 126)<sup>14</sup>. Frente a esa exposición del lamento por lo perdido, escoge José Emilio Pacheco la información cultural de Rougemont como único broche posible a la nueva modulación de lo ya conocido. El pudor se tiñe de cultura, y el sentimiento

---

<sup>14</sup> “¡ay tú a quien hubiese amado! ¡a ti, que lo sabías!” (Baudelaire: 2004, 124).

se nimba de claridad al ser así apropiado y resuelto. Las funciones que cumple esta conclusión poemática son varias y complejas: por un lado se nos muestra el soporte conceptual donde el suceso se clarifica y conoce: "la posesión por pérdida", sintagma citado literalmente, que rima en el entramado textual del poema con el título, que también era una cita. Mas con ello no sólo se consigue coronar de manera circular la estructura y el marco inter-textual del poema, sino que también se le confiere un sentido al episodio. Un sentido que vendría finalmente a convertirse en su salvación. Y así la variante del amor exhibe el grado tal vez más alto de preservación del sentimiento, ya que la historia de amor quedará sumida en el dominio de lo "intocable" e "incorruptible", precisamente a causa de su imposible permanencia, de su inviable prolongación. Esa aparente fatalidad que desgarró el alma simbolista de Baudelaire, se sujeta a una metamorfosis esencial, y queda galvanizada en la mejor de las manifestaciones posibles del sentir erótico: una suerte de vida "incorruptible al yugo del amor" que halla su plenitud significativa en el concepto que la tradición cultural brinda al nuevo poeta, para sellar el relato lírico del caso: "la posesión por pérdida". Así pues, el sintagma desvirtúa el recurso consabido al lamento e instauro la remodelación intelectual de la experiencia, que lejos de ser objeto de queja, es elevada al nuevo paraíso de las categorías incuestionables: y así no sólo se "canta lo que se pierde", como quería Antonio Machado, sino que también se salva lo que se pierde y justamente se salva por haberse perdido.

El "célibe harén de sombra y humo" deja así de ser el verso final, la lápida o la elegía de aliento romántico, y el poema se metamorfosea en una "digresión" forjada en un tono de conversación íntimo, pero al mismo tiempo púdico y encubierto por los velos intelectivos. No se trata ya tanto del pesimismo o de una lírica del prosaísmo cuanto de un desafío al modelo romántico de la emotividad. La atractiva connivencia con la cultura –en este caso, con el museo textual de procedencia europea- tiende los hilos necesarios para que el sujeto lírico no naufrague en la fenomenología del sentimiento melancólico y emerja con cierto poder sobre los humos y las sombras de esa reciprocidad diluida, de ese sentimiento soterrado. El dictamen de la fatalidad deja así de contar. El maleficio de lo desfavorable se desarticula. No importa ya el incordio de ese "pronto o tarde", de esa

ausencia de oportunidad que la suerte ocasiona para satisfacción del negador impenitente, del perpetuo fatalista. Ya Pacheco conoce el mecanismo causal que faculta la postergación infinita de los sueños y por ello con un escepticismo más sabio que cínico, más veraz que libresco, titula el conjunto de su obra con otra disyunción incontestable: *Tarde o temprano*. El yugo del amor no podrá corromper la fresca brisa que pasa sin que podamos retenerla, pues tarde o temprano todo y todos habremos igualmente de pasar.

De manera pareja y con diversidad de actitudes que adquieren finalmente desembocaduras paralelas, José Emilio Pacheco y Juan Gelman, modernos bardos de la poesía hispanoamericana, labran ese arduo cristal de la palabra lírica no ya con el ánimo de fundar poéticas ni encarecer la ontología de la creación, sino con el ejercicio humilde y furioso, a la vez, del cronista trovador. Un trovador sensible pero distanciado, que cuenta y canta con perplejidad en tiempos de abandono y ruindad, y compone su partitura con el bajo continuo de la tradición poética europea, donde resuenan reavivados los acordes de un mundo de disonancias y desarmonías.

## **BIBLIOGRAFÍA.-**

ALEMANY, Carmen: "El poema como isla. *Islas a la deriva* de José Emilio Pacheco". En LA ISLA POSIBLE. (Eds. Carmen Alemany, Remedios Mataix, José Carlos Rovira). Universidad de Alicante-AEEH, 2001, pp. 27-36.

BAUDELAIRE, Charles: LAS FLORES DEL MAL. Madrid, Visor, 2004. Trad. Jacinto Luis Guereña.

BAUDELAIRE, Charles: LES FLEURS DU MAL. Paris. Gallimard, 1972.

BENJAMIN, Walter: "Paris, die Hauptstadt des XIX Jahrhunderts", en ILLUMINATIONEN, AUSGEWÄHLTEN SCRIFTEN. Frankfurt, Suhrkamp, 1977.

BENJAMIN, Walter: CHARLES BAUDELAIRE, EIN LYRIKER IM ZEITALTER DES HOCHKAPITALISMUS. Frankfurt, Suhrkamp, 1969.

BOCCANERA, Juan: "Cinco momentos de la poesía de Juan Gelman". En JUAN GELMAN: POESÍA Y CORAJE. (Ed. María Ángeles Pérez). Madrid. La Página, 2005, pp.25-42.

EPPLE, Juan Armando: "La palabra como acción poética en Juan Gelman". En JUAN GELMAN: POESÍA Y CORAJE. (Ed. María Ángeles Pérez). Madrid. La Página, 2005, pp. 87-97.

FERNÁNDEZ GRANADOS, Jorge: "Selección, prólogo y bibliografía" de PACHECO, José Emilio: LA FÁBULA DEL TIEMPO. Antología poética. México, Era, 2005. (Prólogo, pp. 7-13)

GARCÍA REY, J.M.: "La poesía de José Emilio Pacheco o las palabras que dicta el tiempo". En *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 380, 1982, pp. 472-484.

GALEANO, Eduardo: "El poeta que busca y espera". *Página/12*. Buenos Aires, 14-noviembre-1999.

GELMAN, Juan: "Notas al pie". En JUAN GELMAN: POESÍA Y CORAJE. (Ed. María Ángeles Pérez). Madrid. La Página, 2005, pp. 11-23.

GELMAN, Juan: PESAR TODO. Antología. Selección, Compilación y Prólogo de Eduardo Millán. México, F.C.E., 2001.

PACHECO, José Emilio: LA FÁBULA DEL TIEMPO. Antología poética. México, Era, 2005.

PACHECO, José Emilio: TARDE O TEMPRANO. Poemas (1958-2000). México, F.C.E., 2002.

PAZ, Octavio: LOS HIJOS DEL LIMO. Barcelona, Seix-Barral, 1987.

PÉREZ, María Ángeles (Ed.): JUAN GELMAN: POESÍA Y CORAJE. Madrid. La Página, 2005.

PESSOA, Fernando: POESÍA. Madrid, Alianza, 1984. Selección, traducción y notas de José Antonio Llardent.

PESSOA, Fernando: SOBRE LITERATURA Y ARTE. Madrid, Alianza, 1985.

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge: ANTOLOGÍA DE POESÍA HISPANOAMERICANA (1915-1980). Madrid, Espasa-Calpe, 1984. Selección y estudio preliminar, pp.17-75.

ROUGEMONT, Denis de: L'AMOUR ET L'OCCIDENT. Paris, Librairie Plon, 1939.

VILLENA, Luis Antonio de: JOSÉ EMILIO PACHECO. Barcelona, Júcar, 1986. Col. "Los poetas".

YURKIEVICH, Saúl: "La violencia estremecedora de lo real". En LA MOVEDIZA MODERNIDAD. Madrid, Taurus, 1996, pp. 305-319.

YURKIEVICH, Saúl: FUNDADORES DE LA NUEVA POESÍA  
LATINOAMERICANA. Barcelona, Ariel, 1984.

Poema I.-

### **Yo también escribo cuentos**

*a eduardo*

había una vez un poeta portugués/  
tenía cuatro poetas adentro y vivía muy preocupado/  
trabajaba en la administración pública y dónde  
se vio que un empleado público de portugal gane para alimentar cuatro  
bocas/

cada noche pasaba lista a sus poetas incluyéndose a sí mismo/  
uno estiraba la mano por la ventana y le caían astros allí/  
otro escribía cartas al sur/  
que están haciendo del sur/decía/

de mi uruguay/decía/el otro  
se convirtió en un barco que amó a los marineros/  
esto es bello porque no todos los barcos hacen así/  
hay barcos que prefieren mirar por el ojo del buey/

hay barcos que se hunden/  
Dios camina afligido por el fenómeno ése/  
es que no todos los barcos se parecen a los poetas del portugués  
salían del mar y se secaban los huesitos al sol/

cantando la canción de tus pechos/amada/  
cantaban que tus pechos llegaron una tarde con un cortejo de horizontes/  
eso cantaban los poetas del portugués para decir que te amo/  
antes de separarse/tender la mano al cielo/escribir cartas al uruguay

que mañana van a llegar/  
mañana va a llegar el barco del portugués y barrerán la tristeza/  
mañana va a llegar el barco del portugués al puerto de montevideo/  
siempre supo que entraba a ese puerto y se volvía más hermoso/

como los cuatro poetas del portugués  
cuando se preocupaban todos juntos por el hombre de la tabaquería de  
enfrente/  
el animal de sueños del hombre de la tabaquería de enfrente/  
galopando como don josé gervasio de artigas por el hambre mundial/

el portugués tenía cuatro poetas mirando al sur/al norte/al muro/al cielo/  
les daba a todos de comer con el sueldo del alma/  
él se ganaba el sueldo en la administración del país público/  
y también mirando el mar que va de lisboa al uruguay/

yo siempre estoy olvidando cosas/  
una vez me olvidé un ojo en la mitad de una mujer/  
otra vez me olvidé una mujer en la mitad del portugués/  
me olvidé el nombre del poeta portugués/

de lo que no me olvido es de su barco navegando hacia el sur/  
de su manita llena de astros/  
golpeando contra la furia del mundo/con  
el hombre de enfente en la mano.

**(Juan Gelman.**

*De Hacia el sur; Roma, 1981-1982).*

Poema II.-

***“Ô toi que j´eusse aimée... »***

Y ahora una digresión: consideremos  
esa variante del amor que nunca  
puede llamarse amor.  
Son aislados instantes sin futuro.

En la ciudad donde estaré tres días  
nos encontramos.  
Hablamos cien palabras.

Pero un brillo en los ojos, un silencio  
o el roce de las manos que se despiden  
prende la luz de la imaginación.

Sin motivo ni causa uno supone  
que llegó pronto o tarde y se lamenta  
("No habernos conocido...").

Y sin quererlo ni saberlo entraste  
en un célibe harén de sombra y humo.

Intocable,  
incorruptible al yugo del amor,  
viva en lo que llamó De Rougemont  
*la posesión por pérdida.*

**(José Emilio Pacheco.**

*De Irás y no volverás., 1969-1972)*