



---

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO**

**PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

**LABERINTOS NARRATIVOS EN *MORIRÁS LEJOS* DE JOSÉ  
EMILIO PACHECO Y EN *W OU LE SOUVENIR D'ENFANCE* DE  
GEORGES PEREC**

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRO EN LETRAS  
(LITERATURA COMPARADA)

PRESENTA  
**ROBERTO AGUILAR ROJAS**

ASESORA: DRA. ROSALBA LENDO FUENTES

México D. F.

2014



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A Cipactli, por todo su amor y por acompañarme en la  
vida.*

*Tonalli, por ser mi alegría.*

## **AGRADECIMIENTOS**

A mi mamá, a mis hermanos, a mis sobrinos, a mi abuelita, a mi tío  
Javier.

A mis amigos.

A mi asesora la Dra. Rosalba Lendo Fuentes por sus valiosas  
orientaciones, a la Dra. Ute Seydel, a la Dra. Laura López Morales, a la  
Dra. Claudia Ruiz y a la Dra. Tatiana Sule Fernández por su tiempo, sus  
comentarios y correcciones

## ÍNDICE

Introducción.....	5
Capítulo 1: Persecución y estructura binaria.....	9
1.1 Estructura binaria y fragmentaria.....	13
1.2 Persecución-búsqueda.....	28
Capítulo 2: Multiplicación de posibilidades narrativas.....	34
2.1 “El jardín de senderos que se bifurcan”.....	35
2.2 Multiplicación de posibilidades narrativas.....	37
2.3 Multiplicación de voces narrativas.....	46
Capítulo 3: Signos y símbolos.....	53
3.1 Semiótica de la cultura.....	53
3.2 Textos.....	60
3.2.1 Los paratextos: una guía de lectura.....	61
3.2.2 Relato ficcional versus relato “verídico”.....	64
3.3 Signos, letras y textos.....	69
Conclusiones.....	77
Bibliografía.....	80

## **Laberintos narrativos en *Morirás lejos* y en *W ou le souvenir d'enfance***

### **Introducción**

Los movimientos políticos y sociales de fines del siglo XIX y principios del XX, así como las guerras mundiales obligan al hombre occidental a replantearse su realidad. Esto provoca una profunda crisis en la que se ponen en duda concepciones básicas del pensamiento moderno. Conceptos como la identidad, la verdad, el poder de la palabra, la religión, la ciencia, la Historia, entre otros, son puestos en tela de juicio. Esta crisis encuentra su punto más alto después de la Segunda Guerra Mundial, momento en el cual se cuestiona la posibilidad de la literatura después del horror del Holocausto.

Hallar un punto de confluencia entre José Emilio Pacheco y Georges Perec parece, a primera vista, un poco descabellado, sin embargo, provenientes de países y culturas distintas, ambos escriben novelas que giran alrededor del Holocausto. En 1967, José Emilio Pacheco publica su primera versión de *Morirás lejos*, novela atípica en la tradición literaria mexicana con una estructura narrativa fragmentaria basada en dos niveles: Historia y ficción. Por un lado, el lector presencia la historia de la persecución del pueblo judío desde la destrucción del Templo de Jerusalén hasta el Holocausto. Por otro, el narrador presenta la historia de un personaje que se siente espiado y perseguido por otro personaje que se sienta en una banca desde donde puede observar al primero, pero al mismo tiempo es observado. Sin embargo, pronto Historia y ficción se mezclan anulando las diferencias

entre una y otra para terminar unidas en un solo nivel. Es la misma labor que Georges Perec propone al lector de *W ou le souvenir d'enfance*, novela publicada en 1975, en donde un nivel ficticio se alterna con un nivel autobiográfico. El nivel ficticio presenta la historia de la isla W donde se desarrolla una sociedad que gira en torno al deporte pero que en realidad es moldeada como un campo de concentración. El nivel autobiográfico intenta recuperar o reconstruir la niñez del autor, así como la muerte de su padre y la desaparición de su madre durante la Segunda Guerra Mundial. Las dos tramas se alternan pero no se ignoran, en realidad se complementan y se corrigen mutuamente para obligar al lector a encontrar la verdadera historia que el autor intenta expresar.

En ambos casos, la narración parte de una aparente dicotomía: ficción-Historia, ficción-autobiografía. Historia y autobiografía comparten el rasgo de partir de la convención de decir la verdad (Lejeune, 1975, 13-48), la diferencia estriba en que, para la Historia, se trata de la verdad colectiva, mientras que la autobiografía se trata de la verdad personal. Así, en las dos novelas, el lector debe desentrañar cuál es la relación entre relato ficticio y relato “verídico”.

Ambas obras presentan una estructura complicada al lector, donde a los niveles diegéticos mencionados se le suma la fragmentación de la narración. Esto tiene como efecto la imagen de un laberinto en el cual se adentra el lector. En ambas novelas, encontramos una reinterpretación del laberinto metafísico que Jorge Luis Borges plantea en “El jardín de senderos que se bifurcan”. A través de esa recreación, Pacheco y Perec muestran la

fragmentación de la identidad, de la realidad, de la Historia y de la ficción. Asimismo, ese laberinto permite explorar las diferencias entre ficción, memoria e Historia.

Tanto *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco como *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec examinan la frontera entre verdad y escritura. En *Morirás lejos*, Pacheco explora la producción de la escritura, los problemas de su existencia, así como sus relaciones con la verdad y con lo real, estableciendo un diálogo continuo entre Historia y ficción. Perec, por su lado, intenta llenar el vacío de la pérdida de su madre a través de la memoria y su relación con la ficción. La distancia temporal y, en el caso de Pacheco, espacial, con respecto a lo sucedido durante la Segunda Guerra Mundial, permite a ambos escritores abordar el horror del Holocausto para intentar evitar el olvido de la barbarie.

Pacheco y Perec proponen dos formas diferentes para evitar el olvido de la barbarie. Al mismo tiempo, proponen una lectura distinta sobre el Holocausto la de los sobrevivientes de la catástrofe del ser humano: Perec propone la voz de los sobrevivientes de segunda generación, es decir, la voz de los huérfanos o los hijos de los sobrevivientes del holocausto<sup>1</sup>; Pacheco la de quienes no vivieron directamente el horror pero desean y necesitan hablar de ello. Para demostrar esto analizaremos tres elementos importantes de estas novelas: la estructura, el laberinto de posibilidades narrativas y el aporte semiótico de los textos, letras, los ideogramas<sup>2</sup> contenidos en ambas novelas.

---

<sup>1</sup> Annelise Schulte (2008) compila diversos estudios que desarrollan este término, así como el de metástasis de Auschwitz que podría ser aplicado a *Morirás lejos*.

<sup>2</sup> El ideograma es un símbolo convencional utilizado para representar un ser o una idea sin necesidad de apelar a palabras o a frases que lo expliquen.



En el primer capítulo analizaremos la estructura binaria y fragmentaria de ambas novelas. También demostraremos cómo a través de la estructura se explora el tema de la persecución: perseguidor perseguido en *Morirás lejos* y búsqueda de la identidad en *W ou le souvenir d'enfance*. Para ello nos apoyaremos en los estudios de Raúl Dorra, en el caso de *Morirás lejos*, y para *W ou le souvenir d'enfance*, en algunos estudios publicados por la Universidad de Laval.

En el segundo capítulo mostraremos cómo se multiplican las posibilidades narrativas de estas novelas. Asimismo, demostraremos cómo a través de todos estos elementos, Pacheco y Perec construyen un laberinto metafísico como el de Borges. Pero a diferencia del planteado por éste, se trata de un laberinto en el que todas las posibilidades narrativas se realizan. El laberinto, propuesto tanto por Perec como por Pacheco, es un laberinto de escritura que atrapa a personajes, narrador y lector. Nuestro apoyo teórico será, principalmente en Bruno Lecat, Raul Dorra y Anne Roche.

En el tercer capítulo, exploraremos cómo se producen nuevos significados a partir de los textos que componen cada novela, así como a partir de la interrelación entre ellos. Mostraremos también, que ambas novelas intentan inscribir el recuerdo de la barbarie en la memoria del lector y en la memoria colectiva, apoyándonos, sobre todo en la teoría de la semiótica de la cultura de Lotman. Asimismo, analizaremos cómo se anula la dicotomía entre relato ficticio y relato “verídico (Historia o autobiografía) para cuestionar la relación entre verdad y ficción.

## **Capítulo 1: Persecución y estructura binaria**

El término Holocausto hace referencia al genocidio cometido por los nazis, principalmente contra el pueblo judío pero también contra gitanos, homosexuales y enemigos políticos, durante la Segunda Guerra Mundial. Para dar cuenta y memoria de lo sucedido en los campos de concentración, se ha recurrido a la Historia y a la literatura. La literatura surgida a partir del Holocausto está marcada principalmente por la literatura testimonial de los sobrevivientes de los campos de concentración. Posteriormente, se agregarán los hijos o descendientes de esos sobrevivientes. Mientras que la literatura testimonial parte del sufrimiento individual para transmitir el horror colectivo, la Historia pretende transmitir objetivamente el sufrimiento colectivo para grabarlo en la memoria colectiva.

A pesar de este vivo interés en transmitir la memoria del Holocausto, el representar y dar testimonio de este hecho ha sido problemático. La barbarie del Holocausto cuestiona a la civilización misma. Efectivamente, en la posguerra, muchos filósofos, como Theodor Adorno, analizan las consecuencias éticas del Holocausto y cuestionan la función de la literatura. Él afirma que la Historia y la discontinuidad se deben pensar juntas; la historia universal es algo que ha de construirse y negarse, pues, “la afirmación de un plan universal hacia lo mejor que se manifestaría en la historia y la cohesionaría sería cínica después de las catástrofes y a la vista de las futuras” (Adorno, 2005, 294-295). Para Adorno el genocidio perpetrado por los nazis es la prueba de que la razón bajo el modelo de la Ilustración burguesa sólo se dirige a la barbarie (Jiménez, 1973, 54-71). En este sentido,

Hayden White explica que la naturaleza destructora de este evento es de tal magnitud que es irrepresentable para el lenguaje: “[el Holocausto] escapa a la comprensión de cualquier lenguaje que pretenda describirlo o medio que quiera representarlo.” (White, 2003, 200)

En Francia, en la posguerra el discurso aceptado minimizaba, olvidaba o incluso negaba la colaboración del gobierno de Vichy con los nazis, y por lo tanto, con el Holocausto. Ese discurso de posguerra negaba la dimensión y la singularidad del genocidio, difuminándolo en una memoria patriótica de la deportación en general, la deportación racial se mezcla con la deportación política, se niegan los campos de exterminio, sólo se habla de los campos de concentración. Los sobrevivientes del genocidio guardan silencio sobre sus experiencias o bien no son escuchados. A partir de fines de los años 60, la distancia temporal, permite a la sociedad francesa aceptar la existencia del Holocausto, así como la posible responsabilidad del gobierno de Vichy en ese evento. Al mismo tiempo, la publicación de memorias y novelas de los sobrevivientes del Holocausto se hace más abundante, permitiendo así escuchar su voz.

En este contexto, en 1975, Georges Perec publica *W ou le souvenir d'enfance*,<sup>3</sup> que es la búsqueda de una identidad perdida durante la guerra y el Holocausto. Para Georges Perec (1936-1982) la Segunda Guerra Mundial es un suceso que marca su vida y su escritura. Perec es huérfano de la guerra, lo que se refleja en una obra que gira alrededor de la memoria y de la recuperación de su pasado. Para él, la escritura es la manera de

---

<sup>3</sup> Todas las referencias y citas han sido tomadas de la edición de Denoël, Paris, 2006. En adelante se indicará con la abreviatura *W*, seguida del número de página.

recuperar a sus padres, su memoria y su identidad. Por esto la mayor parte de su obra tiene elementos autobiográficos. A través de sus obras, Perec busca forjarse una identidad, la escritura es la manera de recordar para reconstruirse. Su vasta producción literaria, que abarca la narrativa, poesía, teatro, ensayo, etcétera, se caracteriza por un deseo de la experimentación, así como por la utilización de consignas formales que faciliten la escritura. Junto a escritores como Raymond Queneau e Italo Calvino, Perec forma parte del Taller de literatura potencial (OULIPO, por sus siglas en francés), el cual explora los métodos formales que permitan crear nuevas obras. Su participación en este taller permite a Perec descubrir que puede controlar su escritura, lo que significa que todo lo que construye con ella depende única y exclusivamente de él, a diferencia de la vida. Es decir, a través de este proceso lúdico y de utilización de reglas formales, él encuentra el camino para expresar ese vacío que siente por la falta de sus padres.

José Emilio Pacheco (1939-2014) escritor mexicano con una vasta producción que abarca poesía, narrativa, ensayo, guiones para cine, forma parte de la llamada generación del medio siglo junto a Carlos Monsiváis, Sergio Pitol, Juan Vicente Melo, Vicente Leñero, Juan García Ponce, Salvador Elizondo, entre otros. Entre las características que unen a estos escritores podemos mencionar una apertura a la literatura exterior, una tendencia cosmopolita, novelas de temática urbana, una visión crítica hacia la Revolución y sus promesas incumplidas. En cuanto a Pacheco, además de los temas mencionados, en algunas de sus obras da cuenta de las desigualdades y problemas sociales que vive el país.

Asimismo, una de sus preocupaciones en su narrativa es la relación entre ficción e Historia y cómo aprender de ésta para no repetirla. En este ámbito se inscriben varias de sus narraciones, por ejemplo, “Aqueronte”, “La noche del inmortal”, “Jerico”, “Algo en la oscuridad”, así como *Morirás lejos*. Ésta última, es una de las primeras obras en introducir el tema del Holocausto en la literatura mexicana. En *Morirás lejos*,<sup>4</sup> a través de un constante va y viene espacio-temporal, Pacheco enlaza la Ciudad de México con Salónica (Grecia), Toledo Varsovia, Auschwitz y otros puntos de Europa donde el pueblo judío ha sufrido alguna persecución; vincula también el presente del protagonista con el pasado del pueblo judío; así ahonda en la violencia del hombre contra el hombre. A través de su novela Pacheco intenta hacer un acto de rememoración y propone un juicio ético sobre el acontecimiento que le costó la vida a miles de personas. Pacheco no sufrió el Holocausto en carne propia, no es huérfano de esa guerra como Perec, ni siquiera es judío, su perspectiva es diferente: Pacheco propone un testigo ficticio a través del cual, el lector (judío o no) está invitado a asistir el horror del genocidio.

De esta manera, Pacheco y Perec comparten el interés por expresar el horror del holocausto y la recuperación de la memoria, para que no se repita lo sucedido en los campos de concentración.

---

<sup>4</sup> Diez años después se publica una nueva edición corregida que constituye en sí una edición de la novela. Es esta versión la que utilizaremos para el estudio, José Emilio Pacheco, *Morirás lejos*. México, Joaquín Mortiz-SEP, 1986. En adelante se hará referencia con la abreviatura *ML* seguida del número de página.

## 1.1 Estructura binaria y fragmentaria

*Morirás lejos* es una novela dividida en tres partes con una estructura narrativa compuesta por dos niveles diegéticos diferentes, el primero es el nivel de la ficción, el segundo es el del relato de tono histórico. Este nivel diegético utiliza referencias y testimonio históricos, pero el tratamiento no es el de un historiador. Por otro lado, al tomar parte de una novela (ficción por naturaleza), los hechos históricos aludidos forman parte de la ficción, no obstante para distinguir los dos niveles diegéticos, a uno le llamaremos nivel ficticio y a otro nivel histórico. Estos niveles se van alternando en el transcurso de la novela provocando el efecto de una narración fragmentada. El nivel ficticio se reconoce por el título de Salónica, mientras que el nivel del discurso histórico tiene varias secciones así como diversos títulos. Ambos niveles permanecen formalmente separados durante las dos primeras partes de la novela, aunque en todo momento están en constante diálogo. En la tercera parte de la novela, el nivel del discurso histórico alcanza al nivel ficticio y se funde con éste en uno solo; esta parte, a su vez, se divide en dos secciones: desenlace y apéndice. Estas partes y secciones encuentran coherencia en el motivo de la persecución, el cual se encuentra presente en ambos niveles narrativos.

El nivel ficticio, Salónica, hace referencia a una ciudad griega donde los trenes recogían a los judíos griegos para llevarlos a los campos de concentración. El título va acompañado por el símbolo de la lucha y división de los hombres  $\mathbb{X}$ . Este nivel narra la historia de eme, un ex-nazi que huyó a México para escapar de su castigo y que se siente

observado y perseguido por el hombre al que observa cada tarde sentarse en la banca de enfrente de su edificio a leer el aviso oportuno de *El Universal*: “Pero acaso eme intenta resolver otro problema: el hombre sentado en la banca del parque ¿es un perseguidor?”(MI, 12). Para explicar la presencia de ese hombre (Alguien) que aparentemente espía a eme, el narrador maneja una serie de 27 posibilidades, marcadas por las letras del alfabeto, que van desde las muy lógicas hasta las inverosímiles que el mismo narrador corrige y descalifica:

[r] Los incisos comprendidos entre la *m* y la *p* son un disparate, una chocarrería, mero pruritote complicar lo que es tan diáfano y evidente.(MI, 48)

La enumeración de posibilidades se termina al mismo tiempo que la segunda parte de la novela para dar paso al desenlace.

En el nivel del discurso histórico, el narrador presenta la historia de la persecución e intento de destrucción del pueblo judío, desde la antigüedad hasta el siglo XX, selecciona momentos de la historia del pueblo judío en los que la persecución ha alcanzado niveles terribles y los presenta en la novela en secciones. La primera sección se llama Diáspora, es decir, dispersión, y va acompañada del símbolo de Mercurio ☿. Esta sección narra la destrucción del gran templo de Jerusalén por los romanos; es el hecho histórico que inicia la dispersión de los judíos hacia Europa, así como su posterior persecución. La segunda sección, que se llama Grossaktion (la gran acción), cuyo título viene ilustrado con una suástica curva ☸, narra la destrucción del gueto de Varsovia como parte de la “solución final” de los nazis que equivalía al exterminio de los judíos. La tercera sección, Totenbuch

(el libro de los muertos) “se asocia con una grafía compuesta por un elemento horizontal (pasivo y femenino) y un elemento vertical (activo masculino)” (García Castillo, 1998, 12)

≡. En esta sección el narrador presenta los experimentos realizados por eme (médico nazi) en los campos de concentración sobre los límites del cuerpo humano y la sistematización de la destrucción de los judíos. Esta sección es importante porque anuncia la fusión con el nivel ficticio; primero, porque eme es el protagonista de ese nivel y, segundo, porque al final de esta sección hay una escena en la que eme relata su participación en la deportación de los judíos de Salónica, título del nivel ficticio.

El plano de discurso histórico es cronológico pero no es univocal, es decir, no está presente una sola voz narrativa, sino que diversos testimonios forman parte de este nivel diegético. Diferentes narradores presentan lo que vivieron y observaron, por ejemplo al inicio de Diáspora así como de Grossaktion, leemos: “Yo Josefo, hebreo de nacimiento, natural de Jerusalén [...] me propuse referir esta historia [...] Testimonio de Ludwig Hirshfield” (p 17 y 46). Todo aporta diferentes perspectivas sobre la persecución judía y fragmenta el discurso lineal. Cada sección del nivel histórico usa un testimonio diferente e incluso hay secciones como Totenbuch donde los testimonios son múltiples. Esto provoca que el pasado deje de ser uno sólo para convertirse en varios pasados.

La última sección, Götterdämmerung, título acompañado del símbolo del vinagre a altas temperaturas ☩, se centra sobre la figura de Hitler. Este nivel de discurso histórico



se establece como pasado del protagonista del nivel ficticio, su pasado que no lo abandona, que lo persigue y que en la tercera parte de la novela lo alcanza.

La última parte de la novela presenta el desenlace, cuyo símbolo representa al hombre muerto  $\uparrow$ . Es precisamente la muerte de eme lo que constituye un primer desenlace de la novela. La muerte de eme encuentra su sustento en el nivel del discurso histórico, pues es consecuencia de las atrocidades cometidas por eme durante la Segunda Guerra Mundial. Pareciera entonces que el pasado de eme lo hubiera perseguido hasta alcanzarlo para cobrar venganza al matarlo. En el apéndice (acompañado de un símbolo del reloj de arena  $\Sigma$ ), el narrador maneja otros seis finales posibles que pretenden completar o agrandar las veintiséis posibilidades marcadas previamente. Esos posibles desenlaces también reposan sobre el discurso histórico del otro nivel narrativo. En todos los desenlaces que la novela presenta, parece que el relato histórico persiguió al nivel ficticio desde la antigüedad hasta el presente de la escritura para fundirse con él y, así, dar fin a la novela. Las veintisiete posibilidades de la identidad del hombre sentado en la banca junto a los siete desenlaces se confrontan con las divisiones textuales del nivel histórico multiplicando así la ficción y abriendo la posibilidad de una simultaneidad de relatos, como veremos en el segundo capítulo. En conclusión, el perseguidor se vuelve perseguido y cae en una trampa de posibilidades en las que el pasado espera cobrar venganza.

En *W ou le souvenir d'enfance*, la persecución se transforma en búsqueda, búsqueda de identidad, búsqueda de la memoria y de la recuperación del pasado. Se trata de una

novela compleja que presenta dos universos literarios habitualmente separados: un universo ficticio y un universo autobiográfico. Esa oposición se marca desde el título, el cual une dos opciones a través de la conjunción disyuntiva: por un lado W, por el otro, el recuerdo de la infancia. De esta manera, la primera pista que tiene el lector es la presencia de dos niveles diegéticos que aparentemente se oponen. Cada uno de estos niveles cuenta con su propia historia, narrador y personajes, los que aparentemente no tienen relación con los del otro nivel diegético, aunque, la lectura demostrará lo contrario. Ambos niveles se van entrelazando a partir de ecos y referencias mutuas que eliminan dicha oposición, para concluir en dos universos que en lugar de oponerse son intercambiables uno por el otro.

El primer nivel es el relato de Gaspard Winckler que visita la isla de W, en la Tierra de Fuego, y que describe una civilización organizada alrededor del deporte. El segundo nivel se presenta como un relato autobiográfico en el que el narrador intenta recuperar una infancia perdida. Aunque presentado con pretensión autobiográfica pronto se muestra como un relato que no cumple con algunas de las reglas de este género, sin embargo para efectos de este análisis, lo llamaremos nivel autobiográfico. Estos dos niveles diegéticos se alternan sistemáticamente de manera que a un capítulo de ficción siempre sigue uno autobiográfico. Ambos niveles están marcados por la utilización de tipografía diferente: el nivel ficticio en *itálicas*, el autobiográfico en *redondas*. La utilización de tipografía diferente no es mero capricho estético, permite establecer una continuidad entre los fragmentos pertenecientes a cada nivel diegético. De esta manera, el lector tiene una guía que le permite en todo

momento saber en cuál de los dos niveles diegéticos se encuentra. Además de los dos niveles diegéticos, el relato está dividido en dos partes, la primera con once capítulos, la segunda con veintiséis. La página 89 sirve de separación y de unión entre ambas partes; se trata de una página que contiene sólo unos puntos suspensivos entre paréntesis: (...), es decir, el signo que se utiliza para indicar que una parte de una cita ha sido omitida. En este caso, tampoco se trata de un signo gratuito, Perec hace un guiño al lector, el cual debe descubrir qué es lo no dicho y cuál es su importancia en la novela.

El primer nivel diegético presenta a un narrador homodiegético que narra después de muchos años su viaje a W en busca de un niño del cual él ha tomado el nombre. En efecto, el protagonista de este nivel diegético utiliza un nombre prestado para ocultarse de la justicia francesa, pues es un desertor del ejército francés. Años después, Otto Apfensthal lo contacta para darle la misión de encontrar al niño del cual le fue otorgado el nombre.

La primera parte de este nivel diegético está construida con rasgos de la novela policiaca, ya que encontramos al detective, la cita, la carta misteriosa, la incertidumbre y por supuesto una investigación. El protagonista es un desertor del ejército francés, que se oculta en algún lugar de Alemania bajo una identidad falsa (Gaspard Winckler). Un día, Gaspard Wincker recibe una carta misteriosa en la que se le pide encontrarse con Otto Apfensthal, lo que lo lleva a creer que ha sido descubierto. A pesar de los pocos elementos que la carta le suministra, él intenta descubrir cuál es el misterio que le espera en esa cita. Perec juega con los elementos del género policiaco a los cuales suma algunos de la novela

de aventuras, pues, desde un principio, el narrador plantea que va a contar lo que le sucedió en su viaje a W: “J’ai longtemps hésité avant d’entreprendre le récit de mon voyage à W.” (W, 9) A esto se agrega el relato del viaje del verdadero Winckler que culmina con la desaparición de éste y la muerte de su madre. Asimismo, antes del relato policiaco y de la novela de aventuras, Perec plantea este nivel diegético como un testimonial de un hecho que es difícil de contar. Al igual que los sobrevivientes de los campos de concentración, Gaspard Winckler decide que lo que vivió en ese viaje no debe quedar en el olvido, pues él es el único testigo de ese viaje:

Longtemps je demeurai indécis. Lentement j’oubliai les incertaines péripéties de ce voyage [...] Quoiqu’il arrive, quoique je fasse, j’étais le seul dépositaire, la seule mémoire vivante, le seul vestige de ce monde. (W, 13-14)

En consecuencia, la primera parte del nivel ficticio plantea la búsqueda de un niño, cuyo nombre fue otorgado al protagonista, es decir, es como si éste fuera en busca de su propia identidad. El relato de esa búsqueda no debe quedar en el silencio, Winckler debe dar su testimonio antes que pierda sus recuerdos y la única manera de preservarlos es la escritura. Como ya lo ha señalado David Conte Imbert (2001, 141), estas páginas del relato ficticio deben leerse en relación con la página 64: “*L’écriture est le souvenir de leur mort et l’affirmation de ma vie*”. En otras palabras, detrás del nivel ficticio siempre hay una referencia al nivel autobiográfico, algo que el lector no debe olvidar. A pesar de este marco ficticio, este nivel diegético contiene elementos que recuerdan el relato autobiográfico. De

hecho, desde el primer capítulo, el lector identifica una serie de indicaciones biográficas que después encontrarán eco en el otro nivel narrativo:

Je suis né le 25 juin 19..., vers quatre heures à R., petit hameau de trois feux, non loin de A. Mon père possédait une petite exploitation agricole. Il mourut des suites d'une blessure, alors que j'allais avoir six ans. Il ne laissait que des dettes et tout mon héritage tint en quelques effets, un peu de linge, trois ou quatre pièces de vaisselle. L'un des deux voisins de mon père s'offrit à m'adopter ; je grandis au milieu des siens, moitié comme un fils, moitié comme un valet de ferme. (*W*, 15)

Sin embargo, como ya hemos visto, estas indicaciones no conducen el relato hacia lo autobiográfico, sino que sirven para establecer el primer punto de unión con el otro nivel diegético.

La segunda parte del nivel ficticio se modela sobre la base del relato utópico. El término utopía es acuñado por Tomás Moro en el siglo XVII, proviene del griego *ou* no y de *topos* lugar, es decir, lugar que no existe. Utopía se aplica a una sociedad ideal que resuelve todos los problemas y todas las necesidades del ser humano. Por ello, utopía es un lugar o un estado inexistente. A lo largo de la historia, la utopía como concepto ha tenido diversos matices, desde la designación de un género literario hasta los ideales políticos que plantean la organización de utopías sociales. En la literatura, el término ha sido estudiado y desarrollado por muchos escritores, para este trabajo utilizaré la definición propuesta por Trousson (1975, 24). Según Trousson se puede hablar de utopía cuando en un relato se describe una comunidad organizada de acuerdo a los principios políticos, económicos y éticos correspondientes a la complejidad de la sociedad y puede representarse como un

ideal a ser alcanzado. Darko Suvin subraya que “la utopía funciona mediante el ejemplo y la demostración”(Suvin, 1984, 66) que sirven para indicar la dirección de la perspectiva: una mirada que va de la cotidianeidad del autor al panorama de una tierra lejana. La utopía es la respuesta filosófica a una vieja pregunta del hombre: ¿Cuál es la mejor organización para la humanidad? De esta manera, la utopía se ve como algo inalcanzable e irrealizable. En su búsqueda, Gaspard Winckler llega a W, donde encuentra una sociedad fundada por un tal Wilson, quien deseaba fundar una ciudad ideal o una nueva Olimpia donde el ideal olímpico pudiera cumplirse. Así, Winckler llega a ese país en el que el deporte es el núcleo de la sociedad:

Ce qui est vrai, ce qui est sûr, ce qui frappe dès l’abord ce que W est aujourd’hui un pays où le Sport est roi, une nation d’athlètes où le Sport et la vie se confondent en un même effort. (*W*, 96)

Se trata de una sociedad donde todo está codificado, los individuos tienen su lugar, hay una jerarquía establecida, inamovible. Todos obtienen su premio o su castigo de acuerdo a sus logros.

En esta segunda parte, Gaspard Winckler desaparece del relato, se vuelve sólo una voz que describe minuciosamente esa sociedad. Esto le permite presentar su relato con una aparente objetividad que, como lo subraya Conte Imbert (2001), se encuentra a medio camino entre fascinación y temor, o bien, entre verdugo y víctima. En efecto, Gaspard Winckler se erige en portavoz del protagonista del otro nivel diegético, en el testigo que le permite hablar del Holocausto, de la pérdida de su madre en un campo de concentración.

Los elementos de la literatura testimonial del Holocausto que se encontraban en la primera parte se confirman en la segunda parte. El relato utópico se transforma en un testimonio del horror que representa la sociedad de W. La aparente sociedad utópica que describe Winckler poco a poco se desdibuja para asemejarse a un campo de concentración. Ese deslizamiento ocurre en tres ámbitos: la individualidad, las reglas y las ceremonias.

En W, el individuo no importa, lo que importa es el equipo o la ciudad. Los individuos desaparecen para dar paso al equipo, por eso se agrupan de acuerdo a sus afinidades y son marcados, como en un campo de concentración. Los nombres desaparecen, los deportistas usan nombres heredados, cuantificables y que se pueden perder. Los títulos honoríficos son ridículos. No importa el individuo, importa su productividad, su número de victorias; por ello, los deportistas son estrictamente seleccionados, eliminando a los enfermos, minusválidos, ancianos, etcétera. El individuo se pierde en la masa de la población, además su descripción no deja lugar a dudas:

*ces Athlètes squelettiques, au visage terreux, à l'échine toujours courbée, ces crânes chauves et luisants, ces yeux pleins de panique, ces plaies purulentes, toutes ces marques indélébiles d'une humiliation sans fin, d'une terreur sans fond. (W, 220)*

Las reglas son inflexibles pero también imprevisibles y arbitrarias, pues en cualquier momento pueden ser alteradas o rotas, lo que provoca un clima de terror. Las reglas tienden a la discriminación, a la desmoralización y la humillación de los deportistas, así como a preservar la jerarquía establecida. La victoria es la regla más importante, quien triunfa en la competencia sobrevive. En cuanto a las ceremonias, éstas son espectaculares para ocultar la

verdad. Los rituales mecánicos o fijos recuerdan los gestos nazis. Predominio de la irracionalidad. Finalmente, la destrucción de la utopía aparece en el capítulo XXXVI, donde se describe lo que queda de los deportistas:

tas de dents d'or, d'alliances, de lunettes, des milliers et des milliers de vêtements en tas, des fichiers poussiéreux, des stocks de savon de mauvaise qualité... (*W*, 220)

Para representar la destrucción de la utopía inicial, el narrador recurre a un exceso de detalles, como un taxonomista, dando un lugar a cada cosa y poniendo cada cosa en su lugar. Así, el exceso de detalles se presenta como falta de unidad, aumentando más la fragmentación de la narración.

Para Conte Imbert (2001, 148), la utopía es el último grado de la representación perecuiana, el grado más sospechoso pues es el que le permite inscribir su drama personal en la ficción y en la Historia. Es decir, a través de la utopía, o mejor dicho, de la destrucción de la utopía, Perec une la ficción a sus recuerdos, a sus culpas, en donde intenta atrapar la culpa de haber perdido a sus padres en la guerra. Efectivamente, Perec pierde a su padre en 1940, en el frente y a su madre en un campo de concentración, en 1943. Así, el nivel ficticio encuentra su referencia en la autobiografía de Perec y en su incesante búsqueda de recuperación del pasado.

El nivel diegético ficticio presenta una serie de géneros literarios diferentes: novela policiaca, novela de viajes, utopía, distopía,<sup>5</sup> que no sólo sirve para situar al lector en un

---

<sup>5</sup> La distopía es el reverso de la utopía, mientras ésta muestra a las sociedades humanas ideales, la distopía muestra lo perverso de esas sociedades (Guerra Treviño, 2011, 35).



universo ficticio, también sirve para introducir los ejes temáticos de este nivel diegético: la búsqueda, el testimonio, la memoria y la escritura. Por otra parte, la sucesión de géneros provoca un efecto de fragmentación en la narración, que se amplifica a medida que avanza la novela. Este efecto se completa por la división en capítulos, así como por la división en dos partes, sobre todo por la indicación tipográfica que indica que una parte del relato ha sido omitida.

El segundo nivel diegético, se presenta bajo el modelo de relato autobiográfico. Sin embargo, como se mencionó anteriormente, se trata de un relato que rompe la regla de aportar información, que se podría verificarse de alguna manera, de una realidad externa al texto.<sup>6</sup> Esta ruptura tiene como punto de partida una negación de la memoria, punto esencial de ese tipo de relatos:

Je n'ai pas de souvenir d'enfance. Jusqu'à ma douzième année à peu près, mon histoire tient en quelques lignes : j'ai perdu mon père à quatre ans, ma mère à six ; j'ai passé la guerre dans diverses pensions de Villard-de-Lans. En 1945, la sœur de mon père et son mari m'adoptèrent. (*W*, 13)

Esta negación va acompañada del recuerdo de una historia ficticia que Perec-protagonista inventa a los trece años, una historia titulada *W*. El nivel ficticio tendría su origen en la recuperación de los recuerdos de la infancia, es decir, en la verdad que el protagonista quiere recuperar:

À treize ans, j'inventai, racontai et dessinai une histoire. Plus tard je l'oubliai. Il y a sept ans, un soir, à Venise, je me souvins tout à coup que

---

<sup>6</sup> Philippe Lejeune (1975) en *Le pacte autobiographique* hace un estudio detallado de las características de la autobiografía.

cette histoire s'appelait « W » et qu'elle était, d'une certaine façon, sinon l'histoire, du moins une histoire de mon enfance. (*W*, 14)

Así, el narrador establece una de las premisas de la relación entre los dos niveles: la recuperación de la infancia del protagonista.

El narrador declara no tener recuerdo alguno de antes de cumplir ocho años, lo que le impide hacer un recuento cronológico de su infancia. Ante esta imposibilidad, el narrador decide recuperar los ejes fundamentales que dieron forma a su infancia, los ejes que permitirían unir su infancia con su vida adulta: “*Je ne sais où se sont brisés les fils qui me rattachent à mon enfance*” (*W*, 21).

Como hemos mencionado, este nivel autobiográfico es un intento de obtener un relato coherente de su infancia a partir de lo poco que logra recuperar de esa época de su vida. En la primera parte de este nivel, el protagonista se dedica a ordenar y analizar los recuerdos, objetos y testimonios que posee de su niñez. Primero, intenta recuperar el mayor número de documentos sobre sus padres, resultando que sólo posee dos recuerdos y algunas fotos:

Je possède une photo de mon père et cinq de ma mère [...] De mon père, je n'ai d'autre souvenir que celui de cette clé ou pièce qu'il m'aurait donnée un soir en revenant de son travail. De ma mère, le seul souvenir qui me reste est celui du jour où elle m'accompagna à la gare de Lyon d'où, avec un convoi de la Croix-Rouge, je partis pour Villard-de-Lans. (*W*, 41)

Al analizar esos recuerdos, el narrador establece tres tiempos que le permiten instaurar una distancia crítica con respecto al Perec-protagonista. El primer momento es el de la niñez, el tiempo y la realidad que él quiere recuperar. El segundo, es el de la narración, es decir, tres

décadas después. Finalmente, el tercer momento es el de diversas descripciones y retazos de escrituras anteriores a la novela. De esta manera, el nivel diegético autobiográfico logra una condensación temporal a través del cual el narrador cuestiona la veracidad de los recuerdos.

En ese inventario, el narrador se da cuenta de que sólo posee unos cuantos recuerdos que no son del todo fiables, también se da cuenta de que algunos de esos recuerdos son vagos, que otros tienen incoherencias y, tal vez más importante aún, se da cuenta de que la recuperación de su infancia, es también una recuperación de su identidad:

Même si je n'ai pour étayer mes souvenirs improbables que le secours de photos jaunies, de témoignages rares et de documents dérisoires, je n'ai pas d'autre choix que d'évoquer ce que trop longtemps j'ai nommé l'irrévocable ; ce qui fut, ce qui s'arrêta, ce qui fut clôturé : ce qui fut, sans doute, pour aujourd'hui ne plus être, mais ce qui fut aussi pour que je sois encore. (*W*, 22-23)

A la distancia temporal que necesariamente existe en una autobiografía, el narrador agrega una distancia crítica que le permite encontrar las incoherencias y las inexactitudes que sus recuerdos o sus escritos anteriores tienen. De esta manera, la escritura de este nivel diegético adquiere un tono enciclopédico o taxonómico que hace eco al tono usado para la descripción de la sociedad de *W* en el nivel ficcional.

La segunda parte del nivel autobiográfico hace la reconstrucción de su infancia. Pero más que un relato de su infancia, lo que el narrador presenta es un intento de dar un anclaje a los hechos de su infancia y por lo tanto a su identidad. Al mismo tiempo, se trata de un modo de tejer o recrear una infancia que antes de la escritura no existía para él. En

efecto, el mismo narrador se encarga de subrayar que no escribe sobre la realidad sino una creación o recreación de su infancia, es decir, los recuerdos sólo existen a partir de la escritura:

Désormais, les souvenirs existent, fugaces ou tenaces, futiles ou pesants, mais rien ne les rassemble. Ils sont comme cette écriture non liée [...] les souvenirs sont des morceaux de vie arrachés au vide : Nulle amarre. Rien ne les ancre, rien ne les fixe. Presque rien ne les entérine. Nulle chronologie sinon celle que j'ai, au fil du temps, arbitrairement reconstituée : du temps passait. (*W*, p 93-94)

La recreación de su infancia va de su llegada a Villard-de-Lans hasta la liberación. La historia personal de Perec se funde con la Historia, de manera que para él su infancia no puede ser concebida separada de la Historia de la humanidad. Así, el nivel autobiográfico retoma la Historia para dar sentido a la infancia del protagonista, como si la Historia europea formara parte de la identidad de Perec. Durante esta recreación, el narrador se da cuenta de que los recuerdos no siempre son totalmente verídicos, de que existen los recuerdos inventados, los recuerdos recreados, así como los recuerdos prestados, pero que aun así son sus recuerdos.

Es importante subrayar que mientras el nivel diegético ficticio se fragmenta a medida que se va construyendo, el nivel autobiográfico se presenta fragmentado desde el principio y tiende a crear un relato coherente de la infancia que se reconstruye e. A pesar de esto último, este nivel diegético permanece fragmentado porque la infancia del narrador se reconstruye con base en sus propios recuerdos aislados, en los recuerdos de otras personas, así como, en la descripción de diversos documentos.

Tanto la novela de Perec como la de Pacheco presentan una estructura doble y fragmentaria que pone en el centro del cuestionamiento la existencia humana. En ambas, la estructura fragmentaria es un reflejo de la identidad de los personajes, la cual está dividida y es el narrador acompañado por el lector quien debe reunir los fragmentos como en un rompecabezas. Asimismo, la fragmentación permite mostrar que la realidad es inabismable totalmente, siempre hay fragmentos que están más allá de nuestro alcance. Mientras en *W ou le souvenir d'enfance*, la escritura permite recuperar la infancia del narrador, la cual, para él, sólo existe a través del acto de escribir; en *Morirás lejos*, la escritura multiplica e intercambia las identidades de los personajes. En ambas, el lector se enfrenta a una búsqueda de identidades.

## **1.2 Persecución-búsqueda**

La estructura binaria y fragmentaria de ambas novelas da soporte al tema de la persecución. Por un lado, la persecución física: un personaje persigue a otro; por otro, persecución de la identidad.

La persecución como motivo literario es retomada por Pacheco para volverla uno de los ejes sobre los que se articula la novela. Inicialmente, eme es el personaje perseguido, mientras que Alguien es el perseguidor. A medida que la novela avanza, el rol de perseguidor es retomado por otros personajes, como los romanos, los nazis, Hitler, las víctimas en pos de venganza, el pasado, la muerte, etcétera. El rol de perseguido también cambia de personaje, de eme a Alguien, pasando por los judíos. En primera instancia, desde

la perspectiva de eme, Alguien lo observa todos los días desde una banca del parque; por ello eme trata de descubrir que hace ahí:

Si aún en su delirio perduran la lucidez, el espíritu inquisidor, la capacidad deductiva, la fe que caracterizaron para desgracia nuestra, al eme que todos conocimos, él debe hacerse las siguientes reflexiones [...] Admitiendo sin conceder que el hombre no sea un perseguidor ¿por qué está allí a horas fijas, hace siempre lo mismo y se retira cuando oscurece? Es innegable que si el hombre vigilara a eme no actuaría de ese modo infantil. Entonces (*MI*, 12)

A partir de este punto, a lo largo del nivel ficticio, el narrador presenta las 27 posibilidades de identidad de Alguien. Entonces, se puede afirmar que es este cuestionamiento que da origen al nivel ficticio. Posteriormente, el nivel histórico revela la identidad de eme, como un médico nazi que experimentaba con los internos de un campo de concentración:

El *Dr Med SS Unterstrumführer* eme viviseccionó mujeres y hombres injertó células cancerosas [...] e hizo muchos otros experimentos [...] eme no manifestó proclividad especial hacia ningún grupo étnico eligió hebreos lo mismo que gitanos rusos franceses tártaros polacos españoles checos húngaros griegos y aun víctimas inconfundiblemente arias [...] (*MI*, 78, 79)

Así, es eme el que se muestra como perseguidor, no sólo de los judíos, también de otras víctimas. Posteriormente, en las secciones de desenlace y de Apéndice, eme es nuevamente el perseguido y un grupo de sobrevivientes de sus experimentos lo persigue y le da caza. El rol de perseguidor no se limita a estos personajes, a lo largo de la novela, en ambos niveles diegéticos se presentan como perseguidores los romanos, los alemanes, los españoles, Stalin, entre otros. Esta larga lista de perseguidores abarca una gran parte de la historia de la humanidad. Las víctimas no sólo son los judíos, sino también otros pueblos. Al mismo

tiempo que los personajes intercambian el rol de perseguidor, hay una búsqueda de identidad, tanto de Alguien como de eme como ya se ha mencionado antes. De esta manera, la persecución no sólo es física sino identitaria. Tanto en el nivel ficticio como en el nivel histórico se establece el tándem perseguidor-perseguido, son roles reversibles que cualquier personaje puede tomar. Con la multiplicación de testimonios y fragmentos narrativos, esa pareja se multiplica también, como si la cuestión abarcara a cualquier tándem perseguidor-perseguido en cualquier tiempo y espacio. De esta forma, los cuestionamientos de la novela pueden escapar a la literatura y aplicarse a la realidad.

Por su parte, en *W ou le souvenir d'enfance*, el tema de la persecución se presenta principalmente bajo la forma de búsqueda de la identidad. Gaspard Winckler también es un perseguidor, sólo que él va tras el verdadero Winckler, en reflejo de Georges Perec que busca su infancia perdida. Tradicionalmente, la identidad implica la permanencia del nombre, la memoria y la apariencia física. En *W ou le souvenir d'enfance*, el nivel autobiográfico parte de la negación de la memoria y de la fluctuación del nombre. La negación de los recuerdos de infancia da origen a la búsqueda identitaria y a la novela. Se trata de una búsqueda consciente y voluntaria, que lleva al narrador a analizar lo que le queda de su infancia: uno o dos recuerdos, algunas fotos, un documento y algunos testimonios de su familia. La pesquisa identitaria de Perec toca varios puntos, para este análisis me centraré en dos: el nombre y la memoria.

El nombre es el punto alrededor del cual se aglutinan los atributos que dan consistencia a la identidad. En *W ou le souvenir d'enfance*, Perec muestra que su apellido ha variado a lo largo de la historia, presenta la etimología de su apellido desde su origen judío Peretz, cuyo significado es agujero, pasando por las variaciones del apellido: Peiresc, Pérec, Perrec y finalmente Perec. En esta evolución, el narrador liga el apellido al pan llamado bretzel, subrayando el sentido de agujero, como el agujero en la historia de Georges Perec:

Le nom de ma famille est Peretz. Il se trouve dans la Bible. En hébreu, cela veut dire « trou », en russe « poivre », en hongrois (à Budapest, plus précisément), c'est ainsi que l'on désigne ce que nous appelons « Bretzel » [...] (*W*, 56)

Esta genealogía permite a Perec explicar su falta de pertenencia a una familia, a una raíz, pues, al morir sus padres, Georges Perec es el único en portar ese apellido, su padre era Peretz. Lo único que le une a su familia es su origen judío, sin embargo, la guerra y la pérdida de sus padres han hecho que en Perec sea un rasgo que no tenga sentido para él. Como lo indica Catherine Dana, Georges Perec no encuentra en el ser judío un signo de pertenencia alrededor del cual definir su identidad, pues ser judío es algo, que durante la Segunda Guerra Mundial debía ser ocultado:

Être juif est le signe invisible d'une destinée aveugle et arbitraire, une cause de mort, en tout cas le symbole de l'instable [...] La judéité est une donnée intangible et qui pourtant sape toutes les fondations de l'enfance [...] La judéité sape la mémoire de l'enfance parce qu'elle sape la langue. Durant la Seconde Guerre mondiale, le mot « juif » lui-même devient tabou et est éliminé du vocabulaire courant. (Dana, 1998, 135)



Por esto, Perec es bautizado como católico para ocultar su origen judío. La imposibilidad de encontrar pertenencia en el apellido y en el origen judío, no obstante, lleva a Perec a tratar de encontrar su identidad a través de la escritura.

Es la escritura la que permite dar coherencia a la memoria. Al inicio de la narración, Perec sólo cuenta con un recuerdo de su infancia (como lo anuncia el título), es la escritura de la novela la que le permite acceder a la historia de su infancia. Al inicio del nivel autobiográfico, el narrador declara: No tengo recuerdos de infancia (*W*, 17). Esa declaración da origen a la búsqueda identitaria, en la que Perec repasa el recuerdo que tiene, las fotos, los documentos y los testimonios de sus familiares. Esto le permite encontrar el recuerdo de su padre, el verdadero nombre de éste y el dolor de su pérdida. Asimismo, le permite asirse al recuerdo de la madre y del momento en que la vio por última vez.

Al mismo tiempo de la exploración identitaria del nivel autobiográfico, Gaspard Winckler introduce al lector al universo de *W*, la sociedad utópica que hacia el final de la novela se devela como un campo de concentración. Es necesario recordar que Winckler trata de localizar al hijo de Caecilia, un nombre que inevitablemente recuerda el nombre de la madre de Georges Perec, mencionado en el nivel autobiográfico:

**Cyrla Schulevitz, ma mère, dont j'ai appris, les rares fois où j'entendis parler d'elle, qu'on appelait plus communément Cécile, naquit le 20 août 1913 à Varsovie. (*W*, 49)<sup>7</sup>**

---

<sup>7</sup> Se respetan las negritas del original. Así se hará cada vez que sea necesario.

De esta manera, el nivel ficticio presenta a Gaspard Winckler en busca del hijo de Caecilia, es decir, el verdadero Gaspard Winckler. A su vez, esto refleja la pesquisa identitaria del narrador del nivel autobiográfico, Georges Perec, hijo de Cécile; por lo tanto Gaspard Winckler se vuelve el alter ego de Perec narrador. En consecuencia, ambos niveles diegéticos representan la búsqueda de la niñez de Perec, pero en el nivel ficticio esta pesquisa lo lleva a un campo de concentración, lugar donde murió su madre.

El nivel autobiográfico permite a Perec encontrar los lazos identitarios que lo unen con sus padres y con su familia. El nivel ficticio le permite incorporar la Historia del genocidio y de los campos de concentración como parte de su historia personal. Así, la persecución no se limita a encontrar los recuerdos de su infancia, sino que también incorpora la cuestión de la pertenencia y de la relación entre la historia personal y la Historia como ciencia.

La estructura binaria da sustento a la persecución identitaria en ambas novelas. Es decir, ficción e Historia, por un lado, así como, ficción y autobiografía, por el otro, llevan al lector a cuestionarse sobre la identidad del perseguidor, sobre si la Historia puede participar en construcción de la identidad personal. Al mismo tiempo, parece que los niveles histórico, por un lado, y autobiográfico, por otro, persiguen al nivel ficticio y viceversa.

En ambas novelas, la fragmentación permite multiplicar las posibilidades de la trama narrativa. En *Morirás lejos*, también permite dar voz a diversos personajes, lo que implica diversas perspectivas de la persecución y del rol de víctima-victimario. En *W ou le*

*souvenir d'enfance*, representa los fragmentos de recuerdos, así como los agujeros en su historia personal. En ambos casos, la estructura binaria y fragmentaria delinea un laberinto literario que esconde un significado que el lector debe encontrar.

## **Capítulo 2: Multiplicación de posibilidades narrativas**

Tanto *Morirás lejos* como *W ou le souvenir d'enfance* se caracterizan por aprovechar la estructura narrativa para multiplicar las posibilidades narrativas de la escritura. En ambas obras, los dos niveles diegéticos aunados a la enorme cantidad de fragmentos dan pie a una multitud de relatos que envuelven al lector.

Cuando el lector se enfrenta a estas novelas tiene la sensación de adentrarse en un laberinto complicado. Ese laberinto obliga al lector a participar en la obra para desentrañar su significado.

Las dos novelas parecen reflejar o hacer eco del laberinto de posibilidades que Borges plantea en sus cuentos, en especial en “El jardín de senderos que se bifurcan” (Borges, 1987, 328-339). Entonces, la cuestión inevitable es ¿en qué medida estos laberintos literarios son reflejo de lo planteado en el cuento de Borges?

### **2.1 “El jardín de senderos que se bifurcan”**

“El jardín de senderos que se bifurcan” (1941) narra la historia de Albert, un espía que trabaja para el gobierno nazi y que debe cumplir la misión de pasar cierta información a su jefe en Berlín, en medio de la guerra. Para lograr su misión, Albert debe encontrar a Yu Tsun, pero es perseguido por el capitán Richard Madden quien intenta evitar que Albert cumpla con sus objetivos.

“El jardín de senderos que se bifurcan” es un cuento de construcción laberíntica en dos niveles. El primer nivel es el de la dimensión espacial, representado por el camino de la estación del tren a la casa del doctor Albert y por el laberinto de Ts’ui Pên. Un segundo nivel lo constituye la estructura laberíntica de la narración. En ese laberinto se inserta un relato de tipo policiaco en el que un espía al servicio de Alemania intenta pasar una información a su jefe; la única manera que encuentra es matar al doctor Albert. Este marco sirve a Borges para proponer una realidad en forma de un laberinto de posibilidades en las que el futuro es todo lo posible y todo lo posible es lo futuro. Por otro lado, Borges propone, con la ayuda de una *mise en abîme*, que la realidad es un laberinto en el que al llevarse a cabo una de las posibilidades se anula automáticamente el resto. Muchos críticos literarios encuentran en este cuento una parábola del tiempo, tomada a partir de los descubrimientos físicos sobre la relatividad y las dimensiones del siglo XX.

Tanto José Emilio Pacheco como Georges Perec reinterpretan el laberinto borgiano, cada uno construye un laberinto en el que realidad y ficción se funden, obligando al lector a cuestionarse sobre lo que distingue a una de la otra y ambos lo hacen en forma de novela.

Borges plantea un laberinto de posibilidades infinitas y simultáneas; sin embargo, el cuento ilustra que al elegir una de las posibilidades, en nuestro universo las demás se anulan: “No en todos- murmuró con una sonrisa-. El tiempo se bifurca perpetuamente hacia innumerables futuros. En uno de ellos soy su enemigo.” (Borges, 1987, 339) Pacheco y Perec parecen explorar ese laberinto y presentar todas las posibilidades al mismo tiempo.

Para ello, ambos autores proponen la multiplicación de posibilidades narrativas como método para recrear el laberinto borgiano.

## **2.2 Multiplicación de posibilidades narrativas**

En *Morirás lejos* la multiplicación de posibilidades narrativas se presenta principalmente en tres formas: la multiplicación de narraciones, la multiplicación de las temporalidades y la multiplicación de las voces narrativas (la cual se analizará más adelante). En cuanto a la primera forma, Pacheco propone una novela en la que la anécdota inicial se multiplica a medida que el lector avanza en su lectura. Es decir, la novela no narra una historia, al contrario, propone una infinidad de historias posibles a la anécdota inicial. Para lograr traer al lector esas múltiples historias el narrador multiplica y fragmenta las identidades, tanto del protagonista, de su antagonista, así como la del mismo narrador. Como hemos mencionado, el nivel ficcional presenta una serie de 27 explicaciones a la identidad de Alguien, el personaje sentado en la banca. Cada una de esas 27 explicaciones, es a su vez, una posibilidad narrativa de la anécdota inicial propuesta por el narrador. A esto se suman, las diferentes posibilidades identitarias de eme que son presentadas tanto en el nivel ficcional como en el nivel diegético histórico, en Totenbuch. En el nivel ficcional, la identidad de eme tiene siete posibilidades (sugeridas a medida que se proponen las posibilidades identitarias de Alguien): eme es el personaje que observa a Alguien, es el perseguido, es un personaje muerto, es un paranoico, es un hombre enloquecido por la historia moderna, es un criminal nazi refugiado en México. En el nivel histórico, los

testimonios describen otras doce posibilidades, enumeradas en alemán. Es necesario subrayar que esas identidades posibles no sólo se quedan en la mención de un atributo, al contrario, se completan con la descripción de los hechos de eme durante la Segunda Guerra Mundial. Del mismo modo que las posibles identidades de Alguien, el nivel histórico presenta algunas posibles identidades de eme que se oponen o se niegan entre sí:

[*Fünf*] eme capitaneó la escuadrilla de la Luftwaffe especializada en arrasar poblaciones enteras —y con sus habitantes.

[*Sechs*] es el sobreviviente, el Führer Adolf Hitler.

—Unmöglich! [...]

[*Zwölf*] eme si dirigió un campo de exterminio pero en el motín que siguió a la liberación, Alguien y otros internos lo arrojaron vivo a un horno crematorio.

—No, eme es *Eins* o *Zwei*, a mi juicio. Podría ser *Fünf* pero no *Sechs*.

[...] —Es *Zeun* [sic] y el glorioso primero de septiembre de 1939 fue el primer oficial de alta graduación que cruzó la frontera polaca. En el verano de 1940 lo encontramos – nuevos galones – en las montañas griegas o a las puertas de Atenas o tal vez (una suposición) en Salónica ...(*MI*, 123-124)

La posibilidad doce, no sólo niega los incisivos anteriores, también plantea que eme está en Salónica, es decir en el nivel ficticio.

No obstante que las distintas identidades posibles para ambos personajes están numeradas, éstas no son limitadas, pues el narrador recurre a otras técnicas para aumentarlas. La primera técnica es ambivalente, porque significa al mismo tiempo cargar y vaciar de significado a los nombres de los personajes: eme y Alguien. Eme puede representar la manera de nombrar a alguien indeterminado, pero al mismo tiempo, eme es la letra inicial de muchas palabras, las cuales son señaladas desde el nivel histórico como bien lo ha señalado Raúl Dorra en *La literatura puesta en juego*:

*eme* es una letra inicial pero no de una palabra única que es necesario descubrir entre la pluralidad de nombres que sugiere. *Eme*, en efecto, “entre otras cosas puede ser: mal, muerte, *mauet*, *meurtrier*, *macabre*, *malédiction*, *menace...*” Pero [la frase] *puede ser* quiere decir en este caso que es y no es la letra inicial de todos estos nombres porque no es la letra inicial de ninguna palabra en tanto única. (Dorra, 1986, 137-138)

En consecuencia, *eme* puede tener cualquiera de esas connotaciones o cualquiera que el lector le otorgue. Cada una de esas connotaciones representa una posibilidad de identidad que completa las anteriores o las niegan. Pero, al mismo tiempo, cada una de esas nuevas posibilidades vacía de significado a *eme*, pues, en realidad no hay nada que indique al lector que ha encontrado la verdadera identidad de *eme*. En consecuencia, *eme* podría ser cualquier perseguidor, no sólo nazi, sino cualquier perseguidor que haya existido, que exista o que pudiera existir. En cuanto a Alguien, el procedimiento es similar, esa palabra representa la forma de nombrar a una persona indeterminada. Por lo tanto, en la novela, Alguien puede tomar cualquier identidad que el relato permita o proponga y, simultáneamente, representa a un personaje determinado: el hombre sentado en una banca frente al edificio de *eme*.

Otra técnica para multiplicar las identidades es la reversibilidad. En *La literatura puesta en juego*, Raúl Dorra indica que:

La reversibilidad que es frecuente encontrar en la forma de signos es otra correspondencia temática y otra reiteración, alegórica, de lo que enuncia el relato; dado el juego del acoso, el acosador es también, o puede ser, el acosado y viceversa; el juego puede empezar por cualquiera de sus fases. (Dorra, 1986, 108)



Dorra subraya que este rasgo de la novela está presente en diferentes planos de la misma: los ideogramas, las correspondencias y las reiteraciones. Asimismo podemos agregar que los ecos entre los diferentes niveles diegéticos completan esta reversibilidad. Así, en el plano narrativo, una de las temáticas más sobresalientes de la novela es la persecución, sin embargo en esta novela, los roles de perseguido y perseguidor no son fijos, como ya se ha mencionado en el capítulo 1. Tanto eme como Alguien, en las distintas posibilidades narrativas, toman uno u otro rol, es decir, mientras en algunas posibilidades son el perseguidor, en otras son el perseguido. Los roles son reversibles, por lo que las identidades propuestas para uno pueden ser también válidas para el otro.

La identidad del narrador también es ambigua y múltiple, pues en algún momento de la historia puede identificarse como un narrador en tercera persona: “Insistamos: la adivinanza no es un juego: se trata de un enigma iniciado un mediodía de 1946 ó 1947, cuando al bajar del taxi eme sintió en el parque el olor a vinagre.” (*MI*, 12) En ocasiones puede ser identificado como el mismo eme (el hombre en la ventana) o bien como Alguien (el hombre en la banca):

Puede tratarse de un nostálgico que en los alrededores de este sitio pasó los primeros años de su vida.  
Alguien se divierte imaginando. Alguien pasa las horas de espera imaginando. (*MI*, 27 y 45)

La elección de cualquier identidad tanto de eme, de Alguien o del narrador realiza una posibilidad narrativa. Cualquier combinación de identidades de estos personajes representa otra posibilidad narrativa. Sin embargo, la novela no propone una posibilidad

como la correcta, al contrario, todas las posibilidades tienen cabida y son válidas en el universo de *Morirás lejos*.

La simultaneidad de posibilidades no se limita sólo a los personajes o al narrador, el tiempo también se fragmenta y se multiplica. La novela propone la coexistencia de diferentes presentes, diferentes pasados y diferentes futuros. El nivel ficticio explota las posibilidades simultáneas del presente. El narrador indeterminado enumera veintisiete posibilidades de identidad de Alguien, las que se convierten en un número igual de posibilidades de narración. Todas éstas se sitúan al momento de la narración y de la lectura, por lo que representan los diferentes presentes. Éstos se realizan simultáneamente y, aunque alguno pretende anular las anteriores, todos son posibles. Esa trama de posibilidades tiene dos funciones: la primera es retrasar el final de la historia, evitar que el pasado alcance al protagonista para cobrar venganza. Es algo tan claro que hasta él mismo eme se da cuenta:

Y eme, como se dijo, preferiría continuar indefinidamente jugando con las posibilidades de un hecho simple: *A* vigila sentado en la banca de un parque, *B* lo observa tras las persianas;

Pues sabe que desde antes de Scherezada las ficciones son un medio de postergar la sentencia de muerte. (*MI*, p 48-49)

La segunda función es la reflexión sobre el proceso de la escritura, rasgo que hace eco directamente al “Jardín de los senderos que se bifurcan”, pues muchos de los incisos de las posibilidades estudian los mecanismos que construyen una narración: “[m] Sólo hay escasos datos auténticos que pueden ser utilizables a fin de precipitar uno entre los mil virtuales desenlaces.” (*MI*, 38) Todo esto convierte a la novela en una gran *mise en abîme*

que obliga al lector a participar en la construcción de la obra literaria y que multiplica también las narraciones.

El nivel diegético histórico se establece como anterior al tiempo de la narración, por lo que representa el pasado, el cual, como habíamos ya establecido, no es único, pues las voces narrativas lo convierten en múltiple. De esta manera, el narrador sigue bifurcando el presente y el pasado de la narración. Además hace explícito ese sistema, pues pide al lector que elija una opción:

Fiel a sus monótonas elipsis, a su forma de pasar el tiempo y deshacer la inminencia, el narrador propone ahora un sistema de posibilidades afines con objeto de que *tú* escojas la que creas verdadera. (*MI*, 72)

Este laberinto de posibilidades de pasados y de presentes narrativos se completa con los desenlaces, que representarían las bifurcaciones hacia el futuro. La última parte de la novela propone siete finales, uno en la sección desenlace y seis más en el apéndice.

La novela ofrece diferentes presentes, pasados y futuros, pidiendo al lector que elija, pero la elección de alguna combinación no anula las otras. Así las posibilidades narrativas propuestas por la novela se completan con las posibles lecturas que el lector otorgue a la novela. Es decir, el sistema de posibilidades termina multiplicándose por las posibles lecturas para completar el laberinto metafísico representado por Pacheco.

Tal como se señaló antes, *W ou le sovenir d'enfance* es un intento de recuperación de la infancia del autor. Y aunque podría pensarse que se trata de una sola historia, Perec no se conforma con ello. La narración fragmentaria rompe la linealidad y multiplica la

narración. De esta manera, Perec explora desde distintos ángulos la infancia perdida, explora también cómo la realidad se refleja en múltiples posibilidades.

Por un lado, la historia se bifurca al desarrollarse en dos niveles diegéticos que normalmente se presentan por separado: la ficción y la autobiografía. Asimismo, la novela está dividida en dos partes, lo que a su vez divide a cada nivel diegético en dos. No se trata de una mera división formal, los relatos contenidos en la primera parte de cada nivel diegético son diferentes de los contenidos en la segunda parte. En el nivel ficticio, la primera parte presenta un relato tipo policíaco o de aventuras, que al mismo tiempo alude a los relatos testimoniales; la segunda parte presenta un relato muy cercano a una descripción taxonómica,<sup>8</sup> una descripción muy detallada de la sociedad modelada según los valores del deporte. En esta segunda parte, el narrador en primera persona desaparece para volverse una voz en tercera persona. En el nivel autobiográfico, el narrador analiza lo poco que posee de su infancia: un recuerdo, unas fotos y un documento. Ese análisis lo lleva a la escritura y reescritura de sus recuerdos centrándose en la pérdida de su padre y en la última vez que vio a su madre. A diferencia de la primera parte, en la que el narrador afirma que no tiene recuerdos de infancia, la segunda parte tiene como comienzo la afirmación de que a partir de ese momento ya hay recuerdos pero que nada los une:

Désormais, les souvenirs existent, fugaces ou tenaces, futiles ou pesants, mais rien ne les rassemble. (*W*, 97)

---

<sup>8</sup> Se trata de un tono que recuerda al narrador de la primera novela de Perec, *Les choses*.

Si bien toda la novela está fragmentada, la primera parte del nivel autobiográfico lo es aún más, ya que presenta descripciones de fotos y de documentos, escritura y reescritura de recuerdos, notas que corrigen la escritura, etcétera. Esta fragmentación también permite multiplicar la narración.

Las posibilidades narrativas también se multiplican a través de la utilización de diferentes géneros literarios, así como de diferentes fuentes documentales. Los distintos géneros literarios presentes dan a la narración tonos diferentes enmarcando la búsqueda identitaria. Efectivamente, el relato policiaco y el de viajes tienen en común que el protagonista va en pos de un descubrimiento. En el relato policiaco, el orden ha sido alterado por un criminal, el cual debe ser descubierto por el detective para que el mundo regrese al orden natural de las cosas. En el relato de viajes, el protagonista va en busca de lugares desconocidos y exóticos, muchas veces ocultos para la humanidad. Por su parte, en el relato utópico se describen sociedades ideales, sin embargo, se trata de sociedades que siempre ocultan en su interior un elemento que las puede destruir, o un elemento negativo que anula la utopía. Es decir, en los tres géneros, el protagonista va en busca de algo misterioso y oculto como la infancia de Perec, que no existe hasta que él emprende este viaje literario. La presencia de distintos géneros literarios, en el nivel ficcional, tiene tres funciones principales: la primera función es subrayar el carácter ficticio de este nivel; la segunda función es cuestionar el valor de la ficción, pues a medida que la utopía se convierte en distopía y la ficción se vuelve un espejo de la realidad, los distintos géneros

literarios provocan un efecto de extrañamiento que obliga al lector a preguntarse en qué momento la ficción se vuelve realidad; finalmente, la tercera función es permitir al nivel ficticio ser reflejo del nivel autobiográfico, lo que aumenta sus posibilidades narrativas.

Por su parte, en el nivel autobiográfico de *W ou le souvenir d'enfance*, el narrador reúne todos los objetos, recuerdos y testimonios que puede sobre su infancia. Cada uno de ellos es descrito y analizado de manera individual, de manera que cada uno se vuelve una pequeña diégesis al interior de la narración. Incluso, al interior de esas pequeñas diégesis, la narración se bifurca al incluir una perspectiva más antigua del narrador. Asimismo, hay recuerdos que se multiplican por medio de las variantes y correcciones que el narrador agrega, tal vez el ejemplo más claro de este caso es el del recuerdo de la llave:

Le second souvenir est plus bref ; [...] mon père rentre de son travail ; il me donne une clé. Dans une variante, la clé est en or ; dans une autre, ce n'est pas une clé en or, mais une pièce en or, dans une autre encore, je suis sur le pot quand mon père rentre de son travail ; dans une autre enfin, mon père me donne une pièce, j'avale la pièce, on s'affole, on la retrouve le lendemain dans mes selles. (*W*, 23)

Este procedimiento es utilizado a lo largo de todo el nivel diegético, por lo que en todo momento, el narrador está en proceso de construir los recuerdos. El lector, en consecuencia, se enfrenta a la labor de distinguir entre los recuerdos reales, los contruidos e incluso los que el mismo Perec reconoce como prestados. De esta manera, la narración se multiplica a través de pequeñas diégesis que muestran distintos aspectos de la historia que Perec intenta recuperar.

### 2.3 Multiplicación de voces narrativas

La multiplicación de posibilidades narrativas también es propiciada por la multitud de voces narrativas incluidas en ambos niveles diegéticos. Tanto *W ou le souvenir d'enfance* como *Morirás lejos* presentan una construcción multivocal. En ambas novelas, el narrador permite que otras voces participen de la historia, aportando perspectivas diferentes o poniendo en duda lo ya dicho.

En *W ou le souvenir d'enfance*, la multiplicación de las voces narrativas comienza por la existencia de dos narradores, uno para el nivel ficticio y otro para el autobiográfico. En el nivel ficticio, el narrador es Gaspard Winckler quien a su vez se desdobra, al haber un niño con el mismo nombre, mientras que para el nivel autobiográfico es Georges Perec. Antes de proseguir, es necesario señalar que en gran parte de la novela los protagonistas más que narrar se dedican a describir en un tono casi científico, como lo anuncia Winckler en el capítulo I:

Même si les événements que j'ai vus ont bouleversé le cours, jusqu'alors insignifiant de mon existence, même s'ils pèsent encore de tout leur poids sur mon comportement, sur ma manière de voir, je voudrais, pour les relater, adopter le ton froid et serein de l'ethnologue. (*W*, 10)

A pesar de esto, hemos decidido referirnos a ellos como narradores, pues los largos pasajes descriptivos permiten construir la historia de infancia de Georges Perec.

Estos narradores dan paso a otras voces narrativas. En el nivel ficcional, hay dos voces narrativas; la primera es la de Gaspard Winckler, quien se asume como testigo de una historia difícil de contar, en la primera parte de este nivel, él es narrador y protagonista, al

mismo tiempo; la segunda voz narrativa es Otto Apfelstahl quien narra la historia de Caecilia Winckler y su hijo. El cambio de voz narrativa inserta el motivo del viaje y de la búsqueda del protagonista de la ficción, asimismo, introduce el motivo de la copia. En efecto, a través del relato hecho por Apfelstahl, el lector se entera que el protagonista es un desertor del ejército que, para poder esconderse, recibe la ayuda de una sociedad la cual le da una nueva identidad, la de Gaspard Winckler:

- Vous êtes-vous déjà demandé ce qu’il était advenu de l’individu qui vous a donné votre nom ? [...]
- À celui dont je porte le nom ! [...] J’ai toujours pensé que les papiers que l’on m’avait donné étaient faux.
- Gaspard Winckler était à l’époque un enfant de huit ans. Il était sourd-muet. (W, 33, 40)

En consecuencia, existen dos Gaspard Winckler y el falso debe ir en pos del verdadero. Esta dicotomía entre una supuesta identidad real versus identidad falsa anuncia la dicotomía entre los recuerdos reales y los falsos recuerdos que permea el nivel autobiográfico.

Aunque, Winckler es el narrador en las dos partes del nivel ficticio, las voces narrativas son diferentes. En la primera parte, se trata de un narrador protagonista, que además de contextualizar la historia, nos plantea que a pesar de la dificultad para dar su testimonio, es su deber dejar constancia de esa historia. Winckler presenta su historia como un testimonio, un testimonio que se asemeja a los de los sobrevivientes de los campos de concentración:

Je m’y résous aujourd’hui, poussé par une nécessité impérieuse, persuadé que les événements dont j’ai été le témoin doivent être révélés et mis en lumière [...] mes rêves se peuplaient de ces villes fantômes, de ces courses sanglantes dont je croyais



encore entendre les mille clameurs, de ces oriflammes déployées que le vent lacérait. (*W*, 9)

Así, el narrador pone en el centro de su historia el horror del Holocausto, lo que crea la primera conexión con el otro nivel diegético, ya que esta presentación no sólo se aplica a la historia del nivel ficticio, también puede aplicarse al nivel autobiográfico, pues Georges Perec intenta recuperar su infancia perdida durante la Segunda Guerra Mundial. Para la segunda parte del nivel ficticio, ese narrador-protagonista se vuelve un narrador testigo que prácticamente desaparece para quedarse sólo en la voz narrativa. En consecuencia, podemos afirmar que se trata de un narrador distinto al de la primera parte.

En cuanto al nivel autobiográfico, hay una sola voz narrativa, aunque en muchos de los capítulos esa voz se desdobra. En efecto, para analizar las fotos y los recuerdos que el narrador posee de su infancia, en muchas ocasiones utiliza escritos que había hecho en otra época. De este modo, además del Perec protagonista, hay dos Perec narradores al mismo tiempo, los cuales son marcados por la tipografía, por ejemplo, cuando hace las descripciones de las fotos:

Les textes qui suivent datent de plus de quinze ans. Je les recopie sans rien y changer, renvoyant en note les rectifications et les commentaires que j'estime aujourd'hui devoir ajouter.

1

**Sur la photo le père a l'attitude du père. Il est grand. Il a la tête nue, il tient son calot à la main. Sa capote descend très bas<sup>1</sup>. Elle est serrée à la taille par l'un de ses ceinturons [...]**

1. Non, précisément, la capote de mon père ne descend très bas : elle arrive aux genoux. (*W*, p 45-46 y 49)

Este desdoblamiento establece una distancia crítica que permite al narrador mostrar la manera como los recuerdos se construyen, se recrean e, incluso, se toman prestados. El narrador se desdobra para darnos visiones diferentes sobre el mismo hecho.

Esta multiplicación de voces narrativas permite construir una historia personal caleidoscópica, llenando así los agujeros en los recuerdos de infancia de Perec.

En *Morirás lejos*, la narración no es univocal, como ya habíamos señalado, el narrador da voz a diferentes testigos, es decir, se multiplica en las diferentes voces narrativas. En el nivel histórico, se da voz a diferentes testimonios de distintas épocas: Flavio Josefo. Ludwig Hirshfeld, Hans Frank, un sobreviviente, un testigo presencial, el mismo eme. Incluso podemos agregar al narrador implícito de la obra teatral del inciso “u” del nivel ficticio, la obra que narra la persecución, tortura y expulsión de un judío llamado Isaac Bar Simón o Pedro Farías de Villalobos. Todos esos testimonios amplían los detalles sobre la persecución del pueblo judío y al mismo tiempo muestran cómo el perseguidor puede convertirse en perseguido.

Observemos un poco de cerca la obra teatral contenida en el inciso “u” de Salónica. Esta voz narrativa es importante, porque anuncia la fusión del nivel histórico y del nivel ficticio. A modo de *mise en abîme*, este inciso presenta un obra teatral llamada Salónica, como el nivel diegético ficticio, en la que un judío perseguido, torturado y expulsado de su patria cobra venganza de su ex-torturador, anunciando así alguno de los posibles finales del

nivel ficticio. Cecilia Salmerón Tellechea señala que este relato complementa el recuento cronológico de la persecución judía:

Es decir, la expulsión de los judíos de España en el siglo xv (aludida en el argumento de la obra de teatro) conforma el episodio-nexo que cronológicamente hilvana los fragmentos anterior y posterior en r2 [nivel histórico]: la destrucción del templo de Jerusalén, en tiempos de los romanos, y los episodios más modernos del gueto de Varsovia y del Holocausto judío durante la Segunda Guerra Mundial. Puede decirse, entonces, que aunque presente textualmente en r1 [nivel ficticio], *Salónica* pertenece en realidad a ambos microrrelatos [niveles]. (Salmerón, 2011, 168)

El relato describe el ambiente hostil y de persecución de la España de los reyes católicos, pero no se circunscribe a esa época, pues hace un símil con los campos de concentración del siglo XX:

Isabel y Fernando lograron hacer de la Suprema Real Inquisición el organismo represivo más notable de su época. ¿Quién podía estar seguro de que su existencia no iba a concluir en la pira de leña verde o en los campos oscilantes de concentración y trabajo esclavo: las galeras? (*MI*, 58)

Este mismo procedimiento se repite en otros fragmentos de la novela. Estos paralelismos permiten mostrar que la persecución y represión existen en todas las épocas y como lo señala el inciso “v” del nivel ficticio, no hay un solo holocausto, sino varios y en distintas partes del mundo.

Las distintas voces narrativas, en *Morirás lejos*, se unen a los otros procedimientos para que la narración estalle en una infinidad de posibilidades narrativas que delinean un laberinto borgiano.

“El jardín de senderos que se bifurcan” plantea dos laberintos, uno físico y uno metafísico. El motivo de la persecución al estilo policiaco permite al narrador poner en el centro de ambos laberintos al ser humano; es decir, el ser humano es quien se encuentra atrapado en una realidad laberíntica y, al mismo tiempo, en una realidad temporal que le presenta diversas posibilidades, de las cuales debe seleccionar una. Ese laberinto físico se transforma, tanto en *Morirás lejos* como en *W ou le souvenir d'enfance*, en un laberinto de escritura creado a través de la estructura de la novela. Ese laberinto atrapa al narrador, a los personajes y al lector. En la novela de Pacheco, la estructura de la novela permite enlazar la Historia a la ficción, de manera que la Historia se convierte en el pasado del protagonista. Así el laberinto de escritura cuestiona el valor de la Historia en relación a la ficción. En *W ou le souvenir d'enfance*, el laberinto plantea que tanto ficción como autobiografía pueden ser válidas para explorar la historia personal.

El laberinto metafísico borgiano alcanza otro significado en *Morirás lejos*. En la novela de Pacheco, la identidad de los personajes estalla en múltiples fragmentos como un reflejo de la realidad a la que el ser humano se enfrenta desde principios del siglo XX. Esa fragmentación identitaria permite multiplicar las posibilidades narrativas de la anécdota inicial de la novela. Las posibilidades narrativas se reproducen de manera geométrica, como realidades paralelas, todas válidas y realizables al mismo tiempo. El lector podría hacer su elección, la cual será válida pero no anula a las otras posibilidades. Borges plantea una realidad que se bifurca constantemente hacia el futuro, mientras que Pacheco nos

plantea que la realidad es múltiple en el pasado, en el futuro y, sobre todo, en el presente. La realidad se ve descompuesta e invadida por infinidad de realidades en las que el protagonista y el lector se ven inmersos. Así la realidad se vuelve un laberinto de realidades simultáneas posibles, en donde el lector debe encontrar el sentido de la novela.

Para Perec, la realidad también es múltiple pero, a diferencia de Borges y de Pacheco, las posibilidades de realidad pueden coexistir en el presente y en el pasado. Esas distintas posibilidades permiten mostrar aspectos diferentes de la realidad, aspectos que pueden contradecirse pero que no se anulan entre sí. Al igual que *Morirás lejos*, *W ou le souvenir d'enfance* el laberinto propuesto refleja la fragmentación de la realidad y de la identidad.

El laberinto presente en ambas novelas, plantea la cuestión de la ficción versus el relato “verídico”. En ambas novelas coexisten dos niveles diegéticos, uno identificado como ficción y el otro como un relato que parte de la convención de expresar la verdad (Historia y autobiografía). El laberinto propuesto explora cómo ambos tipos de relato pueden ser utilizados para explorar la identidad y la historia personal. El laberinto invita a descubrir significados, entre ellos el valor de la ficción y el del relato verídico. Es lo que trataremos de analizar en el siguiente capítulo.

### **Capítulo 3: Signos y símbolos**

De acuerdo con lo antes señalado, Georges Perec y José Emilio Pacheco llevan al lector a sumergirse en un laberinto de posibilidades narrativas cuyo significado va más allá del juego de la forma narrativa. Tanto en *W ou le souvenir d'enfance* como en *Morirás lejos*, los narradores construyen mundos a través de la utilización de diversos signos y símbolos que designan significados ocultos. Para desentrañar esos significados, en este trabajo, utilizaré los conceptos de la semiótica en especial los desarrollados por Iuri Lotman sobre la semiosfera.

#### **3.1 Semiótica de la cultura**

La semiótica, en una de las definiciones más sencillas, es la disciplina que analiza los signos o el funcionamiento de sistemas de signos (*Cf. Zechetto, 2006, 38*). Si bien, desde la antigüedad diversos pensadores han reflexionado sobre los signos y su análisis, es con Ferdinand de Saussure con quien nace esta disciplina bajo el nombre de Semiología. Saussure plantea una ciencia que se encargue del estudio de los signos. Charles Peirce, por su parte, propone una disciplina que se centra en el estudio de la semiosis; es decir, en el estudio del proceso mediante el cual un signo, su objeto y su interpretante generan la significación. A partir de ambos planteamientos se establecieron dos corrientes: la saussureana, extendida sobre todo en Europa, que analiza los signos siempre dentro de los límites de la lingüística; y la seguidora de Peirce que se centra en el sistema de la semiosis

y que se desarrolla, principalmente en el ámbito anglosajón.<sup>9</sup> Actualmente, el término más generalizado es el de semiótica, el cual utilizaré en este trabajo.

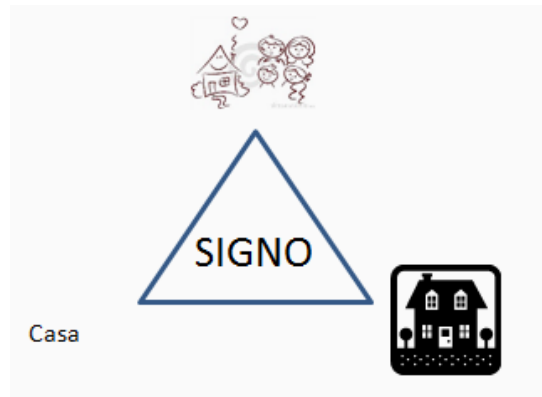
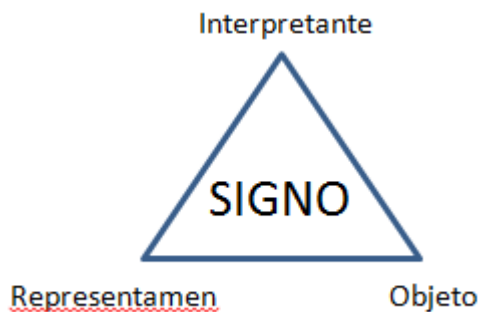
El punto de partida de la semiótica es el signo. Aunque existen diferentes definiciones de signo, la mayoría coincide en plantearlo como algo que sustituye, bajo ciertas circunstancias y cierto aspecto, a una cosa con el objetivo de significarla. Para Saussure, el signo tiene dos componentes, el significante, que es la parte visual o acústica y el significado que es la imagen mental o idea evocada.



Para Peirce, el signo es una triada compuesta por un elemento que sustituye o está en lugar de otra cosa y que funciona como signo; el interpretante, es decir, el sentido del signo; el objeto al cual el signo hace referencia.

---

<sup>9</sup> Para un acercamiento más profundo sobre el desarrollo de la semiótica confróntese *La danza de los signos* (Zechetto, 2006) o *La estructura ausente. Introducción a la semiótica* (Eco, 1986).



Mientras para Saussure la relación entre el significante y el significado es arbitraria pero fija y anterior al momento de la enunciación, para Peirce un signo produce o modifica una idea por lo que se inserta en un proceso de significación continuo y que puede no terminar.

A diferencia de la semiología de Saussure que tiene como unidad mínima de significado al signo lingüístico y de la semiótica de Peirce, que parte de los signos en general, Lotman toma como unidad de significado al texto. Para Lotman el texto es un mensaje codificado por lo menos dos veces, un mensaje heterogéneo que no funciona de manera aislada, que:

Se presenta ante nosotros no como la realización de un mensaje en un sólo lenguaje cualquiera, sino como un complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes, un generador informacional que posee rasgos de una persona con un intelecto altamente desarrollado. (Lotman, 1996, 82)

Esto implica que el texto no se concibe como un recipiente que contiene un significado, sino como un elemento generador de significado, lo que a su vez lo convierte en una unidad de intercambio de significados entre los diversos sistemas semióticos.



Otra diferencia fundamental entre la semiótica de Lotman y la de Peirce es la cuestión del sistema de significados y la semiosfera. Mientras que para Peirce, así como para Saussure, los signos portan en sí mismos un significado, para Lotman el significado de los textos sólo es posible en contexto, dentro de su sistema de significación. La generación de significados no se da en el texto aislado, sino en un texto en contexto que interactúa con otros textos y con el medio semiótico. A su vez:

No existen por sí solos en forma aislada sistemas precisos y funcionalmente unívocos que funcionan realmente. La separación de éstos está condicionada únicamente por una necesidad heurística. Tomado por separado, ninguno de ellos tiene, en realidad, capacidad de trabajar. Sólo funcionan estando sumergidos en un continuum semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización. (Lotman, 1996, 22)

A este continuum semiótico, Lotman lo nombra semiosfera. La semiosfera se concibe como un espacio heterogéneo en el que ocurre la semiosis y fuera del cual no puede darse ésta. En la semiosfera todo es espacio de significación (texto) en el que se da la interacción y el sentido. La semiosfera se concibe como un espacio de autoconciencia semiótica, como un organismo dinámico que posee territorialidad regular y gramática temporal. La heterogeneidad de la semiosfera implica que existan semiosferas específicas que son los espacios de semiosis particulares individuales o de grupos sociales, históricos. Así estas semiosferas específicas entran en contacto a través de diversos puntos, a los que Lotman llama frontera. La frontera permite a cada semiosfera separar lo propio y lo ajeno, distinguir los mensajes externos y traducirlos al lenguaje propio; de esta manera lo que se encuentra

fuera de la semiosfera puede ser introducido y tomar parte de la realidad, así lo señala Lotman en “Acerca de la semiosfera”:

Sin embargo, no se debe olvidar que, para una determinada semiosfera, esta realidad sólo deviene «realidad para sí» en la medida en que sea traducible al lenguaje de la misma (así como las materias químicas externas sólo pueden ser asimiladas por la célula si son traducidas a las estructuras bioquímicas propias de ésta —ambos casos son manifestaciones particulares de una misma ley). (Lotman, 1996, 26)

Como ya se ha mencionado, la semiosfera es un espacio heterogéneo que puede contener sectores especializados de información, separados por sus propias fronteras. Por lo tanto, la semiosfera es atravesada por fronteras que establecen estructuras y subestructuras, las cuales no permanecen aisladas. Hay una constante transmisión de información a través de esas fronteras, hay irrupciones semióticas de una estructura a otra, lo que permite la generación de nuevo sentido.

A su vez, el texto se vuelve una formación finita, cerrada en sí misma, delimitada por una frontera propia. Al atravesar las diversas estructuras o subestructuras de la semiótica y al interactuar con los otros textos de la semiosfera, el texto intercambia información, lo que le permite resignificarse. Asimismo, este intercambio de información le permite generar nuevos significados. De esta manera, el texto posee dos funciones: la transmisión de significados y la generación de nuevos significados.

La novela, en tanto texto artístico, se constituye como una semiosfera particular con normas de significación propias. La frontera de esta semiosfera particular está constituida por los diferentes elementos paratextuales que la acompañan y que la diferencian de otros

conjuntos de textos: título, portada, cuarta de forros, epígrafe, dedicatoria, etcétera. De esta manera la frontera separa los elementos extrasemióticos de los semióticos, los cuales se sujetan al sistema de semiosis establecido por la misma novela. En el caso de las dos obras objeto de nuestro análisis, las reglas de significación se establecen principalmente a través de la estructura fragmentaria y binaria de la novela. Dicha estructura establece una aparente dicotomía entre la ficción y la verdad (ésta presentada, en *Morirás lejos*, como relato histórico y, en *W ou le souvenir d'enfance*, como relato autobiográfico) que al interrelacionarse producen nuevos significados como veremos más adelante.

El texto artístico al interior de la semiosfera, se caracteriza por un aumento de la unidad interna, así como por un incremento de la heterogeneidad, en consecuencia, el texto artístico contiene una contradictoriedad semiótica interna que crea subtextos que tienden a una autonomía cada vez mayor. Esta característica permite al texto artístico generar significados nuevos en cada contexto y en cada destinatario:

El texto de muchos estratos y semióticamente heterogéneo, capaz de entrar en complejas relaciones tanto con el contexto cultural circundante como con el público lector, deja de ser un mensaje elemental dirigido del destinador [adresant] al destinatario. Mostrando la capacidad de condensar información, adquiere memoria. Al mismo tiempo muestra la cualidad que Heráclito definió como «logos que crece por sí mismo». En tal estadio de complicación estructural el texto muestra propiedades de un dispositivo intelectual: no sólo transmite la información depositada en él desde afuera, sino que también transforma mensajes y produce nuevos mensajes. (Lotman, 1996, 81)

Al ser un dispositivo que guarda, transforma y produce mensajes, el texto se vuelve un dispositivo de la memoria. Por lo tanto, el texto adquiere otra función: la memoria de la

cultura. Los textos conservan las huellas de los distintos cambios que han sufrido, conservan el recuerdo de los textos que les dieron origen, dándoles un carácter de plurivocáticos. De esta manera, son capaces de reconstruir capas de cultura y restaurar el recuerdo, lo que los acerca a la simbolización, por lo tanto, adquieren autonomía del contexto cultural original. Esto les permite actuar tanto en el nivel sincrónico como en el diacrónico, llevando mensajes de su contexto original al nuevo contexto en el que interactúan y produciendo nuevos mensajes en cada contexto que se presentan.

En este sentido, es necesario recordar que Lotman considera a la cultura como un sistema signico compuesto por un conjunto de textos, o mejor dicho, como un dispositivo creador de textos: “La cultura en general puede ser presentada como un conjunto de textos; sin embargo, desde el punto de vista del investigador es más exacto hablar de la cultura como de un mecanismo que crea un conjunto de textos, y de los textos como de la realización de una cultura” (Lotman y Uspenski, 2000, 178). La cultura como sistema signico permite estructurar la experiencia humana, al filtrar y traducir la realidad extracultural mediante las convenciones dadas por el o los lenguajes naturales. Entonces, la cultura funciona como una semiosfera, al interior de la cual se establecen reglas y jerarquías que permiten modelizar la experiencia humana. La cultura, en tanto semiosfera, está encargada de preservar, crear u olvidar los textos que permiten conservar la memoria colectiva.

### 3.2 Textos

Si la semiosfera es un espacio heterogéneo que genera textos diferentes, que da cuenta y, al mismo tiempo, modeliza la experiencia humana; si cada una de las subestructuras que conforman a la semiosfera puede constituirse en semiosfera particular, se puede describir a la novela como una semiosfera particular. En tanto semiosfera, la novela se constituye de textos que comunican y generan nuevos mensajes.

En el caso de las novelas analizadas, cada fragmento constituye un texto en el sentido semiótico. En *Morirás lejos*, cada fragmento viene identificado con un símbolo que condensa el sentido de lo narrado en cada uno. En *W ou souvenir d'enfance*, una gran parte de los fragmentos giran alrededor de recuerdos, de fotos o de símbolos que dan pie a la narración. Además del juego de niveles narrativos y de la fragmentación, ambas novelas contienen textos de diferentes tipos: relato ficticio, relato de tono histórico<sup>10</sup>, relato de tono biográfico, notas a pie de página, paratextos, entre otros. A su vez cada uno de estos textos está compuesto por otros textos y símbolos que multiplican la semiosis. Esa multitud de textos multiplican aún más el juego de las posibilidades narrativas que planteamos en el capítulo anterior.

Para analizar el funcionamiento y el significado de esos textos partiremos de la definición mencionada más arriba: texto es un mensaje codificado por lo menos dos veces. Tomaré como primera codificación al procedimiento que crea el mensaje en el contexto

---

<sup>10</sup> Si bien Pacheco utiliza referencias y testimonios históricos, el tratamiento de éstos no es con el rigor de un historiador.

original; la segunda codificación, se encuentra en el procedimiento usado tanto por el narrador de *Morirás lejos* como por el de *W ou le souvenir d'enfance* para construir una trama que pone en juego las múltiples posibilidades narrativas de cada texto.

### **3.2.1 Los paratextos: una guía de lectura**

Antes de entrar a la obra literaria, el lector se enfrenta a una serie de elementos que funcionan como una especie de frontera entre el mundo escrito y el mundo del lector. De acuerdo con Genette, se trata de elementos como el título, nombre del autor, prefacio, ilustraciones, entre otros que acompañan y prolongan el texto para presentarlo, pero sobre todo, para darle presencia (Genette, 2001, 7). Siguiendo a Genette, llamaré a esos elementos paratextos y es “aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público. Más que de un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un umbral” (Genette, 2001, 7). En este sentido, los paratextos funcionan como la frontera de la semiosfera que representa el texto. Recordemos que para la semiótica de la cultura, la frontera regula la relación entre dentro y fuera, sirve de filtro, de traductor para incorporar al espacio semiótico, lo ajeno. En ese sentido, Genette concibe al paratexto como una zona de transacción entre el lector real y la lectura propuesta por el mundo textual.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup>Gérard Genette desarrolla ampliamente la función de umbral de los paratextos en *Umbrables* (2001). Asimismo, hace una clasificación de los diferentes paratextos de acuerdo a su función, posición y responsable.

En tanto frontera de una semiótica particular, los paratextos formulan un programa de lectura que el lector no puede obviar. En el caso de *Morirás lejos*, el título y el epígrafe se establecen en el umbral que el lector debe atravesar, un umbral que le señala una dirección. En el caso de *W ou le souvenir d'enfance*, esa función la tienen el título, la dedicatoria y la cuarta de forros<sup>12</sup> En ambos casos, esos elementos están constituidos como textos que entregan al lector un significado de partida.

Como bien sabemos, el título es la carta de presentación de la obra que, además de identificarla, puede indicar el tema o aludir a la forma de la misma.<sup>13</sup> En el caso de *Morirás lejos* el título anuncia una sentencia, una sentencia de muerte que recorrerá temáticamente toda la novela. Asunción del Carmen Rangel López señala que “la muerte es rematizada (o configurada semánticamente) en las páginas de esta novela” (Rangel, 2008, 11). En efecto la muerte atraviesa toda la novela en sus dos niveles. Sin embargo, la función del título de esta novela va más allá de la semantización de la muerte. El título es tomado de *Los remedios de cualquier fortuna*, obra en la que Francisco de Quevedo traduce y glosa un texto de Séneca. Dicha obra contiene una disertación sobre la muerte, presentándola como algo inevitable al que tarde o temprano el hombre se enfrentará. *De los remedios de cualquier fortuna* presenta alternadamente, el texto de Séneca traducido por Quevedo y a continuación el comentario de éste. Es decir, se trata de una obra con una estructura binaria

---

<sup>12</sup> En *W ou le souvenir d'enfance*, la dedicatoria y el epígrafe juegan un papel importante en la semiosis, ambos elementos los analizaré más adelante.

<sup>13</sup> Cf. “Los títulos” (Genette, 2001, 51- 90) para un estudio profundo sobre la forma, tipos y funciones de los títulos.

que gira alrededor del tema de la muerte. De esta manera, el título anuncia la estructura y uno de los temas principales de la novela.

Por otro lado, la referencia intertextual a la obra de Quevedo permite anunciar uno de los procedimientos que recorrerán *Morirás lejos*: la utilización de textos históricos, de testimonios para darles voz y crear nuevos sentidos en la novela como veremos más adelante. Si el lector no advirtiera la intertextualidad contenida en el título, esta es reforzada en el epígrafe: “Conmigo llevo la tierra y la muerte. Quevedo/Séneca” (*MI*, 7). De esta manera, el narrador autor activa el juego de la intertextualidad como mecanismo semiótico a través del paralelismo de los textos. Se trata de agregar a la novela, el mensaje ya contenido en el texto original.

Del mismo modo, el título de *W ou le souvenir d'enfance* anuncia a su lector la estructura de la novela. Por un lado, anuncia una estructura binaria, anuncia los dos niveles diégeticos, la ficción y la autobiografía. Por otro lado, plantea al lector una elección: W o el recuerdo de infancia, es decir, la ficción o la autobiografía. Cuando el lector comienza a leer esta novela, una de las primeras impresiones que tiene es que se enfrenta a dos narraciones que se oponen, sin embargo a medida que avanza en la lectura, se da cuenta de que de alguna manera, ambos niveles diegéticos están unidos. Ambos niveles se comunican y contaminan hasta llegar a fundirse en el último capítulo de la novela. De esta manera, la oposición inicial planteada en el título se vuelve una equivalencia, esa es la otra lectura del mismo título, W es igual al recuerdo de infancia, la ficción igual a la autobiografía:



*W o el recuerdo de infancia* remite, como título, a la ambigüedad de la conjunción disyuntiva *o* (*vel y aut*, en latín). Por un lado, “O” [...] indica una diferencia o una alternativa (Georges O Winckler, Francia O Tierra del Fuego) que obliga a elegir a una o a la otra, por el otro lado, “O” es una equivalencia, indica que dos o más cosas son lo mismo (Braunstein, 2008, 179).

Entonces, el título se constituye en un anuncio sutil de la estructura de la novela y un anuncio del camino de lectura que el lector seguirá. A este anuncio sutil se agrega la cuarta de forros, escrito por el mismo Perec, que anuncia al lector:

Il y a dans ce livre deux textes simplement alternés ; il pourrait presque sembler qu'ils n'ont rien en commun, mais ils sont pourtant inextricablement enchevêtrés, comme si aucun des deux ne pouvait exister seul, comme si de leur rencontre seule, de cette lumière lointaine qu'ils jettent l'un sur l'autre, pouvait se révéler ce qui n'est jamais tout à fait dit dans l'un, jamais tout à fait dit dans l'autre, mais seulement dans leur fragile intersection (*W*, cuarta de forros).

De esta manera, el lector conoce, antes de comenzar la lectura, que además de desentrañar lo dicho, debe estar atento a lo no dicho.

En ambas novelas, los elementos paratextuales mencionados cumplen con dos funciones. Primero, al anunciar la temática y estructura de la novela, establecen un programa de lectura, sutil en el caso de *Morirás lejos*, explícito en el de *W ou le souvenir d'enfance*. Segundo, se erigen como la frontera que delimita a la novela como una semiosfera particular, al interior de la cual tendrá efecto el programa de lectura establecido.

### **3.2.2 Relato ficcional versus relato “verídico”**

Tanto *Morirás lejos* como *W ou le souvenir d'enfance* tiene cada una dos niveles diegéticos que se oponen y se entrelazan a lo largo de la novela. Cada nivel diegético

funciona como un texto al interior de la novela con características tipográficas que permiten al lector identificar en qué nivel se encuentra. Así, en *Wou le souvenir d'enfance* cada nivel diegético tiene una tipografía que lo identifica: itálicas para el nivel ficticio, redondas para el autobiográfico; por otra parte, los capítulos de cada nivel se alternan regularmente, lo que le permite al lector identificar en qué nivel se encuentra. Por su parte, en *Morirás lejos* la identificación se establece a través de los títulos y los símbolos, de esta manera, el lector reconoce que los fragmentos asociados al título de Salónica  $\text{X}$  y desenlace  $\text{A}$  corresponden al nivel ficticio, mientras que Diáspora  $\text{D}$ , Grossaktion  $\text{G}$ , Totenbuch  $\text{T}$  y Götterdämmerung  $\text{G}$  corresponden al nivel histórico. Por su parte, el fragmento llamado apéndice  $\text{A}$  aunque puede reconocerse como continuación del nivel ficticio, en realidad representa la unión de ambos niveles diegéticos, pues, como ya he señalado, las posibles muertes de eme tienen su justificación en lo presentado por el nivel histórico, es decir, en las atrocidades cometidas por eme.

En ambas novelas, los niveles diegéticos se alternan, estableciendo así una continuidad entre el relato ficticio e histórico en *Morirás lejos*, así como entre el ficticio y el autobiográfico de *Wou le souvenir d'enfance*. Es decir, el relato ficticio se completa con el relato histórico o el autobiográfico y viceversa. Esto es consecuencia de la contigüidad de los capítulos o los fragmentos, así como de los ecos existentes entre los dos niveles diegéticos. De *Morirás lejos* tomaré dos ejemplos. La primera parte de Salónica, que corresponde al desarrollo de Diáspora, se centra en explorar la identidad de Alguien, así

como en la posibilidad de que Alguien asedia a eme. Mientras tanto Diáspora toma el testimonio de Flavio Josefo para narrar la sublevación judía contra el Imperio Romano y el asedio del ejército romano a Jerusalén. La historia de un personaje acosado y perseguido por otro se refleja en el relato histórico a través del relato del ataque a Jerusalén y la persecución del pueblo judío, persecución que continuará a lo largo de la Historia. Segundo ejemplo; en la sección de Salónica que alterna con Grossaktion, después de explorar las posibilidades de identidad de Alguien, el narrador explora una posible identidad de eme:

Ocurre sin embargo que ninguna de las hipótesis anteriores atañe a eme. eme ha de ser entonces un paranoico, un hombre a quien ciertos desarrollos de la historia moderna afectaron al punto de hacerlo enloquecer porque otro hombre inofensivo —inofensivo al menos para él— lleva muchos días sentado a las mismas horas en la misma banca del mismo parque (*MI*, 54).

En el nivel histórico, en la sección llamada Totenbuch, se da respuesta a ese sutil cuestionamiento sobre la identidad de eme. A lo largo de doce incisos numerados en alemán y que ocupan varias páginas, el narrador presenta diversos aspectos que configuran la identidad de eme:

[*Eins*] eme es el apóstol de la medicina futura [...]  
[*Zwei*] el doctor eme modesto cirujano antes de la guerra practicó en su decurso unas dos mil intervenciones radiación de genitales masculinos y femeninos ablación de testículos y ovarios [...]  
[*Drei*] eme es el “técnico” de la “solución final”, perfeccionado como genocida en el castillo de Hartheim. eme dirigió alguno de estos campos de exterminio: Auschwitz-Birkenau, Belzec, Chelmno, Majdanek, Sosibór o Treblinka. (*MI*, 73, 81, 83)

Resulta que ambos niveles giran alrededor del mismo personaje, cuentan la misma historia.

Los ecos entre niveles en *W ou le souvenir d'enfance* son abundantes.<sup>14</sup> El más evidente de estos ecos es el nombre del nivel ficticio W que resulta ser la historia inventada por el narrador del nivel autobiográfico:

À treize ans, j'inventai, racontai et dessinai une histoire. Plus tard, je l'oubliai. Il y a sept ans, un soir, à Venise, je me souvins tout à coup que cette histoire s'appelait « W » et qu'elle était, d'une certaine façon, sinon l'histoire, du moins une histoire de mon enfance. (*W*, 18)

Así, desde el capítulo III, el lector está advertido que el nivel ficticio es parte de la historia del nivel biográfico.

Si formal y visualmente los dos niveles diegéticos están separados, en ambas obras, la temática y los constantes ecos los entretajan para formar un continuum semiótico. En otras palabras, la oposición tradicional entre relato ficticio y relato verídico desaparece a medida que los niveles diegéticos se entretajan para formar la novela. En ese sentido, tanto Péric como Pacheco ponen al mismo nivel el relato histórico o biográfico y el ficticio. Hyden White ya había señalado que el relato histórico tiene mucho en común con la literatura:

[Los relatos históricos son] ficciones verbales cuyos contenidos son tanto inventados como encontrados y cuyas formas tienen más en común con sus homólogas en la literatura que con las de las ciencias. (White, 2003, 109)

En *W ou le souvenir d'enfance*, se borra la oposición ficción- autobiografía, mientras que en *Morirás lejos* es la dicotomía ficción-Historia la que se desvanece. En ambos casos, las dicotomías son anuladas a través del entramado de los dos niveles diegéticos. ¿Por qué

---

<sup>14</sup> Algunos de estos ecos ya han sido mencionados en los capítulos anteriores.

anular esas dicotomías? Recordemos que la Historia es un relato que parte de la convención de decir la verdad. Sin embargo, la Historia es un discurso sobre lo que el historiador cree que es la verdad, por lo tanto el relato histórico sólo puede ser una representación de la verdad. El historiador elige qué sucesos debe contar y cómo los debe contar, es decir, el relato histórico trama los hechos para poderl explicarlos. White señala que ese tramado, además, se hace bajo las convenciones conocidas por el lector, a fin de que éste pueda desentrañar el significado:

El historiador trama su narración como un relato de un tipo particular. El lector, inmerso en el proceso de seguir la narración del historiador sobre tales acontecimientos, gradualmente se da cuenta de que el relato que está leyendo corresponde a un tipo determinado: novela, tragedia, comedia, sátira, épica o cualquier otro. (White, 2003, 116)

Al igual que la historia, la autobiografía tiene como punto de partida la pretensión de contar la verdad, pero se presenta como un relato en el que el narrador y el protagonista se identifican, por lo que inevitablemente, se trata de un relato sesgado por la perspectiva del autor. Sin embargo, ambos tipos de relato traman los hechos para darles significación.

En las dos obras analizadas, Perec y Pacheco no sólo acercan el relato “verídico” a la novela, lo hacen parte de ella. La novela moderna es un género caracterizado por la ambigüedad. Una ambigüedad que recae sobre la existencia humana. Mientras que la épica hablaba de héroes y semidioses que en todo momento tenían definido su presente y su destino, la novela del siglo XX nos presenta una realidad inasible, con personajes sin un destino definido y cuya identidad se pone en duda. En *Morirás lejos* como en *W ou le*

*souvenir d'enfance* encontramos ese mismo cuestionamiento sobre la identidad de los personajes, pero al mismo tiempo se cuestiona la identidad del lector, del autor y de la novela misma. Así, ambas novelas se acercan a la definición que Milan Kundera da sobre este género narrativo: “la novela es una meditación poética sobre la existencia humana” (Kundera, 1988, 36); se trata de una meditación que no debe olvidar las circunstancias históricas del ser humano. Para Kundera, si la Historia se hace presente en la novela no es para transmitir un conocimiento histórico, sino para presentar la situación existencial del personaje. En estas novelas, Pacheco y Perec utilizan la Historia para sumergir a sus protagonistas en una situación existencial que los cuestiona e incluso los niega, pero, no sólo al protagonista de estas novelas, ese cuestionamiento y esa negación se extiende a la escritura misma.

En este sentido, ambas novelas adquieren la función de memoria de la cultura, que Lotman plantea en su teoría de la semiótica de la cultura. Ambas novelas, aportan al lector y a la cultura mensajes que no deben ser olvidados, para que los hechos consignados no vuelvan a repetirse.

### **3.3 Signos, letras y textos.**

En ambas novelas, el texto está rodeado de signos, ideogramas o letras que modifican o amplían los significados contenidos en la narración, por lo que juegan un rol importante en la transmisión y producción de significado. En *W ou le souvenir d'enfance*, se trata principalmente de dos letras: E y W ; los puntos suspensivos que dividen la novela en dos

partes; y, los símbolos del capítulo XV. En *Morirás lejos*, son los ideogramas que acompañan a las distintas secciones de los niveles diegéticos, así como la letra eme.

La dedicatoria de *W ou le souvenir d'enfance* « Pour E » (*W*, 9) está abierta a la interpretación, como ya lo han señalado algunos críticos. En primera instancia, puede significar un nombre, dos posibilidades: el de la tía de Perec, Esther, o bien de Ela, la prima que lo recibió, durante la guerra, en la zona libre. Asimismo, por un juego fonético, puede significar ellos, recordemos que en francés la letra e tiene la misma pronunciación que el pronombre *eux*.<sup>15</sup>

Siguiendo la segunda interpretación, puede haber dos posibilidades no excluyentes entre sí, por un lado, ellos puede significar sus padres muertos durante la guerra, cuando Perec era un niño; por otro, puede representar los miles de muertos durante la guerra, en especial los muertos en los campos de concentración. Al inicio de la novela, Perec declara no tener recuerdos de infancia, declara no tener historia, pues la Historia había sustituido su historia personal. La escritura le permite recuperar el recuerdo de sus padres, recuperar y superar el dolor de su muerte:

Je dispose d'autres renseignements concernant mes parents; je sais qu'ils ne me seront d'aucun secours pour dire ce que je voudrais en dire [...] j'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture : leur souvenir est mort à l'écriture ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie. (*W*, 63-64)

---

<sup>15</sup> Asimismo, la letra E recuerda los trabajos lipogramáticos de Perec, en especial *La Disparition*, novela de unas trescientas páginas en las que no aparece ni una sola vez la letra e.

Así, la escritura se convierte en un espacio de rememoración, en el que Perec puede recordar a sus padres. Es necesario recordar que la madre de Perec no tiene una tumba, pues desapareció en un campo de concentración:

Ma mère n'a pas de tombe. C'est seulement le 13 octobre 1958 qu'un décret la déclare officiellement décédée, le 11 février 1943, à Drancy (France). (*W*, 62)

La muerte de la madre de Perec es evocada en el nivel ficticio a través de la muerte de Caecilia Winckler quien muere en un naufragio:

*Lorsque les sauveteurs chiliens la découvrirent, son cœur avait à peine cessé de battre et ses ongles en sang profondément entaillé la porte de chêne.* (*W*, 84)

Esta descripción recuerda la de los que murieron en las cámaras de gas, en los campos de concentración, asfixiados tratando de escapar y arañando las paredes, así como Perec suponía que su madre había muerto.

La muerte de Caecilia Winckler significa también un anuncio de lo que el lector y el narrador encontrarán en la isla de W. La lenta e inexorable transformación de la utopía olímpica en un campo de concentración, sirve como memorial de todas las víctimas que murieron en esa situación. El capítulo final, no deja lugar a dudas, la ficción y la autobiografía giran alrededor de la muerte, tanto de los padres de Perec como de las víctimas de los campos de concentración. Este último capítulo se presenta como parte del nivel biográfico pero en realidad representa la fusión de los dos niveles. Este capítulo presenta una cita de *L'univers concentrationnaire* de David Rousset, obra que describe el



funcionamiento de los campos de concentración; la cita muestra que la organización de los campos de concentración son el deporte y la falta de comida, los mismos ejes sobre los que se funda la sociedad de la isla de W:

La structure des camps de répression est commandée par deux orientations fondamentales : pas de travail, du « sport », une dérision de nourriture [...] la moindre tâche doit être accomplie au pas de course [...] le sport consiste en tout : faire tourner très vite les hommes sans arrêt, avec le fouet ; organiser la marche du crapaud, et les plus lents seront jetés dans le bassin d'eau sous le rire homérique des S.S. (*W*, 221-222)

Al igual que toda la novela, la dedicatoria entrelaza la Historia y la historia personal. La dedicatoria anuncia en lo que se convertirá la novela, un memorial de los padres muertos y un memorial dedicado a las víctimas del Holocausto.

En este sentido, el capítulo XV resulta medular para la semiosis. En este capítulo, el narrador explora una serie de permutaciones gráficas que lo llevan de la X (tomado como la incógnita en matemáticas)<sup>16</sup> a la estrella de David y a la doble XX de la película de Chaplin *El dictador* (parodia de Hitler y su régimen), pasando por la cruz gamada, la W y la SS. Anne Roche subraya que la base de estas permutaciones es la letra W, letra que en el alfabeto francés se presenta como extraña, extranjera:


Or le W est lié au thème judaïque chez Perec : il est la figure de base de toutes les permutations graphiques qui aboutissent aussi bien à l'étoile de David qu'au sigle SS. Donc à la fois du côté des parents et leur lignée, et du côté de leur destruction. (Roche, 2002, 219)

---

<sup>16</sup> En francés *inconnu*, desconocido.

A esto podemos agregar, que esas permutaciones también ligan la historia personal de la infancia de Perec a la Historia, a todas las víctimas del régimen nazi.<sup>17</sup>

Los puntos suspensivos no solo funcionan como división de la novela. También plantean un silencio, algo no dicho u omitido. En *W ou le souvenir d'enfance* lo omitido, lo ignorado es la muerte de la madre de Perec. Al mismo tiempo, puede representar eso que los sobrevivientes de los campos de concentración no pueden contar, como lo plantean los distintos relatos testimoniales, de los cuales hace eco la novela en el capítulo I.

Por su parte, *Morirás lejos* también utiliza algunos signos para aportar nuevos significados a la narración, en especial los ideogramas que acompañan a cada sección, los cuales ya hemos presentado en el capítulo 1. Para esta sección, me detendré únicamente en el ideograma de Salónica y en la importancia de la letra eme. El ideograma de Salónica , como ya habíamos mencionado, hace referencia a la lucha de los hombres, según Lecat (2007, 292) se trata de un símbolo proveniente de las tradiciones folklóricas europeas. Acompaña al nivel ficticio donde dos hombres se enfrentan, de alguna manera, e intercambian el rol de perseguido-perseguidor y, por lo tanto, el de victimario-víctima. Este ideograma sirve como punto de confluencia entre dos espacios referenciales, Europa (de donde proviene el símbolo) y la Ciudad de México (donde transcurre la observación de eme por Alguien); espacios referenciales unidos bajo el significado del conflicto. Al mismo tiempo, une la ficción a la Historia. Este ideograma hace confluir el espacio de la Ciudad de

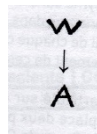
---

<sup>17</sup> También es interesante, el análisis realizado por Bruno Lecat (2007, 296), en el que plantea que la letra W anuncia la estructura binaria de la novela.

México, del nivel ficticio, con la realidad de una ciudad de Macedonia que recibió la inmigración sefardí expulsada por los reyes católicos, en 1492; también con la realidad de esa misma ciudad, Salónica, que fue el punto donde el ejército nazi reunía a los judíos de Grecia para ser deportados a los campos de concentración. Además, hace confluír el nivel ficticio, con el nivel histórico que narra algunos de los momentos de la persecución del pueblo judío. Así, la temática del Holocausto que en apariencia está lejana de la realidad mexicana, es imbricada en ésta. Simultáneamente, la novela sugiere que México no está exento de ese horror.

Por otro lado, el ideograma carga de sentido a los personajes de la novela eme y Alguien. La lucha de los hombres, no sólo es la lucha entre estos dos personajes, es la lucha de todas las persecuciones presentadas en el nivel histórico, así como las mencionadas en el propio nivel ficticio. Bruno Lecat destaca que este símbolo puede verse como la unión de una A mayúscula (que recuerda al personaje Alguien) y una eme mayúscula invertida ( es decir, el personaje eme):

[Este ideograma] Il suggère également l'imbrication de deux lettres de l'alphabet, le A et le M (inversé) :



La lettre A renvoie à Alguien [« quelqu'un), personnage qui lit *L'Universal*, la lettre M à « M », l'espion qui épie Alguien derrière ses persiennes ». (Lecat, 2007, 292)

El ideograma de apéndice  $\Sigma$  puede leerse de dos maneras, primero el reloj de arena, segundo, un triángulo reflejado como frente a un espejo. En el primer caso, un reloj

de arena puede significar el final de un conteo, que el tiempo se acabó, de esta manera, el ideograma representaría el final de eme, planteado en alguno de los finales de esta sección, así como el final de la novela. En el segundo caso, el triángulo reflejado reflejaría la trama de la novela, es decir, el relato ficcional reflejado en el relato de tono histórico y viceversa. Para el resto de los ideogramas se sigue un procedimiento similar, cargando semánticamente cada sección.

La letra eme también funciona como un punto de confluencia semántica. Es el nombre del personaje del nivel ficticio, al mismo tiempo que es el personaje del nivel histórico. En ambos niveles, las posibles identidades manejadas, lo caracterizan como el mal, como un ser cambiante y omnipresente. Asimismo, la letra eme permite reunir los distintos atributos de eme del nivel histórico con las características del eme ficticio, en el nivel ficcional, el cual ocurre en México (otra vez la eme). A esto se le agrega todas las variantes de lo que podría ser eme presentadas en la página 131 de la novela:

o el nombre, el solo nombre: eme entre otras cosas puede ser. Mal, muerte, *mauet*, *meurtrier*, *macabre*, *malediction*, *menace*, *mis à mort*, *mischung*, *mancherlei*, *meuchelrond* [sic], *maskenazung*, *märchen*, *messerheld*, *minaccia*, *miragio*, *macello*, *massacro* ;  
eme, la letra que cada uno lleva impresa en las manos, ( *MI*, 131)

Significados que abarcan distintas cargas semánticas: ética, violencia, confusión, identificación. Además, como señala Lecat, la utilización de distintas lenguas evoca a los campos de concentración:

On notera le plurilinguisme, réalité linguistique évoquée par de nombreux rescapés des camps. (Lecat, 2007, 299)

Al igual que *W ou le souvenir d'enfance*, esa multitud de significados esconde un silencio, una omisión. Un silencio esbozado en el inciso “v” del nivel ficticio.

En ambas obras, la utilización de ideogramas, signos y letras alrededor de la narración permite construir nuevos significados, así como inscribir en la memoria colectiva el drama personal de Perec, así como el drama personal de las víctimas del Holocausto.

Según la semiótica de la cultura, un texto cumple varias funciones al interior de la semiosfera, principalmente, transmitir un significado, intercambiar significado y ser memoria de la cultura. Por su estructura, *Morirás lejos* y *W ou le souvenir d'enfance* funcionan como semiosferas particulares con reglas propias. La lectura de estas novelas pone en marcha la semiosis, cada texto (fragmento, ideograma, letra o signo) aporta al lector un mensaje particular, pero al mismo tiempo, logra que el lector aporte un significado a la lectura. La interrelación de los diversos textos que componen cada novela permite que ambas obras adquieran la función de memoria de la cultura. Ambas permiten inscribir en la memoria colectiva el drama de la barbarie de la Segunda Guerra Mundial, pero no como algo lejano en el tiempo y en el espacio, sino como algo presente, susceptible de poder repetirse.

## **Conclusiones**

Perec y Pacheco dos autores que no vivieron directamente el Holocausto, escriben sobre él. Pero a diferencia de los relatos testimoniales y de las novelizaciones que se han hecho sobre este evento, ellos funden la ficción con el relato de tono “verídico”: Historia, en el caso de Pacheco, relato de tono autobiográfico en el de Perec. A través de esta fusión exploran la relación entre verdad y ficción, así como la relación entre autor, obra y lector.

La estructura de ambas novelas es similar, dos niveles diegéticos interrelacionados, que se entrecruzan provocando una fragmentación textual y visual. Además, ambas se caracterizan por cargar semánticamente la narración a través de signos, símbolos, ideogramas, letras y paratextos. La estructura de la novela permite inscribir en la narración el tema de la búsqueda identitaria. El lector está en busca de la identidad de los protagonistas, pero también de la identidad del perseguidor y del perseguido, lo que a su vez se traduce en la del victimario-víctima. Asimismo, la estructura binaria favorece cuestionar la función del relato ficcional, la del relato histórico y la del relato autobiográfico. La fragmentación representa la memoria pérdida y fragmentaria de Perec. La estructura doble y la fragmentación construyen un laberinto alrededor del lector.

Al ir en busca del problema identitario, el lector se adentra en un laberinto literario construido a través de la estructura binaria y fragmentaria de estas obras. La oposición del relato ficcional versus relato “verídico” en sus modalidades de Historia y autobiografía se borra para poner ambos tipos de relato en el mismo nivel. Perec y Pacheco proponen anular

esa dicotomía para transmitir un mensaje que ni ficción ni relato “verídico” pueden transmitir por sí solos.

La búsqueda de ese mensaje está al interior del laberinto literario modelado sobre el laberinto borgiano de “El jardín de senderos que se bifurcan”. Pacheco y Perec proponen multiplicar las posibilidades narrativas en diversos niveles para recrear la realidad. *Morirás lejos* plantea la simultaneidad de posibilidades narrativas, a fin de demostrar que la persecución, así como la identidad del tándem victimario-víctima es intercambiable y factible de presentarse en cualquier lugar y en cualquier persona. Además condensa el tiempo; pasado, presente y futuro se funden para revelar que ninguna época está exenta de esa barbarie. *W ou le souvenir d'enfance* multiplica la narración como un caleidoscopio, mostrándonos distintas caras del Holocausto. A través de este laberinto, Pacheco y Perec pretenden multiplicar los mensajes con el objetivo de que queden grabados en la memoria del lector. Para ello anulan la distinción ficción-Historia, así como ficción-autobiografía. En ambos casos, los dos tipos de relato se entrelazan para producir nuevos significados

La multiplicación de posibilidades narrativas permite la multiplicación de las voces y las perspectivas. Esa multiplicación se complementa con la carga semántica que se produce a través de los diferentes textos, así como de los ideogramas, signos, letras y paratextos. La utilización de esos elementos reúne significados y mensajes de otros textos, así como entre los niveles diegéticos para comunicar lo que las palabras no son capaces.

Cada texto incluido en las obras analizadas aporta al lector un mensaje referente a la persecución y a la búsqueda de una identidad pérdida en el Holocausto. Durante la lectura, el lector pone en marcha la semiosis, permitiendo que participe en la creación de significados. Ambas novelas entregan al lector, a través de los distintos paratextos, una guía de lectura que lo lleva a conocer el drama vivido en los campos de concentración. Todo esto permite que ese drama se inscriba en la memoria del lector y en la memoria de la cultura. Pacheco y Perec asimilan el sufrimiento individual al colectivo, plantean que ambos deben ser recordados. Recordados no como algo que sucedió en algún momento de la Historia, sino como algo que está presente todavía en los sobrevivientes, (hayan vivido directamente o no ese drama) y está presente en las persecuciones y barbaries actuales.

En la multiplicación de significados también participa la intertextualidad, procedimiento que recorre ambas novelas. Pacheco lo anuncia desde el título y el epígrafe; en Perec, es uno de sus procedimientos más recurrentes. Sería interesante explorar cómo los elementos intertextuales abonan en la semiosis, pero quedará para un estudio posterior.

Asimismo, el laberinto de significados esconde un silencio, algo no dicho. Es como si la multitud de posibilidades narrativas y de significados rodearan esa omisión. Como en un rompecabezas al que faltara poner la última pieza como en *La vie mode d'emploi* de Perec (1978).



## **Bibliografía**

### **Bibliografía directa**

BORGES, Jorge Luís (1987): “El jardín de senderos que se bifurcan” en *El cuento hispanoamericano*” Seymour Menton (com). México, FCE. p 328-339

PACHECO, José Emilio (1986): *Morirás lejos*. México, Joaquín Mortiz- SEP.

PEREC, Georges (2006) : *W ou le souvenir d'enfance*. Paris, Denoël.

### **Bibliografía indirecta**

ADORNO, Theodor (1962): *Notas sobre literatura*. Barcelona, Ediciones Ariel.

\_\_\_\_\_ (1962): “La crítica de la cultura y la sociedad” en *Prismas*. Barcelona, Ediciones Ariel. pp. 9-29.

\_\_\_\_\_ (2005): “Espíritu del mundo e historia de la naturaleza” en *Dialéctica negativa*. Madrid, Akal ediciones. pp. 290-297.

BELL Daniel (1977): “El doble vínculo de la modernidad”, en *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid, Alianza Universidad, núm. 195. pp 45-167.

BRAUNSTEIN, Néstor A (2008): “Georges Perec No tiene recuerdo de infancia”. *Memoria y espanto, o, el recuerdo de la infancia*. México, Siglo XXI. pp. 166-187.

BRUCE-NOVOA Juan (2004): “*Morirás lejos* y la estética experimental de la ruptura”. *La torre*. Vol. 9 no 33. pp. 447 -466.

CANFIELD, Martha (1999): “Del minotauro al signo laberíntico” en *El siglo de Borges* vol 2. Alfonso de Toro, Susanna Regazzoni (eds.). A. y F. de Toro (eds.), Frankfurt .M., Vervuert. pp. 67-76.

CASADO DÍAZ, Óscar (2008): “La función de la literatura en las novelas utópicas: de la amenaza a la disidencia” en *Revista electrónica de estudios filológicos*, N°. 15. pp.1-22.

- CONTE IMBERT, David (2001) : « Mémoire et utopie dans W ou le souvenir d'enfance » .  
*Thélème*. Revista de estudios franceses No 16, pp. 139-150.
- COURREAU, Hugues (1990) : “Georges Perec ou le système de la déception”. *Études littéraires*, vol 23 No 1-2. Université de Laval.
- DANA, Catherine (1998) : *Fictions pour mémoire*. Langrès, L'Harmattan.
- DORRA, Raúl (1986): *La literatura puesta en juego*. México, UNAM.
- ECO, Umberto (1986): *La Estructura Ausente. Introducción a la Semiótica*. Barcelona, Lumen.
- ESPINOZA ESTRADA, Guillermo (2004): “Silencio y escritura en *Morirás lejos*” . *La torre*. Vol. 9 no 33. pp. 401 -417.
- GARCÍA CASTILLO, María Aurora (1998): *La estructura narrativa de Morirás lejos de José Emilio Pacheco*. Tesis de licenciatura. Facultad de Filosofía y Letras UNAM. México, el autor.
- GLANTZ, Margo (1994): “*Morirás lejos*: literatura de incisión” en *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. México, UNAM- Ediciones Era. pp. 229- 237.
- JIMENEZ, Marc (1973): “La teoría estética” en *Theodor Adorno. Arte, ideología y teoría del arte*. Buenos Aires, Amorrortu Ediciones. pp. 54- 71.
- KUNDERA, Milan (1988): *El arte de la novela*. México, Vuelta.
- LECAT, Bruno (2007) : “ Pacheco/Perec: L'idéogramme et la lettre dans deux récits de Pacheco et Perec” . *Revue de littérature comparée* No 323, pp. 291-301.
- LEJEUNE, Philippe (1975) : *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil.
- LESPADA, Gustavo (2001): “Ética y estética de *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco”. *Literatura Mexicana*. Vol. 12 no. 2. pp. 179-218.
- LOTMAN Iuri (1996): *La semiosfera I Semiótica de la cultura y del texto*. Valencia, Frónesis Cátedra.

- LOTMAN y USPENSKI (2000); “Sobre el mecanismo semiótico de la cultura” en *Semiosfera III Semiótica de las artes y de la cultura*. Valencia, Frónesis Cátedra.
- MURAD, Samira (2007): *Le voyage d’hiver de Georges Perec ou a maquina de contar histórias: leitura e potencialidade, leitura como potencialidade*. Tesis de maestría, Universidad de São Paulo. São Paulo, el autor.
- NEGRIN, Edith (2009): “José Emilio Pacheco: Algunos ayerés y un presente fugitivo” en *Revista de la Universidad de México* No 64.
- PIMENTEL, Luz Aurora (2002): *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, UNAM- Siglo XXI.
- ROCHE, Anne (2002) : *W ou le souvenir d’enfance de Georges Perec*. Paris, Gallimard.
- SCHILLING, Derek (2006) : *Mémoires du quotidien : les lieux de Perec*. Paris, Septentrion.
- SUVIN, Darko (1984): “Definición del género literario de la utopía” en *Metamorfosis de la ciencia ficción*. México, FCE. pp. 61-93.
- GUERRA TREVIÑO, Marta Elena (2011): *Algunos aspectos totalitarios en tres obras distópicas: We, Brave new world y 1984*. Tesis de maestría. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. México, el autor.
- TROUSSON, Raymond, (1975) : *Voyages aux pays de nulle part : Histoire littéraire de la pensée utopique*. Éditions de l’Université Libre de Bruxelles.
- VARIOS (1990) : *Études littéraires*, vol 23 No 1-2. Université de Laval.
- \_\_\_\_\_ (1997) : *Analyses & réflexions sur Georges Perec W ou le souvenir d’enfance*. Paris, Ellipses.
- WHITE, Hayden (2003): “El texto histórico como artefacto literario” en *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona, Paidós – I. C. E. – U. A.B. pp. 107-139.
- ZECHETTO, Victorino (2006): *La danza de los signos, Nociones de semiótica general*. Buenos Aires, La Crujía.