

Quiebres temporales entre agua y muerte: “Cuando salí de La Habana, válgame Dios” de José Emilio Pacheco

Margherita Cannavacciuolo
Università Ca' Foscari Venezia
margherita.c@unive.it

*Si nadie me lo pregunta lo sé,
pero si trato de explicarlo a quien me pregunta, no lo sé.*

San Agustín, *Confesiones* (154)

*[...] La mar no es el morir,
sino la eterna circulación de las transformaciones.*

José Emilio Pacheco, "Escolio a Jorge Manrique",
No me preguntes cómo pasa el tiempo (53)

Dentro de la amplia temática de los viajes temporales, se presenta el análisis del cuento "Cuando salí de La Habana, válgame Dios" (1972) del poeta y narrador mexicano José Emilio Pacheco (México D. F., 1939). El tema que la obra plantea es la construcción de la escritura alrededor de la relación dialéctica que se establece en el relato entre el tiempo y el imaginario acuático, desarrollado a través de la isotopía marina. En el cuento, el tiempo está estrechamente vinculado al elemento del agua y a la muerte, puesto que el flujo temporal sufre la dinámica de la *rêverie*¹ marina, a la vez que está sometido al acontecimiento de la muerte en el agua. El paso sucesivo viene a ser, por lo tanto, la configuración de un discurso tanatológico, concretado en el mitema del buque fantasma, reflexión que constituye una línea hermenéutica fundamental de la ficción pachequiana.

Si bien el conjunto de la producción literaria de José Emilio Pacheco gravita fundamentalmente en torno a una intensa labor poética, ampliamente estudiada y documentada, las secciones "Prosas" y "Prosa de la calavera", incluidas respectivamente en los poemarios *Desde entonces* (1980) y *Los trabajos del mar* (1983), constituyen una muestra de la relevancia que los textos en prosa alcanzan en su obra lírica. Lector omnívoro y escritor precoz, es precisamente en el ámbito de la narrativa donde el autor mexicano inicia su oficio literario, con la publicación de su primer cuento, "El tríptico del gato" (1957), a los dieciocho años, y de su primer libro, *La sangre de Medusa* (1959), en la colección "Cuadernos del Unicornio", dirigida por Juan José Arreola².

1 || Se emplea el término de *rêverie* en la acepción utilizada por Gaston Bachelard. Se ha decidido no utilizar la traducción española — *ensoñación* —, porque no sería posible expresar los complejos matices que dicha palabra implica, puesto que designa una actitud particular del sujeto que, distrayéndose de su propia identidad, se abandona a la imaginación con una libertad parecida a la ensoñación (*rêve*), aunque estando en vela. El término remite tanto a una actitud ensoñadora del Yo frente a un objeto, como a la concretización que el elemento adquiere en el imaginario de dicho sujeto.

2 || José Emilio Pacheco pertenece a la llamada "Generación del medio siglo", caracterizada por el rechazo del nacionalismo como única identidad literaria y por la búsqueda de un lenguaje artístico universal y cosmopolita. Sus textos cubren un amplio espectro de tonos, formas e intenciones, que van del realismo tradicional al experimentalismo más innovador — como ocurre en la novela

Dentro de la copiosa bibliografía crítica dedicada a la obra de José Emilio Pacheco, los trabajos relativos a su producción narrativa resultan escasos con respecto a las investigaciones llevadas a cabo sobre su labor poética. Entre aquellos destacan: el estudio sobre la relación entre historia y ficción en la narrativa del autor, llevado a cabo por Yvette Jiménez de Báez, Diana Morán Garay y Edith Negrín (1979), así como las dos recopilaciones de ensayos heterogéneos a cargo de Hugo J. Verani (1985) y de este junto con Pol Popovik Karic y Fidel Chávez Pérez (2006), la investigación doctoral de Jesús de Ramos acerca de los rasgos posmodernos en los cuentos pachequianos (1992) y el trabajo sobre el microcuento de María Ángeles Pérez López (2004).

Entre los temas que caracterizan su praxis literaria, la reflexión sobre el tiempo y sus problemáticas constituye una preocupación central que José Emilio Pacheco nunca deja de explorar. Baste con citar los títulos de dos volúmenes de poesía —*No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1970) y de *Tarde o temprano* (2009)— para darse cuenta de la importancia que el tema adquiere en su labor³.

"Cuando salí de La Habana, válgame Dios" es uno de los cinco cuentos que componen *El principio del placer* (1972) junto con la novela corta que da título al volumen. Es interesante tener en cuenta que el relato ha sido elegido por Edmundo Valadés para el segundo tomo de su recopilación *Cuentos mexicanos-Siglo XX* (1994)⁴, así como por José Miguel Oviedo para su *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX* (2002) como texto representativo de la producción cuentística del escritor⁵. No existen

Morirás lejos (1967, 1980)—, pasando por la alegoría política o moral, el cuento policial, el cuento fantástico o de terror, el microrrelato, el testimonio de actualidad, la crónica sentimental. Al mismo tiempo, sus textos sufren la influencia de su trabajo periodístico, puesto que aúnan elaboración imaginaria y un lenguaje objetivo y sencillo. Los volúmenes de cuentos son *El viento distante* (1963) y la edición ampliada de *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* (1990), que reúne piezas escritas entre 1956 y 1984, dispersas en revistas, periódicos y plaquetas hoy difíciles de encontrar. Publica también la ya citada *Morirás lejos*, la novela corta *El principio del placer* (1972, 2010) y la novela *Las batallas en el desierto* (1981, 2010).

3 || En la visión del autor todo se rige sobre los ciclos constantes de creación, destrucción y regeneración. En este flujo heraclítico sin fin, se indaga en el tiempo también como vivencia cotidiana, como instante que se inscribe en la eternidad, como relación entre historia individual e Historia universal, atendiendo tanto a la dimensión política como existencial.

4 || Edmundo Valadés opina que el logro artístico de José Emilio Pacheco radica en haberse mantenido fiel a su propia visión y en haber creado a través de ella un mundo sencillo y profundo, riguroso y lírico. Precisamente son estas las características que el crítico toma en cuenta al elegir para su antología "Cuando salí de La Habana, válgame dios", arquetipo del relato mexicano construido utilizando elementos clásicos: espectros cautivos tratando de asumirse en un mundo que ya no es el suyo.

5 || Oviedo señala los vínculos de este cuento con relatos antiguos o clásicos que tratan el tema del viaje en el espacio que se convierte en un viaje en el

estudios críticos sobre este relato, a excepción de la mención que Hugo J. Verani hace del mismo en su ensayo "José Emilio Pacheco: umbrales de lo fantástico" (2002).

El título del cuento alude a la primera línea de una habanera conocida como "La paloma"⁶, compuesta por Sebastián Iradier hacia 1863. A partir de su composición, la canción rápidamente se hizo popular en México para extenderse luego por todo el mundo, producida y reinterpretada en diversas culturas, escenarios y grabaciones, con distintos arreglos, durante los últimos dos siglos. La elección de la primera línea de la habanera como título así como su mención dentro del texto reflejan la temática del viaje temporal concebido como re-escritura; es decir, como constante presencia y transformación de una obra a lo largo del tiempo. Precisamente por sus modificaciones y traducciones⁷, la canción acaba por constituirse en un ejemplo de escritura plural. Este aspecto remite a la importancia que, según Pacheco, la tradición pasada tiene en la labor literaria. El autor concibe su tarea y la de cualquier intelectual como una mediación entre la tradición pasada y el pueblo; igualmente para él, el producto intelectual no representa

tiempo, a través del cual se entra en una dimensión de sueño y perturbadora fantasía. Un ejemplo lo encontramos en el cuento "Rip Van Winkle" (1809), de Washington Irving; mientras que en la literatura hispanoamericana, para citar algunos entre los textos más significativos, el motivo del viaje temporal es central en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, en los cuentos "El buque suicidante" de Horacio Quiroga, "El inmortal" de Jorge Luis Borges, "El último viaje del buque fantasma" de Gabriel García Márquez, "La noche bocarriba" de Julio Cortázar, "Lanchitas" de José María Roa Bárcena, "Chac-Mool" de Carlos Fuentes y, más recientemente, en "Correcciones en la trama del tiempo" del argentino Sergio Gaut vel Hartman. Al mismo tiempo, es menester subrayar que en su obra narrativa se encuentran otros cuentos cuyo motivo central es el viaje por el tiempo como "La sangre de Medusa" y "La noche del inmortal", ambos editados en *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, y "La fiesta brava" y "Tenga para que se entretenga", que pertenecen a *El principio del placer*.

6 || La canción expresa la idea de que esa ave blanca trae a casa el mensaje de amor de un marinero que está perdido en el mar. Este aspecto constituye un eco intertextual de las líneas temáticas del relato: el amor, la relación entre mar y muerte y la superación del obstáculo temporal.

7 || Las primeras traducciones aparecieron ya por el año 1865 en Francia y Alemania. En la novela *El crimen del padre Amaro*, de Eça de Queirós, publicada en 1875, se cita esta canción, de la que se reproduce parte de la letra. Es identificada como "vieja canción mexicana" que "por entonces, causaba entusiasmo". Una de las primeras grabaciones corresponde a la formación musical de la Guardia Republicana de Francia en 1899. La introducción de la guitarra hawaiana ayudó a aumentar su popularidad. Se han creado diferentes versiones de la canción en muchos idiomas, entre los cuales la versión inglesa "No More" fue popularizada por Elvis Presley. "La Paloma" ha sido interpretada por músicos de diversos géneros incluyendo ópera, pop, jazz, rock, bandas militares y música folk. La canción entró en el Libro Guinness de los records por haber sido cantada por el coro más grande del mundo, 88.600 personas, en Hamburgo, el 9 de mayo de 2004.

el fruto de un esfuerzo y de una capacidad individual atribuible al sujeto autorial, sino que es el resultado de la sedimentación y la revisitación del pasado literario. En este sentido, para Pacheco la literatura es una creación plural generada por un trabajo colectivo previo y destinado a la comunidad.

Volviendo al análisis del cuento, se trata de un relato lineal y realista con desenlace fantástico, escrito en forma de monólogo interior, constituido por el relato que un hombre de negocios hace de su viaje de tres días de La Habana a Veracruz, en mayo de 1912. El protagonista y narrador es un mexicano exiliado tras la Revolución, trasplantado a Nueva York, dedicado a la venta de productos farmacéuticos de una compañía norteamericana. Su súbita partida de la capital cubana se debe a una insurrección de negros en los ingenios azucareros de la isla. A propósito de ese acontecimiento histórico, se menciona que "el general Gómez iba a someterlos en unas cuantas horas y, en el caso remoto de que fallara, tropas norteamericanas desembarcarían para proteger vidas y haciendas" (Pacheco, "Cuando salí de La Habana, válgame Dios" 130); siguen referencias al gobierno de Madero en el México revolucionario, así como evocaciones del período de Maximiliano y la emperatriz Carlota y del comienzo del poder capitalista norteamericano. Además, a lo largo de la narración aprendemos que el nombre del transatlántico *Churruca*, perteneciente a una compañía española, remite al almirante español Damián Churruca de Elorza, que en 1805 perdió la batalla de Trafalgar contra el almirante inglés Horatio Nelson. Estos elementos subrayan la importancia que tiene para Pacheco la reflexión sobre la Historia en la creación literaria⁸, a la vez que conforman un cuadro histórico de referencia claro, dentro del cual se insertan los acontecimientos personales del narrador y sus cavilaciones amorosas tras el encuentro con la joven Isabel, pasajera de la misma nave. Esto genera el continuo trasiego de la información objetiva en los procesos interiores del protagonista y viceversa, lo que constituye un primer contraste entre tiempo individual y social.

Desde el punto de vista estilístico, la fusión de tiempos se refleja en una narración que adopta una forma fragmentada, puesto que se compone de diálogos sincopados, frases interrumpidas y amplios espacios en blanco; los párrafos, además, están divididos por puntos y comas, en lugar de puntos, recurso que refleja el confuso estado mental del narrador, a la vez que crea un ritmo envolvente y repetitivo, que podría resultar un eco escritural del movimiento repetitivo característico de las olas del mar.

8 || Para un análisis más detallado sobre el papel de la Historia en la producción de José Emilio Pacheco, se remite al ya citado estudio de Yvette Jiménez de Báez, Diana Morán Garay y Edith Negrín.

Sin embargo, es el sorprendente desenlace lo que constituye la piedra angular del relato y también el núcleo del presente estudio, a partir del cual será posible efectuar un análisis retrospectivo del cuento. En el último párrafo se entra en otra dimensión temporal; Isabel acude a la cabina del protagonista y le informa que el supuesto viaje de tres días presuntamente ha durado todo un siglo y que la fecha de llegada a Veracruz es noviembre de 2012; la nave se había perdido en el mar nada más salir de La Habana y se había convertido en un barco fantasma sin que ni la tripulación ni los pasajeros se dieran cuenta. En el texto se lee:

[...] ¿quién llama?, Isabel, no es posible, ¿por qué viene sola Isabel, por qué la dejan venir sola a verme?, abro, oigo gritos, carreras, lamentos, me pregunto, le pregunto ¿qué pasa?, no sabes, es horrible, no sabes, ¿qué pasa?, y ahora ella me interroga, me dice ¿cuándo salimos de La Habana?, el 20 de mayo de 1912, respondo, ¿qué día es hoy?, 23, 24, qué importa; no no no me contesta llorando, es el 23 de noviembre de 2012, algo pasó, nos tardamos en llegar todo un siglo, no puedes imaginarte lo que ha ocurrido en el mundo, no podrás creer nunca, mira, asómate, dime si reconoces algo, hasta la gente es por completo distinta, no nos permiten desembarcar, están enloquecidos, dicen que es un barco fantasma, el *Churruca* de la Compañía Transatlántica Española se perdió en el mar al salir de La Habana en 1912, tú y yo y todos los que viajamos en él sabemos que no se hundió, para nosotros sólo han pasado tres días, estamos vivos, tenemos la edad que teníamos hace cien años al zarpar de La Habana, pero cuando bajemos a tierra ¿qué ocurrirá?, Dios mío, ¿cómo pudo pasarnos lo que nos pasó, cómo vamos a vivir en un mundo que ya es otro mundo? ("Cuando salí de La Habana" 139-140).

La pregunta con la que el cuento termina plantea una sutil ambigüedad sin respuesta, puesto que el sintagma "otro mundo" puede estar referido al mundo de 2012, que ha sufrido cambios con respecto al que los personajes conocen de 1912, pero también a la dimensión del más allá. A raíz de ese desenlace se puede volver a leer el texto como una constelación de sugerencias que anticipan el choque final de planos temporales y existenciales.

Todo el cuento se desarrolla a bordo del transatlántico *Churruca*, durante su travesía por el océano. Por tanto, el mar se elige como ámbito donde la instancia temporal se suspende, configurándose como una dimensión sin tiempo, a-temporal, que, al mismo tiempo, convierte el desplazamiento espacial en un viaje temporal.

En la lógica del imaginario desentrañada por Bachelard y Durand, inicialmente el agua —como los demás elementos— se presenta como una materia arquetípica, en el sentido de que antecede a sus formas concretas y, de este modo, precede a la temporalidad, entendida como devenir que implica sus concreciones. Asimismo, en el agua, como sustancia primordial, es posible vislumbrar una relación tanto con la vida como con la muerte. Ante el agua, el

hombre experimenta una sensación de abandono y disolución, que constituye una especie de premonición de la muerte. Dicha premonición se expresa en las palabras del narrador nada más salir del puerto de La Habana: "las aguas cambian de color, se oscurecen, *nos hundimos*⁹ en la curva del mar" ("Cuando salí de La Habana" 132). La utilización del verbo *hundirse* puede tener tanto un sentido metafórico como literal (expresar un acontecimiento real). Más adelante, además, se lee: "nadie sabe si llegará a puerto con vida" ("Cuando salí de La Habana" 135).

A pesar de su potencia fecundante, el agua se configura sobre todo como un "cosmos de la muerte" (Bachelard, *El agua y los sueños* 51). Dichas observaciones llevan a considerar el elemento acuático como el espacio de la abolición (Libis, *L'acqua e la morte* 48), convirtiéndolo en una modalidad privilegiada de imaginar y representar la muerte tras un proceso de metaforización.

Entre todas las *rêveries* acuáticas, según Jean Libis, el mar guarda una relación íntima con la categoría de lo arcaico, puesto que cuando se pasa del agua dulce al ambiente *talásico*, los ritmos se hacen repetidos; es decir, que la consecución que caracteriza el imaginario del río, por ejemplo, se convierte en una repetición, con lo cual la idea de un tiempo lineal se disuelve a favor de una circularidad. Dicha disolución se expresa bien en las palabras de Valéry: "la mer, la mer toujours recommencée" (48). En efecto, todo se desarrolla como si el mar fuera un siempre-ya-presente, como si trascendiera todas las formas y todos los acontecimientos particulares, como si implicara una continua repetición. La meditación *talásica*, por lo tanto, coincide también con una meditación sobre el tiempo, puesto que, en palabras de Libis, el mar se hace espejo de una duración eterna (63).

En el cuento de Pacheco, el agua marina refleja ese intrínseco rasgo arquetípico, señalado por Libis, que caracteriza el agua primordial, en cuanto reúne en sí la pareja oximorónica del origen y del fin. Se configura como el principio (*archè*) atemporal que precede la vida y el fluir del tiempo cronológico, a la vez que resulta un espacio de abolición ontológica, en cuanto los pasajeros del barco pierden su sustancia terrenal y adquieren la condición de una apariencia fantasmal¹⁰. La dialéctica entre vida y muerte, que se sintetiza en el espacio marino, se expresa bien en la siguiente reflexión del narrador: "qué cosa tiene el mar, está loco, nadie lo entiende, nos da una noche en el infierno y un amanecer como

9 || La cursiva es mía.

10 || Aquí resulta oportuno recordar el sentido etimológico de la voz "fantasma", que deriva del griego φαίνομαι, verbo que tiene originariamente el significado de "aparecer" o "mostrarse" (idéntica es la derivación de "fenómeno"). Un fantasma denotaría, así, en sentido estrictamente etimológico, la imagen de algo, su apariencia, en contraposición a su efectivo ser.

un plato¹¹, tranquilo, ni un rizo en la superficie, qué se hicieron las grandes olas nocturnas" ("Cuando salí de La Habana" 134). Resulta interesante, además, que las palabras catalanas que Isabel le enseña al protagonista durante el viaje remitan al universo simbólico que reúne los conceptos de tiempo, mar y muerte: "*oratge*, tempestad, *comiat*, despedida, *matí*, mañana, *nit*, noche" ("Cuando salí de La Habana" 136).

La ambivalencia propia de la sustancia acuática al conciliar rasgos vitales y mortíferos se proyecta en el imaginario marino también en el esquema de la navegación, que se configura como la realización de una antinomia fundamental entre el deseo positivo de dirigirse hacia la tierra firme y el impulso negativo de trasladarse cada vez más lejos hacia un camino de indeterminación. En este sentido, el relato refleja dicha contradicción, en cuanto que el viaje hacia Veracruz concreta la necesidad positiva de alcanzar un lugar pacífico para escapar del peligro que se da en Cuba. En el cuento se lee: "qué alegría estar a salvo en un camarote del *Churruca*, no hay como estos vapores de la Compañía Transatlántica Española" ("Cuando salí de La Habana" 132). La segunda polaridad negativa, en cambio, consiste en la congoja que los personajes sufren al darse cuenta del destino indeterminado al que están condenados para el resto de la eternidad y que el narrador sugiere cuando declara oír "gritos, carreras, lamentos" ("Cuando salí de La Habana" 139).

Sin embargo, en el cuento la antinomia que la navegación sintetiza se desplaza de un eje de realización espacial a uno temporal, puesto que el pasaje del primero al segundo término se genera tras la ruptura de la lógica temporal, en un punto que se puede intuir que coincide con el hundimiento del buque en el mar. El acontecimiento de la muerte en el mar produce una especie de desdoblamiento de la línea temporal, que se divide en un tiempo imaginario, tal como lo perciben el narrador y los pasajeros, y en el tiempo efectivo que sigue transcurriendo en el mundo y del cual los personajes toman conciencia al final. Retomando el pasaje citado al principio, cuando Isabel revela al protagonista la tragedia, afirma:

[...] nos tardamos en llegar todo un siglo [...] la gente es por completo distinta, no nos permiten desembarcar, están enloquecidos, dicen que es un barco fantasma, el *Churruca* de la Compañía Transatlántica Española se perdió en el mar al salir de La Habana en 1912, tú y yo y todos los que viajamos en él sabemos que no se hundió, para nosotros sólo han pasado tres días, estamos vivos, tenemos la edad que teníamos hace cien años al zarpar de La Habana [...]. ("Cuando salí de La Habana" 140).

11 || Según Bachelard, también la imagen del agua estancada alude a la asociación entre el mar y la muerte, puesto que se relaciona con el agua de la laguna Estigia.

El desfase que se crea entre temporalidad percibida y real procede del hecho de que en un objeto flotante la existencia, de alguna manera, se hace más lenta, dominada por una lógica de la prolongación (Libis, 82). Al representar el mar un espacio ilimitado, las dinámicas y el destino lineal del viaje se amplían, con lo cual se produce el esquema de un viaje inacabable, en el sentido de sin fin; es decir, fuera del tiempo y, por lo tanto, a través del tiempo humano. El cuento aprovecha la ausencia de cualquier punto de referencia humano y habitable, que caracteriza el ámbito marino, que hace de él, una vez más, la *rêverie* más adecuada para que se borren el espacio y el tiempo, coordenadas humanas por excelencia.

Por lo tanto, es el acontecimiento de la muerte en el mar lo que constituye la puerta de acceso al viaje temporal, puesto que marca un cambio en la naturaleza del barco y de sus pasajeros. Al mismo tiempo, el viaje en el tiempo se inscribe dentro del complejo mortífero, tópico dado por la unión de agua, noche y sueño. En el texto, el destino de muerte se sugiere anticipadamente a través de dos reflexiones que el protagonista hace durante la noche: "por la noche miro hacia abajo desde la cubierta, las olas se ven temibles al romperse en el costado del barco, si le tengo miedo a una sublevación cuánto más temeré un naufragio [...] por fortuna los de la Transatlántica Española son los más cómodos y seguros del mundo" ("Cuando salí de La Habana" 133); y más adelante, se lee:

[...] me acuesto, no logro dormir, el barco cruje, oscila, salta, me asomo por la claraboya, no veo nada, tinieblas profundas, pero oigo el chasquido de las olas como un sollozo, qué extraño, qué ganas de hablar con alguien [...] tampoco puedo leer con este zangoloteo [...] ¿y si algo nos pasara [...]? ¿quién va a auxiliarnos en estas soledades? (134)

Al final, además, es durante la noche y tras el sueño, cuando el hombre toma conciencia del traspaso ontológico y temporal que él y los demás pasajeros han sufrido.

Para ahondar en el sentido simbólico que adquiere la muerte en el mar, hay que discutir una consideración mito-analítica. En el pensamiento antiguo, la travesía representa una especie de provocación y se revela animada por una lógica del deseo. Como sugiere Libis, atreverse en el mar es una transgresión del espacio, una violación del marco geográfico, a la vez que una manera de poner a prueba las posibilidades humanas (86). En este sentido, retomando un *topos* de la tradición literaria, en el relato el desafío espacial y horizontal conlleva el destino de muerte; sin embargo, Pacheco va más allá de este esquema tradicional, puesto que le añade la superación del límite temporal, en cuanto, tras el

hundimiento, el buque sigue su camino, pero fuera del plano terrenal, a través del tiempo.

En un análisis final, es la intervención de una lógica distinta, fruto de la conversión en fantasma, la que hace del acontecimiento mortífero una experiencia incumplida y juega un papel fundamental en la realización del desplazamiento temporal.

La imagen de la nave fantasma traduce el dinamismo horizontal del agua en el mitema de la peregrinación acuática como experiencia del vagabundeo, de la transgresión y de la desaparición en lo indeterminado¹². Lo esencial del buque fantasma reside en el hecho de que un barco, con o sin tripulación y pasajeros, está destinado a errar por el mar por toda la eternidad y se presenta como irreductible al mundo de los vivientes, en cuanto designa la imposibilidad de morir; es decir, la muerte no cumplida. En este sentido, constituye la imagen compensadora del miedo profundamente arcaico a la falta de sepultura que implica la muerte en mar.

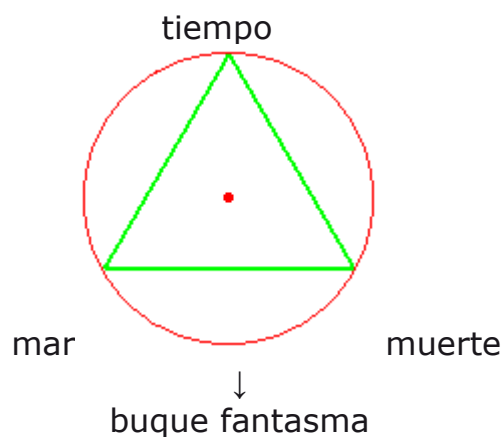
En el cuento, el *Churruca* se transforma en un objeto eterno, flotante y desorientado, que queda fuera del tiempo y de cualquier geografía ortodoxa¹³. A la luz de esto último, es posible volver a interpretar la siguiente observación del narrador como una intuición de la transformación en buque fantasma que ha sufrido el transatlántico: "aunque echa la máquina a todo vapor para seguir por este océano de aceite, vamos como si el *Churruca* fuera un barco de vela, qué extraño" ("Cuando salí de La Habana" 135). Al mismo tiempo, el relato escenifica también el proceso de exorcismo de la muerte por parte de los vivos, puesto que al final se alude a los mexicanos que impiden al buque entrar al puerto de Veracruz

12 || Sobre el mito del buque fantasma se remite al detallado estudio etiológico de Catherine Jolicoeur (*Le vaisseau-fantôme, Légende étologique*. Quebec: Presses de l'Université Laval, 1970). Esta autora logra demostrar cómo la creencia estaba muy viva en el siglo XIX y aporta un abundante corpus literario —se citan ochenta autores— subrayando que fue la obra de Wagner la que le confirió al tema su notoriedad.

13 || Aunque no es este el lugar para ahondar en el polimorfismo relacionado con la imagen del barco fantasma, cabe destacar que en el cuento de Pacheco, el transatlántico *Churruca* constituye un isomorfismo que sintetiza características de las tres variantes de este esquema; es decir, el "bote sin rumbo", el "buque fantasma" y la "nave de los muertos". Se configura como un velero fantasmal dotado no sólo de tripulación, sino también de pasajeros; la falta de rumbo del navío parece estar personificada en la figura del protagonista, puesto que sus cavilaciones amorosas alejan al hombre del principio de realidad, desviando sus sentidos hacia una dimensión de ensoñación. Al mismo tiempo, la narración parece atribuir a la nave algunos rasgos que caracterizan el imaginario del barco de los muertos, cuyo simbolismo ritual Bachelard analiza en el "El complejo de Caronte", tercer apartado de *El agua y los sueños*. Pacheco pone en escena el viaje sin retorno de un barco transportando almas de difuntos, utilizando también el *topos* de los lamentos que acompañan su eterna travesía. Este rasgo aparece con frecuencia en las representaciones del *bag-noz*, el bote de la noche, mitema que pertenece a la mitología bretona y constituye el centro de un verdadero complejo mitológico (Libis, 105).

por su condición fantasmal. La sensación de desasosiego y de extrañamiento que Isabel expresa al final del cuento traduce la peregrinación marítima destinada a repetirse por toda la eternidad a la que el *Churruca* está condenado. Al encarnar la muerte inacabada, al transatlántico y a sus pasajeros no se les concede la paz telúrica que el en-tiempo conlleva. Si el espacio acuático implica connotaciones funestas, la tierra se identifica con una exaltación de los valores vitales. La imagen del barco fantasma, por lo tanto, sintetiza y subraya el vínculo entre el agua y la idea de la muerte como viaje, según señala Bachelard: "todo un lado de nuestra alma nocturna se explica por el mito de la muerte concebida como una partida en el agua [...] las inversiones entre esa partida y la muerte son continuas" (145). El mar condena a los personajes a una ensoñación constante, convirtiéndose incluso en una "directa invitación a morir" (Durand, 100). A la vez, el sometimiento que sufren los personajes al poder del elemento acuático los consagra como héroes desafortunados, según la teoría del mismo Bachelard, quien sostiene que el héroe del mar es un héroe de la muerte: "Al hombre, que no puede abstenerse del agua, ésta muy pronto lo estorba; la inundación tan nefasta, todavía es accidental, pero el lodazal y la ciénaga son permanentes y crecientes" (133).

A la luz de lo dicho, el universo simbólico que aflora en el cuento "Cuando salí de La Habana, válgame Dios" podría esquematizarse como un triángulo inscrito en un círculo, donde los vértices de la base están representados por la muerte y el mar, y el vértice superior por la instancia temporal cuyo curso sufre la influencia tanto del ambiente acuático, como de la experiencia de la muerte que allí se da. El círculo, en cambio, representa el mitema del buque fantasma que concreta los tres conceptos, puesto que es el fruto de la muerte en el mar y de la distorsión del curso temporal, que se interrumpe a favor de la intervención de la lógica fantasmal.



A través de la experiencia mortífera del agua y la transgresión temporal, ambas reunidas en el mitema del buque fantasma, José

Emilio Pacheco marca la desmitificación del espacio y el tiempo codificados socialmente. En cuanto experiencia suspendida, la muerte en el mar se configura como una situación límite, que coloca a los personajes en la disyuntiva entre la condición humana (ser) y la fantasmal (no-ser). Dicha contraposición se traduce a nivel temporal en una tensión entre las coordenadas objetivas y colectivas ("realidad") y la percepción subjetiva e individual (ensoñación), caracterizadas las primeras por el desarrollo, mientras que la segunda lo está por el estancamiento. Dicha oposición no se resuelve, sino que planos distintos coexisten, cristalizados en una zona de ambigüedad necesaria para que se manifieste lo fantástico como ruptura de la línea del tiempo.

La simultaneidad en la narración de niveles temporales y espaciales incompatibles produce la imprevisible invasión de un ámbito por otro y la presencia de hechos insólitos dentro de lo cotidiano, poniendo de relieve diversas formas de transgresión de los límites humanos. Pacheco ubica el relato en un espacio reconocible y recurre a una situación habitual para narrar un suceso aparentemente realista que, sin previo aviso, desemboca en un ámbito cuya convergencia abre un espacio perturbador. Como sugiere Verani, la extrañeza del acontecimiento no identificable expone las grietas de la realidad, provocando un desequilibrio sin resolución (29).

La trasgresión del tiempo, como suspensión cronológica y como salto temporal, inscribe el cuento dentro de la indagación pachequiana acerca de la dialéctica de la continuidad a través del cambio, puesto que la narración desenmascara el drama generado por el choque entre el deseo de detener el instante y la imposibilidad de su realización. En el cuento se sintetiza bien este concepto: "nunca voy a olvidar este día, como Fausto decirle al instante detente, detente, no quiero volver a la Calle 55, el *subway*, los domingos en Brooklyn [...] no quiero volver a todo eso, quiero pasar la eternidad contigo, Isabel, la eternidad contigo" ("Cuando salí de La Habana" 138). A su vez, dichas líneas se relacionan con el epígrafe del libro, extraído de la "Elegía a la pérdida de Córdoba, Sevilla y Valencia", de Abul Beka de Ronda, que sintetiza bien la irresuelta dialéctica entre anhelo de eternidad y fluir temporal inexorable: "En todo terreno ser / sólo permanece y dura el mudar; lo que hoy es dicha y placer / mañana será amargura y pesar". Ese eco intertextual contenido en el cuento reproduce la repetición y la circularidad que caracterizan la *rêverie* marina, mostrando que en la palabra, como en el tiempo, también acontece la eterna circulación de las transformaciones.

Bibliografía

- San Agustín. *Confesiones*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.
- Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Libis, Jean. *L'acqua e la morte*. Bergamo: Moretti & Vitali Editori, 2004.
- Jiménez de Báez, Yvette, Diana Morán Garay, Edith Negrín. *Ficción e Historia: La narrativa de Jose Emilio Pacheco*. México D.F.: Colegio de México, 1979.
- Pacheco, José Emilio. *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. México D.F.: Era, 1984.
- _____. "Cuando salí de La Habana, válgame Dios". *El principio del placer*. México D.F.: Era, 1997.
- Pérez López, María Ángeles. "José Emilio Pacheco: microtextos en tiempos de penuria". *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*. Ed. Francisca Noguero. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004.
- Popovik Karic, Pol, y Fidel Chávez Pérez, eds. *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*. México D. F.: Siglo XXI Editores, 2006.
- de Ramos, Jesús. *José Emilio Pacheco: poeta y cuentista posmoderno*. Indiana: Universidad de Notre-Dame, 1992.
- Valéry, Paul. *Le Cimetièrre marin*. Genova: Tilgher, 1991.
- Verani, Hugo J. "José Emilio Pacheco: umbrales de lo fantástico". *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. México D. F.: UNAM, 1987.

