

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**LAS CONDICIONES DE RECEPCIÓN EN MÉXICO DE LA NOVELA
MORIRÁS LEJOS DE JOSÉ EMILIO PACHECO**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADA
EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS PRESENTA:

RAQUEL TORRES MELÉNDEZ

DIRECTOR:

DR. DOMINGO ALBERTO VITAL DÍAZ

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX

Enero, 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, porque su amor y apoyo han sido fundamentales en todo lo que me propongo.

A mis hermanos, Ana Daría, Agustín, Paola y José Israel, por su cariño y por los ánimos que me dieron durante la elaboración de este trabajo.

A mis sinodales, el Dr. Rafael Olea, la Dra. Marcela Palma, la Dra. Adriana de Teresa y la Dra. Alejandra Amatto, por las aportaciones y los comentarios que enriquecieron y mejoraron enormemente esta investigación.

A mi asesor, el Dr. Alberto Vital, por su disposición para colaborar en esta tesis, por sus lecturas y anotaciones, por haberme impulsado, sin saberlo, a estudiar la literatura mexicana.

ÍNDICE

I.	Introducción	4
II.	Capítulo 1: Historia del texto y el papel de las instancias mediadoras	11
	1.1 Joaquín Mortiz: la editorial de <i>Morirás lejos</i>	11
	1.2 El tema del nazismo: la influencia de Günter Grass	17
	1.3 El autor como lector de su obra: la reescritura	23
	1.4 Críticas y reseñas a <i>Morirás lejos</i> (1967-1992)	27
III.	Capítulo 2: Análisis de la estructura apelativa del texto	35
	2.1 Los umbrales de <i>Morirás lejos</i>	35
	2.2 La estructura apelativa del texto	46
	2.3 Otra novela de José Emilio Pacheco: <i>Las batallas en el desierto</i>	63
IV.	Capítulo 3: Reconstrucción del horizonte de expectativas de la primera recepción	70
	3.1 Generación de los cincuenta, narrativa de los sesenta y <i>nouveau roman</i> : panorama general	70
	3.2 <i>Los albañiles</i> de Vicente Leñero y <i>Farabeuf</i> de Salvador Elizondo	78
	3.3 Hacia la reconstrucción del horizonte de expectativas de la primera recepción: la crítica	85
V.	Conclusiones	94
VI.	Fuentes de información	98
VII.	Apéndice	104

INTRODUCCIÓN

El término *condiciones de recepción* nace de la teoría de la recepción literaria. Según dicha teoría, la literatura –y el arte en general– existe cuando interviene la experiencia de un receptor; sus intenciones y efectos no pueden efectuarse ni comprobarse sin la presencia del lector.¹ Hacia finales de la década de los sesenta, Hans Robert Jauss presentó la conferencia “Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria” (1967), en la que proponía una teoría de la historia de la literatura fundamentada en la estética de la recepción:

Una renovación de la historia de la literatura exige destruir los prejuicios del objetivismo histórico, así como fundamentar la estética de producción y de representación tradicional en una estética de la recepción y del efecto. La historicidad de la literatura no se basa en una relación de ‘hechos literarios’, elaborada *post festum*, sino que se basa en la experiencia precedente de la obra literaria hecha por el lector.²

De esta manera, “la literatura y el arte sólo se convierten en proceso histórico concreto cuando interviene la experiencia de los que reciben, disfrutan y juzgan las obras”.³ Con este discurso, publicado en 1970, inició la teoría o estética de la recepción –que retoma conceptos desarrollados anteriormente por Hans Georg Gadamer y Roman Ingarden–, para la que se vuelve fundamental estudiar la relación “entre constructos discursivos pertenecientes al sistema literario y receptores inmersos en un cambiante horizonte de inquietudes, dudas y certidumbres”.⁴

La instancia del lector se configura así como un elemento indispensable en la comunicación literaria. Su inclusión en el análisis de textos literarios posibilita dar cuenta de las diferentes maneras en que una obra ha sido comprendida y valorada a través del tiempo y del efecto que, a lo largo de su historia, puede variar entre el éxito y el olvido, ya que el lector tiene el poder de aceptarla o rechazarla, elegirla o ignorarla, “llegando a formar tradiciones que pueden incluso, en no pequeña medida, asumir la función activa de contestar a una tradición”⁵ o de producir nuevas obras.

¹ *Vid.* Hans Robert Jauss, “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en *Estética de la recepción*, compilación de José Antonio Mayoral, Madrid: Arco, 1987, pp. 59-60.

² Hans Robert Jauss, “Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria”, en *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, compilación de Dietrich Rall y traducciones de Sandra Franco *et al.*, México: UNAM, 1987, p. 56.

³ Hans Robert Jauss, “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en *op. cit.*, p. 59.

⁴ Alberto Vital, “Teoría de la recepción”, en *Aproximaciones. Lecturas del texto*, edición de Esther Cohen, México: UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas-Centro de Poética, 2015, p. 238 (Ediciones Especiales, 2).

⁵ Hans Robert Jauss, “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en *op. cit.*, p. 59.

El análisis de la recepción que propone Jauss es de tipo histórico, y es el que utilicé como base para esta investigación.⁶ Está orientado hacia el estudio de las condiciones de recepción de una obra literaria, condiciones en tanto presupuestos y circunstancias: lo que de antemano influye en la lectura (el papel de las instancias mediadoras) y lo que compone el contexto social y literario en el que aparece la obra. Estudiar las condiciones de recepción consiste, entonces, en averiguar cómo el público “pudo ser influido (dirigido o distraído) por la labor mediadora de quienes se encargaron de hacer posible la lectura”⁷ de la obra y en reconstruir el horizonte de expectativas de la época en que fue publicada.

En el texto “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura” (1975), Jauss explica que un análisis de la recepción de una obra literaria debe dar cuenta del carácter de una experiencia estéticamente mediatizada, que sería imposible si se reducen los textos a significados “correctos” que el lector sólo puede rechazar o aceptar. Por lo tanto, para conocer a qué responde una obra literaria y por qué ha sido entendida de maneras diferentes en distintas épocas no es necesaria únicamente la reconstrucción del horizonte de expectativas intraliterario implicado por la obra y esbozado por el lector que sigue las “estructuras, esquemas o ‘señales’, que orientan previamente, en cuyo marco de referencia es percibido el contenido del texto [...] y esperada la realización de su significado”⁸ en el acto de recepción que él llama *prerreflexivo*; también se vuelve fundamental “un análisis de las expectativas, normas y funciones extraliterarias proporcionadas por el mundo real; éstas han orientado previamente el interés estético de distintos estratos de lectores, y, en una situación de fuentes ideal, pueden reducirse a la situación histórico-económica”⁹.

Así, el análisis de la experiencia literaria de una sociedad de lectores del presente o del pasado “debe concebir la mediación como un proceso de fusión de horizontes” —el implicado por la obra y el del mundo de la vida—:¹⁰

El lector empieza a entender la nueva obra o extranjera en la medida en que, recibiendo las orientaciones previas [...] que acompañan al texto, construye el horizonte de expectativas intraliterario. Pero el comportamiento respecto al texto es siempre a la vez receptivo y

⁶ A diferencia del empírico, rechazado por Jauss, que implica estudiar la recepción en sí a través de cuestionarios y encuestas y de la experiencia vital del lector.

⁷ Alberto Vital, *El arriero en el Danubio. Recepción crítica de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*, México: UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas-Centro de Estudios Literarios, 1994, p. 17 (Letras del siglo xx).

⁸ Hans Robert Jauss, “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en *op. cit.*, p. 69.

⁹ *Ibid.*, p. 62.

¹⁰ *Vid. ibid.*, pp. 64-72.

activo. El lector sólo puede *convertir en habla* un texto —es decir, convertir en significado actual el sentido potencial de la obra— en la medida en que introduce en el marco de referencia de los antecedentes literarios de la recepción su comprensión del mundo. Ésta incluye sus expectativas concretas procedentes del horizonte de sus intereses, deseos, necesidades y experiencias, condicionado por las circunstancias sociales, las específicas de cada estrato social y también las biográficas.¹¹

Entonces, el análisis de la experiencia literaria “describe la recepción y el efecto de una obra en el sistema referencial, objetivable, de las expectativas, que surge para cada obra en el momento histórico de su aparición”.¹² La reconstrucción de ese sistema posibilita “postular preguntas a las que el texto ya daba una respuesta y deducir con ello cómo pudo haber visto y entendido la obra el lector antiguo”.¹³

Es así como propongo un estudio de las condiciones de recepción en México de la primera novela escrita por José Emilio Pacheco, menos sobresaliente que otras de sus obras y desconocida aún para muchos: *Morirás lejos*, publicada por primera vez en 1967 por la editorial Joaquín Mortiz en la “Serie del Volador”. Volvió a aparecer en la misma colección diez años después, esta vez con modificaciones del autor. En 1980, la editorial española Montesinos publicó esa versión como parte de su colección “Visio tundali / Contemporáneos”. Posteriormente, fue coeditada, sin ninguna variante con respecto a la anterior, en 1985 por Origen-Planeta y Artemisa en la serie “Literatura contemporánea”; y, un año después, por Joaquín Mortiz y la Secretaría de Educación Pública dentro de la colección “Lecturas mexicanas”. Desde ese año, 1986, no había vuelto a aparecer en el mercado editorial hasta la coedición de El Colegio Nacional y Era fechada en noviembre de 2016;¹⁴ de ahí que resulte oportuno un estudio de las condiciones de su recepción que permita responder preguntas como: ¿cuáles son las causas por las que se dejó de reimprimir por tanto tiempo?, ¿cuáles fueron los factores que propiciaron la poca trascendencia que tuvo durante su primera recepción?, ¿qué papel jugaron los editores y críticos?, ¿por qué sigue siendo una novela poco conocida y leída por los estudiantes y poco estudiada en el ámbito académico?

¹¹ *Ibid.*, p. 77.

¹² Hans Robert Jauss, “Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria”, en *op. cit.*, p. 57.

¹³ *Id.*

¹⁴ En esta investigación, no considero esta edición porque ha salido a la luz muy recientemente; además, con tan poco margen de tiempo, las reseñas o críticas a ésta no darían un testimonio fiel de su recepción.

El estudio abarcará, como plantea Jauss, el análisis de las estructuras de orientación previa de recepción (que pueden dividirse en las dadas por las instancias mediadoras y en las dadas por el texto mismo)¹⁵ y el de las circunstancias de recepción de los años en que se publicó por primera ocasión la novela de Pacheco de modo que sea posible reconstruir el horizonte de expectativas.

Como se ve, la perspectiva de Jauss comprende los alcances del texto hacia afuera, hacia un conjunto de lectores de una época concreta, y todos aquellos elementos extraliterarios y paratextuales que confluyen en la manera en que puede ser recibido; sin embargo, en el campo de la recepción, el texto en sí se convierte en un elemento más a tener en consideración, de ahí que sea pertinente un análisis formal de éste a partir de la línea de investigación desarrollada por Wolfgang Iser y complementaria a la de Jauss, esto es, a partir de su estructura apelativa.

Iser estudió el efecto que produce la obra literaria durante el proceso de lectura en un lector concreto, lo que implica hacer la distinción entre la función explícita e implícita del lector: el lector explícito o real es un ser determinado histórica, social y biográficamente, que posibilita una o algunas de las posibles actualizaciones del texto, es decir, “que realiza como sujeto cada vez distinto la fusión de horizontes señalada”;¹⁶ en cambio, el lector implícito es una categoría o construcción formal dada por el texto mismo y prevista por el autor implícito de éste. El lector implícito de un texto representa todas las condiciones de actualización, o sea, aquellas que permiten construir el sentido del texto y que son “bosquejadas en el acto de redacción”¹⁷: “todo texto literario ofrece una determinada proposición de roles para sus posibles receptores”¹⁸ que puede establecerse a partir de la identificación de los procedimientos utilizados en su *estructura apelativa*. En su conocido artículo “La estructura apelativa de los textos” (1968), Iser introdujo este concepto para referirse a las herramientas y procedimientos formales llevados a cabo por el autor implícito para atraer la atención del lector y guiar su lectura, determinarla o conducirla de cierta manera, según sus intenciones.¹⁹ Por tanto, me interesa hacer, más allá de un análisis de la estructura narrativa de la novela de Pacheco, un análisis de su estructura apelativa, para dar

¹⁵ Éstas últimas abarcan los peritextos editoriales (*vid.* Capítulo I) y los peritextos autorales (*vid.* Capítulo II).

¹⁶ Hans Robert Jauss, “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en *op. cit.*, p. 78.

¹⁷ Wolfgang Iser, “El acto de la lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto artístico”, en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, compilación de Dietrich Rall y traducciones de Sandra Franco *et al.*, México: UNAM, 1987, p. 139.

¹⁸ *Id.*

¹⁹ *Vid.* Wolfgang Iser, “La estructura apelativa de los textos”, en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, compilación de Dietrich Rall y traducciones de Sandra Franco *et al.*, México: UNAM, 1987, pp. 99-119.

cuenta no sólo de los elementos del texto que orientan previamente la recepción, sino también de aquellos que lo hacen durante el proceso mismo de lectura.

La investigación está dividida en tres capítulos. En el capítulo I, abordo la historia del texto: cuándo, cómo y en dónde se publicó, las ediciones, y el desempeño de las instancias mediadoras –editores, críticos y el autor mismo, pues hizo modificaciones a la primera edición– en la orientación previa de la recepción de la novela. Este capítulo está conformado por cuatro apartados: en el primero reviso el papel del editor y de la editorial que publicó *Morirás lejos* en el proceso de recepción de la obra, así como los peritextos editoriales; en el segundo, la cuestión del tema del nazismo y una posible influencia de *El tambor de hojalata* de Günter Grass, obra publicada por primera vez en español en México por Joaquín Mortiz; en el tercero, hablo sobre la reescritura en la novela de Pacheco y sobre las posibles repercusiones en la construcción de su lector implícito; por último, el apartado cuarto está dedicado a un repaso general de las estrategias utilizadas por los críticos y reseñistas de *Morirás lejos* para conocer, desde el ámbito de los epitextos, cuál fue la recepción que tuvo la obra durante las diferentes ediciones mexicanas que se publicaron a lo largo de veinticinco años, de 1967, año de su primera publicación, hasta 1992, año de la última reseña dedicada a la edición de 1986.

En el capítulo II analizo la estructura apelativa del texto y las figuras del autor y lector implícitos, para lo que empleo la segunda versión de la novela por los siguientes motivos: hasta el momento, es la versión definitiva y la que más fácilmente puede consultarse; si bien el análisis formal puede explicar determinados fenómenos del horizonte de expectativas, también puede funcionar como un estudio totalmente independiente; por último, la esencia y la intención –tanto estética como ética– de ambas versiones son prácticamente las mismas, por lo que las conclusiones de dicho análisis no variarían radicalmente; aun así, los cambios significativos están consignados puntualmente. Se han realizado diversos trabajos sobre la compleja estructura narrativa de *Morirás lejos*, pero no toman en cuenta la estructura del texto en la que el lector está considerado de antemano;²⁰ por ello, y con la finalidad de obtener un panorama completo de las

²⁰ En *El papel del lector en la novela mexicana contemporánea: José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo*, Graniela-Rodríguez dedica un análisis al papel del lector en *Morirás lejos*; sin embargo, lo hace a partir de un proceso denominado *gestalt*, que consiste en que el lector identifica y selecciona ciertos “elementos clave” o “motivos reveladores” para agruparlos y construir asociaciones entre ellos de manera que sea posible lograr una percepción uniforme y totalizadora de la obra: “el combatir la fragmentación mediante un juicio interpretativo que integre el mayor número de estos elementos será pues en este texto una de las funciones básicas que habrá de realizar el lector” (Magda Graniela-Rodríguez, *El papel del lector en la novela mexicana contemporánea: José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo*, Potomac, Maryland: Scripta Humanistica,

condiciones de su recepción, resulta conveniente analizar los elementos que conforman su estructura apelativa. ¿Cómo está formado el texto para conducir la lectura del receptor? es la pregunta fundamental que busca responder el análisis formal, pues es importante resaltar que en *Morirás lejos* el lector tiene un papel central en la construcción de su sentido. Este capítulo está dividido en tres partes: la primera está dedicada al estudio de los umbrales o peritextos autorales de *Morirás lejos*; la segunda, al análisis de las herramientas formales intratextuales dirigidas a apelar la atención del lector; en la tercera, hago un breve comentario sobre la estructura apelativa de *Las batallas en el desierto*, motivado por una de las hipótesis de este trabajo: a diferencia de ésta, más sencilla en cuanto a forma y contenido, *Morirás lejos* ha tenido menor recepción debido a la complejidad formal con que presenta los hechos (cuestionables e hipotéticos), pero también a los temas que subyacen al juego de la búsqueda de la identidad de los dos personajes, la diáspora judía y el nazismo de la Segunda Guerra Mundial.

En el capítulo III establezco las particularidades del horizonte de expectativas de la primera recepción de la obra, esto es, del contexto social y literario de los años de 1967 a 1969, periodo que abarca la producción crítica a la primera edición de la novela. El primer apartado de este capítulo presenta un panorama cultural y literario de la época, los escritores y sus obras, las características de la narrativa de los sesenta y la revisión particular del movimiento francés del *nouveau roman*, así como una explicación del sentido ético de la novela de Pacheco; en el segundo apartado, hago algunos apuntes sobre dos novelas anteriores presentes todavía en el horizonte de expectativas de esos años, *Los albañiles* de Vicente Leñero y *Farabeuf* de Salvador Elizondo, en relación con los postulados del *nouveau roman* y con lo visto sobre la estructura apelativa de *Morirás lejos*; en el último, reconstruyo el horizonte de expectativas inicial a partir de tres fenómenos encontrados en las críticas a *Morirás lejos* de la etapa señalada.

La decisión de trabajar desde niveles distintos de la obra, desde sus alcances más externos y desde su mecanismo interno, se basó en la idea de que sería imposible trabajar el primero sin recurrir al segundo. En una novela como *Morirás lejos*, o como las comentadas durante toda la investigación, que permiten al lector una mayor participación, no puede dejarse de lado la complejidad de su estructura para entender algunos comentarios críticos o algunas decisiones editoriales; es decir, sus características formales pueden explicar ciertos fenómenos extraliterarios o paratextuales; de hecho, trabajar con peritextos –editoriales o autorales– conlleva casi

1991, p. 104). Por tanto, la manera en que procede para formar las relaciones de sentido es a partir de listas de motivos que se repiten en la novela para asociarlos entre sí.

inevitablemente a desplazarse de capas más superficiales (el título en la portada, por ejemplo) a más profundas (la explicación del título en el texto). Asimismo, hablar, por ejemplo, de influencias literarias como Borges, Beckett o el *nouveau roman* posibilita comentarlas a partir de su composición y, justamente por sus características, desde su estructura apelativa, un análisis que contempla la figura del lector como imprescindible para entender el texto. Por otra parte, la inclusión en este trabajo de comentarios a varias obras narrativas, cercanas a *Morirás lejos* por diferentes motivos y desde ciertas perspectivas, está impulsada por el deseo de ofrecer un amplio panorama de conexiones, similitudes y diferencias, que no sólo amplíe las particularidades del horizonte de expectativas de la época señalada, sino que también enriquezca el del lector actual.

Para finalizar, me gustaría puntualizar que en México existen dos valiosos trabajos sobre las condiciones de recepción, ambos de la obra de Juan Rulfo: en el que mayormente me he apoyado en la realización de esta tesis, *El arriero en el Danubio. Recepción crítica de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana* (1994) de Alberto Vital, que examina cada una de las instancias mediadoras, incluyendo la del traductor, de la obra rulfiana en Alemania; y *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)* (2005) de Jorge Zepeda, enfocado principalmente en la crítica hecha a la primera edición de *Pedro Páramo*.

CAPÍTULO I

HISTORIA DE LA OBRA LITERARIA Y LAS INSTANCIAS MEDIADORAS

I.1 JOAQUÍN MORTIZ: LA EDITORIAL DE *MORIRÁS LEJOS*

Morirás lejos fue publicada por primera vez en 1967 por la editorial Joaquín Mortiz en la “Serie del Volador”. Para ese entonces, Pacheco ya había publicado los libros de poesía *El castillo en la aguja* (INBA, 1962), *El parque hondo* (INBA, 1962), *Tarde de agosto* (INBA, 1962), *Los elementos de la noche* (UNAM, 1963) y *El reposo del fuego* (FCE, 1966), y dos libros de cuentos, *La sangre de Medusa* (Cuadernos del Unicornio, 1958) y *El viento distante* (Era, 1963); había publicado en las antologías *Sonetos* (Imprenta Madero, 1964), *La poesía mexicana del siglo XIX* (Empresas Editoriales, 1965), *Mitologías mexicanas* (Imprenta Madero, 1966) y *Poesía en movimiento, 1915-1966* (Siglo XXI, 1966); también había traducido *Diario de un niño judío* de David Rubinowicz (Era, 1961), *Diccionario de ideas* de Massimo Bontempelli (Imprenta Madero, 1962), *Autobiografía precoz* de Evgueni Evtushenko (Era, 1964), *¡Que viva México!* de Sergei Eisenstein (Era, 1964) y *Cómo es* de Samuel Beckett (Joaquín Mortiz, 1966).

La editorial Joaquín Mortiz, entregada a los intereses de un público lector que crecía, fue fundada en 1962 por Joaquín Díez-Canedo Manteca, quien dejó el Fondo de Cultura Económica, en el que desempeñaba el cargo de gerente de producción, para crear su propia casa editora. Díez-Canedo se asoció con los editores españoles Víctor Seix y Carlos Barral del sello Seix Barral, quienes estaban interesados en editar en México libros que habían censurado en España debido al franquismo; de esta manera, Joaquín Mortiz comenzó editando y traduciendo obras extranjeras, pero también publicando la literatura joven del México de la década de los sesenta, hasta su desaparición en 1983, y su incorporación al grupo editorial Planeta.

En un estudio sobre la recepción de una obra literaria, se vuelve fundamental considerar las instancias que median entre el texto y el público; en este caso, la del editor y la del crítico. En palabras de Alberto Vital, el editor “está en condiciones de dirigir la lectura del público y de agregar un contenido adicional al texto (o, a la inversa, de imponer una concretización de éste), valiéndose de recursos no siempre intratextuales, pero sí peritextuales, pues aparecen adheridos y casi fundidos al texto ya transformado en libro”.¹ Los elementos peritextuales corresponden a aquellos que rodean el texto literario dentro de los límites del libro; Gérard Genette explica que

¹ Alberto Vital, *El arriero en el Danubio. La recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*, p. 71.

los peritextos editoriales, que “pueden ser los elementos lingüísticos y semióticos presentes en la portada y en la contraportada, el cambio de título, la solapa, el manejo de colecciones, el peso de los autores que inauguran tales colecciones, el nombre de las mismas”,² etcétera, corresponden precisamente a la “zona del peritexto que se encuentra bajo la responsabilidad directa y principal (pero no exclusiva) del editor, o quizás, de manera más abstracta pero más exacta de la *edición*, es decir, del hecho de que un libro sea editado y eventualmente reeditado, y propuesto al público bajo una o varias presentaciones”.³ Genette los clasifica en cinco: el formato, la colección, la portada y anexos, la portadilla y anexos, y la composición y tiradas. En este apartado me referiré a los peritextos editoriales más relevantes de la primera edición de *Morirás lejos*.

La portada de un libro (o primera de forros) representa el primer contacto entre el texto y un posible lector y presenta a éste no sólo indicaciones editoriales, sino también autorales, de las que me ocuparé en el siguiente capítulo. Las portadas de Joaquín Mortiz eran sugerentes a la vez que limpias, casi simples; el mismo Octavio Paz, en una de las cartas a su editor Díez-Canedo, al referirse a la precisión del tipo, disposición, colores, tamaño y portada de *Salamandra* (1962) que inauguró, junto con *Desolación de la Quimera* (1962) de Luis Cernuda, la colección “Las dos orillas”, escribe: “tu buen gusto es más poderoso que las modas un tanto chillonas de las otras editoriales”. La portada de *Morirás lejos* contiene únicamente como textos de presentación el nombre del autor, ubicado en la parte superior; el título de la novela, en la parte inferior; y el nombre de la colección y el logotipo de la editorial, en la parte inferior izquierda: el editor se conforma con el uso de estas marcas para atraer la atención del público. El diseño un tanto sugestivo de la portada fue hecho por Vicente Rojo: “sobre un fondo blanco, las diagonales irregulares de varios hilos de alambre de púas. Tras las líneas negras, más o menos al centro, un manchón de pinceladas rojizas invade la escena”,⁴ que puede sugerir la muerte, la sangre, los alambres que cercan los campos de exterminio, o incluso, como propone Edith Negrín, el encierro que ofrece el texto al lector;⁵ sin embargo, una vez leído el texto, la relación parece más obvia:

² *Id.*

³ *Vid.* Gérard Genette, *Umbrales*, traducción de Susana Lage, México: Siglo XXI, 2001, pp. 19-35, *loc. cit.* p. 19.

⁴ Edith Negrín, “Señales cinematográficas en *Morirás lejos*: Fritz Lang en cuestión”, en *Pasión por la palabra. Homenaje a José Emilio Pacheco*, coordinación de Edith Negrín y Álvaro Ruiz Abreu, México: UAM / UNAM, 2013, p. 423.

⁵ *Ibid.*, p. 424.

cada rasgo en la pared, cada incisión o círculo en el yeso tiene un sentido y cobrará un significado. Parecería que con jaulas o rejas muy estilizadas eme intenta dibujar el navío legendario en que la Mulata de Córdoba huyó de la Inquisición [...]. No obstante, las rayas poseen alguna simetría: simetría de la ansiedad, sangre que recorre el cuerpo buscando la herida en que rompiendo su prisión ha de verse.⁶

Entre los anexos de la portada destaca la contraportada (o cuarta de forros), donde aparecen, en la parte superior izquierda, la fotografía del autor; en la parte superior derecha, el nombre de la colección y los géneros que abarca (novela, relato, cuento y ensayo); y, en la parte inferior, una breve reseña sobre el texto que destaca el empleo de “materiales ajenos: documentos y testimonios libremente reelaborados que en estas páginas conviven con una historia que es pura fantasía” y “que sólo el lector puede completar y definir”.⁷ Todas estas marcas buscan llamar la atención del lector y dirigir la lectura de una manera u otra: por el ejemplo, el texto sobre la colección indica el tipo de obras que el lector podrá encontrar en esa serie, y la fotografía del autor no sólo permite asignar un referente real al conjunto de fonemas que conforman su nombre, sino también puede predisponer la lectura del texto a partir de los gestos, posturas o rasgos, como la edad, que el lector perciba del retrato.

En la portadilla aparecen los peritextos tradicionales: nombre del autor, de la obra (peritextos que, en este caso, pertenecen al autor) y de la editorial; y en las páginas preliminares –además de la página del falso título que contiene únicamente el nombre abreviado del autor (“J. E. Pacheco: *Morirás lejos*”)–, indicaciones editoriales (el nombre de la colección, el número de la edición y la fecha, y el nombre y la dirección del editor) y autorales (dedicatoria y epígrafe). En la última página aparece el colofón que indica el lugar y la fecha en que fue impreso el libro y el número de ejemplares que tuvo esa edición, dato que permite valorar, por una parte, el éxito que el mismo editor pronosticaba para la obra y, por otra, si es que hay ediciones posteriores, el

⁶ José Emilio Pacheco, *Morirás lejos*, México: Origen-Planeta / Artemisa, 1985, pp. 82-83 (Literatura contemporánea, 14). Todas las citas a *Morirás lejos* corresponden a esta edición, las páginas en las que se encuentran aparecerán en el cuerpo del texto entre paréntesis.

⁷ De acuerdo con las intenciones del editor, los peritextos editoriales pueden sufrir cambios con el paso del tiempo. Un ejemplo se encuentra precisamente en la evolución de los peritextos de la contraportada de la primera edición de *Morirás lejos* a los de la segunda: una fotografía más reciente, el texto sobre la colección que añade los géneros poesía y teatro, y una semblanza en la que se intenta atraer mayor número de lectores de los que recibió en su primera aparición: “Diez años pasaron desde su primera edición. Muchas cosas cambiaron en el mundo: este libro las esperó pacientemente y ahora podremos, gracias a la fuerza de nuevas comprensiones, estar a la altura de su propuesta, entender sus laberintos, encontrar la clave de los dos dramas que aquí se verifican”.

tiempo que tardaron en agotarse los ejemplares de la anterior. La primera tirada de *Morirás lejos* fue de 4200 ejemplares; la última, con mucha diferencia, de 30000.

En cuanto a la colección de un sello editorial, Genette sostiene que “responde a la necesidad, para los grandes editores, de manifestar y manejar la diversificación de sus actividades [...], indica inmediatamente al lector potencial con qué tipo o con qué género de obra se relaciona”.⁸ Para el momento en que apareció *Morirás lejos*, Joaquín Mortiz era una casa editora prestigiosa por los títulos y autores que publicaba. La “Serie del Volador”, la primera de la editorial y la que más títulos publicó, “albergó a casi todos los escritores que dieron forma a la historia literaria nacional de la segunda mitad del siglo XX”.⁹ Para los escritores de esa época, como menciona José Agustín, “publicar ahí era dar un hit y de inmediato ir a las ligas mayores”;¹⁰ el mismo Pacheco comenta: “Fue una dicha ser joven en los sesenta; editoriales, libros, autores, librerías, revistas, público, todo se conjuntó para hacer de aquellos breves años de 1962 a 1968 lo que hoy vemos como una pequeña edad de oro mexicana”.¹¹ Los jóvenes creadores aspiraban a darse a conocer por medio de las colecciones “Ficción” de la Universidad Veracruzana o “Nuevos valores” de Novaro, y a publicar su segunda obra en la “Serie del Volador”.

Su nombre alude al Mercado del Volador, ubicado hasta principios del siglo XX en el espacio que actualmente ocupa la Suprema Corte de Justicia de México; allí se encontraban algunas de las mejores librerías que existieron desde el siglo anterior, administradas por librereros que hacían sus propias ediciones para venderlas por suscripción; de ahí, la relación con el mundo de los libros y con la tradición editorial de nuestro país. Pacheco, acerca del nombre de la editorial, refiere: “homenaje al mercado que estaba junto al Palacio Nacional y en donde había puestos de libros, sí, pero celebración también de México y la Ciudad de México, no menos que del juego y el riesgo. Porque nadie se ha arriesgado tanto como Díez-Canedo al publicar primeros libros de autores desconocidos”.¹² En esta serie aparecieron por primera vez libros como *Los albañiles* (1964) de Vicente Leñero, *Cantar de ciegos* (1964) de Fuentes, *Figura de paja* (1964) de Juan García Ponce, *Los relámpagos de agosto* (1964) de Jorge Ibargüengoitia, *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965) de Salvador Elizondo, *Gazapo* (1965) de Gustavo Sainz, *De perfil* (1966) de José

⁸ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 24.

⁹ Eduardo Mejía, “Volar alto”, en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, núm. 413 (mayo 2005), p. 4.

¹⁰ José Agustín ap. Víctor Ronquillo, “Cincuenta años de Joaquín Mortiz. Una aventura intelectual”, en *Universidad de México. Revista de la UNAM*, núm 107 (enero 2013), p. 79.

¹¹ José Emilio Pacheco, “Joaquín Díez-Canedo (1917-1999)”, en *Proceso*, núm. 1883 (4 de julio de 1999), p. 53.

¹² *Id.*

Agustín, y *El principio del placer* (1972) de José Emilio Pacheco, quien también se consagró como traductor en esta colección con la novela de Samuel Beckett, *Cómo es* (1966). Asimismo, títulos de escritores ya para entonces reconocidos nutrieron la serie, como *La feria* (1963), el primero de la colección, de Juan José Arreola, *Cuadrivio* (1965) de Octavio Paz, *Álbum de familia* (1971) de Rosario Castellanos y *Oh, hermoso mundo* (1975) de Sergio Galindo.

Pacheco fue colaborador de la editorial de Díez-Canedo. Durante esa época trabajaba como jefe de redacción en el suplemento “La Cultura en México” de la revista *Siempre!*, surgido después de que el suplemento “México en la Cultura” dirigido también por Fernando Benítez desapareció debido a las diferencias ideológicas con la dirección de *Novedades*, revista que lo publicaba. En Mortiz, Pacheco fue el encargado de la edición de los dos tomos de *Los narradores ante el público* (1966), libro que recoge testimonios autobiográficos de importantes escritores como José Revueltas, Edmundo Valadés, Jorge Ibarguengoitia, Gustavo Sainz y el propio Pacheco, y de la redacción de las solapas para algunos libros que más bien aparecían en la contraportada: “Si al frente de la editorial Mortiz Díez-Canedo publicó ochocientos libros, me temo que cuando menos doscientos lleven solapas mías”.¹³ A propósito de la solapa, Pacheco, con la conciencia del editor que también fue, reconoce en este peritexto su función apelativa: “Es un subgénero a medio camino entre el prólogo en miniatura y el texto publicitario [...]. En cien palabras hay que describir el libro, decir algo sobre el autor, estimular la compra y la lectura”.¹⁴

Para Pacheco, Díez-Canedo representó no sólo el editor de *Morirás lejos*, que “existe porque Joaquín y Bernardo [Giner de los Ríos] la sostuvieron y porque gracias a esto la descubrieron mucho tiempo después los exiliados del sur”,¹⁵ y de los demás libros publicados por él (a los que hay que añadir *No me preguntes cómo pasa el tiempo* [1969] en la colección “Las dos orillas”), sino también la persona que le pagó por adelantado la edición de *Morirás lejos* para financiar su viaje a la Universidad de Essex:

En 1967, gracias a Gordon Brotherson y Ramón Xirau, tuve la posibilidad de ir a la Universidad de Essex. El problema era comprar el boleto y hacer que me acompañaran mi esposa y mi hija. Lo resolvió Fernando Benítez. Llevó a Díez-Canedo el original de *Morirás lejos* y le pidió que me pagara la totalidad de la edición futura, como si ya se hubiera vendido íntegra. Por obra de aquellos cinco mil pesos [...] pudimos viajar a Inglaterra y establecernos allí, hasta que el 2 de octubre nos impulsó a regresar.¹⁶

¹³ *Ibid.*, p. 52.

¹⁴ *Id.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 54.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 53-54.

Pacheco afirma que “la relación editor-autor no es propicia a las amistades. Solemos actuar como si no fuéramos tan sólo un nombre más en un catálogo de setecientos o mil, y como si el único afán y objeto de la editorial consistiera en la impresión, distribución y promoción de nuestro librito”;¹⁷ sin embargo, con Joaquín Díez-Canedo logró establecer una relación más cercana:

Una y otra vez su inteligencia y su ironía me frenaron para decirle de viva voz cuánto lo quise y cuánto le agradezco lo que su generosidad hizo por mí. Al hacerlo ahora no pierdo la conciencia de que soy apenas uno más en un desfile incesante de autores; pero también sé que, al menos en esta ocasión, hablo por muchos.¹⁸

La portada y la contraportada de un libro “son el espacio donde se establecen las cláusulas –en ocasiones tácitas, en ocasiones explícitas– entre esos dos entes particulares que son el lector y el autor: género literario, sugerencia del tema o los temas, primera presentación o por lo menos anuncio de los personajes”,¹⁹ entre otras, mediadas siempre por el editor, quien es, más allá de un consejero o compañero del autor, una figura que influye en la concepción final del libro y en la configuración de los elementos más cercanos a un público que puede convertirse en lector del texto.

Como menciona Alberto Vital, “una colección forma parte del capital simbólico de su editorial, esto es, representa la acumulación del prestigio de los nombres y la obras incluidos”,²⁰ y *Morirás lejos* apareció en una de las editoriales mexicanas más importantes de la segunda mitad del siglo XX, entre títulos que, gracias al rigor editorial de Díez-Canedo, constituyen parte fundamental de la historia intelectual y literaria de nuestro país. Un libro aparecido en esta colección debía despertar gran interés en el público que conocía la calidad de los libros publicados por Mortiz; aun así, los 4200 ejemplares de la primera edición se agotaron diez años después.

¹⁷ *Ibid.*, p. 54.

¹⁸ *Id.*

¹⁹ Adriana Haro, “Pragmática y paratextualidad”, en *Manual de pragmática de la comunicación literaria*, compilación y edición de Alberto Vital, México: UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas-Seminario de Hermenéutica, 2014, p. 214 (Cuadernos del Seminario de Hermenéutica, 12).

²⁰ Alberto Vital, *op. cit.*, p. 78.

I. II EL TEMA DEL NAZISMO: LA INFLUENCIA DE GÜNTER GRASS

La editorial de Díez-Canedo también se interesó en dar a conocer las nuevas propuestas de la literatura universal. El catálogo de obras extranjeras de Mortiz abarcó libros como *La isla* (1969) de Juan Goytisolo, *Este domingo* (1968) de José Donoso, *La mafia* (1967) de Luis Guillermo Piazza, *Harry es un perro con las mujeres* (1965) de Jules Feiffer, *La larga marcha* (1965) de William Styron y *El tambor de hojalata* (1963) de Günter Grass.

La obra literaria del alemán Günter Grass tuvo gran aceptación en el público mexicano de la década de los sesenta. *El tambor de hojalata*, novela de Grass publicada en Alemania en 1959, ganó en Francia el Premio al Mejor Libro Extranjero el 5 de julio de 1962. Después de intentar imprimirla en España, el editor Carlos Barral logró obtener los derechos de traducción para publicar la novela en México a través de la editorial Joaquín Mortiz. El encargado de traducirla al español fue el catalán Carlos Gerhard Ottenwälder, quien además tradujo todos los libros de Grass que se publicaron bajo el sello Mortiz posteriormente: *El gato y el ratón* (1964), *Años de perro* (1966) y *Anestesia local* (1972).

El tambor de hojalata, reconocida en Europa como la obra que señalaba el renacimiento de la literatura alemana, tuvo un importante éxito de ventas; en cinco años, había vendido un millón de libros en sus diferentes traducciones.²¹ En México, la traducción de la novela apareció en abril de 1963 en la colección “Novelistas contemporáneos”, pero había sido concluida desde diciembre del año anterior, tal como lo confirmó el último número de 1962 de la *Revista de la Universidad de México*, en la que, a propósito de una entrevista a Grass, apareció como adelanto un fragmento de *El tambor de hojalata*, el capítulo titulado “El álbum de fotos”, con dibujos de Vicente Rojo²² y la nota: “Próximamente, *El tambor* aparecerá en nuestro país dentro de la serie ‘Novelistas Contemporáneos’ de la Editorial Joaquín Mortiz”.²³ Publicado con un tiraje de siete

²¹ En el libro *El arriero en el Danubio*, Alberto Vital dedica un capítulo al *El tambor de hojalata* para construir el horizonte de expectativas del público alemán lector de la obra de Juan Rulfo. Sobre el éxito de la novela, que además rompió con el horizonte de expectativas de su época, Vital apunta que “trascendió las fronteras del país y de la lengua originales y provocó que la imaginación, los temas y las formas de expresión del autor nacido en Danzig se volvieran, para algunos importantes medios extranjeros, un sinónimo de la literatura alemana contemporánea” (Alberto Vital, *op. cit.* p. 178).

²² Quien además diseñó la portada del libro y las de muchos otros publicados por Joaquín Mortiz; entre ellos, como se mencionó, la de *Morirás lejos*.

²³ *Vid.* “Encuentro con Günter Grass”, en *Universidad de México. Revista de la UNAM*, núm. 4 (diciembre 1962), pp. 5-11, *loc. cit.* p. 5.

mil ejemplares, el libro no tardó mucho en agotarse, pues para 1971 era difícil encontrar un ejemplar nuevo; sin embargo, la crítica dedicada a la novela de Grass en nuestro país fue escasa.

Fue en 1966 cuando la novela y su autor cobraron más importancia en el mundo cultural y literario de la época. Joaquín Díez-Canedo invitó a Günter Grass, quien se encontraba como profesor visitante en la Universidad de Columbia, a la Feria Internacional del Libro, que en ese entonces se celebraba a principios de mayo en el Auditorio Nacional, para promover los dos libros que Mortiz había publicado hasta ese momento, *El tambor de hojalata* y *El gato y el ratón*. Durante su estancia, que duró una semana, Grass asistió a numerosas actividades preparadas con motivo de su visita, en la que conoció a escritores como Max Aub, José Agustín, Gustavo Sainz, Carlos Pellicer y Francisco Monterde.

Grass regresó por segunda ocasión a nuestro país en 1981 como invitado al Primer Festival Internacional de Poesía de Morelia realizado del 17 al 23 de agosto, en el que participaron escritores extranjeros y mexicanos, algunos de los cuales viajaron a la Ciudad de México para participar en la Noche Internacional de Poesía el lunes 24 de agosto, en la que también intervino Jorge Luis Borges, que en ese día cumplía 82 años de edad. Durante esos días, Günter Grass conoció en la librería El Ágora, ubicada en Insurgentes, a Juan Rulfo, a quien admiraba enormemente; un año después, Grass lo acompañó en el Festival Horizonte de Berlín dedicado a América Latina en la lectura conjunta y alternada en alemán y español de tres cuentos de *El Llano en llamas*.²⁴

La tercera y última vez que Grass visitó México fue en marzo de 1993 para presentar su octava novela, *Malos presagios*, en el auditorio Justo Sierra de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Estuvo acompañado de Juan Villoro y Sealtiel Alatríste, quien leyó la traducción al español del cuarto capítulo, leído en alemán por Grass. Durante su estadía, fue entrevistado por Villoro en el Instituto Goethe y por Gerardo Ochoa Sandy, entonces reportero de *Proceso*.

Para 1967, año en el que Pacheco publicó *Morirás lejos*, Grass era un escritor conocido y reconocido en el medio literario mexicano. Cabe pensar que Pacheco pudo estar influido por *El tambor de hojalata* debido al tema que comparten, no de manera total ni necesariamente similar, del nazismo. Si bien, esto no pretende ser un estudio comparativo entre dos obras que fueron

²⁴ Vid. Guillermo Sheridan, “Juan Rulfo en el café”, en *Letras Libres*, núm. 162 (junio 2012), p. 118; *Juan Rulfo: otras miradas*, coordinación de Víctor Jiménez, Julio Moguel y Jorge Zepeda, México: Juan Pablos, 2011, p. 102-103.

publicadas en español por una misma casa editora en años cercanos, es relevante mencionar que la novela de Pacheco recuerda en algunos momentos la novela de Grass.

El protagonista, y narrador,²⁵ de *El tambor de hojalata*, Óscar Matzerath, quien decide dejar de crecer físicamente a los tres años, cuenta, desde su presente —se encuentra internado en un sanatorio psiquiátrico— y a través de su propia historia, la de Polonia y Alemania en tiempos del nazismo, así como los periodos de preguerra y posguerra, incluyendo episodios de la Primera Guerra Mundial. El tiempo de la narración abarca los años comprendidos entre 1899 y 1954, y la historia se desarrolla principalmente en las ciudades de Danzig y Düsseldorf.

En *Morirás lejos*, Pacheco dedica gran parte al tema del nazismo. Podría decirse que el tema principal de la novela es la persecución milenaria del pueblo judío, porque, además de los episodios sobre el exterminio de los judíos en los campos de concentración, la presentación de las atrocidades llevadas a cabo por los nazis y la crítica al exaltamiento de Hitler que igualmente se hace patente en *El tambor de hojalata*, también aparecen la destrucción del templo de Jerusalén en manos de los romanos encabezados por Tito Flavio Vespasiano en el siglo I, la expulsión de los sefardíes de Toledo en 1492, la persecución del Santo Oficio español a los judíos conversos sospechosos, y la llegada de judíos a América después de la Segunda Guerra Mundial.

Además del tema, considero que hay dos características formales de *El tambor de hojalata* presentes también en la novela de Pacheco; a saber, primero, la apelación directa al lector, que no sólo busca mantener su atención sino también involucrarlo en la historia que está narrando Óscar (por ejemplo, “Como ustedes habrán tenido ya ocasión de observar anteriormente, la forma más cómoda de considerar las cosas, o sea mi ángulo de comparación, hallábala yo desde siempre debajo de la mesa”²⁶ o “Ustedes y todos los que comprenden mi dolor dirán ahora: Vete a la cama, Óscar. ¿Qué andas buscando todavía por el corredor, después de este episodio humillante?”),²⁷ y, segundo, que se trata de una novela cuya escritura se revela en el momento mismo de la lectura: una novela que se escribe conforme se lee: Óscar narra hechos, algunos incluso sin haberlos vivido, porque los escribe en las hojas de papel que pide solícitamente a Bruno.

²⁵ A excepción de dos ocasiones en las que cede la palabra a Bruno, su enfermero, y a Godofredo von Vitlar, el amigo encargado de acusarlo ante el tribunal de haber matado a la enfermera Dorotea.

²⁶ Günter Grass, *El tambor de hojalata*, traducción de Carlos Gerhard, México: Joaquín Mortiz, 1963, p. 220 (Novelistas contemporáneos).

²⁷ *Ibid.*, p. 546.

Si bien la estructura apelativa de *Morirás lejos* será analizada en el siguiente capítulo, es pertinente ejemplificar algunos casos concretos de la apelación explícita al lector como: “Así, quien observe el asedio en la banca del árido parque con olor a vinagre, se formulará la hipótesis *a*, en cierto modo la más creíble y la que a usted y a mí puede afectarnos” (p. 18) o “Usted no sabe qué palpitaciones al escuchar la campanilla del teléfono (antes que [eme] decidiera suprimirlo)” (p. 106). Por otra parte, ciertas marcas textuales en la novela de Pacheco permiten advertir la presencia de la historia de su propia escritura; *Morirás lejos* es, en palabras de Rangel López, “una novela de carácter no-conclusivo y [...], en consecuencia, una novela por venir, es decir, una novela que está escribiéndose”.²⁸ Estas marcas corresponden a las trece notas a pie de página señaladas con un asterisco que contiene el texto;²⁹ explican o añaden información sobre asuntos tocados en él, en su mayoría, sobre la configuración narrativa del texto y sobre algunos hechos históricos. Todas corresponden a lo que Genette denomina *textos de ficción*:

Original, ulterior o tardía, la anotación autoral de un texto de ficción o de poesía señala inevitablemente, por su carácter discursivo, una ruptura de régimen enunciativo que hace completamente legítima su asignación al paratexto. Hay que precisar que este tipo de notas [...] se aplica por lo general a textos cuya ficcionalidad es muy “impura”, donde abundan las referencias históricas o la reflexión filosófica: novelas o poemas cuyas notas se refieren precisamente, en lo esencial, a los aspectos no ficcionales.³⁰

De esta manera, las notas a pie de página no son sólo ficcionales, sino también enunciadas por una voz autoral y ficcional que explica y justifica algunos de los motivos que estarían presentes en su relato. “Desde esta perspectiva, las notas se convierten en notas autorales de ficción y en los elementos textuales que dan cuenta de un proceso de documentación, indagación o información que alguno de los personajes estaría ejecutando, es decir, la posibilidad de que *Morirás lejos* sea un borrador de una novela por venir”³¹ a cargo de Alguien, de eme o de otro personaje anónimo, o, como en *El tambor de hojalata*, de Óscar Matzerath.

Dado esto por sentado, el cuestionamiento sobre los motivos de un escritor mexicano de finales de los sesenta para escribir sobre el nazismo, y sobre el problema judío en general, puede responderse, en parte, si se tiene en cuenta que Pacheco fue lector de Grass y que, lo

²⁸ Asunción del Carmen Rangel López, “*Morirás lejos* de José Emilio Pacheco, una novela por venir”, en *Castilla. Estudios de Literatura*, núm. 2 (2011), p. 479.

²⁹ Las dos versiones que existen de *Morirás lejos* cuentan con trece notas al pie; sin embargo, en la segunda versión, las menos relevantes fueron eliminadas y se añadieron otras que incluyen más información acerca de los personajes y del contexto histórico.

³⁰ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 284.

³¹ Asunción del Carmen Rangel López, *op. cit.*, p. 488.

mismo que éste, era un escritor interesado en las grandes catástrofes que sucedieron durante el siglo XX; basta revisar su poema “Fin de siglo” de *Desde entonces* (1980). El mismo Pacheco se plantea esta cuestión a veinte años de publicada *Morirás lejos*: “En 1967 estábamos tan lejos de la Segunda Guerra Mundial como ahora de la aparición del libro. Entonces lo único que hago es trasladar a América lo que pasó en Europa [...] ¿Por qué a alguien se le ocurre escribir ese libro en México, y luego tiene esa repercusión?”.³²

El 12 de diciembre de 1999 dedicó su columna “Inventario” de la revista *Proceso* a Günter Grass, quien días antes había ganado el Premio Nobel de Literatura. Se trata de una breve reseña sobre *Mi siglo*, libro publicado ese mismo año que narra año por año los acontecimientos más importantes ocurridos durante el siglo XX en el mundo, en la Alemania que le tocó vivir a Grass y en su propia vida. “El nuestro fue –dice Pacheco–, a semejanza de sus antecesores, un siglo de guerra con algunos intermedios de paz”:³³ el levantamiento de los bóxers en China, la Primera Guerra Mundial, la epidemia de gripe de 1918, la Segunda Guerra Mundial, Hiroshima y Nagasaki, la Guerra Fría, Vietnam, Chernóbil, la caída del muro de Berlín en 1989, la guerra de los Balcanes y el conflicto en Chechenia son algunos hechos que aparecen en *Mi siglo* y que aparecen referidos, ya sea de manera directa o indirecta (metafórica o predecible, quizá), en *El tambor de hojalata* y en *Morirás lejos*.

Pacheco, refiriéndose a *Mi siglo*, comenta: “Los verdaderos protagonistas de la historia son quienes la sufren inescapablemente. Aquí ‘historia’ podría ser definida como todo aquello que moldeará y destruirá las vidas privadas sin que nuestra voluntad tenga casi parte en ello”.³⁴ En *El tambor de hojalata*, los acontecimientos más importantes de la vida de Óscar –la muerte de sus tres padres, la de Rosvita, su traslado a Düsseldorf, por mencionar algunos– están determinados por las circunstancias sociales y políticas de su tiempo; incluso, decide dejar de crecer como protesta ante el mundo de los adultos que se va desquebrajando conforme avanza la Segunda Guerra Mundial. Lo mismo sucede en *Morirás lejos*: eme y Alguien forman parte de “una subhistoria que pertenece a otra mucho más vasta y lamentable, tanto que mejor sería no hubiese ocurrido para que las cosas no llegaran al presente extremo” (p. 53): son víctimas de

³² José Emilio Pacheco *ap.* Sonia Morales, “Reconocimiento de Morelia a José Emilio Pacheco por los 20 años de *Morirás lejos*”, en *Proceso*, núm. 565 (1 de septiembre de 1987), p. 50.

³³ José Emilio Pacheco, “El siglo de Günter Grass”, en *Proceso*, núm. 1206 (12 de diciembre de 1999), p. 61.

³⁴ *Id.*

alguna u otra manera de la historia misma, la han sufrido y ahora, en el momento de la narración, cada uno a su modo paga las consecuencias.

El tema del nazismo en los años en que se leyó *Morirás lejos*, como se verá en el último apartado de este capítulo, despertó el interés de los críticos, ya que, como comenta Raúl Renán, “salvo los periódicos de la época y los historiadores que recogieron las incidencias de la Segunda Guerra Mundial, no conocemos en México a quien haya usado, asumiendo la responsabilidad de nuestra civilización, ese periodo de destrucción humana como columna de una novela”;³⁵ si bien en 1967 también se publicó *Cambio de piel* de Carlos Fuentes, novela que plantea como uno de sus ejes temáticos el nazismo, asunto que se revisará en el capítulo III.

Para ese momento, aún no se conocía en nuestro país otra gran obra literaria mexicana que toca este tema: *El desfile del amor* de Sergio Pitol, publicada en 1984 en España por Anagrama, y en México en 1989 por Era.³⁶ Un narrador en tercera persona cuenta, en pocas palabras, la aventura emprendida por el historiador Miguel del Solar para esclarecer el asesinato de un joven austriaco en la Ciudad de México en 1942 –año en que México declaró la guerra a las potencias del Eje y se inundó de gente que huía de la guerra– con la finalidad de escribir un libro sobre ese año. Apareció en nuestro país tres años después de la última edición de *Morirás lejos*, por lo que el uso de ese tema probablemente no fue tan sorprendente. Además, ambas novelas, a mi parecer, eligen como espacio narrativo (en *Morirás lejos*, parcialmente) la Ciudad de México, desde el cual se hace referencia a los acontecimientos extranjeros; de esta manera, quizá, se justifica el empleo de un tema tan alejado de la realidad mexicana de finales del XX.

³⁵ Raúl Renán, “El testimonio de un omnividente. A los 20 años de *Morirás lejos*”, en “Sábado”, suplemento de *Unomásuno*, núm. 522 (3 de octubre de 1987), p. 5.

³⁶ La situación histórica a la que se hace referencia en *El desfile del amor* puede acotarse al papel de México en relación con el de otras naciones así como a las consecuencias de la expropiación petrolera durante la Segunda Guerra Mundial. En *Morirás lejos*, una de las posibles razones por las que la hermana de eme llega al país se expresa en la última nota al pie y tiene que ver justamente con este hecho: “¿O su llegada en 1938 más bien se relaciona con los esfuerzos para que el petróleo mexicano, expropiado a las compañías británicas y norteamericana, alimentase la maquinaria bélica de Hitler?” (p. 152).

I. III EL AUTOR COMO LECTOR DE SU OBRA: LA REESCRITURA

Se sabe que José Emilio Pacheco reescribió en diversas ocasiones textos que ya habían sido publicados con anterioridad para volver a publicarlos, especialmente en su poesía.³⁷

El ajuste, pertinente y riguroso, que José Emilio Pacheco hace de sus poemas escritos desde la juventud es un proceso continuo con el paso de las ediciones. Piezas de alguna manera ya clásicas de la poesía del siglo veinte mexicano se ven sometidas a una revisión que las afina; e incluso, en algunos casos, a una extrema metamorfosis.³⁸

En la primera edición de *Tarde o temprano*, antología que reúne su obra poética escrita de 1958 a 1978,³⁹ Pacheco apunta sobre el proceso de reescritura: “Escribir es el cuento de nunca acabar y la tarea de Sísifo. Paul Valery acertó: No hay obras acabadas, sólo obras abandonadas. [...] Reescribir es negarse a capitular ante la avasalladora imperfección”.⁴⁰ Pacheco fue un escritor que creía en la reescritura y, por tanto, en la lectura de su propia obra: autor, lector y corrector reunidos en una misma persona. Ya desde los inicios de su carrera literaria, en el poema “A quien pueda interesar” de *Irás y no volverás* (1973), Pacheco expresa la idea de la escritura como proceso continuo e inacabado:

Que otros hagan aún
el gran poema
los libros unitarios
las rotundas
obras que sean espejo
de armonía

A mí sólo me importa
el testimonio
del momento que pasa
las palabras
que dicta en su fluir
el tiempo en vuelo

La poesía que busco

³⁷ Aunque también lo hizo en narrativa. Para un panorama general de la trayectoria cronológica de sus publicaciones y transformaciones en narrativa *vid.* Edith Negrín, “Una poética de la reescritura: José Emilio Pacheco”, en *Doscientos años de narrativa mexicana. Siglo XX*, vol. II, edición de Rafael Olea Franco y colaboración de Laura Angélica de las Torres, México: El Colegio de México-Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2010, pp. 405-406 (Literatura mexicana, 12).

³⁸ Jorge Fernández Granados, “Un amor difícil”, en *Letras Libres*, núm. 32 (agosto 2001), p. 84.

³⁹ Las versiones de 2000 y de 2009 no contienen ninguna nota preliminar firmada por el autor.

⁴⁰ José Emilio Pacheco, “Nota”, en *Tarde o temprano*, México: Fondo de Cultura Económica, 1980, pp. 9-10 (Letras mexicanas).

es como un diario
en donde no hay proyecto
ni medida⁴¹

Con *Morirás lejos* no pasó de manera distinta. Diez años después de publicada por primera vez, apareció por segunda ocasión en la misma colección de Joaquín Mortiz con modificaciones del autor. En 1980, la editorial española Montesinos publicó esa versión como parte de la serie “Visio tundali / Contemporáneos”. Posteriormente, en 1985, fue coeditada, sin ninguna variación con respecto a la anterior, por Origen-Planeta y Artemisa en la colección “Literatura contemporánea”; y, un año después, por Joaquín Mortiz y la Secretaría de Educación Pública en “Lecturas mexicanas”. Por tanto, existen dos versiones de *Morirás lejos*: la primera es la de 1967; la segunda apareció cuatro veces en las distintas ediciones que se mencionaron anteriormente.⁴²

Que un autor lea su obra puede suponer, como en Pacheco, la corrección y, en algunos casos también, la reescritura. La segunda versión de *Morirás lejos* presenta cambios numerosos y de diferente tipo con respecto a la primera. En algunos, se puede hablar exclusivamente de corrección; sin embargo, hay párrafos, incluso apartados, que evidentemente fueron reescritos. Muy en consonancia con las reflexiones de Borges sobre la reescritura, Pacheco dejó claro que la corrección continua de sus textos era parte de su quehacer como escritor: “No acepto la idea de ‘texto definitivo’. Mientras viva seguiré corrigiéndome”.⁴³ La comparación entre las dos versiones existentes permite advertir, por un lado, la evolución de Pacheco como escritor —el escritor joven ante el escritor maduro—, y, por otro, que los cambios tienen otra finalidad —atribuida al autor implícito y no al real— más allá de la estilística, como se verá a continuación.

En cuanto a los peritextos de *Morirás lejos*, definidos por Gérard Genette como los paratextos situados “alrededor del texto, en el espacio del volumen, como título o prefacio y a veces inserto en los intersticios del texto, como los títulos de capítulo o ciertas notas”,⁴⁴ el único que sufre variaciones es la dedicatoria: en la edición de 1967 aparece “A Fernando Benítez”; y en las siguientes, “A Fernando Benítez. A Noé Jitrik”. Cabe apuntar que la edición de Montesinos contiene además una nota manuscrita de Pacheco: “Y a Tununa por tercera vez y

⁴¹ José Emilio Pacheco, “A quien pueda interesar”, en *op. cit.*, pp. 143-144.

⁴² La edición de El Colegio Nacional y Era (2016) también corresponde a la segunda versión. Para el análisis formal de la obra me basaré en la segunda versión de la edición de 1985 (*vid. supra* nota 6); cuando de ser necesario reproduzca fragmentos de la primera edición, lo indicaré.

⁴³ José Emilio Pacheco, “Nota”, en *op. cit.*, p. 10.

⁴⁴ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 10.

siempre. José Emilio, 1981”. El tipo de información que arrojan los cambios en la dedicatoria y, en general, los peritextos autorales será comentado en el capítulo siguiente.

Ahora bien, el cotejo de los dos textos arrojó que la mayoría de los cambios son gramaticales; aunque también encontramos ajustes editoriales (los menos reveladores de sentido) como, en la versión dos, el uso de cursivas para palabras o frases extranjeras (anglicismos, germanismos, etcétera), la actualización de la palabra *guetto* por *gueto*, y la modificación en la disposición de algunos párrafos.

Los cambios gramaticales, sin duda, son los más evidentes. Prácticamente no hay párrafos que no hayan sufrido cambios, aunque sea mínimos, en los signos de puntuación: Pacheco añade comas donde antes no había y las suprime donde no las cree necesarias, intercambia puntos y coma por dos puntos y viceversa, suprime comas para poner puntos y convierte puntos finales en puntos y aparte y al revés. En el nivel léxico, sustituye palabras por otras sinónimas (*contaminado* por *envenenado*, por ejemplo) y elimina de un par de palabras similares contiguas una de ellas (*las vacilaciones y reflexiones que impone la ética* por *las reflexiones que impone una ética*); y en el nivel sintáctico, elimina adjetivos dentro de frases nominales (*olor extraño y familiar* por *olor*), suprime palabras dentro de oraciones (*por las citas en los hoteles amarillos a los cuales se entra y se sale con las mayores precauciones y signos ostensibles de culpa o prerremordimiento* por *por citas en hoteles amarillos a los cuales se entra con señales ostensibles de culpa*), cambia el orden sintáctico de oraciones (*Las iniquidades cometidas en ese sitio a su resguardo no parecen importarle al cuidador* por *Al cuidador no parecen importarle las iniquidades que se cometan en ese sitio a su resguardo*) y corrige problemas de concordancia (*si aun dentro del delirio perdura la lucidez, el inquisidor espíritu de deducción, análisis y fe en su propia fuerza que caracterizó para desgracia nuestra al eme que todos conocimos* por *si aun en su delirio perduran la lucidez, el espíritu inquisidor, la capacidad deductiva, la fe en su propia fuerza, que caracterizaron, para desgracia nuestra, al eme que todos conocimos*).

Los cambios en la sintaxis apuntan indiscutiblemente a la simplificación de las oraciones y, en general, a una depuración o limpieza del texto: las oraciones se vuelven más concisas, el lenguaje más perfeccionado y neutro (desaparecen usos del habla mexicana como *peinaron* por *allanaron* o *usté, verdá, va'gradecer* por *usted, verdad, va a agradecer*), el ritmo menos fluido porque además hay menos nexos. Pacheco elimina todo aquello que le parece accesorio y prescindible; de ahí, que la primera versión de su novela parezca más bien el borrador de la que publicó diez años después, un borrador con párrafos todavía por resolver y con decisiones todavía por tomar, de acuerdo con las reflexiones del mismo Pacheco: “Si uno tiene la mínima responsabilidad ante

su trabajo y el posible lector de su trabajo, considerará sus textos publicados o no como borradores en marcha hacia un paradigma inalcanzable”.⁴⁵

Gracias a esos cambios, Pacheco logra, paradójicamente, oscurecer el texto aún más; efecto que se intensifica con la supresión de información que en el primer texto se vuelve fundamental para entenderlo con mayor facilidad: dentro de la trama histórica elimina datos muy concretos como fechas o nombres de personas, lo que impide construir con mayor facilidad el contexto histórico al que se refieren; por otra parte, en la trama ficcional, justamente al inicio del texto, descarta unas líneas (marcadas en negritas) que hacen referencia a un pasado “oscuro” de eme, la clave que en una segunda lectura permitiría descifrar parte del sentido del texto desde el comienzo de la lectura: “el hombre sentado en la banca del parque ¿es un perseguidor? **En el caso contrario pueden formularse cargos que si bien absolverían a eme de un pasado que por desgracia no es ilusorio**, acaso lo señalaran como sujeto-objeto de una paranoia” (p. 10 [1ª ed.]). Cabe señalar que no toda la información que se suprime o que se añade aporta o resta la misma cantidad de sentido al texto; esto es mucho más evidente en la tercera parte de la novela, a partir de la aparición del apartado titulado “Totenbuch”, en donde se suprimen y añaden párrafos enteros.

Se vuelve imposible dar cuenta de todos y cada uno los cambios entre una y otra versión porque no son sistemáticos y en muchas ocasiones responden más bien al estilo del escritor; sin embargo, la intención de Pacheco es clara. Cuando se refiere a los poemas de *Tarde o temprano* comenta: “no creo desfigurarlos mediante cambios que consisten básicamente en supresiones, sino acortar la distancia entre lo que dicen y lo que intentaron decir”,⁴⁶ exactamente lo que logra en la segunda versión de su primera novela: suprime todo aquello que sobra; la distancia entre lo que se dice y lo que se quiere decir se vuelve mucho más corta, pero el texto más abierto, ambiguo, impreciso, oscuro, lo que no quiere decir que sea mejor que la primera o que esa intención no se encuentre esbozada aquella: en ambas es la misma, los cambios en la segunda están encaminados a precisarla.

⁴⁵ José Emilio Pacheco, *op. cit.*, pp. 9-10.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 9.

I. IV CRÍTICAS Y RESEÑAS A *MORIRÁS LEJOS* (1967-1992)⁴⁷

En palabras de Alberto Vital, el crítico es

una instancia mediadora llena de responsabilidad e importancia porque selecciona no sólo aquellos libros que a su juicio merecen comentarse sino porque su lectura es también privilegiada (puesto que se imprime y se difunde) y porque sus opiniones representan por lo común una manera de seleccionar y destacar una parte potencial de sentido del texto.⁴⁸

El crítico, entonces, ha sido una autoridad poderosa e influyente capaz de conducir la lectura del público a partir no sólo de su propio código literario, sino, en ocasiones, de los “intereses que parecen cifrarse en el medio mismo desde el cual se difunde la crítica: el periódico, la revista, el suplemento”;⁴⁹ por tanto, las reseñas “no escapan a las circunstancias en que se produjeron ni al medio por el cual se propagaron”,⁵⁰ esto es, hay que analizarlas a partir del soporte y del momento en que fueron publicadas. Las reseñas de una obra literaria pertenecen al ámbito de los epítextos, entendidos para Gérard Genette como “los mensajes que se sitúan, al menos al principio, en el exterior del libro”⁵¹ y que abarcan, además de reseñas, críticas, artículos académicos y comentarios, entrevistas al autor, presentaciones de libro y comunicación privada como diarios y cartas.

Para Luis Antonio de Villena, “en la literatura, la crítica no puede ser sino un montón de caminos –no importa cuántos– para llegar a un lugar: la obra literaria”.⁵² Cada crítico se enfoca en distintos elementos de la obra: la forma, los temas o los hechos que se cuentan, las relaciones con otros textos, el contexto de producción, o la biografía del autor. Sea cual sea la manera, los críticos condicionan la lectura del texto a partir de las pautas y aseveraciones con que lo comentan y de los juicios de valor con que lo adjetivan. Vital enumera las funciones básicas de un crítico, entre las que destaco, además de las ya mencionadas, la evaluación de la tarea

⁴⁷ En este apartado, revisaré la crítica, que no es completamente exhaustiva, hecha a *Morirás lejos* en periódicos, suplementos y revistas mexicanos durante los años en que aparecieron las cinco de las seis ediciones de la novela; el periodo de su publicación abarca, por tanto, los años de 1967 a 1992. En “Apéndice” se encuentra la ficha hemerográfica de cada una; están ordenadas cronológicamente y con su respectiva abreviatura. Cabe mencionar que también aparecieron reseñas publicadas en otros países; sin embargo, para los fines de esta investigación, decidí no tomarlas en cuenta.

⁴⁸ Alberto Vital, *op. cit.*, pp. 81-82.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 83.

⁵⁰ *Id.*

⁵¹ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 10.

⁵² Luis Antonio de Villena, “Consideraciones previas”, en *José Emilio Pacheco*, Madrid: Júcar, 1986, p. 7 (Los poetas, 67).

mediadora del editor y la exposición “de las más significativas peculiaridades”⁵³ del horizonte de expectativas en que apareció el texto.

Las críticas y reseñas hechas a *Morirás lejos* analizadas cronológicamente dan luz sobre tres momentos en la recepción de la obra: la acogida de la primera edición, el tema de la reescritura con la publicación de la segunda, y los homenajes a la novela a propósito de la última edición. Las ediciones de Montesinos, al menos en la crítica mexicana,⁵⁴ y la de Origen-Planeta / Artemisa no se mencionan en ninguna reseña.

La crítica dedicada a la primera edición es mucho más prolífica que la destinada a las posteriores. La más cercana a su publicación (noviembre de 1967) apareció el 20 de diciembre de 1967; fue escrita por un gran amigo de Pacheco, Carlos Monsiváis (R1). Es breve, se limita a presentar sucintamente el contenido y las características formales de la obra y a referirse a ésta como “uno de los mejores libros latinoamericanos de este y los últimos años” y “uno de los pocos libros importantes de la producción mexicana de 1967”. Contiene, además, dos elementos presentes en la mayoría de las reseñas: la clasificación genérica del texto (“relato o relato de relatos”) y la comparación con otras obras literarias u otros escritores (“*Morirás lejos* no es un relato interpretable [...] sólo hay un modo válido de interpretar a León Uris, Robert Ruark, James Michener, Rómulo Gallegos o Gabriela Mistral, ¿pero quién podrá disponer de una sola interpretación para Borges, Rulfo o Cortázar?”).

Aparecieron diez comentarios más a la primera edición de la novela de Pacheco: uno a finales de 1967, otro en 1969, y los demás durante 1968, entre los que se encuentra el anuncio del Premio Magda Donato a *Morirás lejos* (R10). Los nueve restantes tienden a incluir el tipo de género al que pertenece: “un relato o una serie imbricada de relatos absoluta y voluntariamente al margen de la novela” (R2); “un libro de Pacheco, que no es posible llamar novela, ni relato, ni ensayo, ni nada” (R3); “especie de ensayo de ensayos” (R4); “novela, poema, ensayo” (R6); “un libro que es crónica, erudición, al mismo tiempo que crítica” (R8); “novela” (R7 y R9) o, incluso, “libro” (R5) o “narración” (R7 y R10) para evitar complicaciones. La confusión que en

⁵³ Alberto Vital, *op. cit.*, p. 82.

⁵⁴ En revistas españolas, aparecieron tres críticas sobre *Morirás lejos* el año de su publicación en Montesinos: Luis Antonio de Villena, “José Emilio Pacheco: Entre el ‘yo total’ y el ‘yo robado’”, en *Quimera*, núm. 4 (febrero 1981), pp. 47-49; Julio Ortega, “Relectura de *Morirás lejos*”, en *El Viejo Topo*, Barcelona, núm. 54 (marzo 1981), pp. 65-66; Rita Gnutzmann, “José Emilio Pacheco. *Morirás lejos*”, en *Mundaiç*, San Sebastián, País Vasco, núm. 20 (mayo-agosto 1981), p. 60. En su artículo, Luis Antonio de Villena habla sobre “el abandono, cada día más culpable, en que literariamente nos tenemos los hispanohablantes de una y otra orilla atlántica” (p. 47), al que *Morirás lejos*, también en España, no escapó.

un primer momento surgió ante la necesidad de clasificar genéricamente un texto como el de Pacheco es expuesta por Sergio Gómez Montero: “parece ser que día con día los escritores se empeñan en volver más difíciles las definiciones de los géneros literarios tradicionales, pues la novela deja de ser novela, por ejemplo, para convertirse en un producto híbrido que no sabemos cómo llamar, como sucede en este caso” (R11). Este último comentario, además de que permite reconocer una singularidad del sistema de expectativas de esa época, da cuenta de la importancia, en reseñas de obras literarias, de referirse al género al que pertenece para situarla dentro de una categoría más amplia reconocida por el lector. En nuestro caso, por ejemplo, la ambigüedad genérica inherente al texto de Pacheco puede resultar para el receptor un motivo de interés para leerlo, o, en el caso contrario, una razón para abandonarlo.

En la crítica de este periodo aparece constantemente la dicotomía entre lo nuevo y lo clásico, y *Morirás lejos* como la novela que “logra aliar [...] el rigor de una intención y un lenguaje clásicos y la audacia formal de la vanguardia. Ni experimental, en el sentido absoluto de la técnica, ni tradicional, en el sentido del respeto desmedido por una lógica vencida” (R1). De ahí que la novela esté acompañada de etiquetas como “modernista”, “novedosa”, “de vanguardia”, que indudablemente son atractivas, pero siempre con la reserva de seguir relacionándola con el ámbito de lo “tradicional”, lo “clásico”, con lo que el lector ya conoce.

También es común en la crítica de estos años, y en la posterior, que el reseñista construya relaciones intertextuales a partir de lo que ha leído y compare la obra con otros títulos y con otros escritores que el público seguramente conocía para valorar la obra en términos positivos (“En *Morirás lejos*, con una técnica que recuerda la unión de ciudades de refugio y destrucción en la obra de Borges, Pacheco extiende los nexos de Jerusalén, Toledo y Salónica para incluir la Ciudad de México [R20]) o negativos (“Magnífico castellano que con frecuencia recuerda a Borges aunque sin sus vuelos sintácticos ni sus metáforas sorprendentes” [R4]). Borges es el escritor al que más recurren los críticos: la obra borgeana como el referente más cercano de lo que pensaban sobre la novela de Pacheco. Margo Glantz (R14), por ejemplo, cita *Inquisiciones* (1925) y *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) como paradigmas del esquema de persecución de *Morirás lejos*; o Aguilar y Gladstein (R20) señalan que la influencia de Borges en *Morirás lejos* no sólo radica en la técnica narrativa y en la fascinación por la Historia, sino también en el empleo de Salónica como arquetipo, que Borges plantea en su poema “Una llave en Salónica” de *El otro, el mismo* (1964). Otra obra que por su estructura compleja y su cercanía en el tiempo y en el espacio (flotaba en el horizonte de expectativas de la época) genera confrontaciones y

proximidades con *Morirás lejos* es *Farabeuf* de Salvador Elizondo, de la que surgen diferentes opiniones con respecto a la novela de Pacheco: “Todo está equilibrado dentro de una atmósfera inmóvil –sin lograr jamás la fuerza escalofriante, enigmática, espeluznante de *Farabeuf*, por ejemplo–” (R4); “Si bien estas novelas [*Farabeuf* y *José Trigo*] son dos muy importantes hitos en los ’60 y no puede negárseles sus valores de búsqueda más allá de lo tradicional, ninguna de las dos tiene la audacia y el arrojo de *Morirás lejos*” (R26); o “es, a mi parecer, junto con *Farabeuf* de Salvador Elizondo, las dos novelas más importantes que desde un punto de vista *avant garde* ha dado nuestra literatura mexicana en la última década” (R12). En realidad, las relaciones intertextuales advertidas por la crítica, especialmente a partir de la segunda edición de *Morirás lejos*, son numerosas; además de las más fácilmente reconocibles en el texto, cito algunas de ellas: las películas *Noche y niebla* (1995) y *El prestamista* (1964) (R8), la leyenda del judío errante (R9), *Drácula* (1897) de Bram Stoker (R14), el cuento “Deutsches Requiem” de *El Aleph* (1949); y otras pertenecientes a la obra de Pacheco (relaciones intratextuales): *El principio del placer* y el poema “Digamos que Amsterdam 1943” de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (R15) y *El reposo del fuego* (R20).

La crítica a *Morirás lejos* correspondiente a la segunda edición (1977) señala con pesar la poca recepción que tuvo el texto durante los primeros diez años de su existencia: “es un texto que se enriquece con mayor número de lecturas a medida que la Historia se anquilosa ¿por qué sólo se han leído 4 mil ejemplares en 10 años?” (R14); “A diez años de una primera edición que debiera ser por lo menos la cuarta” (R15); “ha sido mínimamente explorada por los críticos tanto de México como de los Estados Unidos” (R20).

Se destaca, por supuesto, el tema de la reescritura, que se recuperará en reseñas posteriores y, explícita o implícitamente, la comparación entre la primera versión y la segunda, que tiende a preferir ésta sobre aquélla: “se trata [...] de un libro que, aunque fundamentalmente es el mismo, ha sufrido varios cambios, imperceptibles pero importantes, que lo hacen un libro diferente, más agudo, más penetrante que aquella no menos buena edición original” (R13); “*Morirás lejos* reaparece 10 años después de haber sido publicada por primera vez, pero su texto ha cambiado y ha dejado inscribir nuevas letras que reiteran una historia sin memoria que troquele el pasado” (R14); “Con su reedición, Pacheco presenta un texto reescrito en buena parte, que aumenta las posibilidades narrativas de la primera versión [...] La reescritura de *Morirás lejos* no habría podido ser mejor” (R15); “en la presente edición aparece retocada, restaurada” (R16); “esta admirable segunda edición de *Morirás lejos*, que contiene, con respecto a

la primera de 1967, importantes cambios estilísticos y tipográficos” (R17). La producción crítica de este periodo es menor que la anterior: encontré diez reseñas, una de las cuales se limita a anunciar la publicación de la segunda edición (R13).

Para 1981, año en que *Morirás lejos* fue publicada en España, la crítica es escasa y no alude a la edición española, lo mismo que sucede con la edición mexicana de 1985. En diciembre de 1986 aparecieron un breve comentario y una reseña que anuncian la última publicación de la novela coeditada por la Secretaría de Educación Pública y Joaquín Mortiz (R22 y R23).

Las siguientes reseñas a *Morirás lejos*, a excepción de una (R26), corresponden a homenajes hechos por los veinte y veinticinco años de publicada por primera vez. La primera (R24) es una especie de crónica que recoge los momentos más importantes del homenaje organizado por el Instituto Michoacano de Cultura a veinte años de aparecida la novela, que para esos años despertaba “interés creciente entre los críticos y analistas de su obra”, en el que el autor estuvo presente. Pacheco “recordó algunos análisis hechos de su obra por críticos extranjeros y aclaró que es el primer sorprendido ante ellos pues la mayoría de las veces no tiene[n] nada que ver con su intención particular”; asimismo, reparó en la poca recepción que sufrió la novela desde su aparición en 1967: “El libro pasa no totalmente inadvertido, porque hay algunas notas generosas, pero en general, es terrible lo que pasó [...]. Quien descubre el libro es la gente que viene del exilio, de Sudamérica [...]. Cómo iba yo a saber que allá también funcionarían los campos de concentración”. Pacheco se refiere a los campos de concentración que se extendieron en Chile, Argentina y Uruguay durante las dictaduras de la década de los setenta; en este último fragmento, admite, así, que el tema era lejano a la realidad mexicana, por lo que era natural que el público de esas nacionalidades se sintiera mucho más atraído.

En este periodo, las reseñas, además de que buscan reivindicar la novela dentro de las letras mexicanas, hacen énfasis en el papel activo y diligente del lector: “Otro detalle poco común que sirve como ingrediente para obligar al lector a tener una participación activa en el desarrollo de la novela [...]” (R23); “la estructura de esta novela solamente puede comprenderse dentro de una dinámica de lector activo, constante, permanente” (R24); “el novelista juega e invita al lector a ser pieza de su divertimento” (R25); “compleja en su estructura, pero no para el lector que no se tensa ante lo novedoso sólo porque lo es” (R27). Ya en las reseñas del segundo periodo aparece el lector como figura imprescindible al momento de analizar la obra literaria; sin embargo, a excepción de una (R18), no se considera como colaborador en la construcción del sentido del texto.

En general, los crítica a *Morirás lejos* intenta resolver preguntas que seguramente el lector realizará (o realizó) al momento de leer el texto. Las más recurrentes son: ¿quién es el narrador?, ¿quiénes son Alguien y eme?, ¿qué revela el nombre del segundo personaje?, ¿qué significado tiene el olor a vinagre?, ¿en dónde se desarrollan los hechos, si es que los hay?, de las que obtenemos un abanico de posibles respuestas que incluso pueden contradecirse. Esta contradicción, en realidad, es esperable si tomamos en cuenta no sólo el momento en que fue escrita la reseña, sino también que cada crítico es a la vez un lector (privilegiado) que selecciona ciertos aspectos y construye relaciones, válidas si se encuentran condicionadas por el texto mismo, a partir de su propio horizonte de expectativas.

A este respecto, hay quienes prefieren hablar sobre el contenido y no la forma, o viceversa; de hecho, sólo encontré una crítica exclusivamente formal (R21), y otra que, por lo contrario, hace a un lado el análisis formal para enfocarse sobre todo en el tema: “Sería trivial hablar de estilos, de técnicas o de innovaciones literarias” (R5). Las demás, en mayor o menor medida, hacen referencia al tema que frecuentemente aparece calificado con atributos como “salvaje y despiadado”, “cruel y doloroso”, “perturbador”, “devastador”, y a la trama ficcional que se reduce a la presentación de los dos personajes y a su ubicación dentro de la escena más repetida de la novela: un hombre sentado en la banca de un parque con olor a vinagre leyendo los anuncios clasificados de *El Universal* y otro observándolo desde la ventana del segundo piso de su casa oculto por una persiana metálica. El tema de la novela, a pesar de que su estructura compleja es una característica que no puede pasar inadvertida, es un rasgo que privilegiaron los críticos y al que dedicaron varias líneas.

Otra generalidad sobre las reseñas es que incluyen comentarios acerca del talento literario del autor, señalan algunos de sus títulos más conocidos para el momento en que apareció la reseña y destacan los diferentes géneros que el autor ha probado no sin menos fortuna, lo que busca dar una idea al lector de la calidad literaria del texto en cuestión; por poner algunos ejemplos: “es una estupenda novela, no menos buena que el mejor de sus libros de poesía ni menos contundente y autobiográfico [...] que el más agresivo de sus relatos” (R13) o “El autor ha ejercido la poesía, el cuento, la crítica, el ensayo [...]. Sin tratar de establecer una rígida jerarquización de los diversos géneros literarios, es evidente que el autor se mueve con eficacia en el género elegido” (R9).

Sin embargo, también hay reseñas que resaltan aspectos negativos de la obra: una de ellas (R4), áspera y complicada, censura el intento de experimentación de Pacheco “porque loque

[sic] recibimos es una literatura aséptica, de palabras dirigidas a inteligencias clínicas, librecas o a aficionados a las ensaladas de vanguardia donde lo nuevo no es tan novedoso y los sabores ni se conjugan ni se asimilan”; además de que alude irónicamente a la “magnífica autocrítica” que aparece en las páginas 54 y 77 de la primera edición;⁵⁵ la segunda (R3), aunque no es tan severa, menciona refiriéndose también a la primera edición: “Fuera de la palabra ‘semipenumbra’, página 119, que nos parece inelegante y pobre, todo es acierto en el lenguaje de José Emilio, rico, variado, bien afinado y certero”;⁵⁶ es complicado saber si Pacheco leía a sus críticos, lo cierto es que en las ediciones posteriores apareció corregida: “eme sólo contempla la antepenumbra cuando lo cierto es que el sol insiste en permanecer” (p. 141). En la última (R11), el crítico cuestiona el hermetismo de la novela reflejado en los temas “ajenos a nuestra idiosincrasia”, en su complejidad formal y en las relaciones intertextuales que presenta, pues “pierde vitalidad y se convierte, a la hora de la lectura, en un criptograma difícil de descifrar”; así también, condena la actitud “del avestruz” de Pacheco por “tratar como un cadáver el fascismo”, cuando de hecho otros críticos aplaudieron que sin un discurso folletinesco Pacheco lograra retratar una realidad más cercana de lo que parecía, debido no sólo a las dictaduras latinoamericanas de los setentas, sino también, como menciona Rafael Pérez Gay, a “nuestro fascismo de todos los días, en el nombre y las chamarras de una pandilla de la colonia Portales, *Los Nazis*, en el espíritu germano de tres generaciones anteriores a la nuestra, o en el vendedor de banderas del 16 de septiembre que incluye, como lo narra Pacheco,⁵⁷ la bandera nazi entre las de otros países” (R15). Es curioso que las tres reseñas mencionadas pertenezcan a la crítica dedicada a la primera edición, lo que revela cierta indecisión para aceptarla, asunto que se estudiará en el capítulo III al reconstruir el horizonte de expectativas de la recepción inicial.

De esta manera, el crítico, como el editor, es un lector privilegiado que plasma su lectura del texto (una concretización parcial del sentido total) en un espacio periodístico para atraer el interés de un posible lector. Además, puede orientar la lectura de aquel que decidió leerlo,⁵⁸ es

⁵⁵ Estos fragmentos hacen alusión al tema de la Segunda Guerra Mundial como algo “muy visto [...] ya lo hemos leído un millón de veces” (p. 54 [1ª. ed.]) y de lo que sólo puede hablar “quien lo vivió, quien lo sobrevivió [...]. Mejor guarde silencio” (p. 77 [1ª. ed.]).

⁵⁶ El fragmento en donde aparece es: “eme contempla la semipenumbra cuando lo cierto es que el sol insiste en permanecer” (p. 119 [1ª. ed.]).

⁵⁷ *Vid. Morirás lejos*, p. 64.

⁵⁸ Así como lo explica Jorge Zepeda: “Optar por el estudio del discurso crítico facilita el conocimiento del impacto verdadero del texto entre los lectores privilegiados, sector predominante de la *institución literaria* y el de mayor notoriedad del público, que condiciona lecturas subsecuentes y en no pocas ocasiones traza el itinerario que la obra sigue en su incorporación a los paradigmas genológicos y literarios

decir, ayudarlo a fijar la estructura oscilante del texto en significados producidos durante la lectura a partir también de herramientas intratextuales que constituyen la estructura apelativa, como se verá en el capítulo siguiente.

en boga” (Jorge Zepeda, *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*, México: Fundación Juan Rulfo / MR, 2005, p. xxiv).

CAPÍTULO II

ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA APELATIVA DEL TEXTO

II.1 LOS UMBRALES DE *MORIRÁS LEJOS*

Un texto literario siempre aparece acompañado por un conjunto de producciones verbales o semióticas que lo presentan pero que también aseguran “su existencia en el mundo, su ‘recepción’ y su consumación, bajo la forma (al menos en nuestro tiempo) de un libro”¹. Genette denomina a estas producciones el *paratexto* de una obra: “más que de un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un *umbral* o –según Borges a propósito de un prefacio– un ‘vestíbulo’, que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder”²; de esta manera, el paratexto

constituye, entre texto y extra-texto, una zona no sólo de transición sino también de *transacción*: lugar privilegiado de una pragmática y de una estrategia, de una acción sobre el público, al servicio, más o menos comprendido y cumplido, de una lectura más pertinente [...] a los ojos del autor y sus aliados,³

como el editor, el crítico o el traductor. Por tanto, los paratextos de una obra literaria forman parte de una estructura que busca apelar a la atención del lector. A propósito del análisis del editor como instancia mediadora en el capítulo I, estudié los peritextos de *Morirás lejos* a cargo del ámbito de la edición. En este apartado, analizaré los paratextos verbales que se encuentran alrededor del texto (peritextos) pero que fueron creados por el autor (implícito) –título, epígrafe, dedicatoria y los títulos de las secciones en que está dividido– y la manera en que éstos buscan dirigir la lectura del receptor desde antes de iniciar a leer el texto en sí.

Primeramente, conviene hacer una aclaración sobre las figuras del autor y lector implícitos. Luz Aurora Pimentel enumera los tipos de discurso que configuran un relato, entre los que destaca el discurso *gnómico* o *doxal*, por medio del cual el narrador, o algún personaje, “expresa sus opiniones y reflexiona sobre el mundo, incluyendo aquél que su narración va construyendo”⁴. Estos comentarios, que reflejan una postura ideológica o una evaluación sobre los hechos narrados y que también forman parte de la estructura apelativa de un texto, como se verá más adelante, en realidad están a cargo del autor implícito, concepto propuesto por Wayne

¹ Gérard Genette, *Umbrales*, p. 7.

² *Id.*

³ *Ibid.*, p. 8.

⁴ Luz Aurora Pimentel, *Constelaciones I. Ensayos de Teoría narrativa y Literatura comparada*, México: Bonilla Artigas / UNAM, 2012, p. 32 (Pública crítica).

C. Booth, y no necesariamente corresponden a las opiniones del autor real. Para Booth, el autor, “cuando escribe, no crea simplemente un ‘hombre en general’, ideal, impersonal, sino también una versión implícita de sí mismo que es diferente de los autores implícitos que nos encontramos en las obras de otros”⁵ y en sus mismas obras. Las funciones del autor implícito podrían reducirse en las de selección y organización del texto, incluso el narrador es “solamente uno de los elementos creados por el autor implícito y que puede separarse de él con grandes ironías”.⁶ De esta manera, el autor implícito de *Morirás lejos* es solamente un José Emilio Pacheco, una de sus manifestaciones, es quien decidió qué incluir y cómo hacerlo: desde el título, el epígrafe, la dedicatoria, el discurso narrativo incluyendo el gnómico, en fin, todo lo que hay en el texto literario, concebido por Booth como el “producto de una elección [...] más que como una cosa con existencia independiente”⁷. Ahora bien, este autor, al configurar su texto, piensa en un lector ideal⁸ o, mejor dicho, en un lector implícito que “representa la totalidad de las orientaciones previas que ofrece un texto fictivo a sus posibles lectores como condiciones de recepción. Por consiguiente, el lector implícito no está fundado en un sustrato empírico, sino en la estructura misma del texto”;⁹ de ahí, que designe “una estructura del texto por medio de la cual el receptor [real] siempre está previsto”¹⁰ para que pueda, a partir de las condiciones de actualización, construir una parte su sentido. De esta manera, funciona hablar de autor y de lector implícitos para el análisis formal de la estructura apelativa de *Morirás lejos*.

Ahora bien, el título de un texto literario puede definirse como el “conjunto de signos lingüísticos [...] que puede figurar al frente de un texto para designarlo, para indicar el contenido global y para atraer al público”;¹¹ puede incluir un subtítulo y una indicación genérica. Las funciones del título no necesariamente aparecen al mismo tiempo y cumplen cabalmente su papel. En el caso de *Morirás lejos*, el título es simple; está compuesto de dos palabras: el verbo *morir* conjugado en segunda persona del singular en futuro simple y el adverbio de lugar *lejos*.

⁵ Wayne C. Booth, *La retórica de la ficción*, traducción de Santiago Gubern Garriga-Nogués, Barcelona: Bosch, 1974, p. 68.

⁶ *Id.*

⁷ *Ibid.*, p. 70.

⁸ Con respecto al *lector ideal*, Iser postula que éste “representa una imposibilidad estructural de la comunicación”, pues “debería poseer el mismo código que el autor [...] para realizar totalmente, en la lectura, el potencial de sentido del texto fictivo”. Ni siquiera el autor mismo podría ser su propio lector ideal (*cf.* Wolfgang Iser, “El acto de la lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto artístico”, en *op. cit.*, p. 133). Por eso él prefiere *lector implícito*.

⁹ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 139.

¹⁰ *Id.*

¹¹ Leo H. Hoek *ap.* Gérard Genette, *op. cit.*, p. 68.

Alberto Vital distingue cuatro significados fundamentales presentes directa o indirectamente en los títulos literarios: el amor, la muerte, el poder y la región o país de origen;¹² *Morirás lejos* apunta explícitamente a la muerte, un tema trascendental para el ser humano, y también, de manera menos precisa, a la cuestión geográfica. Una parte del sentido del texto puede cifrarse o suponerse desde el título: el uso de un verbo en futuro simple aporta a la oración un matiz de profecía o sentencia, de lo que el lector puede suponer que quizá algún personaje en el mundo de la narración morirá, enunciada por una voz anónima: ¿quién es esa voz? Asimismo, la segunda persona del singular activa una estructura de interpelación de la que surge una pregunta: ¿a quién, dentro del universo diegético, va dirigido el mensaje?¹³ Por otra parte, el adverbio que indica distancia espacial (por el tipo de construcción lingüística no puede suponerse que la distancia sea temporal) produce la pregunta: ¿lejos de dónde? e, incluso, ¿dónde morirá?

Del solo aparato titular se desprenden diferentes preguntas dirigidas al lector y a las que el texto puede o no responder; de ahí que se trate de un título —con gran indeterminación porque, más que apuntar con exactitud el contenido de la novela, apenas lo sugiere— que invita a resolver los enigmas presentados. Las claves para su comprensión aparecen en el apartado “Totenbuch” de la novela: “morirán lejos de los lugares donde han nacido y han vivido” (p. 87) los prisioneros de los campos de concentración, entre los que se encuentra Alguien, como los judíos que desde tiempos inmemorables se han visto obligados a abandonar su tierra natal, pero también morirá lejos —lejos porque huyó a un lugar que puede reconocerse como la Ciudad de México— eme: “Años atrás, en Leipzig, una mujer leyó las líneas de su mano y mirando a sus ojos sentenció: —Morirás lejos” (p. 121). Sin embargo, también hay referencias intertextuales que el lector deberá identificar para completar el sentido del título, y que se encuentran explícitas en el epígrafe.¹⁴

¹² Cf. Alberto Vital, *El arriero en el Danubio. La recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*, p. 47.

¹³ Sea cual sea el mensaje de un título, éste siempre va dirigido a un público que no necesariamente va a convertirse en lector del texto. En este caso, el título coincide con la apelación a una segunda persona del singular que no hay que confundir con el público.

¹⁴ A estas referencias, añado el libro de cuentos *Morirás lejos* (1942) de María Teresa León, escritora española perteneciente a la Generación del 27; fue escrito y publicado en Buenos Aires, durante su exilio. El cuento que da nombre a la antología está ambientado durante la Guerra Civil; es protagonizado por un coleccionista de antigüedades, quien tiene que vivir, “primero, los sobresaltos de los bombardeos; después, la prisa de las evacuaciones con su reguero de renuncias a cosas queridas, que se quedan abandonadas; por último, la huida lejos... para vivir vacío, desgarrado, desterrado, y para morir” (Gregorio Torres Nebrea, *Los espacios de la memoria. La obra literaria de María Teresa León*, Madrid: Ediciones de la Torre, 1996, p. 102).

Sin embargo, los temas que contiene el título, la muerte –una muerte, por un lado, incierta e inacabada (en el caso de eme);¹⁵ y por otro, demasiado verificable (en el caso del exterminio de los judíos)–, y el destierro o, si se prefiere, la persecución, abarcan todos los niveles narrativos de la novela, de principio a fin.

En cuanto a la dedicatoria de un texto literario, Genette distingue dos tipos: la de obra y la de ejemplar; ambas tienen la finalidad de hacer un homenaje a una persona pública o privada, a un grupo de personas, o a una institución. La que interesa aquí es la primera, que implica “la realidad ideal de la obra misma cuya posesión (y cesión gratuita o no) no puede ser más que simbólica”.¹⁶ Como se mencionó en el capítulo I, la dedicatoria de *Morirás lejos*, como efecto esperable del proceso de reescritura, sufrió cambios. La primera versión está dedicada únicamente al escritor y editor Fernando Benítez, quien fue el encargado de hacer llegar la novela a Joaquín Díez-Canedo.¹⁷ Las ediciones posteriores incluyen a Noé Jitrik, crítico y escritor argentino que conoció a Pacheco justamente “en enero de 1967, él, que me lo confió pese a que apenas nos entrevistamos, estaba terminando de escribir *Morirás lejos*”.¹⁸ Se encontraban en Varadero, Cuba, con motivo del homenaje a Rubén Darío por el centenario de su natalicio. Pacheco, comenta Jitrik,

encerrado en su cuarto con obstinación de monje, seguía dando forma a los finales de su novela, que podrían haber sido incesantes [...] dada la historia que narraba y el modo de enunciación en el que se había internado, con una originalidad que ya entonces, en esas pocas páginas que me hizo leer, reconocí de inmediato.¹⁹

Desde ese momento, Jitrik se interesó por la novela: “debe ser porque lo escuché en esa ocasión y puedo aventurar que lo acompañé y me pegó fuerte su temática y su planteamiento narrativo

¹⁵ “Los títulos de la literatura no trivial pueden jugar con los significados básicos de ‘amor’, ‘muerte’ y ‘poder’, a fin de suscitar y luego destruir expectativas [...]. *La guerra del fin del mundo*, de Mario Vargas Llosa, o *Die letzte Welt* (‘El último mundo’), del austriaco Christoph Ransmayr, se hallan en la misma situación: los dos parecen connotar un acabamiento universal [...], pero la obra destruye en los dos ejemplos esa insinuación reduciendo la amplitud del título a una guerra con aires milenaristas pero regional, en el primer caso, y al lejano exilio de Ovidio Nasón en el segundo” (Alberto Vital, *op. cit.*, p. 53). En la novela de Pacheco, la muerte de eme sugerida en el título y reforzada en el texto mismo con el anuncio de la mujer de Leipzig tampoco se cumple con totalidad: el lector, al final, no sabe con exactitud si efectivamente eme ha muerto.

¹⁶ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 101.

¹⁷ *Vid.* página 15 del capítulo I.

¹⁸ Noé Jitrik, “La escritura y su secreto. Rememoraciones Pacheco 2004”, en *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*, coordinación de Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez, México: Siglo XXI / ITESM, 2006, p. 71.

¹⁹ *Id.*

que cuando por fin la terminó y la publicó me envió un ejemplar”.²⁰ Jitrik dio clases en la Universidad de Besançon entre 1967 y 1970, por lo que conocía muy bien el movimiento francés de la *nouveau roman* impulsado por Alain Robbe-Grillet, Michel Butor y Nathalie Sarraute, entre otros; de hecho, fue de los primeros críticos que vincularon el también llamado objetivismo francés con algunas novelas producidas durante los años sesenta en nuestro país, como *Morirás lejos*.²¹ Asimismo, vivió el horror de la dictadura militar en Argentina. En 1973, con el regreso de la democracia, se hizo cargo de la cátedra de Literatura Hispanoamericana en la Universidad Nacional de Buenos Aires, en la que dedicó espacio al análisis de la primera novela de Pacheco; sin embargo, un año después, perseguido por la AAA, se vio obligado a refugiarse en México, en donde estableció una relación de amistad mucho más sólida con Pacheco. La edición de *Morirás lejos* de 1980 publicada en España contiene una nota manuscrita en la que el autor también dedica la obra a la escritora y periodista argentina Tununa Mercado, esposa de Noé Jitrik y amiga cercana de Pacheco. Ambas dedicatorias, la de Jitrik y la de Mercado, son adiciones posteriores, es decir, peritextos que aparecieron después de la primera edición, pero al momento de la publicación de la edición correspondiente. En cuanto al lugar que ocupa la dedicatoria, cabe resaltar que, dependiendo de la edición, varía: en la primera y en la de Montesinos, aparece después de la portadilla, el emplazamiento canónico; en las demás, después del epígrafe.

Si la dedicatoria de un texto literario “es la exposición (sincera o no) de una relación (de una clase o de otra) entre el autor y alguna persona, grupo o identidad”,²² su función radica justamente en informar al lector acerca de la relación y el tipo de relación que existe entre el escritor y los dedicatarios. En este caso, el autor puede vincularse a un grupo de escritores con quienes comparte un vínculo no sólo personal (de amistad), sino también público (intelectual) en el sentido en que también los unen la formación literaria, la postura ideológica, el ámbito cultural en el que se movieron, etcétera.

Con respecto al epígrafe de un texto literario, Genette define este peritexto como “una cita ubicada en *exergo*, generalmente al frente de la obra [...], después de la dedicatoria, si la hubiera”.²³ El epígrafe de *Morirás lejos*²⁴ aparece desde la primera edición aunque con cambios en

²⁰ *Ibid.*, p. 72.

²¹ “Este libro estaría, para Noé Jitrik, dentro de las características del *nouveau roman* en el que también incursionan Elizondo (*Farabenf*) [y] Leñero (*Los albañiles*)” (Margo Glantz, “El esquema de la persecución”, en *Unomásuno*, núm. 273 [17 de agosto de 1978], p. 18).

²² Gérard Genette, *op. cit.*, p. 116.

²³ *Ibid.*, p. 123.

²⁴ “*Morirás lejos*. Conmigo llevo la tierra y la muerte. Quevedo / Séneca”.

cuanto a la disposición y a la tipografía: en la primera, el epígrafe se encuentra a dos líneas con la frase “Morirás lejos” entre comillas y en redondas; en las demás, a una línea, con la misma frase sin comillas y en cursivas. Asimismo, el emplazamiento difiere: en las ediciones de 1967 y 1980, está situado después de la dedicatoria; en las restantes, antes que ésta.

El epígrafe y el título de *Morirás lejos* provienen de un texto escrito por Séneca y traducido y glosado por Francisco de Quevedo, *De los remedios de cualquier fortuna. Desdichas que consuela Lucio Aneo Séneca* (1638); se trata de un epígrafe alógrafo —ya que los autores de la cita son diferentes del de la obra—, que además no precisa la referencia de donde fue extraído, particularidad típica de este peritexto. *De los remedios de cualquier fortuna* está conformado por una serie de cartas dedicadas a su amigo Galión en las que Séneca le aconseja cómo sobrellevar las desdichas causadas por la fortuna; “De la muerte”, en concreto, “contiene una disertación acerca de la muerte, y la composición del texto se distingue porque unas partes fueron originalmente escritas por Séneca y otras escritas por Quevedo, quien tomó como eje o base los pensamientos de Séneca para comentarlos”.²⁵ El epígrafe fue tomado del apartado titulado “Morirás lejos” —exactamente del fragmento atribuido a Quevedo—, el cual, además de repetir constantemente la sentencia “morirás lejos”, expone la idea de que la muerte es un proceso inevitable que deberá ocurrir en un lugar lejano no sólo de la patria sino también de uno mismo:

En cualquier parte hay camino para el sepulcro [...]. Los que dejo en mi casa mueren, y los que están en la que peregrino, también [...]. En ningún lugar se puede estorbar el morir, y en todos, para vivir, hay estorbos [...]. Sólo muere lejos, el que en su propia casa se persuade que está lejos su muerte.²⁶

De esta manera, el epígrafe establece una conexión con el texto a través del tema del destierro de los judíos y de eme, que consigo llevan la tierra donde nacieron y la muerte, porque donde sea que se encuentren morirán; pero también, como menciona Cecilia Salmerón, a partir del exilio interior de eme: “morir es también el hecho de estar fuera de sí mismo, lejos de sí, de evadir la propia realidad [...]. Evadir el encuentro con uno mismo [...] es un lento morir”.²⁷

²⁵ Asunción del Carmen Rangel López, *op. cit.*, p. 7.

²⁶ Francisco de Quevedo, “De la muerte”, en *De los remedios de cualquier fortuna. Desdichas que consuela Lucio Aneo Séneca*, en *Obras de don Francisco de Quevedo Villegas*, Amberes: Henrico y Cornelio Verdussen, 1699, pp. 133-134, disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/de-los-remedios-de-cualquier-fortuna--0/html/ffc72cf6-82b1-11df-acc7-002185ce6064.htm> (Consultado el 2 de mayo de 2016).

²⁷ Cecilia Salmerón, “La *Salónica* de un dramaturgo frustrado: metaficción y exilio en *Morirás lejos*”, en *Literatura Mexicana*, núm. 2 (2011), p. 176.

Genette enumera cuatro funciones del epígrafe. La de comentario, esclarecimiento o justificación del título; la de comentario al texto; la de exhibir un autor de gran peso cultural “y el efecto de garantía indirecta que su presencia determina en el límite de un texto”;²⁸ y la de sugerir un sinfín de datos –la época, el género, la tendencia del texto, el grado de cultura o intelectualidad del autor, etcétera– que su sola presencia o ausencia arroja: en *Morirás lejos*, el epígrafe funciona como la justificación del título que contribuye a aclarar su sentido y como un comentario enigmático al texto porque su significación se explicará o confirmará sólo con la lectura de éste; en cuanto a la tercera función, hay que señalar que los autores del epígrafe de *Morirás lejos* son reconocidos como grandes autoridades de la tradición literaria hispánica, pero también como escritores antisemitas,²⁹ lo que añade una indicación más con la que el lector puede prefigurar el contenido del texto o explicar, después de leerlo, por qué el autor decidió incluirlos como las primeras voces (o los primeros verdugos) que condenan a los personajes de su novela tomando en cuenta, por ejemplo, que el historiador judío Flavio Josefo, “autor” del apartado “Díaspóra”, fue contemporáneo del filósofo cordobés; con respecto a la cuarta función, considero que más que apuntar hacia afuera, el epígrafe de esta novela lo hace hacia adentro, estimulando la creación de diversas relaciones de sentido con el propio texto: más que decir algo sobre el autor real, quien, como es sabido, siempre mostró interés en la cultura clásica, prefigura el contenido de la novela ideado por el autor implícito.

Los títulos de los apartados en que está dividido el texto y el ideograma que acompaña a cada uno también forman parte del peritexto autorial. Para analizarlos, conviene al mismo tiempo precisar la compleja estructura del texto. Pueden distinguirse dos tipos de relato: el ficcional, que contiene la historia de eme y de Alguien basado casi en su totalidad en hechos hipotéticos, y el histórico, que reconstruye diferentes episodios de la historia de la persecución del pueblo judío a partir de diferentes libros y testimonios. Jiménez, Morán y Negrín proponen la división de la novela en tres grandes partes que a su vez corresponden a dos microrrelatos: el de la ficción, presente en las partes I, II y III bajo los títulos de “Salónica”, “Desenlace” y “Apéndice”; y el de

²⁸ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 135.

²⁹ En cuanto a la obra de Quevedo, plagada de insinuaciones antijudías, destacan la carta “Execración contra los judíos”, dirigida al rey Felipe IV y firmada el 20 de julio de 1633, en la que refiere una serie de injurias en contra del pueblo semítico; y el relato satírico “La Isla de los Monopantos”, incluido en *La hora de todos y la Fortuna con seso* (1650), que tiene como espacio narrativo a Salónica y está dedicado a denunciar el pasado judío del conde duque de Olivares, valido de Felipe IV.

la Historia, presente únicamente en la parte II, que agrupa “Diáspora”, “Grossaktion”, “Totenbuch” y “Götterdämmerung”.³⁰

Los fragmentos titulados “Salónica” contienen el relato ficcional, aunque, en realidad, los dos relatos comienzan a fundirse —no son independientes uno de otro— a partir de la aparición de “Totenbuch”, “que por esta razón además de su colocación (es el centro de los siete segmentos) puede ser considerado nuclear en la estructura de *Morirás lejos*”.³¹ La ciudad griega de Salónica estuvo habitada por judíos, principalmente españoles, desde su llegada en el siglo XV hasta que fueron exterminados en 1943; se titula así, quizá, por la referencia a la obra de teatro que escribiría Alguien y que titularía de la misma manera: contendría la historia del verdugo, un inquisidor de Toledo, y de la víctima, un judío converso, la misma relación perseguidor-verdugo y perseguido-víctima que se hace patente entre eme y Alguien: veinte años son los que debe esperar el sefardí para acorrallar al inquisidor, los mismos que eme permanece encerrado hasta su encuentro con Alguien.³² Este apartado, que aparecerá en toda la novela, está acompañado del ideograma que representa el enfrentamiento y la lucha entre los hombres.

El siguiente apartado, “Diáspora”, narra el origen de la dispersión de los judíos fuera de la Tierra de Israel con la destrucción del Templo de Jerusalén en el año 70 d. C. a partir del testimonio del historiador Josefo Flavio legado en *La guerra de los judíos*. El título refleja fielmente el contenido de los fragmentos, ya que el término *diáspora* se ha empleado tradicionalmente para referirse al exilio de la raza judía provocado por este hecho histórico, que además se apoya en el caduceo, símbolo que representa el equilibrio entre dos fuerzas contrarias y que está relacionado con Odín, dios germano de la guerra, y con Mercurio, dios mensajero que conducía las almas de los muertos al Inframundo (como eme cuando es quien decide qué prisioneros irán al campo de concentración y quiénes directamente a la cámara de gas) y que, en la misma novela, es una de

³⁰ Cf. Yvette Jiménez de Báez, Diana Morán, Edith Negrín, *Ficción e historia: la narrativa de José Emilio Pacheco*, México: El Colegio de México, 1979, pp. 175-177.

³¹ *Ibid.*, p. 177.

³² Aguilar Melantón y R. Gladstein advierten un paralelismo entre Salónica y la Ciudad de México, otra posible razón que explicaría por qué los fragmentos titulados “Salónica” son aquellos que tratan la interacción entre los dos personajes y que suceden, como se verá más adelante, en la Ciudad de México: “La historia de los judíos en la Ciudad de México recapitula un ciclo de experiencia negativa. La Ciudad de México ofreció refugio contra la Inquisición, pero luego se convirtió en el sitio donde se llevaron más autos de fe que en Toledo. Cuando se inició el antisemitismo en Europa, el presidente Calles invitó a los judíos para que inmigraran a México, pero también allí se encontraron con actividades fascistas. De tal manera, la Ciudad de México se une a Varsovia, Salónica, Toledo y Jerusalén en un continuo de persecución y destrucción” (Ricardo Aguilar Melantón, Mimi R. Gladstein, “‘El reposo del fuego’: Anteproyecto de Pacheco para *Morirás lejos*”, en *Plural*, núm. 157 [octubre de 1984], p. 57).

las tantas posibilidades de eme no sólo por compartir la inicial del nombre sino también “porque cuanto aquí se narra sucede en algunos minutos de un miércoles –*Dies Mercurii*–: el día consagrado a Mercurio o Hermes que en la baja Edad Media se confundió con Woden (Wodin u Odín) a quien se rememora en cada *Wodensday* (*Wednesday*)” (p. 132).

Después aparece el apartado “Grossaktion”, que quiere decir ‘gran acción’; relata al igual que “Diáspora”, a través de diferentes narradores testimoniales, el hecho que el mismo título indica: la operación llevada a cabo por los nazis para exterminar y destruir el gueto de Varsovia comenzada en 1942 y finalizada en 1943 con la explosión de la Gran Sinagoga; como indica Margo Glantz, las dos secciones “son perfectamente especulares, pero sin tocarse”:³³ así como los romanos se organizan para someter a los judíos rebelados y finalmente incendiar y demoler el Templo, los alemanes, a pesar de la resistencia judía, logran acabar con todos los prisioneros y edificios del campo de concentración varsoviano. Esta sección está representada con la cruz gamada o esvástica doble y curva, asociada con el movimiento nazi.

“Totenbuch”, el segundo fragmento con más apariciones en la novela, comprende las hipótesis sobre la identidad de eme. *Totenbuch* significa ‘libro de los muertos’ y hace referencia al *Libro de los muertos* de los antiguos egipcios que contenía las declaraciones y confesiones que debía efectuar el alma del difunto al presentarse ante el tribunal de Osiris para el juicio de ultratumba; además, en los campos de concentración existieron los *totenbücher*, archivos en los que se registraban los nombres de los muertos. Según Jiménez, Morán y Negrín, “Totenbuch” en *Morirás lejos* “funciona como el *Libro de los muertos* de eme para su juicio ante la historia [...], se constituye a base de las alternativas que identifican a eme, todas ellas relativas a sus crímenes. Incluye la escena de un juicio [...] y antecede a la caída y desenlace del actante”.³⁴ Está acompañado de la triple cruz, que simboliza un instrumento de martirio y muerte como los que utilizaba eme para experimentar con los prisioneros ya sea como “apóstol de la medicina futura”, “modesto cirujano” o como “el ‘técnico’ de la ‘solución final’”; puede representar también los trazos e incisiones que eme marca en la pared, hecho referido por primera vez dentro de este apartado.

El último título correspondiente al relato histórico es “Götterdämmerung”, que comienza simbólicamente con un ambiguo fragmento sobre el nacimiento de Adolf Hitler. El

³³ Margo Glantz, “*Morirás lejos*: literatura de incisión”, en *La boguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, selección y prólogo de Hugo J. Verani, México: UNAM / Era, 1993, p. 231 (Biblioteca Era).

³⁴ Yvette Jiménez de Báez, Diana Morán, Edith Negrín, *op. cit.*, p. 252.

término *götterdämmerung* “se deriva de la mitología germánica y se refiere a la apocalíptica destrucción de toda la tierra debida a las faltas de los dioses”.³⁵ Aunque también hay una referencia a *El ocaso de los ídolos* (1889) de Friedrich Nietzsche y a *El ocaso de los dioses*, título de una ópera escrita por Richard Wagner que formó parte del ciclo *El anillo del nibelungo* y que, en pocas palabras, cuenta la historia de la muerte de Sigfrido, héroe de la mitología germánica, y de la destrucción del Valhala, lugar comandado por Odín a donde se dirigían los muertos elegidos: el *Götterdämmerung* de *Morirás lejos* cuenta el declive del imperio de Hitler, su muerte y la destrucción de Berlín (“¿El Valhala? No. Se acabó. Terminó. 29 ó 30 de abril. 1945. eme estuvo allí” [p. 126]),³⁶ así como también, en los fragmentos intercalados de “Salónica”, insinúa que eme podría suicidarse con la pistola que yace en su escritorio. La imagen que lo acompaña es el candelabro, que en la alquimia representa el vinagre, símbolo en la novela que se concretiza en el persistente olor a vinagre que existe en el árido parque y que, conforme se acerca la muerte de eme, va disminuyendo: “El aire cae, el polvo cae, cae el olor a vinagre. El sol insiste en permanecer. ¿En qué estación del año estamos? Es un miércoles, *Dies Mercurii*, último día que miraron los ojos mortales de un hombre muerto que no ha muerto” (p. 136).

Finalmente, “Desenlace” y “Apéndice”, los últimos apartados, corresponden al relato ficcional y al final de la narración. Sus títulos difieren completamente del resto porque no remiten a hechos de la cultura hebrea o germánica; tienen que ver con la tipología de la estructura textual literaria y académica o ensayística. El primero aparece con el símbolo del hombre que muere, es decir, eme; el verdugo ha sido capturado: es el desenlace de la historia, el final, como lo señala el título, pero “todo muy bien excepto que [...] la escena anterior no ha ocurrido pero sucederá [...] seguramente con variantes al texto que se esbozó con anterioridad” (p. 150), enlistadas en “Apéndice” y en los seis posibles desenlaces que contiene. El apéndice de un texto académico o de investigación se coloca al final de todo, contiene la información necesaria para complementar la información del cuerpo del texto; en *Morirás lejos* está representado con el reloj de arena, la armonía, pero también la inversión de relaciones entre el mundo superior y el inferior: es claro, si en un principio eme era el verdugo y Alguien la víctima, al final, los papeles se intercambian:

³⁵ *Ibid.*, p. 253.

³⁶ Hitler se suicidó junto con su esposa Eva Braun el 30 de abril de 1945, horas después de haber contraído matrimonio.

perseguido y perseguidor son los dos a la vez pero en distintos momentos, las posibilidades de la relación entre eme y Alguien son infinitas y en el lector queda la tarea de elegir alguna de ellas.³⁷

En resumen, los peritextos autorales del texto literario buscan trazar una ruta de comprensión del texto que el lector debe seguir para anticipar el sentido de éste. *Morirás lejos*, desde sus umbrales, crea diversas posibilidades de interpretación, no siempre fácilmente identificables, que el lector podrá confirmar, rechazar o, incluso, potenciar cuando comience a leerla.

³⁷ Este intercambio de roles aparece en el cuento “El hombre” de *El Llano en llamas* (1953) de Juan Rufo. El protagonista, en un principio, se muestra como el perseguido; posteriormente, se conoce que el perseguidor fue buscado antes por aquél para matarlo: víctima y vengador son los dos a la vez pero en distintos momentos. La persecución entre los dos personajes es mucho más física que la que existe entre eme y Alguien; sin embargo, en ambos textos la relación entre ellos se corresponde y se transforma.

II.II LA ESTRUCTURA APELATIVA DEL TEXTO

En su artículo sobre la estructura apelativa de los textos, Wolfgang Iser arremete contra la forma de interpretación que reduce los textos literarios a puros significados para remitirlos a marcos de referencia ya existentes y conocidos; a este respecto, comenta que

los textos tienen sin duda aspectos estimulantes, que perturban y con esto se causa esa nerviosidad que Susan Sontag quiere designar como el erotismo de las artes. Si los textos en realidad sólo poseyeran los significados producidos por la interpretación, entonces no quedaría mucho para el lector. Él sólo los podría rechazar o aceptar.³⁸

El lector cumple otra función mucho más activa ante el texto: la lectura es un proceso de actualización con un margen de posibilidades dado por el mismo, el significado contenido en éste no es más que una posible actualización; entonces, “los significados literarios son generados apenas en el proceso de lectura; son el producto de la interacción entre el texto y el lector y no son ningún factor, oculto en el texto, cuyo rastreo esté reservado tan sólo a la interpretación”;³⁹ por tanto, para la teoría de la recepción, el “texto está construido de tal manera que prevé la participación del lector, de modo que éste no es, en tanto que factor previsto en la comunicación literaria, un elemento extratextual”,⁴⁰ sino un elemento considerado de antemano en la estructura del texto.

La relación entre el lector y un texto determinado puede describirse, entonces, con el análisis de su estructura apelativa, a partir del cual se puede recrear el perfil del lector implícito ideado por el autor implícito, en este caso, de *Morirás lejos*. Según Iser, todo texto literario posee en mayor o menor medida un grado de indeterminación, “pues no se pueden remitir a ninguna situación del mundo vital de tal manera que se fusionasen con ella o que fueran idénticos a ella”:⁴¹ “cuanto más pierden los textos en determinación, más fuertemente interviene el lector en la co-realización de su posible intención”.⁴² La tarea del lector, entonces, es la de “fijar la estructura oscilante del texto en significados que, por lo general, se producen en el proceso mismo de lectura”⁴³ a partir de un conjunto de herramientas dirigidas implícita o explícitamente a éste, y que comúnmente son más evidentes en la segunda lectura:

³⁸ Wolfgang Iser, “La estructura apelativa de los textos”, en *op. cit.*, p. 99.

³⁹ *Ibid.*, p. 100.

⁴⁰ Alberto Vital, “Teoría de la recepción”, en *op. cit.*, pp. 238-239.

⁴¹ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 103.

⁴² *Ibid.*, p. 101.

⁴³ *Ibid.* p. 104.

En una segunda lectura se está provisto con una información infinitamente mayor sobre el texto [...] Esta información adicional es la condición para que se pueda usar, de manera diferente o tal vez hasta de una manera más intensa, las relaciones, no formuladas, entre las diversas situaciones del texto⁴⁴.

De esta manera, la estructura apelativa está constituida por aquellos recursos formales (además de los peritextos autorales y editoriales) de los que se vale el autor para orientar al lector. La estructura apelativa afecta el conjunto de perspectivas que producen el objeto literario, para hacerlo más o menos claro –o si se prefiere más o menos indeterminado–, según la intención del autor.

La indeterminación es sólo uno de los componentes de la estructura apelativa de un texto; se refleja formalmente con los vacíos de información que se producen, por ejemplo, cuando el final de la narración queda abierto, o con la técnica de corte –característica de las novelas publicadas por entregas del siglo XIX– que divide estratégicamente el texto “donde se ha formado una tensión que exige una solución o donde se desea saber algo sobre el desenlace de lo recién leído”,⁴⁵ o cuando se introducen de manera aislada personajes nuevos o se dejan comenzadas líneas de acción de lo que “resulta toda una nueva red de asociaciones posibles, cuyo estímulo consiste en que ahora el lector debe producir las conexiones no formuladas”.⁴⁶ Los vacíos de información en un texto invitan al lector a participar en la co-ejecución del sentido del texto: mientras más vacíos de información, más activo deberá ser, ya que en él recae la labor de eliminarlos o llenarlos. Durante el proceso de lectura del texto, surgen preguntas que el lector responderá temporalmente con la información hasta allí obtenida o con su imaginación, cuya respuesta, posteriormente pero no necesariamente, el texto dará.

En *Morirás lejos* los vacíos se hacen patentes desde el inicio: ¿quién es el hombre sentado en la banca? y ¿quién lo vigila tras la persiana entreabierta? son las dos preguntas que surgen de inmediato y que configuran todo el relato; el texto mismo y el lector también completarán esa información y la descartarán conforme se despliegan las hipótesis creadas por el narrador que, en un primer momento, cuando las deducciones tratan de descubrir la identidad de Alguien –a quien el narrador identifica como tal hasta el inciso s– (los dos primeros apartados de “Salónica”), corresponden también a la voz del personaje eme.⁴⁷ Las hipótesis sobre la identidad del hombre

⁴⁴ *Ibid.*, p. 106.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 108.

⁴⁶ *Id.*

⁴⁷ El narrador, entonces, focaliza su relato en la conciencia de eme: “Si aun en su delirio perduran la lucidez, el espíritu inquisidor, la capacidad deductiva, la fe en su propia fuerza, que caracterizaron, para

sentado en la banca del parque comprenden los incisos de la *a* a la *z*; la complejidad que suponen tiene que ver con la recuperación en cada nueva hipótesis de la anterior para desmentirla, con la estructura de “hipótesis dentro de la hipótesis” como en el caso del inciso *g* en el que además de suponer que Alguien es un detective privado se inquiera sobre las posibles razones que lo hicieron convertirse en detective, y con el hecho de que lo que se da por sentado no es real en el mundo de la narración, es información hipotética fácil de contradecir y negar: después de calificarlo como un obrero fracasado, un delincuente sexual o como el amante de una mujer, se despliegan hipótesis que simplemente imposibilitan todas las historias contadas con anterioridad, como “Es una alucinación: no hay nadie en el parque” (p. 28) o “El pozo no existe, el parque no existe, la ciudad no existe” (p. 36).

Por otra parte, las posibilidades sobre la identidad de *eme* comienzan a enlistarse en “Totenbuch”, cada una indicada con un número en alemán que va del uno (*eins*) al doce (*zwölf*). La dificultad para responder las preguntas sobre la identidad de los personajes, a las que se suma, al final de la narración, la de ¿qué pasará con ellos?, no consiste en la falta o privación de información, sino más bien en un cúmulo de información que se traduce en todas las alternativas dadas por el texto: *eme* puede ser todo y nada a la vez; en la mayoría de las suposiciones se le reconoce como verdugo, como criminal, como culpable: fue el destructor del gueto de Varsovia, el creador de la “solución final”, pudo haber estado muerto ya, o huido a Sudamérica, como sucedió en realidad, porque además de que *eme* es el nombre de un personaje que simboliza lo que el mismo narrador expresa en uno de los fragmentos de “Salónica” (*vid.* pp. 130-132),⁴⁸ también corresponde, como lo atestiguó el miso Pacheco, a la inicial del apellido de un hombre que existió en la realidad, Josef Mengele, médico nazi que experimentó cruelmente con humanos en Auschwitz y que vivió huyendo de su sentencia en Argentina, Paraguay y Brasil hasta su

desgracia nuestra, al *eme* que todos conocimos, él debe de hacerse las siguientes reflexiones cuya obviedad se justifica tomando en cuenta la situación descrita en un principio” (p. 12); “tema del hombre que acecha tras las persianas y le adjudica hipótesis que lo hacen ser a un tiempo víctima del progreso, corruptor de menores, padre sin hijo, amante desdeñado y las siguientes” (p. 25).

⁴⁸ La nominalización atípica de los dos personajes es otro factor orientado a extrañar al lector y a complicar el proceso de fijación del sentido del texto. En el caso de *eme*, “el autor opta por la secuencia de letras *eme*” (Alfredo Barrios, “Nominalización atípica”, en *Manual de onomástica de la literatura*, coordinación de Alberto Vital, México: UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, en prensa, p. 180) y no por la letra del abecedario (*m* o *M*); además, “al no iniciar con mayúscula esta palabra se convierte en sustantivo común” (*id.*). Por el contrario, el nombre de Alguien sí corresponde formalmente a un sustantivo propio; sin embargo, el significado de la palabra, más gramatical que léxico, también lo convierte en un nombre poco usual.

muerte en 1979.⁴⁹ Aun así, siempre hay que recordar que el autor real no es más que un lector más; por tanto, su lectura no es la única: el nombre del personaje en cuestión también podría guardar una correspondencia con los personajes Molloy y Malone de Beckett. Ambos cuentan desde el presente de la narración, desprovisto casi totalmente de acción, historias pasadas y, como eme, viven encerrados –el primero en el cuarto de su madre; el segundo, en un hospital o manicomio (como Óscar Matzerath)– seguros de su muerte: “a mí lo que ahora me gustaría es hablar de las cosas que aún me quedan, despedirme, terminar de morirme de una vez”;⁵⁰ “Pronto, a pesar de todo, estaré por fin completamente muerto [...]. Moriría hoy mismo, si quisiera, con sólo proponérmelo, si pudiera querer, si pudiera proponérmelo”.⁵¹

Otra pregunta que el lector debe hacerse porque el mismo texto la incluye y que tiene que ver justamente con la labor de identificación de los personajes es ¿quién es el narrador del relato ficcional?⁵² En dos ocasiones, incisos *u* y *v*, Alguien se dedica a la creación literaria: en la primera, es un dramaturgo frustrado que intenta escribir “una obrita en un acto, no muy ambiciosa ni original, que podría llamarse por el lugar donde se desarrolla ‘Salónica’” (p. 56), una obra experimental “llena de trucos y reminiscencias literarias” (p. 61) que contiene la historia entre una víctima y su torturador; en la segunda, un escritor aficionado que ha fracasado en su intento de publicar textos sobre el nazismo porque es un tema poco interesante y lejano y de escribir

un relato que por el viejo sistema paralelístico enfrente dos acciones concomitantes –una olvidada, la otra a punto de olvidarse–, venciendo el inútil pudor de escribir sobre lo ya escrito y las dificultades para encontrar documentación en una ciudad sin bibliotecas públicas; ya que sólo dispone para hablar del gueto varsoviano de referencias inconexas y

⁴⁹ En su “Inventario” del 8 de julio de 1985, Pacheco reunió algunos fragmentos de *Morirás lejos* sobre las atrocidades llevadas a cabo por eme a propósito de que se hiciera pública la muerte de Mengele semanas antes, a los que antecede el siguiente texto de presentación: “*Morirás lejos*: la sentencia aplicada a las víctimas resumió también el destino que esperaba al verdugo. Como ha señalado aquí David Huerta, el libro mexicano sobre el doctor Mengele se escribió hace veinte años y apareció por vez primera en 1967. Se reproducen algunos fragmentos, con disculpas por la transcripción pero también con la certeza de que la insistencia está justificada: no es posible olvidar ni permitir que se repita la historia” (José Emilio Pacheco, “*Morirás lejos*. El doctor Mengele”, en *Proceso*, núm. 453 [8 de julio de 1985], pp. 50-51).

⁵⁰ Samuel Beckett, *Molloy*, traducción de Pedro Gimferrer, Barcelona: Lumen, 1969, p. 9 (Palabra en el tiempo, 51).

⁵¹ Samuel Beckett, *Malone muere*, traducción de Ana María Moix, Barcelona: Lumen, 1969, p. 9 (Palabra en el tiempo, 53).

⁵² “¿Quién es el narrador omnividente? uno de los dos: eme o el hombre sentado a unos catorce o quince metros del pozo con ‘El aviso oportuno’ entre las manos” (p. 51); y en otra parte: “O dicho en otros términos, trasladado a otro campo: ¿quién contempla *La torre de Babele*? ¿Quién nos cuenta la historia del acoso de eme?” (p. 121).

aun contradictorias; y para narrar la destrucción de Jerusalén, de lo que nos legó Flavio Josefo (p. 66).

En ambos casos, la similitud con las características de *Morirás lejos* es evidente, por lo que fácilmente puede confundirse a Alguien con el narrador y con el autor ficticio de la novela ya que, además, “Alguien se divierte imaginando. Alguien pasa las horas de espera imaginando” (p. 45); “espera algo [...]. Quizá tan sólo a que anochezca y pueda regresar a casa para seguir imaginado historias como estas” (pp. 134-135). Esa confusión se acentúa con ciertas marcas textuales que expresan la presteza con que se debe continuar la narración para que Alguien pueda terminar con el acecho y cumplir su misión: “(la hora se aproxima)” (p. 71), “Es necesario continuar. El momento se acerca. Entonces [...]” (p. 83), “–Bien, es hora de continuar, el momento se acerca, entonces.” (p. 116). Justamente en la parte final, “Desenlace” y el desenlace uno de “Apéndice”, aparece un narrador en primera persona que corresponde a la voz del personaje Alguien (“De repente el olor a vinagre es más fuerte que nunca. Rompo en dos ‘El aviso oportuno’” [p. 149]), quien confirma su papel de autor ficticio de la novela: “Lo innegable es el hecho de las persianas entreabiertas, los diálogos interiores, las contestaciones, réplicas, hipótesis, historias. Todo lo que recuerdo o imagino mientras [...] finjo leer la misma sección: ‘El aviso oportuno’ del mismo periódico: *El Universal*” (p. 151);

Pero eme ¿quién es en realidad? Un criminal. Es todo lo que sé, es todo lo que intuyo e imagino. Porque al desaparecer el olor a vinagre pierdo la referencia, extravió mi identidad, ignoro quién soy entre todos los personajes que he representado bajo el chopo ahíto de inscripciones y ante la persiana entreabierta (p. 153).

Sin embargo, afirmar que Alguien es el narrador de toda la novela parecería impreciso si se tienen en cuenta los fragmentos narrados en tercera persona por un narrador que Rangel López denomina *central*, porque es “la voz de la narración cuya enunciación predomina en toda la trama, la cual es generadora y organizadora de todo el discurso”. Hay, además, una tercera entidad que nunca toma la palabra pero que es presentada y caracterizada por el narrador central y que dentro del mundo diegético parece ser otra construcción del autor ficcional: “En los labios del hombre sentado [...] podrá leer quien tenga el entrenamiento necesario murmullos que no se escuchan pero que inventa o contempla el narrador omnividente” (p. 51); “simplemente arbitrariedad del personaje no identificado, el narrador omnividente: algún medio permite el conocimiento innecesario que este hombre piensa en una obrita [...]” (p. 56). Sirve, entonces, en el caso de Alguien, hablar de un narrador delegado, que se presenta, según Luz Aurora Pimentel, “cuando

aquel que antes era personaje asume el acto de la narración para colmar huecos en la historia [...], cuya perspectiva y/o grado de conocimiento de la historia habrá que confrontar con la del narrador principal e interpretar en consecuencia”.⁵³ De esta manera, en *Morirás lejos* existe un narrador central, capaz de conocer hasta lo que Alguien imagina; en un primer momento aparece focalizado en la conciencia de eme, y hacia final delega la narración a Alguien, a quien sí puede aceptarse como autor ficticio de la novela.

Por otra parte, la figura del lector en *Morirás lejos* se hace manifiesta a partir de una especie de interacción entre lo narrado y la voz de un receptor cuyas intervenciones –intermitentes– pueden reconocerse porque aparecen precedidas de un guion de diálogo: “–Eso ya lo sabemos. Continúe” (p. 58); “–*Unmöglich*. eme no puede ser un ‘científico’. En este caso lo hubieran ejecutado o bien, pasada la tormenta, no tendría por qué ocultarse” (p. 80); “–Ya es bastante. Por favor calle o cambie de tema” (p. 94), “–El reloj ¿tiene importancia ese reloj?” (p. 104), “–Vamos al diablo: no lo compadezca” (p. 106); “–No filosofe, no poetice. Díganos de una vez por todas quién es eme, qué pasará con eme, quién es usted, qué está haciendo en el parque” (p. 116), etcétera. A este respecto, Vital comenta el tipo de lector ficticio en el cuento de Borges “La Biblioteca de Babel” que, al igual que en *Morirás lejos*,

no se presenta como un narratorio ficticio a quien se le estuviera dirigiendo el mensaje, sino como un comentarista (‘ha observado’), esto es, como alguien que hubiera *leído* el texto y se hallara en un contexto comunicativo idéntico al del autor ficticio [...] o al menos en un contexto más cercano que aquel donde se encuentran los borrosos personajes.⁵⁴

Concluye diciendo que “Letizia Álvarez de Toledo es un receptor lo menos ficticio posible”;⁵⁵ en *Morirás lejos* sucede lo mismo, pues parece que los comentarios del lector ficticio corresponden a las reacciones del lector implícito ante lo que el narrador está expresando, esto es, se trata de un lector ficticio (personaje dentro del relato aunque anónimo) que hace comentarios e interrogantes que el autor implícito espera que haga el lector real o incluso el crítico literario: el lector ficticio de *Morirás lejos* es un lector activo que inquiere sobre el texto, característica que también perfila a su lector implícito. De ese modo, el autor, al construir su relato, logra conducir la lectura del receptor, a la vez que anticipa las reacciones (juicios en las críticas, por ejemplo) que provocó y que puede provocar.

⁵³ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁴ Alberto Vital, *El arriero en el Danubio. La recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*, p. 34.

⁵⁵ *Id.*

El narrador, por su parte, en ocasiones responde al narratario ficticio formando así una conversación: “–¿En dónde está el reloj? / –Se perdió entre las ruinas de la casa familiar, destruida por el raid aliado del 7 de octubre de 1944” (p. 104). Asimismo, se dirige a este lector de manera explícita: “[...] la hipótesis *a*, en cierto modo la más creíble y la que a usted y a mí puede afectarnos” (p. 18); “Usted no sabe qué palpitaciones al escuchar la campanilla del teléfono [...]. No se imagina lo que es sentirse enfermo cuando falta un pedazo de bóveda craneana y no poder llamar a un médico” (p. 106); “o si usted desdeña la interpretación del nombre podemos recurrir a la necronomancia” (p. 132), apelando, a veces, su participación en la construcción del texto: “el narrador propone ahora un sistema de posibilidades afines con objeto de que *tú* escojas la que creas verdadera” (p. 72). La apelación directa al lector ficticio, en este caso, ayuda a construir el papel del lector implícito, pero además “el descaro del tuteo sugiere un acercamiento muy intenso al lector [...], apunta directamente hacia quien tiene el libro en sus manos”.⁵⁶

La estructura misma del texto aumenta también su indeterminación. La forma fragmentaria en que están dispuestos los hechos y el corte estratégico de cada apartado para continuar a otro contribuyen a la formación de vacíos de información que el lector puede llenar temporalmente hasta que el texto los complete. Según Iser, el corte generalmente se encuentra “donde corren simultáneamente varias líneas de acción, pero que debe contarse una tras otra”⁵⁷; en la novela, esto sucede cuando es necesario detener la línea de acción iniciada por el narrador del relato ficcional y relevarla a alguna de las múltiples voces narrativas del relato histórico (Flavio Josefo, Hans Frank, un sobreviviente, Heinrich Himmler, un testigo presencial, el mismo narrador central, etcétera), orquestadas todas por el autor implícito. Además, la inserción de los fragmentos del relato histórico durante la relación de hechos ficcionales aumenta la tensión creada entre los dos personajes; alarga el momento final en el que, según lo que espera el lector, serán resueltas las dudas sobre la identidad de eme y Alguien con hipótesis que se vuelven infinitas;⁵⁸ ayuda a llenar el lugar de indeterminación, tampoco de manera absoluta, que justamente se crea alrededor de la identificación de los personajes (Alguien es un judío, fue prisionero de un campo de concentración y ahora busca la venganza; y eme fue un nazi, cruel,

⁵⁶ Alberto Vital, *op. cit.*, p. 35.

⁵⁷ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 105.

⁵⁸ “Los incisivos comprendidos entre la *m* y la *p* son un disparate, mero prurito de complicar lo que es tan diáfano y evidente –por más que eme quisiera prolongar al infinito las hipótesis [...]. Y eme, como se dijo, preferiría continuar indefinidamente jugando con las posibilidades de un hecho muy 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” (pp. 48-49).

que huyó y se esconde en la casa de su hermana en México, y ahora es perseguido por Alguien). En este texto, los vacíos de información se llenan con varias opciones: el lector, entonces, es el encargado de escoger una o de crear otra; lo mismo sucede con el final, un final abierto no porque no exista, sino porque puede equivaler a alguno de los más de seis desenlaces dados por el texto.

La participación del lector no sólo se logra mediante los vacíos de información. Otra manera de atraer su atención y guiar sus reacciones es a partir de los comentarios de una voz interna, generalmente la del narrador, sobre los sucesos narrados. Aquí se plantea la consideración de que los juicios, evaluaciones o posturas ideológicas contenidos en estos comentarios no obligatoriamente corresponden a los del autor real ni a los del narrador o personajes. Según Iser, estas anotaciones sirven para eliminar vacíos y así restar indeterminación al texto y guiar al lector en la constitución de sentido; sin embargo, también pueden funcionar de manera contraria: para confundir al lector, desconcertarlo creando incluso más vacíos: en estos textos, “los comentarios actúan como puras hipótesis y parecen implicar posibilidades de evaluación que se diferencian de las directamente deducibles de los sucesos narrados”⁵⁹ y que pueden ser contradictorias unas de otras.

En la novela de Pacheco, estos comentarios se identifican más fácilmente en las notas a pie, que pueden dividirse en las que tratan asuntos sobre el contenido de lo que se está relatando y en asuntos sobre el texto mismo. Como se mencionó en el capítulo I, las notas de *Morirás lejos* son ficcionales y, según lo revisado anteriormente, estarían a cargo de Alguien, el autor ficticio. Las primeras pueden definirse como una prolongación del texto mismo porque añaden ya sea información complementaria o una explicación a lo que se dice; por otra parte, las segundas contienen comentarios y juicios sobre la novela misma: una se pregunta quién es el narrador omnividente, otra la señala como “inepta desde un punto de vista testimonial y literariamente inválida porque no hay personajes y los que pudiera haber son juzgados por una voz fuera de cuadro, no viven ante nosotros, no son reales” (p. 105).

La metaficción en *Morirás lejos* abarca además comentarios que se insertan en el texto mismo. Éstos también pueden identificarse como comentarios del autor implícito en voz del narrador central. En la mayoría de ellos se distinguen evaluaciones a la novela (“Todo esto es un ejercicio tan lleno de referencias a otros libros que seguir su desarrollo es tiempo perdido” [p.

⁵⁹ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 109.

44] o “¿Con qué objeto trazar esta escritura llena de recovecos y digresiones en vez de ir directamente al asunto: comienzo y fin de una historia ya mil veces contada?” [p. 105], ejemplos a los que también hay que añadir los diálogos entre el narrador y el narratario ficticio), apuntes sobre algunas características de sus elementos (“Fiel a sus monótonas elipsis, a su forma de pasar el tiempo y deshacer la tensión de una inminencia, el narrador propone ahora un sistema de posibilidades [...]” [p. 72]), explicitación de su composición (“Descripciones momentáneas – refiriéndose a una descripción del parque– que pueden multiplicarse justamente para no continuar las hipótesis sobre la identidad del (posible) doctor eme” [pp. 76-77]; “Terminación de las conjeturas posibles en este momento: las hipótesis pueden no tener fin: El alfabeto no da para más. Podría recurrirse a letras compuestas, a signos preferenciosos o anteriores a la escritura” [p. 71]; “terminaron las hipótesis: comenzarán los desenlaces. Por ahora, intermedio y, nueva digresión” [p. 143]) y reflexiones sobre la elección del tema y su intención (“Pero si Alguien [...] no vacila en repetir lo mil veces sabido es porque cree: (primero) que no debe olvidarse y la millonésima insistencia nunca estará de sobra jamás; (segundo) que nada puede aproximarse siquiera a la espantosa realidad del recuerdo” [p. 89]). La intención de muchos otros comentarios es la de confundir al lector o al menos de extrañarlo: “Las hipótesis anteriores son falsas” (p. 37); “Lo que aquí se consigna es verdadero: no se ha alterado ningún hecho” (p. 40); “Porque todo es irreal en este cuento. Nada sucedió como se indica. Hechos y sitios se deformaron por el empeño de tocar la verdad mediante una ficción, una mentira” (p. 157).⁶⁰ En suma, la metaficción en *Morirás lejos* consiste en mostrar su modo de producción al lector, mantenerlo al tanto de lo que piensa el narrador y el autor ficticio (figuras netamente intratextuales) y el autor implícito: es otra manera de involucrarlo en los planos más internos del texto.

Otro elemento que conforma la estructura apelativa son las marcas de lectura, “que consisten en todos los elementos útiles para responder a cualquiera de las siguientes cuestiones: 1) ¿quién habla?, 2) ¿dónde ocurren los hechos?, 3) ¿cuándo ocurre? y 4) ¿a quién se habla?”.⁶¹

⁶⁰ Otro tipo de metatextualidad en *Morirás lejos* es señalado por Cecilia Salmerón como abismamiento y especularidad; en los ya mencionados fragmentos sobre las posibilidades de Alguien como dramaturgo frustrado o escritor aficionado se cumple una estructura de abismamiento, de “caja china” o de “muñeca rusa”: “lo contenido en el nivel más interno de la ‘caja china’ funciona como espejo donde se revelan características de su contenedor” (Cecilia Salmerón, *op. cit.*, p. 161). En estos fragmentos, la metaficción radica en que las propiedades de la obra de teatro y el relato sobre el nazismo son un reflejo de las de la novela misma. La pintura *La Torre de Babel* también podría ser una puesta en abismo “porque en ella, a semejanza de lo que ocurre en la vida de eme, está paralizada una inminencia”; además, porque en ésta “no hay personajes, hay siluetas” (p. 59).

⁶¹ Alberto Vital, “Teoría de la recepción”, en *op. cit.*, p. 248.

Son, entonces, todos aquellos datos que permiten anclar aspectos como el espacio y el tiempo de un texto literario a partir, por ejemplo, de los hechos referenciables, aquellos que remiten a un objeto que existe o existió en la realidad; sin embargo, la ausencia de las marcas de lectura, característica de la literatura del siglo XX, también es una posibilidad “y ciertamente aumenta el grado de exigencia a los lectores”.⁶² Al registrar los cambios identificados entre las dos versiones de *Morirás lejos*, la supresión de información en la segunda justamente está encaminada a disminuir las marcas de lectura como fechas y nombres de personajes históricos, esos elementos orientadores que facilitan al lector la construcción del sentido del texto.

Si se deja de lado la reconstrucción histórica, que evidentemente está llena de referencias a la realidad, los datos referenciables son pocos y necesitan de un lector activo que los organice para establecer, por ejemplo, el espacio y el tiempo de la narración. En cuanto al primero, son varias las pistas que permiten afirmar que los hechos (si es que los hay) ocurridos o no ocurridos en la historia ficcional suceden en la Ciudad de México, así como responder la pregunta identificada en el título sobre dónde morirá eme: el periódico *El Universal* que lee Alguien mientras está al acecho, la referencia a calles y colonias del D. F. (Insurgentes, la colonia Juárez, Las Lomas, etcétera) y al Ajusco, la inscripción DDF en las losetas del parque que significan Departamento del Distrito Federal, y la calavera de azúcar –obsequio de su hermana– que adorna la oficina de eme. El mismo Pacheco confirmó que el parque con olor a vinagre y un pozo cubierto por una torre corresponde a un parque cercano a su casa en la Ciudad de México; la torre fue destruida en 1978.⁶³

Los datos sobre el tiempo de la narración son más imprecisos: al comienzo, aparecen las fechas de construcción de la casa donde vive eme (1939) y del edificio que agrupa varios locales comerciales (1950); de la fecha en que eme llegó a la ciudad (un mediodía de 1946 o 1947); y de algunos viajes que quebrantaron su encierro a principios de 1960, con lo que puede asegurarse que el relato sucede durante los años sesenta, más precisamente en 1966, como lo indica uno de los posibles desenlaces, “frente a un terreno baldío donde hubo una casa demolida en 1951, hace quince años” (p. 155), y la duración del encierro de eme, “dormir todo un invierno que ha durado veinte años” (p. 126); sin embargo, nada es seguro, no sólo porque la hipótesis *o* sobre la identidad de Alguien contiene el dato de que “la casa anteriormente descrita fue demolida en

⁶² *Id.*

⁶³ *Cf.* Ricardo Aguilar Melantzón, Mimi R. Gladstein, *op. cit.*, p. 57.

1959. Los altos edificios la aplastaron” (p. 42), sino porque todo sucede “un miércoles de una semana, un mes, un años imprecisos” (p. 134).

Respecto a la duración de los hechos narrados, hay que tener en cuenta que la acción es casi nula, ya que todas las historias contadas sobre eme y sobre Alguien son hipotéticas; no sucedieron: la escena de un hombre sentado en una banca leyendo el periódico y otro observándolo desde el interior de una casa permanece fija, a excepción de los movimientos de eme, quien traza inscripciones ininteligibles sobre la pared, de la circulación de un automóvil que “cruza la calle abierta entre el parque y la ventana” (p. 95), y del paso del tiempo. A partir de las marcas de lectura puede advertirse entonces que apenas transcurre el atardecer de un miércoles durante el cual el narrador inquiere sobre las identidades de los dos personajes, sobre su procedencia y sobre su destino: “en las horas finales de una tarde que comienza a traducirse en antepenumbra o antetinieblas, un miércoles de una semana un mes, un año imprecisos, hay un hombre que espera” (p. 134); “han transcurrido sólo algunos minutos entre el instante en que eme entreabrió un leve sector de la persiana –es decir, entre el comienzo de las hipótesis y la inminencia de los desenlaces” (p. 148).

Con respecto al relato histórico, el lector debe conocer y entender los hechos históricos para relacionarlos con los hechos del relato ficcional. Las referencias históricas se multiplican porque hay alusiones a otros hechos que no son los más reconocibles y explicados en el texto (apenas son mencionados o sugeridos) que también guardan un vínculo con la historia de eme y Alguien y con el tema principal de la novela: en “Totenbuch” aparece referida la destrucción del primer Templo de Jerusalén a manos de los babilonios en el siglo 587 a. C.; en “Grossaktion”, los episodios de los perros callejeros de Constantinopla que en 1910 fueron expulsados y abandonados en la isla de Sivriada para exterminarlos cruelmente y el de Mataúas y Judas Macabeo, que lucharon contra quienes intentaban profanar las costumbres del pueblo judío; en “Salónica”, se mencionan, en el inciso „, la expulsión de los sefardíes de España en 1492, y, en el „, el bombardeo en Dresde ordenado por Churchill en febrero de 1945, los crímenes de Stalin cometidos durante su régimen, las purgas de los dirigentes comunistas en China, los lavados de cerebro durante el conflicto de Corea y Vietnam, los ataques nucleares a Hiroshima y Nagasaki en agosto de 1945, y las masacres ocurridas en las provincias vietnamitas Da Nang y Quang Ngai durante la guerra contra Estados Unidos; asimismo, las notas al pie once y trece aluden a la intervención nazi durante la Guerra Civil de España y a los efectos de la expropiación petrolera en México durante la Segunda Guerra Mundial, respectivamente. La referencia a numerosos

hechos históricos exige al lector un mayor grado de conocimiento y especialización para aprehender con mayor totalidad el sentido del texto; aunque, al mismo tiempo, le proporciona información que puede utilizar para ese objetivo. Todos giran alrededor de un tema común: las masacres, la crueldad con que el ser humano ha perseguido y ha matado a lo largo de la historia.

En el texto “El proceso de lectura. Una perspectiva fenomenológica”, Wolfgang Iser describe la lectura como un juego de interacciones de protenciones y retenciones, posible gracias a los correlatos intencionales de los enunciados que conforman el texto literario.⁶⁴ La protención supone una espera que se orienta hacia lo que viene debido a la indeterminación del horizonte que prefigura un correlato; esta espera puede ser satisfecha cuando el siguiente correlato suprime esa indeterminación. Cuando, en cambio, el nuevo correlato defrauda las expectativas del lector y la espera se modifica, se “producirá inevitablemente un efecto retroactivo sobre lo que se ha leído anteriormente”;⁶⁵ de esta manera, “lo recordado establecerá nuevas relaciones, las cuales, por su parte, influirán en la orientación de la espera despertada por los correlatos de la secuencia de los enunciados”.⁶⁶ En *Morirás lejos*, el lector hace uso de la protención y de la retención cuando orienta su lectura hacia lo que viene y hacia lo que ha leído para llenar los vacíos de información y también para identificar aquellas “pistas” que prefiguran lo que va a suceder y que claramente son mucho más visibles en una segunda lectura. En el texto de Pacheco se encuentran desde el inicio elementos anticipatorios del final que en la primera lectura pueden parecer incidentales: el episodio de las hormigas matando un gorgojo (“las hormigas acosan a un gorgojo, la huida es imposible: está solo, sitiado entre las hierbas altísimas [...]; las hormigas lo llevarán al centro de la tierra por galerías interminables, lo arrastrarán a sus depósitos o salas de tortura” [p. 54]), la mención al reloj de la infancia de eme (“perpetuaba la ejecución ritual de María Antonieta las tres las seis las doce figuras cobraban movimiento la reina era tomada de los brazos y conducida hasta la guillotina bajaba la cuchilla [...] eme se preguntaba si alguna vez el movimiento variaría si la víctima y sus verdugos seguirían cumpliendo esa inerte representación” [pp. 103-104]) y a la reproducción de *La torre de Babel* (1563) de Brueghel colgada en la casa desde la que vigila eme (“Pero al sonar la hora las figuras del cuadro –Nemrod y las ochocientas proyecciones inmóviles– cobrarán movimiento y, súbditos de una ceremonia mecánica y por ello irreversible e inevitable,

⁶⁴ Wolfgang Iser, “El proceso de lectura. Una perspectiva fenomenológica”, en *Textos de teorías y críticas literarias. Del formalismo a los estudios postcoloniales*, edición de Nara Araújo y Teresa Delgado, México: Universidad de La Habana / UAM, 2003, pp. 487-513.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 492.

⁶⁶ *Id.*

darán principio al sacrificio” [p. 136]), cobran mayor relevancia cuando el lector sabe que el hombre sentado en el parque busca la muerte del verdugo: eme, entonces, corresponde al gorgojo, a María Antonieta, a la víctima que sacrifica Nemrod, el tirano que mandó a construir la torre de Babel; los verdugos –en los tres casos corresponden a una colectividad– son las víctimas de las crueldades del nazismo que se convierten en el verdugo representado por Alguien. Margo Glantz propone otra retención: “la transformación de la crisálida que añora eme, el descanso de veinte años que esconden al verdugo adquiere otra connotación cuando se recuerda el principio del libro”⁶⁷ que refiere cuando eme, nostálgico, disecaba, aplastaba o arrojaba al boiler “aquellos gusanos torturables que los niños llaman ‘azotadores’” (p. 15); eme deseaba convertirse en una mariposa como aquellas “que ornaban allá por 1907 ó 1908 en Francfort, Munich o Düsseldorf, el álbum de zoología, los cuentos de la infancia ya tan remota” (p. 126), de ahí su odio a las orugas conocidas en México con ese nombre, el cual a su vez acepta la connotación de azotador como verdugo.

Otros símbolos que se introducen desde el inicio, y que también completan su sentido en el texto cuando el lector recuerda lo que ha leído, son el de la Torre de Babel, que aparece representada en la torre que cubre el pozo en el parque, y el olor a vinagre; el mismo texto explicita su papel anticipatorio: “O esa torre es un símbolo, un augurio, una recordación, una amenaza, un amparo [...], como por otra parte el olor a vinagre” (p. 27). Por un lado, la Torre de Babel recuerda “el persistente fracaso de toda empresa humana dirigida por la ambición desmedida de poder”,⁶⁸ en este caso, del nazismo exaltado por eme; por el otro, el olor a vinagre está íntimamente relacionado con la muerte de eme, es un presagio de su derrota, de su fin.

Otra red de posibles relaciones de sentido de un texto literario se crea a partir de lo que Genette denomina *transtextualidad* “o trascendencia textual del texto”.⁶⁹ La transtextualidad abarca las relaciones intertextuales, paratextuales, metatextuales, hipertextuales y architextuales que un texto pueda contener. En el caso de *Morirás lejos*, como bien mencionan Jiménez, Morán y Negrín, “el principio productor de la intertextualidad [...] se explicita y adquiere relieve como principio estructurador de la escritura”.⁷⁰ Genette entiende la intertextualidad “como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como

⁶⁷ Margo Glantz, “*Morirás lejos*: literatura de incisión”, en *op. cit.*, p. 235.

⁶⁸ Yvette Jiménez de Báez, Diana Morán, Edith Negrín, *op. cit.*, pp. 246-247.

⁶⁹ Gérard Genette, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid: Taurus, 1989, p. 9.

⁷⁰ Yvette Jiménez de Báez, Diana Morán, Edith Negrín, *op. cit.*, p. 244.

la presencia efectiva de un texto en otro”:⁷¹ los textos presentes en *Morirás lejos* son numerosos y pueden multiplicarse casi indefinidamente.

Por un lado, se encuentran los textos presentes en las capas más superficiales del texto; a saber, las citas textuales a otros libros (la Biblia, *La guerra de los judíos* y *Mi lucha* de Adolf Hitler), las referencias a las lecturas y preferencias culturales de eme (Paracelso, alquimista de origen alemán que logró la transmutación del plomo en oro; Brueghel y Wagner; Hitler, Napoleón, Julio César y Tito Flavio Vespasiano) y la identificación de éste con dos personajes representativos de la literatura y el cine de terror: Melmoth de la novela *Melmoth el errabundo* (1820) de Charles Maturin, y M de la película dirigida por Fritz Lang *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931), desarrollada en el mismo espacio en que eme vivió y en donde descubrió la lámina de *La torre de Babel*: los tres personajes, además de compartir la inicial del nombre, son símbolos del horror y del peligro.

Hay además textos que apenas aparecen mencionados o insinuados y que aun así guardan una relación de sentido con *Morirás lejos*, aparte de los ya referidos en el estudio de los peritextos autorales. Una de las relaciones intertextuales más señaladas por la crítica de la obra de Pacheco ha sido entre ésta y la obra borgeana. El cuento “El jardín de senderos que se bifurcan” (1941) se ha vinculado con *Morirás lejos* debido a la intertextualidad que presenta, al modelo de caja china (una historia dentro de otra), a las características del libro que escribe Ts’ui Pên (diferentes posibilidades y desenlaces simultáneos para desarrollar la idea del tiempo que se bifurca infinitamente y que contiene todas las variantes posibles), y al esquema de persecución e inquisición que bien señala Glantz en ambas obras; Jiménez, Morán y Negrín identifican otro elemento común en los dos textos: la presencia de la dualidad perseguido (Richard Madden, que a la vez persigue a Yu Tsun) y perseguidor (Yu Tsun, que simultáneamente es perseguido por Madden), pero que, en términos ideológicos, los sitúa en puntos muy distantes: en el cuento de Borges, la captura del asesino “paradójicamente implica el triunfo del nazismo. Es también significativo el hecho de que el traidor sea un oriental que por servir al nazismo asesina a un hombre cercano a los suyos y facilita la destrucción de toda una ciudad”;⁷² en cambio, *Morirás lejos* está encaminada a mostrar la caída del poder absoluto del nazismo representado por eme. Las similitudes son numerosas; sin embargo, la extensión de ambos textos difiere enormemente, lo que hace pensar en que quizá en el cuento, que es más breve, funcionan mejor que en la novela, donde puede ser más complicado mantenerlas debido también por la manera como está

⁷¹ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 10.

⁷² Yvette Jiménez de Báez, Diana Morán, Edith Negrín, *op. cit.*, p. 258.

estructurada, ya que la parte ficcional, la que mayormente presenta estas características, no fluye ininterrumpidamente.

La obra de Samuel Beckett también puede situarse estilísticamente muy cercana a *Morirás lejos*. En 1966 Pacheco tradujo el experimento narrativo más celebrado de Beckett; *Cómo es* (1961) está segmentado en tres partes, formadas cada una por una serie de párrafos breves sin puntuar y atribuibles a un narrador anónimo, parecidos a los fragmentos de *Morirás lejos* ausentes de toda puntuación a manera de secuencias cinematográficas. Guarda similitudes con *Molloy* (1951) y *Malone muere* (1951) en cuanto a la narración interrumpida, los hechos cuya existencia se pone en duda y el proceso de escritura dentro de la novela misma, especialmente en la segunda. Las coincidencias con *El innombrable* (1953) radican en la indeterminación, que llega a su punto máximo con una narración formada por oraciones breves, desprovista de acción, con un narrador de identidad inestable, repleta de contradicciones y de preguntas sin contestar, como lo demuestra el tan conocido inicio de la novela: “¿Dónde ahora? ¿Cuándo ahora? ¿Quién ahora? Sin preguntármelo. Decir yo. Sin pensarlo. Llamar a esto preguntas, hipótesis. Ir adelante, llamar a esto ir, llamar a esto adelante”.⁷³

Glantz también señala como texto presente en la novela de Pacheco *Drácula* de Bram Stoker –del que no aparece mención directa en la novela–, cuyo protagonista guarda múltiples similitudes con eme: “Drácula existe en el texto, pero nunca habla, es más, *nunca* es visible, pues ni los espejos lo reflejan. El personaje eme se pierde en la clasificación alfabética que lo cataloga como un ente inesencial, anónimo, invisible”;⁷⁴ la incisión, en ambos textos, representa el deseo de someter, de señalar, de diferenciar: las incisiones que marca eme en la pared, la marca que llevan los judíos en los campos de concentración, la herida que deja el vampiro en el cuello de sus víctimas, “la verdadera presencia es siempre la que marca, la que graba la incisión”.⁷⁵

Otro aspecto presente en *Morirás lejos* que también es señalado por Glantz como característica de *Drácula* es la interdiscursividad. Tomás Albaladejo define la interdiscursividad “como las relaciones de todo tipo que hay entre unos discursos y otros, entre unas clases de discursos y otras, así como las disciplinas que se ocupan del estudio, producción e interpretación

⁷³ Samuel Beckett, *El innombrable*, traducción de R. Santos Torroella, Barcelona: Lumen, 1970, p. 49 (Palabra en el tiempo, 4).

⁷⁴ Margo Glantz, *op. cit.*, p. 234.

⁷⁵ *Id.*

de los discursos”.⁷⁶ Uno de los campos del análisis interdiscursivo tiene que ver justamente con el análisis de obras literarias “en las que el autor utiliza más de una clase textual (no necesariamente literaria) para su construcción”⁷⁷ y que para comprender hay que ser conscientes justamente de la interdiscursividad que contienen. Así como *Drácula* “es una novela compuesta de fragmentos de diarios íntimos, de informes oficiales, de periódicos, de telegramas, de mensajes, de memorándums, de cartas comerciales, de notas”,⁷⁸ en *Morirás lejos* Pacheco hace uso de diversos discursos además del propiamente literario (o del propiamente narrativo): el discurso histórico es quizá el segundo tipo de discurso más explotado en la novela; además, se encuentran los discursos ensayístico, periodístico, jurídico, médico, científico y, dentro del mismo discurso literario, el discurso dramático (en las acotaciones teatrales que aparecen en el diálogo entre el fiscal y eme) y el poético (visible especialmente en fragmentos pertenecientes al apartado “Götterdämmerung” y en la inclusión de un poema). La convivencia de distintos tipos de discursos en *Morirás lejos* supone al lector más esfuerzo para comprenderlo; incluso, la hibridez genérica resultante de la diversidad en discursos podría causar la defraudación de sus expectativas y, como consecuencia, su rechazo.

En el texto “La narrativa de Pacheco: una modesta y secreta complejidad”, Rafael Olea Franco retoma el término *realia* de Kerry Ann Kautzman para describir el proceso con que Pacheco, “usando fuentes diversificadas, desde testimonios de sobrevivientes hasta documentos oficiales, pasando por crónicas históricas y periodísticas [...], ofrece una visión de conjunto de los sucesos”,⁷⁹ a través de la cual es posible generar una conciencia histórica, que el mismo Olea, como se comentará en el capítulo III, designa como el fin último de la obra: ese propósito “no está sujeto a la supuesta autenticidad de sus fuentes (documentales o inventadas), sino a la eficiente organización del conjunto de materiales verbales ofrecidos al lector”,⁸⁰ es decir, la coexistencia de distintos tipos de documentos va más allá, pues es así como el autor busca

⁷⁶ Tomás Albaladejo, “Poética, literatura comparada y análisis interdiscursivo”, en *Acta Poética*, núm. 2 (septiembre-noviembre de 2008), pp. 258-259.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 264.

⁷⁸ Margo Glantz, *op. cit.*, p. 233.

⁷⁹ Rafael Olea Franco, “La narrativa de Pacheco: una modesta y secreta complejidad”, en *Doscientos años de narrativa mexicana. Siglo XX*, vol. II, edición de Rafael Olea Franco y colaboración de Laura Angélica de las Torres, México: El Colegio de México-Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2010, p. 472 (Literatura mexicana, 12).

⁸⁰ *Id.*

enriquecer el panorama histórico con que el lector podrá dar cuenta del horror que pretende transmitir.

En suma, el análisis de la estructura apelativa de *Morirás lejos* demuestra que el texto es complejo porque está conformado por numerosas señales dirigidas al lector de una manera no siempre explícita para que éste pueda descifrar parte de su sentido. El lector implícito de *Morirás lejos* se configura como un lector activo, especializado, con capacidad de inquirir el texto y de identificar todas las relaciones intertextuales presentes en los peritextos y en el texto mismo, las marcas de lectura, la disposición de la estructura, la voz del narrador y el papel de los personajes, los símbolos y señales que anticipan el final, y los múltiples discursos con que está conformado.

II. III OTRA NOVELA DE JOSÉ EMILIO PACHECO: *LAS BATALLAS EN EL DESIERTO*

Una de las hipótesis de esta investigación radica en que *Morirás lejos* ha sido una obra poco leída por la labor que supone desentrañar su sentido: necesita de un lector activo que constantemente esté cuestionando el texto e identificando las herramientas que lo ayuden a construir aunque sea una parte de su sentido total. Por el contrario, la obra más leída de José Emilio Pacheco, *Las batallas en el desierto* (1981), que el sello Era ha editado en tres ocasiones y reimpresso en más de treinta,⁸¹ presenta una estructura apelativa mucho más cordial con el lector: el tema y la forma en que está presentada la historia entre Carlitos y Mariana son mucho más fáciles de comprender que los de *Morirás lejos*.

A partir del análisis de la estructura apelativa de *Las batallas en el desierto*, para el que utilizaré la última versión de la novela, y a la luz de la comparación con la de *Morirás lejos*, en este apartado me propongo comprobar que en el primero el lector se enfrenta con menos obstáculos para concretar el sentido potencial del texto que en el segundo.

Las batallas en el desierto apareció por primera vez en el suplemento cultural “Sábado” de *Unomásuno* en 1980; en la portada del número del 7 de junio se lee: “Mínimo homenaje a José Emilio Pacheco. Quisimos honrarlo y él honra a ‘Sábado’ con su primer cuento escrito en los últimos años, *Las batallas en el desierto*”.⁸² En 1981, Era publicó una nueva versión del texto y, después de diecinueve reimpresiones, volvió a salir en 1999 con cambios respecto a la primera edición. En 2011 se publicó otra nueva versión con motivo de sus treinta años, hecho que también puede confirmar el éxito de la obra, ya que además, al 2015, existen de esta edición conmemorativa con fotografías de Nacho López y diseños de Vicente Rojo seis reimpresiones.

Diferentes estudiosos han reparado en el enorme éxito que ha tenido *Las batallas en el desierto*. Edith Negrín advierte que esta novela “recupera la aparente sencillez en estructura y lenguaje de las primeras narraciones del autor, y ofrece una placentera experiencia que explica su amplio margen de lectores”.⁸³ Para Rafael Olea Franco, “sin duda, *Las batallas en el desierto* es la obra más popular de Pacheco, sobre todo entre los lectores jóvenes”.⁸⁴ Por su parte, Alicia Borinsky sugiere un paralelismo entre el lector implícito de *Las batallas...* y el de “El principio del

⁸¹ Eso sin tener en cuenta las traducciones que se han hecho al inglés, francés, ruso, italiano, alemán, griego y japonés, y demás ediciones en español publicadas en México y en otros países hispanohablantes.

⁸² José Emilio Pacheco, “Las batallas en el desierto”, en “Sábado”, suplemento de *Unomásuno*, núm. 135 (7 de junio de 1980), pp. 2-6.

⁸³ Edith Negrín, “Una poética de la reescritura: José Emilio Pacheco”, en *op. cit.*, p. 420.

⁸⁴ Rafael Olea Franco, *op. cit.*, p. 472.

placer”, diferente al de *Morirás lejos*, que puede explicar parcialmente la sencillez en su lectura: ambos relatos “se detienen en la vulnerabilidad de un narrador cuyo fracaso amoroso lo prepara para una intimidad especial con el lector, atraído por la falta de control sobre los hechos de quien le cuenta su experiencia”;⁸⁵ esta intimidad, que se intensifica con el discurso correspondiente al de diario personal, en el primero, y al de memorias, en el segundo, no existe en *Morirás lejos*, cuya narración es más fría, menos acogedora y más demandante con el lector.

Con respecto a los umbrales o paratextos de *Las batallas...*, destaco los títulos y el epígrafe. Para entender el título de la novela no es necesario acudir a otros textos; está explicado en el texto mismo: las batallas en el desierto era el nombre de un juego entre Carlitos y sus amigos que consistía en recrear la guerra entre los judíos y los árabes comenzada en 1948: “Soy de la Irgún. Te mato: Soy de la Legión Árabe. Comenzaban las batallas en el desierto. Le decíamos así porque era un patio de tierra colorada, polvo de tezontle o ladrillo, sin árboles ni plantas, sólo una caja de cemento al fondo”.⁸⁶ Los títulos de los doce breves capítulos en que está dividido el texto sirven de guía al lector, son transparentes pues anuncian el contenido de una manera más o menos clara o al menos, a excepción de “Alí Babá y los cuarenta ladrones”, “Lluvia de fuego” por referirse a la destrucción de Gomorra y Sodoma y “Obsesión” por ser también el título del bolero puertorriqueño compuesto por Pedro Flores que aparece evocado en repetidas ocasiones, no es necesario completar su sentido fuera de los límites del propio relato.

En cuanto al epígrafe,⁸⁷ que además contiene el autor y el título de la obra de la que fue extraído, más que anunciar el contenido de la novela con exactitud, alude al tema del pasado y de la infancia –tan visto y estudiado en la obra de Pacheco– que funciona como eje estructurador de todo el relato. El epígrafe corresponde exactamente a las primeras líneas de la novela de Hartley (1953), que mucho tiene en común con la de Pacheco: un narrador adulto, el personaje Leo Colston, rememora su infancia, el momento de su primer encuentro con la sexualidad, enfrentando constantemente el mundo de los adultos y el de los niños en medio, también, de situaciones históricas complicadas como la guerra de los bóeres y las dos guerras mundiales. El epígrafe además está en concordancia con el concepto del narrador sobre el tiempo pasado como

⁸⁵ Alicia Borinsky, “José Emilio Pacheco: relecturas e historia”, en *La boguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, selección y prólogo de Hugo J. Verani, México: UNAM / Era, 1993, p. 225 (Biblioteca Era).

⁸⁶ José Emilio Pacheco, *Las batallas en el desierto*, fotografías de Nacho López, México: Era, 2011, p. 15. Todas las citas a *Las batallas en el desierto* corresponden a esta edición, las páginas en las que se encuentran aparecerán en el cuerpo del texto entre paréntesis.

⁸⁷ “*The past is a foreign country. They do things differently there.* L. P. Hartley, *The Go-Between*”.

un lugar lejano, diferente, como un país que ya no existe; Carlos, desde su presente, define el pasado (su pasado) como algo que se acaba, como aquella ciudad que desapareció: “Demolieron la escuela, demolieron el edificio de Mariana, demolieron mi casa, demolieron la colonia Roma. Se acabó esa ciudad. Terminó aquel país. No hay memoria del México de aquellos años” (p. 68).

“Me acuerdo, no me acuerdo: ¿qué año era aquél?” (p. 9) es la frase con que inicia el texto. Contiene información fundamental que se confirmará en el transcurso de la lectura: la narración retrospectiva está a cargo de un narrador en primera persona que el lector podrá identificar como un personaje llamado Carlos hasta el capítulo VII; se trata de una especie de memorias a un tiempo pasado escritas desde un presente, ¿cuál es ese tiempo pasado? o “¿qué año era aquél?”, pregunta después de la cual se despliega una numerosa lista de datos referenciables que permiten ubicar con facilidad el tiempo interno del relato hecho por Carlos, el periodo presidencial de Miguel Alemán, de 1946 a 1952, más concretamente 1948, pues “acababa de establecerse Israel y había guerra contra la Liga Árabe” (p. 13), y el espacio, la Ciudad de México. El tiempo desde el que escribe el protagonista equivale al año 2000, ello puede suponerse debido a ciertas señales, hábilmente cambiadas por Pacheco en las diferentes versiones:⁸⁸ “Para el impensable año dos mil se auguraba –sin especificar cómo íbamos a lograrlo– un porvenir de plenitud y bienestar universales” (p. 11), dato que se confirma con la edad de Mariana (“[...] y yo para ti soy una anciana: acabo de cumplir veintiocho años” [p. 38]), quien “si hoy viviera tendría ya ochenta años” (p. 68).

Identificar la única voz narrativa del relato no supone muchas complicaciones, ya que se trata del protagonista que a la vez es el autor ficcional de sus memorias y que en ocasiones focaliza a través de la mirada del niño. Se propone contar desde su presente y de manera prácticamente lineal, además de reconstruir el contexto político, social y cultural de la época, la historia de desamor entre él y la madre de su mejor amigo, Mariana. Además de la narración en primera persona, otras marcas también ayudan a anclar el subgénero memorístico de esta novela: prolepsis como “Hoy dirige una industria japonesa con cuatro mil esclavos mexicanos” (p. 15), “Héctor, quién lo viera ahora [...]” (p. 51), “y ni siquiera ahora, tanto años después, voy a negar

⁸⁸ En las ediciones anteriores a la de 1999 aparece: “Para el impensable 1980 [...]” y “Si [Mariana] viviera tendría sesenta años”. Otros cambios importantes en la última edición de *Las batallas en el desierto* son señalados por Antonio Saborit: “el que desapareciera la alusión al fraude electoral a Henríquez Guzmán, el que el padre de Carlos pasara de 42 a 50 años, el que en la familia del narrador antes hubiera ‘dirigentes cristeros’ y hoy sólo se trate de cristeros, [y] el que Héctor, el hermano mayor de Carlos, deje de ser ‘industrial’ para volverse un mero cincuentón” (Antonio Saborit, “Las metamorfosis de *Las batallas en el desierto*”, en *Nexos*, núm. 408 [diciembre de 2011], p. 67).

que me enamoré de Mariana” (p. 57); y el comentario en la parte final sobre el proceso de escritura de las memorias: “Me acuerdo, no me acuerdo ni siquiera del año. Sólo estas ráfagas, estos destellos que vuelven con todo y las palabras exactas” (p. 67).

Se puede notar que la voz del protagonista adulto –nunca se confirma su edad pero puede suponerse de sesenta y un años, si se piensa que Carlitos hubiera nacido en el mismo año que el autor real⁸⁹ se entremezcla con la del niño de nueve años. Las visiones nostálgica y crítica de las que habla Olea Franco⁹⁰ con que el narrador recuerda su infancia son perfectamente perceptibles: la primera, en los comentarios que inserta entre paréntesis como “(aún quedaban ríos) [...], (se veían las montañas)” (p. 10), “(palabras de la época)” (p. 11), etcétera, en los que también emerge con mayor claridad la voz del niño: “(¿qué es bastardo?)” (p. 50), “(¿Qué significa máncer? ¿Qué quiere decir mujer pública? ¿Por qué la llama ramera?)” (*id.*), “(En este sentido mi padre era el perfecto drogadicto)” (p. 52); la segunda, en los comentarios en tiempo presente que inserta conforme va desplegando la narración sobre su concepción del mundo como: “Todos somos hipócritas, no podemos vernos ni juzgarnos como vemos y juzgamos a los demás” (pp. 41-42), “querer a alguien no es pecado, el amor está bien, lo único demoniaco es el odio” (p. 44), “el amor es una enfermedad en un mundo en que lo único natural es el odio” (p. 56), y sobre la realidad mexicana de ese tiempo cuando se refiere a “la inflación, los cambios, el tránsito, la inmoralidad, el ruido, la delincuencia, el exceso de gente, la mendicidad, los extranjeros, la corrupción, el enriquecimiento de unos cuantos y la miseria de casi todos” (p. 10-11), a los actos corruptos llevados a cabo por el supuesto padre de Jim (“contratos por todas partes, terrenos en Acapulco [...], leyes para cubrir todas las azoteas con tinacos de asbesto cancerígenos; reventa de leche en polvo hurtada a los desayunos gratuitos en las escuelas populares [...], cien millones de pesos cambiados en Suiza el día anterior a la devaluación” [pp. 18-19]), o al fenómeno de la clase media mexicana venida a menos y el contraste entre ésta y las clases baja y alta. Estos comentarios sirven no sólo para agilizar y aligerar la narración en el caso de los comentarios propios de un niño, sino también para guiar las reacciones del lector en el caso de los comentarios sobre temas más profundos.

Los hechos que narra, a diferencia de *Morirás lejos*, son hechos cuya existencia sólo se puede poner en duda por la subjetividad inherente a la narración en primera persona: este

⁸⁹ “En un gran porcentaje, Carlitos soy yo, pues uno no tiene más recursos que su propia biografía y su memoria” (José Emilio Pacheco, en entrevista a *El Excelsior*, Ciudad de México, 10 de abril de 2011).

⁹⁰ *Vid.* Rafael Olea Franco, *op. cit.*, p. 472.

“incremento en la subjetividad de la voz que narra está directamente relacionado con un decremento en la confiabilidad”,⁹¹ pues, en este tipo de relato, es común que el narrador falle en la reconstrucción de los hechos que recuerda; a este respecto, Negrín comenta que desde la primera línea de *Las batallas...* “queda claro que la certeza de los acontecimientos evocados está en un equilibrio tan precario como el del castillo en la aguja del relato”.⁹² Cuando al final no se sabe exactamente qué pasó con Mariana porque ningún vecino la recuerda, se crea un vacío de información que el lector deberá llenar. Otro vacío que se forma durante la narración, pero que es completado por el propio texto, es cuando el narrador introduce un personaje del que apenas se sabe su nombre: “O más bien al ver las piernas de Antonia cuando se subía las faldas para trapear el suelo pintado de congo [...]. Antonia se fue porque Héctor no la dejaba en paz” (pp. 42-43); posteriormente, el lector confirma la identidad de Antonia como una de las sirvientas acosadas por Héctor. En la introducción de ningún otro personaje se crea esta indeterminación, ya que todos son inmediatamente presentados en relación con el personaje principal (por ejemplo, “Bernardo Mondragón, nuestro profesor, les decía [...]” [p. 3]; “Más tarde, Isabel, mi hermana mayor, me explicó de qué se trataba” [p. 52]; “Hasta entonces había dormido en camas gemelas con Estelita, mi hermana menor” [p. 54], etcétera).

En cuanto al lenguaje, puede notarse que, dadas las características de la voz narrativa, resulta sencillo y familiar, envolvente. Las voces de otros personajes se dan a notar a través del discurso *directo*, entendido para Pimentel como “la representación no mediada –narrativamente, claro está– de la acción humana por medio del diálogo de los personajes”;⁹³ si bien los diálogos no aparecen señalados tipográficamente con el guion largo, la diferencia entre el discurso propiamente del narrador y el del personaje que habla es clara: fácilmente puede identificarse este cambio en el discurso y relacionarlo con el personaje que corresponde.

Así como en *Morirás lejos*, el tema de la Segunda Guerra Mundial también está presente en *Las batallas...* pero de manera más indirecta. El periodo del relato abarca el tiempo de la posguerra, lo que al mismo Pacheco le tocó vivir durante su infancia, y el conflicto en el Medio Oriente. Los efectos de la gran guerra vividos en el país se hacen presentes (la economía en crecimiento, la industrialización, la influencia de Estados Unidos en todos los aspectos), pero también los resultados de la Revolución Mexicana (la llegada de la familia de Carlitos a la Ciudad

⁹¹ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 25.

⁹² Edith Negrín, *op. cit.*, p. 422.

⁹³ *Ibid.*, p. 32.

de México porque en Guadalajara el caciquismo la despojó de sus propiedades). A diferencia de *Morirás lejos*, aquí hay alusión a diversos hechos históricos nacionales –mucho más cercanos al público mexicano–, como la guerra cristera, la sublevación de Saturnino Cedillo en tiempos de Lázaro Cárdenas, y el contexto político en que se desarrolla la acción de las memorias de Carlos.

Otros aspectos menos presentes en *Las batallas...*, y que en *Morirás lejos* ocupan un lugar fundamental, son la intertextualidad y la interdiscursividad. La intertextualidad está reflejada en el epígrafe y en los títulos de los capítulos ya mencionados: el cuento “Alí Babá y los cuarenta ladrones” de *Las mil y una noches* –referencia insinuada también en *Morirás lejos*–, que alude además a la denominación con que en esos tiempos se calificó la administración de Alemán; la referencia a la Biblia con el pasaje del incendio de Sodoma y Gomorra; y el bolero de Pedro Flores. En el texto, hay numerosas referencias a textos literarios, cinematográficos y culturales; destaca, en el último capítulo, la mención a “una novelita” de Erle Gardner escrita en inglés, cuyo protagonista, Perry Mason, es la representación de la cultura popular estadounidense de la época asimilada en la mexicana, figura que además en *Los albañiles* de Leñero es equiparada con el hombre de la corbata a rayas que lleva el caso del asesinato de don Jesús. Por otra parte, Antonio Saborit sugiere dos relaciones intratextuales en *Las batallas...* que se encuentran mucho más ocultas: *The glory and the dream* (1974) de William Manchester y *Ragtime* (1975) de E. L. Doctorow.⁹⁴ En cuanto a la interdiscursividad, dentro del discurso literario aparece el de memorias, identificable a partir de las marcas prolépticas que ya se mencionaron.

En resumen, la estructura apelativa de *Las batallas en el desierto* es mucho menos compleja que la de *Morirás lejos*: el lector implícito de la primera es menos activo en la construcción de relaciones de sentido por la carencia de vacíos de información y de herramientas, como la intertextualidad, que permitan una mayor labor sobre el texto. Esto recuerda las posibilidades formuladas por Iser que propician el abandono de un texto literario: por una parte, el cansancio causado por exceso de demandas al lector; por otra, el aburrimiento producido cuando no se

⁹⁴ “Los cuatro tomos de Manchester empezaron a circular en México en 1976, bajo el sello de Grijalbo, en traducción de Rafael Andreu Aznar. La novela de Doctorow, en traducción de Marta Pessarrodona, también llegó a México bajo el sello de Grijalbo y también arribó a nuestras librerías en el año de 1976. Pero para entonces estos títulos era bien conocidos entre los miembros del Seminario de Historia de la Cultura Nacional, coordinado por Pacheco, del Departamento de Investigaciones Históricas. Y sin embargo no creo haber leído un solo comentario sobre *Las batallas en el desierto*, en estos treinta años, que sugiera un vínculo ni entre las enumeraciones históricas empleadas por Doctorow y Pacheco, ni entre la mirada del *Little Boy* en *Ragtime* y la del narrador de *Las batallas en el desierto*” (vid. Antonio Saborit, *op. cit.*, pp. 66-67).

exige la participación del lector en la construcción del sentido.⁹⁵ En estos términos, *Morirás lejos* podría situarse como una obra que corre el riesgo de ser abandonada por un lector que no está dispuesto a colaborar de esa manera.

⁹⁵ Vid. Wolfgang Iser, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, traducido del alemán por J. A. Gimbernat y del inglés por Manuel Barbeito, Madrid: Taurus, 1987, p. 176.

CAPÍTULO III

RECONSTRUCCIÓN DEL HORIZONTE DE EXPECTATIVAS DE LA PRIMERA RECEPCIÓN

III.I GENERACIÓN DE LOS CINCUENTA, NARRATIVA DE LOS SESENTA Y *NOUVEAU ROMAN*: PANORAMA GENERAL

En el campo literario de la década de los sesenta, especialmente en el narrativo, se puede hablar de una enorme diversidad en cuanto a formas, estilos y temas. Basta recordar que en los años cincuenta la novela dejó de retomar temas de la Revolución Mexicana y optó por otros mucho más universales y modernos, de tendencia urbana y cosmopolita; según Juan Antonio Rosado,

si en la literatura mexicana de los cincuenta confluyeron las innovaciones con viejos temas y maneras (o modelos) de entender la escritura –que se resistían aún a morir–, los sesenta fueron, por un lado, la década de las mayores y más audaces rupturas formales (particularmente, en la estructura y en la puntuación), tanto en la narrativa como en la poesía; por otro, fue también la década en que se consolida de forma definitiva la ‘literatura urbana’, con sus atmósferas y ambientes cosmopolitas, con la vitalidad y frustración de su juventud, con el empleo de las mal llamadas ‘malas palabras’ como presencias inherentes de la visión urbana del mundo, pero también de la burla, la ironía y la antiolemonidad.¹

En estos años surgieron dos generaciones que comúnmente se confunden entre sí; además, en el ámbito artístico, la experimentación y, en el campo de la narrativa, el movimiento de la *nouveau roman* fueron decisivos para la creación y consolidación de muchas obras literarias producidas durante esta época.

Para la historia de la literatura, el concepto de *generación* sirve no sólo para agrupar y sistematizar la producción artística (en este caso, literaria) de una sociedad, sino también para fomentar una conciencia colectiva en los propios artistas. En el estudio de la recepción de una obra literaria, la generación –concepto que funcionó hasta el siglo XX como una categoría con una fuerte carga simbólica de prestigio, resultado de otras generaciones precedentes y admitido por todos en el ámbito académico e intelectual– permite ubicar a un autor dentro de un conjunto de escritores conocidos y reconocidos por el receptor y situarlo en una tendencia temática, estilística, temporal, ideológica, etcétera, lo que a su vez posibilita saber más (o una parte) sobre el horizonte de expectativas individual de ese autor.

¹ Juan Antonio Rosado, *Juego y revolución. La literatura mexicana de los años sesenta*, México: Octavio Antonio Colmenares y Vargas, 2011, p. 12.

Generalmente existe una confusión entre la *generación de medio siglo*, denominada así por Wigberto Jiménez Moreno, según Armando Pereira,² y la *generación de los cincuenta*, término creado por el mismo José Emilio Pacheco, según Juan Antonio Rosado.³

La generación de medio siglo abarca a los escritores, intelectuales, pintores, músicos, lingüistas e historiadores nacidos entre 1921 y 1935; en el ámbito de la literatura, destacan Inés Arredondo, Huberto Batis, Julieta Campos, Emmanuel Carballo, Amparo Dávila, José de la Colina, Salvador Elizondo, Carlos Fuentes, Sergio Galindo, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Margo Glantz, Sergio Pitol, Vicente Leñero y Edmundo Valadés. El vínculo, y vehículo, de esta generación, que asimismo retoma el nombre de una revista publicada en la Facultad de Derecho por Porfirio Muñoz Ledo, Sergio Pitol, Javier Wiemer, Víctor Flores Olea, Carlos Fuentes, entre otros, era el de ejercer una crítica a la vida nacional incitada por los cuestionamientos a la Revolución Mexicana.

Por otra parte, la generación de los cincuenta comprende a los autores que comienzan a escribir a mediados o a finales de la década de los cuarenta y son dados a conocer literariamente en los cincuenta, entre los que se encuentran, además de los miembros del grupo Hyperión (Samuel Ramos, Ricardo Guerra, Luis Villoro, Leopoldo Zea, Jorge Portilla y Emilio Uranga), escritores como Emilio Carballido, Rosario Castellanos, Augusto Monterroso, Juan Rulfo, Juan José Arreola, Rubén Bonifaz Nuño, Jaime García Terrés y Jorge Ibarguengoitia, algunos de los cuales pueden considerarse también parte de la generación de medio siglo por la fecha de su nacimiento. En cualquier caso, y a pesar de la confusión entre los dos grupos, es importante considerar el nombre y los integrantes de la generación a la que perteneció un autor como referentes que pueden interferir durante el proceso de recepción de una obra.

José Emilio Pacheco, de esta manera, forma parte de la generación de los cincuenta por haber publicado su primera obra en 1958, lo que no implica que su producción literaria o su quehacer en el ámbito cultural no puedan vincularse con los de otros escritores. Puede citarse como ejemplo la antología *Narrativa mexicana de hoy* (1969), donde Emmanuel Carballo reúne en un mismo libro cuentos de autores pertenecientes a ambas generaciones, como Arreola, Rulfo, Fuentes, Melo, García Ponce, Elizondo y Pacheco; en realidad, ambas generaciones, sus preceptos ideológicos y la multiplicidad de sus posibilidades literarias, se funden y aproximan.

² *Diccionario de literatura mexicana: siglo XX*, coordinación de Armando Pereira y colaboración de Claudia Albarrán, Juan Antonio Rosado y Angélica Tornero, México: UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas / Coyoacán, 2004, s. v. *generación del medio siglo*.

³ Juan Antonio Rosado, *op. cit.*, p. 28.

En *La novela mexicana*, John S. Brushwood hace un listado de las características de la novela producida en México durante los años de 1967 a 1982. Parte de que 1967 es “el primer año en que la autoconciencia predomina en la novela mexicana”;⁴ la metaficción, entonces, es una de las principales características que definen la producción de esta época, aunque ya desde antes –*Farabenf*, por ejemplo– puede encontrarse; además de *Morirás lejos*, en este año aparecieron dos novelas publicadas en Mortiz que también exponen y hablan sobre su propio proceso creativo, *El garabato* de Vicente Leñero y *Cambio de piel* de Carlos Fuentes. Las novelas que muestran el acto de su realización necesitan de un *lector partícipe* –denominado así por Brushwood–, figura que se vuelve imprescindible en otras novelas mexicanas posteriores como *El bipogeo secreto* (1968) de Salvador Elizondo y *Lapsus* (1971) de Héctor Manjarrez. Sobre la metaficción en *Morirás lejos*, ya señalé que se refleja en la exploración de las diferentes posibilidades, en ciertos comentarios del narrador y en el procedimiento de caja china en dos apartados de “Salónica”; Brushwood advierte además que, a diferencia de otras obras, *Morirás lejos* no sólo refleja una autoconciencia o una autorreferencia, sino también una referencia a una realidad externa e independiente, la de los judíos perseguidos y la de la violencia y crueldad vividas durante la Segunda Guerra Mundial.

Brushwood propone cuatro características más de la producción novelística de ese periodo: la presencia del tema de la matanza en Tlatelolco, hecho histórico muy cercano a la publicación de la novela que en cierta medida, a nivel cultural y editorial, pudo ser un factor que ensombreciera la existencia de *Morirás lejos*, ya que, como muchos críticos han señalado, la llamada literatura del 68 pronto alcanzó una considerable producción, inaugurada por *De la Ciudadela a Tlatelolco* (1969) de Edmundo Jardón y conformada por una infinidad de novelas, crónicas, ensayos, poemas y obras de teatro; la recurrencia de la Ciudad de México como espacio narrativo, aunque con tintes más provincialistas en el sentido de mostrar una ciudad compuesta de barrios y colonias (*Las batallas en el desierto*, por ejemplo); la tendencia hacia la novela de nostalgia y novela histórica (también entra aquí *Las batallas en el desierto*); y la presencia del problema de la identidad, expuesto en *Cambio de piel* y en *Morirás lejos* (donde se encuentra reflejado en la búsqueda inacabada de la identidad de los personajes eme y Alguien), también en dos novelas anteriores que comentaré en el siguiente apartado, *Los albañiles* y *Farabenf*.

⁴ John S. Brushwood, *La novela mexicana, 1967-1982*, México: Grijalbo, 1985, p. 59 (Enlace).

Como se mencionó en el capítulo II, Noé Jitrik inscribió *Morirás lejos* en el movimiento del *nouveau roman*. De la misma manera lo hizo Margo Glantz, quien además incluye las novelas mexicanas *Los albañiles* (1964) de Vicente Leñero, *Farabeuf* (1965) de Salvador Elizondo y *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* (1974) de Julieta Campos;⁵ Juan Antonio Rosado, en cambio, habla de otra novela de Campos, *Muerte por agua* (1965), más cercana en el tiempo con las demás, como “una de las representantes de esta tendencia en Hispanoamérica”.⁶ Asimismo, algunos críticos también han señalado la influencia de este movimiento en las novelas *Beber un cáliz* (1965) de Ricardo Garibay, *Gazapo* (1965) de Gustavo Sainz y *Estudio Q* (1965) de Leñero, todas publicadas por Mortiz.

Antes de comenzar con las características formales del *nouveau roman*, es conveniente puntualizar que por ningún motivo la novela de Pacheco debe reducirse a un juego formal. Graniela-Rodríguez señala que la parte estética de *Morirás lejos* está motivada por una parte ética, basada en “una compleja ideología”; por ello, “no se limita a promover una actitud crítica que rijan nuestra experiencia de la ficción. Subraya, con igual énfasis, la necesidad de llevar a cabo una lectura crítica de nuestra propia HISTORIA”.⁷ Por su parte, Olea Franco profundiza en la concepción de la literatura de Pacheco como un “artificio verbal y no [como] un arma de acción directa” para entender la intención ética de la novela de Pacheco;⁸ valora además como finalidad última del texto la construcción de una memoria histórica: a través de algunos procedimientos formales (como la estructura escalonada de ciertas oraciones), de apartados que se alejan de los principios del *nouveau roman* (el testimonio de Tito Flavio) y del panorama histórico de la lucha de los judíos, “el texto enuncia la convicción plena de que ninguna experiencia humana nos es ajena, y el ominoso genocidio ejecutado por los nazis menos que ninguna”,⁹ y que la prevención de hechos tan horrorosos es posible si llegamos a tener conciencia de lo que el hombre ha sido capaz de hacer. En su conferencia autobiográfica de 1965, el mismo Pacheco habla sobre los efectos que la Revolución Cubana produjo en su generación y sobre su compromiso como

⁵ Margo Glantz, “*Morirás lejos*: literatura de incisión”, en *op. cit.*, p. 229.

⁶ Juan Antonio Rosado, *op. cit.* p. 46.

⁷ Magda Graniela-Rodríguez, *op. cit.*, p. 113. Las mayúsculas son de la autora.

⁸ Rafael Olea Franco, “La narrativa de Pacheco: una modesta y secreta complejidad”, en *op. cit.*, p. 480. Olea Franco ejemplifica esta noción con el cuento “Civilización y barbarie” de *El viento distante* (1969), donde “si bien los diversos narradores [...] hablan de etapas históricas tan terribles como el exterminio de los indígenas en Norteamérica o la guerra de Vietnam, se concretan a mencionar los hechos sin predicar nada sobre ellos” (*id.*).

⁹ *Ibid.*, p. 492.

escritor, anticipando el fundamento de su novela;¹⁰ curiosamente allí también admite como una de sus influencias literarias a Robbe-Grillet:¹¹ en *Morirás lejos*, así como Olea Franco indica acertadamente, la intención ética y el artificio verbal saben conjugarse.

Ahora bien, profundizar en la propuesta francesa de la nueva novela es relevante porque, independientemente de la profundidad ética de la novela de Pacheco, actúa como una estructura de orientación previa, señalada además por diversas autoridades literarias. El término *nouveau roman* surgió en Francia en 1957 a raíz de un artículo de Émile Henriot publicado en el periódico francés *Le Monde* para referirse a las novelas *La celosía* (1957) de Alain Robbe-Grillet y *Tropismos* (1939) de Nathalie Sarraute, ejemplo de la repercusión de las instancias mediadoras en la historia de la literatura. El movimiento fue impulsado principalmente por Robbe-Grillet, quien escribió el manifiesto *Por una nueva novela* (1963), Michel Butor, Claude Simon, ganador del Nobel en 1985, y Nathalie Sarraute.

Con la finalidad de renovar las formas y los procedimientos narrativos de la novela tradicional basada en la búsqueda de la naturaleza de la mente y las pasiones humanas, el *nouveau roman* rehúye de la caracterización psicológica de los personajes imperante, por ejemplo, en Proust y Joyce, y se acerca, en cambio, al objetivismo, a la idea de que la realidad del novelista es “desconocida, invisible, que exige un nuevo modo de expresión para revelarse”.¹² De esta manera, los escritores del *nouveau roman*, para conseguir nuevas formas narrativas y descriptivas,

suprimen las explicaciones psicológicas, el falso juego, la profundidad de los personajes; desdeñan la postura omnisciente del escritor que penetraba en todos los rincones, en todos los pensamientos, como un mago, como un dios. Frente a la realidad *surexpliquée* del relato decimonónico, nos muestra un campo real *sous-expliqué*.¹³

¹⁰ “¿Qué puede hacer el escritor en un mundo en que millones de seres mueren de hambre, y otros son incinerados en los arrozales de Vietnam, y otros se suicidan al no resistir las tensiones de una sociedad tecnológica cuyo fin es la abundancia de objetos que cosifican y enajenan? [...] Si no se puede transformar un mundo que pertenece a los técnicos y a los empresarios, a los políticos y los militares, lo mejor ¿no es desertar? [...] Pero este nihilismo es hoy una actitud profundamente reaccionaria: es necesario escribir precisamente porque hacerlo se ha vuelto una actividad imposible” (José Emilio Pacheco, “[José Emilio Pacheco]”, en *Los narradores ante el público. Primera serie*, compilación de Antonio Acevedo Escobedo, México: Instituto Nacional de Bellas Artes / Universidad Autónoma de Nuevo León / Ficticia, 2012, pp. 286-287).

¹¹ “[José de la] Colina me descubrió a Joyce, Faulkaner, Conrad; también a Julio Cortázar y Alain Robbe-Grillet, por esos años casi desconocidos en México” (*ibid.*, p. 267).

¹² Benito Varela Jácome, *Renovación de la novela en el siglo XX*, Barcelona: Destino, 1967, p. 384.

¹³ *Id.*

A esta corriente francesa también se ha llamado *objetivismo francés*, debido justamente a que busca centrar la narración en la objetividad: su universo está conformado por objetos y basado en la realidad externa de las cosas (desprovistas de misterio, de profundidad y de interioridad); de ahí, que la descripción se vuelva fundamental, así como el sentido de la vista encauzado en la mirada. Existe una distancia entre las cosas y el hombre, quien generalmente se muestra desarraigado socialmente, sin estados psicológicos ni de conciencia.

Otra particularidad del *nouveau roman* es la manera fotográfica o cinematográfica como presentan la realidad: “La visión está sometida a una técnica fotográfica: imágenes que están ahí, en tiempo presente; imágenes geográficas en fusión cinematográfica. Visiones panorámicas, minuciosos decorados, sustituidos por una selección de las perspectivas que los protagonistas tienen delante, dentro de su horizonte visual”;¹⁴ de ahí que a esta corriente francesa también se le haya denominado *escuela de la mirada*. Jiménez, Morán y Negrín advierten justamente que el principal elemento de *La celosía* retomado en *Morirás lejos* es la mirada:¹⁵ en la novela de Robbe-Grillet, la mirada es fundamental para construir la relación entre los dos personajes y para que, en el nivel formal, la narración pase a un segundo plano y la descripción, minuciosa y tenaz, sea la posibilidad de transmitir de una manera más intensa un sentimiento de celos. En *La celosía*, lo que separa a los dos personajes es precisamente el muro de celosías que divide la casa de la terraza y de las plantaciones; en *Morirás lejos*, la ventana desde donde acecha eme es lo que divide la casa (espacio interior) del parque (espacio exterior): la mirada es lo que permite trazar una relación, aunque sea hipotética en *Morirás lejos*, aunque sea imposible en *La celosía*, entre los dos personajes; una relación entre el espacio cerrado y el abierto, con la diferencia de que en *Morirás lejos* hay un narrador omnisciente que puede describir lo que no ve Alguien (el cuarto de eme y la pared en que traza diferentes símbolos, por ejemplo) y lo que no ve eme más allá del pequeño espacio entreabierto por sus dedos.

Las obras del *nouveau roman* –y, en general, la literatura experimental– necesitan un lector activo provisto de la capacidad de cuestionar, averiguar y construir el texto mismo –lo que ya se ha señalado con insistencia sobre *Morirás lejos*–. Leñero expresa acertadamente: “Ya sea que se trate de aclarar un crimen, de precisar un recuerdo o definir la identidad de un posible personaje, los narradores del *nouveau roman* emprenden siempre, con el lector por delante, una tarea

¹⁴ *Ibid.*, p. 386.

¹⁵ Yvette Jiménez de Báez, Diana Morán, Edith Negrín, *Ficción e historia: la narrativa de José Emilio Pacheco*, p. 265.

indagatoria que casi nunca se ve culminada por el éxito”,¹⁶ lo que sucede en la novela de Pacheco y en las novelas comentadas en el siguiente apartado.

Para este trabajo, es de especial interés la visita de Sarraute a nuestro país en julio de 1966 cuando, según Leñero, “en México se execraba al *nouveau roman*”.¹⁷ Leñero cuenta las impresiones de algunos escritores con motivo de la llegada de Sarraute y de la desafortunada mesa redonda que José Luis Martínez organizó en la Sala Manuel M. Ponce de Bellas Artes en la que participaron Campos, Elizondo, Arredondo, García Ponce, Glantz y el mismo Leñero. Según lo que cuenta Leñero, Elizondo rechazaba el *nouveau roman* en una época en la que la experimentación en el campo artístico era más fuerte que nunca:

Elizondo se contradecía un poco. Mientras descalificaba a Robbe-Grillet, se deshacía en elogios para *El año pasado en Marienbad*, una película exhibida en México en una de aquellas célebres reseñas. La película era de Alain Resnais sobre un guion escrito precisamente por Robbe-Grillet (Ahora sigo pensando que su *Farabeuf* está en deuda con *El año pasado en Marienbad*).¹⁸

Por su parte, García Ponce insistía en poner en duda los planteamientos sobre la ausencia de personajes en las obras del *nouveau roman*: “yo digo que eso equivale no a la pintura abstracta sino a una pintura en que lo que se quitara fuera el color y la forma... Yo creo que la novela es una construcción verbal, pero no tiene por qué renunciar a sus propios elementos; sería como si el pintor renunciara al color”.¹⁹

A pesar de la renuencia hacia la corriente francesa, *Farabeuf* y otras novelas mexicanas prolongaron los postulados del *nouveau roman*; además, son innumerables las obras experimentales –obras que buscan quebrantar las convenciones formales del momento– que fueron producidas durante la década de los sesenta en México, entre las que destaca la novela ganadora del Premio Xavier Villaurrutia, *José Trigo* (1966) de Fernando del Paso, y el poema *Blanco* de Octavio Paz, publicado también en 1967, o, a nivel hispanoamericano, la novela *De dónde son los cantantes* de Severo Sarduy, del mismo año (estas últimas publicadas en Mortiz).

¹⁶ Vicente Leñero, “Fabulador de lo intangible. En Claude Simon, el Nobel premia a una corriente en agonía”, en *Proceso*, núm. 468 (21 de octubre de 1985), p. 53.

¹⁷ Vicente Leñero, “Lo que sea de cada quien. Treintañeros contra Nathalie Sarraute”, en *Universidad de México. Revista de la UNAM*, núm. 115 (septiembre de 2013), p. 92.

¹⁸ *Id.*

¹⁹ Juan García Ponce *ap.* Vicente Leñero, “Fabulador de lo intangible. En Claude Simon, el Nobel premia a una corriente en agonía”, en *op. cit.*, p. 52.

Según Rosado, la experimentación en el arte mexicano alcanzó un gran auge debido al teatro y cine producidos por el vanguardista chileno Alejandro Jodorowsky, quien vivió doce años en México, durante los cuales dirigió obras de teatro de Samuel Beckett y películas como *Fando y Lis* (1969) y *El topo* (1969), que fueron fuertemente rechazadas por el público. Juan José Gurrola también impulsó el teatro experimental con obras como *La caja de arena* (1968) y *Retorno al hogar* (1968); destaca también el papel de la Casa del Lago, fundada el 15 de septiembre de 1959, como uno de los centros culturales más importantes del arte vanguardista, que fungió además como punto de reunión de la generación de medio siglo; sin olvidar Poesía en Voz Alta, movimiento poético y dramático iniciado en 1956 que, a decir de Armando Pereira, “constituyó el punto de partida de nuestro teatro experimental”.²⁰

En nuestro país, las obras de los escritores del *nouveau roman* llegaban a través de Avándaro, distribuidora de libros de algunas editoriales españolas como Seix Barral, que las tradujo y publicó en su colección “Biblioteca Breve”. Además de las ya mencionadas, Leñero señala influencias de los postulados del *nouveau roman*, aunque sean mínimas o reelaboradas, en otras novelas menos leídas y estudiadas, como *El cadáver del tío* (1971) de Manuel Capetillo, *La muchacha en el balcón o la presencia del coronel retirado* (1970) de Juan Tovar, *La obediencia nocturna* (1969) de Juan Vicente Melo y *En tela de juicio* (1964) y *Los peces* (1968) de Sergio Fernández.

El panorama general presentado por Bushwood y la presencia descubierta de algunos principios del *nouveau roman* en la producción literaria de la época dan cuenta de que la primera novela de Pacheco guarda muchas similitudes, más formales (o más técnicas) que temáticas, con las obras que se publicaron ese año y posteriormente; *Morirás lejos*, además, comparte características, también más de forma que de fondo, con dos obras anteriores, fundamentales en la historia literaria nacional y en la reconstrucción del horizonte de expectativas de esos años.

²⁰ Armando Pereira, “La generación del medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana”, en *Literatura Mexicana*, núm. 1 (1995), p. 200.

III.III LOS ALBAÑILES DE VICENTE LEÑERO Y FARABEUF DE SALVADOR ELIZONDO

Los albañiles de Leñero y *Farabeuf* de Elizondo son dos novelas que se han enmarcado en los cánones del *nouveau roman* junto con *Morirás lejos*; con ésta guardan otras similitudes, como la cercanía en el tiempo en las fechas de su publicación y la editorial que las publicó. En este apartado no pretendo hacer un estudio exhaustivo de cada obra, sino únicamente algunos apuntes respecto a lo ya visto en el capítulo II sobre *Morirás lejos*.

Rechazada antes por Emmanuel Carballo, entonces dictaminador del Fondo de Cultura Económica, *Los albañiles* salió en 1964 en la colección “Serie del Volador”, pues un año antes había ganado el Premio Biblioteca Breve de Novela de la editorial española Seix Barral, con lo que se convirtió en la primera obra mexicana en obtenerlo.²¹ Además de que en México se ha reimpresso en múltiples ocasiones, otra manera de comprobar su éxito o, al menos, una mayor recepción, es a partir de las adaptaciones hechas por el mismo autor, ambas homónimas, de la novela: una obra de teatro (1969) dirigida por primera vez por Ignacio Retes, y el guion cinematográfico de la película dirigida por Jorge Fons en 1976.

La historia de *Los albañiles* se desarrolla en la Ciudad de México en los primeros años de los sesenta. La voz narrativa, así como en *Morirás lejos*, es difícil de identificar, pues se trata de una voz cambiante e inestable que en un momento puede corresponder a tal o cual personaje y en otro simplemente a un narrador omnisciente encargado de ensamblar las demás voces narrativas y de presentar algunos acontecimientos y personajes como en el inicio: “Lo encontré Isidro, el peón de quince años que cargando un bote de mezcla [...] aparecía y desaparecía como un fantasma urgido por los gritos de Jacinto”,²² inicio que lanza la pregunta –además de otras como ¿quiénes son Isidro y Jacinto?– ¿a quién encontró Isidro?, que no será respondida hasta varias páginas después, con lo que se perfila en el texto el carácter sugestivo tan característico de la novela policiaca. *Los albañiles* trata de un crimen y de la búsqueda por resolverlo y encontrar al culpable, a lo que se suman las historias de los personajes y las diferentes anécdotas que van contando cuando son interrogados por Munguía.

²¹ Sobre esta anécdota y la historia de su publicación en Mortiz *vid.* Vicente Leñero, “Un recuerdo personal de Joaquín Díez-Canedo”, en *Rte: Joaquín Mortiz*, diseño y cuidado editorial de Joaquín Díez-Canedo Flores, Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1994, pp. 42-46.

²² Vicente Leñero, *Los albañiles*, México: Punto de lectura, 2009, p. 7. Todas las citas a *Los albañiles* corresponden a esta edición, las páginas en las que se encuentran aparecerán en el cuerpo del texto entre paréntesis.

¿Quién mató a don Jesús? es la pregunta que motiva toda la narración desde que se desvela que ha sido asesinado; su respuesta queda inconclusa: pudo haber sido Isidro, el Patotas, Jacinto, el Nene, Sergio García o el Chapo Álvarez, todos presuntos culpables por tener razones de sobra para haber cometido el crimen. Hacia el final de la narración, el lector es engañado, sus expectativas pueden verse defraudadas porque piensa que el hombre de la corbata a rayas revelará al culpable después de la larga espera, del constante interrogatorio, del ir y venir de cada personaje, cuando Suárez le pregunta si ya confesó y éste responde “Está muy claro” (p. 258).

Al lector le corresponde elegir una de las diferentes opciones dadas al final a través de las palabras de Munguía dirigidas a una segunda persona del plural que cambia de referente según lo que le inculpa, que recuerdan los posibles desenlaces de *Morirás lejos*; sin embargo, en la última escena parece que el texto mismo es el que da la solución al enigma: cuando Munguía, después de salir del prostíbulo y dirigirse a la obra de Cuauhtémoc, encuentra a “un hombre envuelto hasta la cabeza con un sarape” (p. 285) que dice ser el velador de la obra, el lector puede pensar que se trata de don Jesús, que el crimen jamás sucedió y que todo fue imaginación del investigador, pero nada es claro, se crea otro vacío de información porque, en realidad, no se sabe con exactitud si el hombre es don Jesús o cualquier otro velador: el final sigue siendo indeterminado porque la solución no está explícitamente dada en el texto, es al lector al que le corresponde fijarla,²³ como se anuncia desde la solapa –peritexto editorial– del libro: “la carencia absoluta de certezas ofrecen al lector una sensación de vértigo: ¿quién es culpable?, o mejor, ¿quién no es?”.²⁴

El objetivismo planteado por la *nouveau roman* se ve reflejado en la ausencia de un narrador capaz de saber todo y en el predominio de múltiples voces narrativas. Los mecanismos que utiliza el autor implícito para construir el discurso narrativo son, en términos de Pimentel, la multiplicidad vocal expresada cuando “la instancia de la narración va cambiando, ya sea de manera alternada, interpolada o multiplicándose de manera más o menos arbitraria, completando

²³ En las adaptaciones dramática y cinematográfica esta indeterminación es más complicada de mantener. En la obra de teatro, Vicente Leñero señala puntualmente en la última acotación las condiciones para provocar el efecto de indeterminación: frente a Munguía, “de espaldas al público, se encuentra un hombre abrigado con la cobija del viejo. Tiene su sombrero. Es quizá el mismo don Jesús pero no es posible afirmarlos categóricamente”. En la película, sin embargo, resulta más fácil identificar el personaje final con el actor que interpreta el personaje de don Jesús por el tono de voz aunque nunca llegue a verse su rostro con claridad.

²⁴ Quedan muchas más preguntas sin resolver: ¿Trabajó Sergio García en la obra de Hortensia?, ¿por qué lo negaba? ¿Qué pasó con la cartera del Nene?, ¿la robaron o la perdió? ¿Existió el pleito entre el Chapo Álvarez y don Jesús?, entre otras.

la información acerca de la historia u ofreciendo una nueva historia”,²⁵ y la intercalación del discurso directo (o dramático) con el indirecto, presente este último cuando la voz del narrador y la del personaje “se funden en un solo acto de enunciación”²⁶, en el momento justo en que se realiza la hibridación entre voces: comienza la del narrador omnisciente y termina siendo, por ejemplo, la de don Jesús (que corresponde en la siguiente cita al subrayado en negritas): “Tenía la culpa por hacerse **pinches ilusiones. Nunca se acaba de aprender en la vida. Uno cree conocer a la gente cuando ya va llegando al final y es cuando menos, cuando más tirado a la calle está [...]**” (p. 64). A la polifonía, a esta mezcla de distintas voces que en ocasiones no pueden diferenciarse con exactitud (lo que no pasa en *Las batallas en el desierto*), se suman los registros lingüísticos de los diferentes grupos sociales, los ingenieros, los albañiles y los policías.

El papel del lector en *Los albañiles* es similar al de *Morirás lejos*: el lector implícito, al igual que el personaje Munguía, debe interrogar el texto para poder dar respuesta a las preguntas que en el transcurso de la lectura van surgiendo: ¿a qué personaje corresponde esta voz?, ¿quién mató a don Jesús y por qué?, ¿quién es el velador que aparece al final?: el tema de la identidad, la pregunta ¿quién?, en ambas obras, es indispensable para su desarrollo.

Los albañiles, la más conocida y estudiada en toda la obra de Leñero, es una novela que sigue leyéndose porque sus temas son actuales y vigentes en cuanto a la presencia de aspectos sociales, atractivos si se toma en cuenta que la acción sobre la que gira la novela es un crimen y el título que anuncia como personajes principales un tipo social muy particular de la cultura mexicana. Es, al mismo tiempo, un texto complejo y desafiante, peculiar en su género porque, a diferencia de la novela policiaca tradicional, el lector, cuando termina de leerlo, no tiene clara la solución al crimen, un crimen que ni siquiera puede asegurar que ocurrió.²⁷

Farabeuf o la crónica de un instante también apareció en la “Serie del Volador”, en 1965, año en que ganó el Premio Xavier Villaurrutia. Fue traducida al francés por la editorial Gallimard en 1969 y posteriormente al inglés, alemán, portugués, italiano y polaco, cosa que no sucedió ni con

²⁵ Luz Aurora Pimentel, *Constelaciones I. Ensayos de Teoría narrativa y Literatura comparada*, p. 27.

²⁶ *Ibid.*, p. 32.

²⁷ *Dos crímenes* (1979) de Jorge Ibarguengoitia, por ejemplo, a pesar de ser una novela policiaca que no sigue con exactitud los preceptos de la novela policiaca tradicional, sí resuelve los dos asesinatos aunque lo haga a partir de señales dirigidas al lector ocultas en el texto: el primero es cometido por Lucero –en algún momento se hace creer al lector que fue Marcos–, a quien nunca se acusa explícitamente, pero, debido a su comportamiento frente a la muerte de su tío y a que también muere envenenado un policía por comer un pastel hecho por Lucero para Marcos, puede confirmarse como la culpable; y el segundo, por el gringo, quien no mata a Marcos –como también se hace creer al lector–, sino a Lucero, hecho que al final se corrobora.

Morirás lejos ni con *Los albañiles*. Existen nueve reimpresiones mexicanas de la novela, entre las que destacan la edición de la colección “70 aniversario” del FCE (2006) y la edición conmemorativa de El Colegio Nacional por los cincuenta años de publicada por primera vez (2016).

Desde el ámbito de los peritextos se perfila como un texto sugerente. El título, por ejemplo, está compuesto además por un subtítulo –propuesto por Díez-Canedo (otro ejemplo de la importancia de las instancias mediadoras en la recepción de una obra literaria)²⁸ que acota mucho más el contenido; lo hace de una manera ingeniosa pues introduce dos términos incompatibles entre sí: ¿no es una crónica la relación cronológica de varios hechos?, ¿lo puede ser de un instante? Un instante, por cierto, que en la novela nunca llega a concretarse. Por otra parte, *Farabeuf* es la referencia al personaje ¿protagónico? y a la vez un dato referenciable que hace alusión a Louis Hubert Farabeuf, un cirujano francés que incursionó en los estudios de anatomía y en la invención de instrumentos quirúrgicos y publicó el tratado *Précis de manuel opératoire* (mencionado directamente en la novela), en el que explica los procedimientos de amputaciones y disecciones. Así, desde el momento de leer el título, y la dedicatoria y el epígrafe –peritextos ausentes en *Los albañiles*–, surge una red de sentidos posibles destinada a orientar al lector desde antes de que comience a leer el texto.

Otro peritexto autoral lo conforman las imágenes (la fotografía del suplicio, el ideograma chino y el dibujo del procedimiento circular de amputación) que aparecen al interior del texto. En ese sentido, Pacheco también hace uso de este tipo de peritextos para crear redes de sentido que deben ser identificadas por el lector; sin embargo, en Elizondo estos peritextos están explicados directamente en el texto mismo: la descripción detallada de la fotografía y la explicación de cada uno de sus elementos, la revelación del significado del ideograma chino y la numeración de cada fase del proceso de desmembramiento aportan las claves necesarias para establecer la relación de sentido entre texto y peritexto.

Sin duda, *Farabeuf* guarda más similitudes con *Morirás lejos* que *Los albañiles*, aunque hay que resaltar en las tres el tema de la identidad, expresada en la novela de Elizondo con la

²⁸ “La designación ‘crónica, etc.’ fue agregada por el primer editor del libro para aumentar su interés comercial pensando que el puro nombre ‘Farabeuf’ no era suficientemente atractivo” (Salvador Elizondo, en entrevista a Karl Hölz, ap. Adolfo Castañón, “*Farabeuf* visto por Salvador Elizondo”, en “Confabulario”, suplemento cultural de *El Universal* [30 de mayo de 2015], versión completa en línea, disponible en: <http://confabulario.eluniversal.com.mx/providence-alan-moore-visita-a-lovecraft/> (Consultado el 2 de agosto de 2016).

confusión entre la identidad de los dos o cuatro personajes (él, ella, Farabeuf y la Enfermera), y el de la inquisición (en el sentido de pesquisa o averiguación) que se presenta no sólo como tema sino también como procedimiento formal: en *Farabeuf*, los personajes se preguntan y se contestan todo el tiempo, hay una pregunta que debe ser contestada, un misterio que debe ser descubierto; sin embargo, la indagación no se queda en el nivel narrativo, permea el nivel más externo en donde se encuentra el lector implícito, quien también debe inquirir, al igual que en *Los albañiles* y *Morirás lejos*, el texto mismo para responder las preguntas que surgen desde el inicio y que se multiplican cuando descubre que hay más de una voz narrativa, que los personajes se confunden entre sí, pues su identidad es difusa, que hay tres tiempos y espacios diferentes que suceden simultáneamente (el momento cuando se toma la fotografía, el paseo en playa y el encuentro en la casa), que el suplicio de la fotografía revela algo más allá del terror y la crueldad. De esta manera, el lector tiene la tarea de identificar la voz narrativa que habla y el receptor dentro del universo diegético a quien va dirigida, de organizar los acontecimientos que se presentan desordenados, de relacionar el significado de todos los símbolos que aparecen.

En el campo de la estructura, la confusión entre voces narrativas de la novela tiene que ver con el tema de la identidad, pues representa una manera de intensificar la indeterminación de los personajes. En *Farabeuf* pueden identificarse cuatro voces, la de los dos personajes principales, la de un narrador omnisciente y la de un lector ficticio semejante al de *Morirás lejos*, pues no sólo inquiriere sobre lo que está diciendo el texto; también, en buena medida, puede ser la representación del lector implícito ideado por el autor implícito; ejemplos como “—Nos aburre usted con sus descripciones pormenorizadas de la situación en que nos encontramos”²⁹ o “Explíquese y expláyese, maestro” (p. 76) o “—No nos interesan sus antecedentes bibliográficos. Queremos saber lo que sucedió en Pekín. ¿Cómo logró usted esas placas? Ya sabe a cuáles nos referimos...” (*id.*) recuerdan indudablemente a las intervenciones del lector ficticio en la novela de Pacheco.

Como se mencionaba, la mirada en el *nouveau roman* es fundamental. Aquí se advierte a partir del juego entre los personajes y el reflejo del espejo; en la mirada incisiva y obsesiva de quien observa cada uno de los movimientos de los personajes y cada uno de los elementos del salón; en la fotografía, como el arte de la mirada, pero también en la descripción que se hace de

²⁹ Salvador Elizondo, *Farabeuf*, México: Fondo de Cultura Económica, 2009, p 68. Todas las citas a *Farabeuf* corresponden a esta edición, las páginas en las que se encuentran aparecerán en el cuerpo del texto entre paréntesis.

la fotografía concreta del sentenciado a la tortura china de los cien cortes: detallada, con la exactitud que posibilita encontrar en ella el símbolo del hexagrama, del número seis, el ideograma chino dibujado por la mujer en el vaho de la ventana así como eme dibujaba símbolos inciertos sobre el yeso de la pared y la representación de “la actitud del supliciado y también la forma de una estrella de mar, ¿verdad?” (p. 154); incluso, en la meticulosidad de Farabeuf para aplicar los cortes en el cuerpo de los muertos. En el plano formal, la mirada como expresión obsesiva y parcial (no total) se refleja en el principio cinematográfico de montaje y yuxtaposición tomado del director Serguéi Eisenstein para presentar los hechos, y en el uso repetitivo de ciertas imágenes,³⁰ lo que sucede en *Morirás lejos*, para lograr la permanencia del instante, de ahí que la acción, también como en Pacheco, sea casi nula.

La incisión, como señala Margo Glantz en *Drácula* y en *Morirás lejos*, también es importantísima en la novela de Elizondo. Está representada en el método de tortura *leng tcb'e* o de los cien cortes aplicado al supliciado, y en los procedimientos quirúrgicos para abrir a los muertos llevados a cabo por Farabeuf, que recuerdan los métodos experimentales ejecutados por eme en los prisioneros de los campos de concentración.

La intertextualidad en *Farabeuf* es mucho más rica que en *Los albañiles*, que carece de peritextos como el epígrafe y de referencias directas a otros textos. La fotografía del suplicio, motivo de toda la narración, fue tomada de *Les larmes d'Eros* (1961) de Georges Bataille, en donde el autor, apoyado de diversos materiales iconográficos, expone la relación entre el erotismo y el deseo de muerte. Al igual que en *Morirás lejos*, también existen referencias a textos pictóricos; los más relevantes son la pintura *Amor profano y amor sagrado* (1514) de Tiziano colocada frente al espejo, lo que permite crear el juego de los reflejos y de la identificación entre pintura y realidad, y el mural *Le Bois sacré* (1884-1889) de Pierre Puvis de Chavannes pintado en el Gran Anfiteatro de la Universidad de la Sorbona, donde Farabeuf lleva a cabo las autopsias de los cadáveres.

Otro elemento presente en Elizondo es la coexistencia de dos mundos, el de Occidente (París) y el de Oriente (Pekín), de lo que deriva también el uso de temas no locales y de temas históricos (o no) que tienen que ver con la guerra, con la violencia, con la tortura y la crueldad (el ritual de los cien cortes, por ejemplo, condena el magnicidio llevado a cabo por el supliciado de la fotografía durante la rebelión de los bóxeres). Sin embargo, en *Farabeuf* la crueldad está

³⁰ “Un paseo a la orilla del mar. El rostro de un hombre que mira hacia la altura. Un niño que construye un castillo de arena. Tres monedas que caen. El roce de otra mano. Una estrella de mar... una estrella de mar... una estrella de mar” (p. 183).

relacionada íntimamente con la sexualidad, el erotismo y el placer, y no se desaprueba como tal; en ese orden de ideas, en Elizondo no existe una preocupación ética de trasfondo como en Pacheco, donde la parte histórica va de la mano de una actitud ética.

De esta manera, Elizondo construyó *Farabeuf* como un texto complejo que irrumpió fuertemente a través de “cierto carácter y cierto estilo inusitados en las corrientes más tradicionales de la narración castellana”.³¹ Es, asimismo, la obra más celebrada y comentada de Elizondo por la crítica mexicana y extranjera, pues, debido a las diferentes traducciones, su recepción ha sido más amplia.

En suma, las tres novelas comentadas guardan similitudes que permiten colocarlas en una misma línea en cuanto a procedimientos artísticos (algunos tomados del *nouveau roman*) y temas compartidos. Las tres obras están repletas de interrogantes hechas por los personajes pero también por el lector implícito; hay muchas preguntas (tanto en el nivel interno como externo) y pocas respuestas contundentes y claras; en ese sentido, las tres son narraciones de posibilidades basadas en hechos inexistentes o, más bien, en hechos multiexistentes, en conjeturas o hipótesis que nada tienen de seguro; por tanto, están diseñadas para ser leídas por un lector activo y dispuesto a cooperar en la construcción de su sentido.

³¹ Salvador Elizondo *ap.* Adolfo Castañón, “*Farabeuf* visto por Salvador Elizondo”, en *op. cit.*

III.IV HACIA LA RECONSTRUCCIÓN DEL HORIZONTE DE EXPECTATIVAS DE LA PRIMERA RECEPCIÓN: LA CRÍTICA

En el primer capítulo, en la revisión de la crítica a *Morirás lejos* publicada en periódicos, revistas y suplementos culturales mexicanos durante los años en que salieron las diferentes ediciones, se mencionó que, según Alberto Vital, una de las funciones del crítico como instancia mediadora entre el texto y el lector es la de dar a conocer algunas características o “peculiaridades” del horizonte de expectativas en que se coloca la obra en cuestión.

En la conferencia inaugural de 1967, Hans Robert Jauss explica que el análisis de la experiencia literaria del lector debe describir “la recepción y el efecto de una obra en el sistema referencial, objetivable, de las expectativas, que surge para cada obra en el momento histórico de su aparición, del conocimiento previo del género, de la forma y de la temática de obras conocidas con anterioridad y del contraste entre lenguaje poético y lenguaje práctico”.³² En el texto “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, Jauss puntualiza que se hace necesaria la distinción entre horizonte de expectativas literario (el “implicado por la nueva obra”) y el horizonte de expectativas social (“prescrito por un mundo determinado”); de esta manera, el proceso de fusión de horizontes consiste en que el lector, a partir de los antecedentes literarios que acompañan el texto, toma en cuenta su comprensión previa del mundo, que “incluye sus expectativas concretas procedentes del horizonte de sus intereses, deseos, necesidades y experiencias, condicionado por las circunstancias sociales, las específicas de cada estrato social y también las biográficas”.³³

Para reconstruir el horizonte de expectativas de la primera recepción de la novela que abarca de 1967 a 1969, me he basado en las críticas de ese periodo y en las que, posteriores, hacen alusión a ese lapso,³⁴ en la misma línea en que Jorge Zepeda en *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)* estudia la etapa en que “los lectores privilegiados desempeñaron una labor de crítica, interpretación y valoración que definió, paso a paso, una primera incorporación de la obra a la literatura mexicana”.³⁵

³² Hans Robert Jauss, “Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria”, en *op. cit.*, p. 57.

³³ Hans Robert Jauss, “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en *op. cit.*, p. 77.

³⁴ Al citarlas, se vuelve a utilizar la clave que corresponde a cada una; en “Apéndice” se encuentra la ficha hemerográfica con su respectiva abreviatura.

³⁵ Jorge Zepeda, *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*, p. XXIII.

Las principales constantes encontradas en los textos críticos como elementos del horizonte de expectativas de la primera recepción son: el tema de la muerte de la novela y los movimientos del *boom latinoamericano* y de la *nouveau roman*, que tienen que ver con lo estrictamente literario; y el nazismo vigente en el México de posguerra, que tiene relación con lo social, lo extraliterario.

En una reseña de 1968, Carlos Valdés señala, al calificar *Morirás lejos* como una de las mejores novelas escritas en México, que,

aunque en cierta medida hay principios generales que rigen el arte de novelar, en nuestra época están en crisis [...], tanto que algunos críticos sostienen la ruina de la novela como género literario válido, y la relegan a un arte del pasado, sin porvenir, cuya única supervivencia son los ensayos literarios con pretensiones de novela (R9).

La imposibilidad del arte en las sociedades industrializadas trajo como consecuencia una crisis del arte que Valdés califica como “grave [...] frente a los productos de la ciencia y agravada aún más por la intervención de algunos científicos [...] que han influido [...] sobre el curso del arte contemporáneo” (R9). En ese contexto, José Emilio Pacheco logra crear una novela que combina la tradición y las influencias literarias de la época, “imagen de nuestra realidad múltiple y contradictoria (cuando algunos novelistas han proclamado los reportajes como único camino valedero de la literatura, que para ser literatura debe ser ‘realista’, aparentemente libre de toda subjetividad)” (R9). Esto último recuerda a la oposición que Argelio Gasca establece entre la ficción pura y el realismo ingenuo para situar a *Morirás lejos* “en la perfecta geometría que ha servido de método a José Emilio Pacheco para escribir[la]” ya que “así como un realismo total es imposible, una ficción total resulta absurda” (R7).

Por su parte, Francisco Rivera comparte la idea de que “desde el punto de vista historicista, el texto de Pacheco tiene un valor realmente extraordinario: el de haber sido uno de los primeros intentos (y un intento llevado a cabo con éxito) de infundirle nueva vida al cadáver de la novela realista latinoamericana que ya para los años 50 empezaba a oler mal” (R17).

En 1969, Carlos Fuentes, en *La nueva novela hispanoamericana*, explica que la “crisis internacional de la novela”³⁶ se debe más bien a la muerte de “la forma burguesa de la novela y su término de referencia, el realismo, que supone un estilo descriptivo y psicológico de observar a individuos en relaciones personales y sociales”,³⁷ lo que deviene en “una realidad literaria

³⁶ Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México: Joaquín Mortiz, 1969, p. 17.

³⁷ *Id.*

mucho más poderosa³⁸ expresada en una novela que inventa o recupera mitos y que se basa en lenguaje y estructura, de ahí la universalidad que pretende alcanzar mediante estructuras lingüísticas y míticas.

En cierto sentido, la novela de Pacheco puede reconocerse como una obra que pertenece a las nuevas novelas latinoamericanas por alejarse del realismo y psicologismo anteriores. Sobre *Morirás lejos*, Fuentes refiere brevemente que gracias al sistema y a la lengua Pacheco logra convertir el tono impersonal y sincrónico del hecho histórico “en plasticidad diacrónica, en evento de la palabra”, a partir del “habla personal, accidental, de ese narrador sin rostro”.³⁹ Fuentes concluye que gracias a la universalidad del lenguaje y la contemporaneidad del autor latinoamericano, “nuestros escritores pueden dirigir sus preguntas no sólo al presente latinoamericano sino también a un futuro que, cada vez más, también será común al nivel de cultura y de la condición espiritual de todos los hombres”.⁴⁰

Entre los autores del *boom* y los nuevos novelistas franceses existió un desacuerdo señalado en más de una ocasión por Vicente Leñero:

De Gabriel García Márquez a Carlos Fuentes, pasando por Mario Vargas Llosa, José Donoso, quizá con la excepción de Julio Cortázar, el *nouveau roman* fue siempre impugnado por integrantes de la llamada nueva literatura latinoamericana. Acusados de asépticos, señalados como perversos profetas que venían a vaticinar ‘la muerte de la novela’, los narradores franceses vieron malas caras en sus colegas de lengua española;⁴¹

aunque, a decir del mismo Leñero, *Rayuela* (1963), a partir de la cual muchos críticos indican el inicio del *boom*, *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, publicada además en el mismo año que *Morirás lejos* por la editorial Sudamericana, y otras como *El obsceno pájaro de la noche* (1970) de José Donoso, poseen características del movimiento francés.

El mismo Fuentes calificó al *nouveau roman* como “la novela del realismo neocapitalista”.⁴² Karl Kohut señala un posible motivo para esclarecer la poca recepción de la novela de Pacheco: “No cabe duda de que el ‘boom’ fue un factor decisivo en la emancipación de las letras latinoamericanas. Pero el éxito de unos pocos autores ofuscó la obra no menos

³⁸ *Id.*

³⁹ Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 34. Los comentarios de Fuentes a *Morirás lejos* se recuperan en R19, R22 y R23.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 34-35.

⁴¹ Vicente Leñero, “Fabulador de lo intangible. En Claude Simon, el Nobel premia a una corriente en agonía”, en *op. cit.*, p. 54.

⁴² Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 19.

meritoria de mucho otros”,⁴³ a lo que se suma el desprestigio propagado por varios autores al movimiento francés en el medio mexicano, como se vio arriba.

La confrontación entre algunas novelas de autores precursores o pertenecientes al *boom* y las del *nouveau roman* está claramente señalada por Jaime Giordano en la reseña dedicada justamente a enlistar ocho condiciones formales de la nueva literatura hispanoamericana representada por *Morirás lejos* y surgida a partir del “desprendimiento del andamiaje mítico-antropológico-irracionalista que le diera el surrealismo” (R21); entre las ocho características que expone, destaca el tipo de narrador que pasa de ser “reducido y míseramente personal” a “un narrador en expansión, enriquecido; no omnisciente [...] sino más bien omniexplorante, omniimaginante”; la falta de “una coartada mitologizante que condu[zca] al fatalismo histórico” frente a la explicación mitológica, antropológica y universal a las grandes catástrofes (como las novelas de dictador, en las que lo malo alcanza dignidad mitológica);⁴⁴ el mito del tiempo o “del eterno retorno [que] cede su grandeza a la verificación de una simple repetición, una recurrencia de polaridades estructurales sin rango divino ni demoníaco, y, por lo tanto, modificables y nada fatales”; por último, el tipo de personaje, que deja de indagarse hacia el interior, hacia el psicoanálisis, para convertirse en “un florilegio de posibilidades reales, un abanico de posturas verificables, una baraja donde no se realizan las voluptuosidades del azar sino la riqueza de modos, actos, reacciones a través de las cuales se manifiesta ese empeño vital que es nuestra conducta efectiva”. En los términos enunciados por Giordano, *Morirás lejos* se encuentra más cerca de los postulados del *nouveau roman* y más lejos de los del *boom*.

Con ello, varios reseñistas están de acuerdo; ya sea con la idea de que la novela de Pacheco se anticipa al *boom* (R24) o de que está claramente influida por las corrientes literarias de Francia contemporáneas a su producción: “recurre a los procedimientos de la así llamada vanguardia (la persiana, La Jalousie de Robbe-Grillet, sitio de observación del escritor)” (R2); “es posible percibir las técnicas utilizadas por los escritores que conformaron la famosa corriente del *nouveau roman* integrada por autores no siempre similares” (R27); o con la idea de que *Morirás lejos* fue escrita “para probar que la producción textual es posible en nuestro continente, también

⁴³ Karl Kohut, “Introducción”, en *Literatura mexicana hoy: el 68 al ocaso de la revolución*, edición de Karl Kohut, Frankfurt / Madrid: Vervuert / Iberoamericana, 1995, p. 13.

⁴⁴ A este respecto, el mismo crítico refiere: “El fascismo o nazismo muestra, incluso, rasgos de grandeza y seducción en *Cambio de piel*, de Carlos Fuentes; en *Abadón, el exterminador*, de Ernesto Sábato, o *Los siete locos*, de Roberto Arlt. Genocidios, sacrificios, han alcanzado estatura y dignidad mitológica en textos de Octavio Paz, Jorge Luis Borges e incluso Julio Cortázar” (R21).

pone de manifiesto que nuestra ‘nueva’ nueva novela [...] se aparta de la europea al conjugar la apertura formal de ésta con una conciencia metafísica profunda” (R17).

También se señaló que, debido a sus innovaciones formales, las críticas a la primera edición de *Morirás lejos* fueron pocas. Humberto Guzmán sostiene que fue una novela en consonancia con lo que se escribía en Europa, con el cine de vanguardia y con las maneras más novedosas de hacer música y pintura, lo que “tal vez [...] no se señaló suficientemente en su aparición” (R27); Arturo Molina apunta: “sobre todo encontramos una crítica literaria desarmada para enfrentarse a una nueva novela en México” (R24).

Como se comentó en el capítulo I, encontramos además dos críticas negativas que responden al desconcierto con el que algunos intelectuales recibieron los postulados del *nouveau roman*; ambas, publicadas en 1968, desapruaban los procedimientos formales de *Morirás lejos*. Mauricio González de la Garza apunta hacia la estructura general de la novela con comentarios como: “A menos que sea dolernos de que José Emilio Pacheco, valioso, estudioso, inteligente, se haya alejado en su experimentación a tal punto que nos sumerge en un limbo, en una autopsia inútil” (R4) o “Es una cosa de muebles milimétricamente acomodados pero como en un mausoleo, sin aliento, sin intimidad y sin encanto” (R4). Por otra parte, Sergio Gómez Montero considera que “ni los conceptos del editor vertidos en la contraportada (que más parecen excusas para justificar el hermetismo de la obra) son razones suficientes para justificar [...] las posibles dificultades que pudieran resultar de la lectura”; así como también que el relato central de los personajes eme y Alguien “parece un juguetito con el cual se estuvo divirtiendo el autor mientras escribía” (R11). Habla además de la tendencia de la producción actual a eliminar los límites entre los géneros literarios, lo que ocasiona “la expresión hermética y criptográfica [...] y, en última instancia, la comunicación se atrofia y la obra se convierte en un producto para consumo de élites privilegiadas” (R11). Este último comentario corrobora lo que ya se comentó acerca de la correspondencia entre la complejidad formal de *Morirás lejos* y la necesidad de un lector dispuesto a cooperar en la construcción del sentido, aspecto que puede explicar la falta de lectores.

Sobre el tema del nazismo –que a decir de Carlos Fuentes “tradicionalmente hubiese parecido vedado para un novelista latinoamericano”⁴⁵–, una de las primeras críticas menciona que *Morirás lejos*, por su tema, “no aspira al limitado mercado mexicano, sino podrá interesar y emocionar a los habitantes de todo el mundo, en los diferentes idiomas a los que sin duda está

⁴⁵ Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 33.

llamado a ser traducido” (R3), pronóstico que poco tuvo que ver con el destino de la obra porque no ha sido traducida a ningún idioma; la referencia al *limitado mercado mexicano* explica otra de las posibles razones por las que *Morirás lejos* no alcanzó el número de lectores que se esperaba.

Otra de las reseñas sostiene que en la novela es posible advertir la preocupación “del ambiente imperante entonces en la América hispana y que era el testimonio, la denuncia política en particular [...], sostenida por el sentido objetivista del texto (visible en la presentación de los personajes y de las cosas)” (R27);⁴⁶ sin embargo, Humberto Guzmán puntualiza que “Pacheco sorprendió al no hacer la denuncia de las condiciones dominantes en el llamado Tercer Mundo (que era lo esperado) sino la persecución de los judíos a lo largo de la historia [...]. Es posible que al principio haya causado más desconcierto que entusiasmo” (R27). Esto último hace pensar en dos cuestiones: por un lado, existía la necesidad de denuncia; por otro, esa denuncia (aprovechada y explotada por la literatura del 68) prefería la cercanía geográfica y temporal. A este respecto, Olea Franco reflexiona sobre las causas que llevaron a Pacheco a escribir sobre el nazismo incluso antes de la matanza de Tlatelolco, “la cual sin duda sacudió la conciencia nacional, pues era una prueba de que el genocidio nos acecha en cada esquina del devenir histórico”;⁴⁷ concluye que *Morirás lejos* responde “a un ámbito simbólico más amplio, con la intención de aludir a la humanidad entera”,⁴⁸ lo que tal vez no se comprendió del todo.

En México, el nazismo como ideología política tuvo un fuerte auge en tiempos de posguerra; basta recordar el mundo recreado en *El desfile del amor* de Sergio Pitol. Un dato intraliterario que permite confirmar el interés que existía por el nazismo en el horizonte de expectativas del público de esa época es la publicación en 1967 de la ya mencionada novela de Fuentes, *Cambio de piel*, que ganó ese mismo año el Premio Biblioteca Breve de Novela y que, debido al tono projudío y antinazi, fue prohibida en España durante el franquismo.

Cambio de piel narra las aventuras de cuatro personajes cuya identidad, resbaladiza y poco estable, se confunde con las múltiples historias que van contando (o esbozando) interrumpidamente. Además de los procedimientos formales propios de la experimentación, la novela de Fuentes presenta como uno de sus temas el nazismo, representado por el personaje de Franz, un arquitecto que diseñó para los nazis el horno crematorio de un campo de concentración. Simbólicamente, al final, es enjuiciado por haber colaborado con los nazis y haber

⁴⁶ Como las novelas de dictador, otra gran masa de producción literaria de la época, precisamente porque buscan denunciar la realidad social y política a través de la figura del dictador.

⁴⁷ Rafael Olea Franco, “La narrativa de Pacheco: una modesta y secreta complejidad”, en *op. cit.*, p. 490.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 481.

abandonado a su primer amor –Hanna Werner, una judía praguense– y asesinado; Franz, quien busca la expiación de su culpa, rememora algunos momentos de la historia en que los judíos fueron torturados y quemados.⁴⁹ En contraparte, se halla el personaje de Elizabeth, una judía norteamericana que, entre los sucesos que evoca, se encuentra el del asesinato de su hermano por antisemitas en Nueva York. Como eme, Franz lleva consigo el peso de los muertos en los campos de concentración; mientras que Elizabeth en repetidas ocasiones se autodenomina extranjera y menciona que se encuentra en exilio permanente, sin hogar, ni tierra, ni familia, condición parecida a la de Alguien.

Además de lo fundamentalmente literario, en la reconstrucción de un horizonte de expectativas se vuelve necesario considerar el ámbito de lo social. Desde la década de los cincuenta, durante la cual el gobierno había apostado por la modernización y la industrialización, el país disfrutaba de una relativa estabilidad política a partir de la transición de gobiernos militares a gobiernos civiles, y económica debido, en gran medida, a que con la Segunda Guerra Mundial el mercado mexicano se vio favorecido. Para el año en que apareció *Morirás lejos*, el presidente de la República era Gustavo Díaz Ordaz, conocido por su carácter represivo y autoritario, y por las medidas injustas tomadas durante la huelga de los médicos en 1965 y las represiones estudiantiles que desembocaron en la matanza de Tlatelolco, recordada como uno de los hechos más violentos e inaceptables en la vida social, política y cultural del país.

Para explicar la presencia de un tema tan ajeno a la realidad mexicana de finales de los sesenta, hay que tener en cuenta la inmigración de judíos desde la década de los veinte y la presencia de una fuerte comunidad alemana en la Ciudad de México. Rafael Pérez Gay reconstruye el contexto mexicano en que predominó el nazismo; en primer lugar, propone que *Morirás lejos* está basada en un hecho local y anecdótico:

El relato nace tal vez en la colonia Condesa, en el enfrentamiento entre los alemanes del colegio Humboldt y los judíos de las sinagogas cercanas; el salto del carácter local en primera instancia, de la antipatía entre los judíos y los alemanes residentes en México, ahí donde el desprecio es una de las formas del odio (R15).

Pérez Gay considera que, en el ámbito cultural, el nazismo se vio reflejado en “la avidez de una generación interesada en la Segunda Guerra Mundial” (R15) y en el éxito del libro anticomunista y antisemita *Derrota mundial* (1953) de Salvador Borrego.

⁴⁹ Otras de las historias que cuenta versa sobre la fiesta de disfraces organizada por él y su amigo Ulrich cuando estudiaban en Praga y la pelea que se inició entre Ulrich, disfrazado de nazi, y uno de los invitados, Heinrich, disfrazado de Goethe.

Elena Poniatowska, por su parte, cuenta una anécdota en relación con la novela de Pacheco que tiene que ver con el auge del nazismo en México:

Personalmente tengo mucho que agradecerle a *Morirás lejos* porque fui niña venida a México por la segunda guerra mundial, busqué a mi padre ausente en todos los noticieros de guerra, y recuerdo que mamá me contó que en los cines muchos mexicanos solían aplaudir a rabiar cuando aparecían los ejércitos nazis con su espeluznante paso de ganso. En aquella época la casa Boker estaba en su apogeo.⁵⁰

El mismo Pacheco declaró que “la simpatía de los mexicanos hacia los alemanes era arrolladora, sobre todo porque ellos nunca nos han hecho nada” (*ap.* R24).

Tampoco hay duda de que en el horizonte de expectativas de Pacheco radicaba el interés por el nazismo y por lo ocurrido durante la Segunda Guerra Mundial alimentado por el año de su nacimiento. Francisco Rivera advierte el hecho de que Pacheco inevitablemente se vería influido por la Segunda Guerra Mundial:

Supongamos, pues, la existencia de un niño que en 1945, a la edad de seis años, tiene que desplazarse en autobús todas las mañanas para acudir a la escuela [...]. Durante el trayecto, podemos suponer que oye las conversaciones de algunos judíos que [...] comentan reiteradamente los desastres causados por la más atroz y sangrienta guerra [...]. Supongamos que ese mismo muchacho ha quedado sumamente impresionado por esas conversaciones (R17).

En una análisis sobre la visión de la Alemania nazi en *Morirás lejos* y en *En busca de Klingsor* (1999) de Jorge Volpi, Herrera Fuentes sostiene que para Pacheco el nazismo funciona como el pretexto literario que le permite “abordar de algún modo los compromisos éticos que se ponen sobre la mesa durante los años sesenta”,⁵¹ según el mismo autor, *Morirás lejos*, además de ser literatura comprometida y social, es también “una literatura de decepción y advertencia ante los sortilegios que ha traído consigo la modernidad a México y al mundo: el totalitarismo, la industrialización, la bomba nuclear”.⁵² Advierte asimismo una constante en la generación de Pacheco, el pesimismo: “la mentalidad de la juventud de los años sesenta se plantea la desesperanza de la destrucción final a través de la guerra nuclear; en México, esto se adjunta

⁵⁰ Elena Poniatowska, “José Emilio Pacheco: naufragio en el desierto”, en *La boguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, selección y prólogo de Hugo J. Verani, México: UNAM / Era, 1993, p. 23 (Biblioteca Era).

⁵¹ Adrián Herrera Fuentes, “Miradas mexicanas a la Alemania nazi: José Emilio Pacheco y Jorge Volpi”, en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, t. IV, edición de Beatriz Mariscal y María Teresa Miaja, México: Fondo de Cultura Económica / Asociación Internacional de Hispanistas / Tecnológico de Monterrey / El Colegio de México, 2007, p. 290.

⁵² *Ibid.*, p. 292.

inevitablemente a la sombría frialdad de la miseria y decadencia del paisaje urbano y moral que trae consigo una nación modernizada a la fuerza”.⁵³ El propio Pacheco en su ya citada conferencia de 1965 retoma las siguientes palabras de Albert Camus que hace suyas: “Nacido exactamente antes de la guerra, privado de razones para creer... ¿con qué derecho un comunista o un cristiano [...] podrían reprocharme el ser pesimista?”.⁵⁴

Melantzón y Gladstein señalan que la primera edición de *Morirás lejos* “apareció en un periodo de confianza en nuestra capacidad para cambiar patrones destructivos: en Francia, México y los Estados Unidos la gente fue a la calle para protestar contra la opresión, la guerra y las restricciones institucionales”, por lo que “el pesimismo de Pacheco parecía no tener fundamentos” (R20); hablan de un “incremento del antisemitismo en América y Europa” a partir de los años setenta “cuando los sueños de los años sesenta habían sido expropiados y el público una vez más estaba apático, ilustrando así el tono de Pacheco” (R20), fenómeno que además tiene una fuerte relación con el surgimiento de las dictaduras latinoamericanas en esa época y el consiguiente interés –que posibilitó su reedición– en *Morirás lejos* de los exiliados en México.

Como sostiene Dietrich Rall, a partir del horizonte de expectativas “se pueden aclarar diferentes formas de lectura del mismo texto (condicionadas histórica, social y culturalmente) y por último también su ‘éxito’ o su ‘fracaso’”.⁵⁵ En el horizonte del público había cierta inclinación hacia el nazismo –incluso puede hablarse de antisemitismo–, pero no precisamente hacia lo ocurrido en los campos de concentración durante la Segunda Guerra Mundial por ser un hecho poco cercano a la realidad mexicana de ese tiempo y también porque era poca la información a la que se podía acceder sobre el tema. Aunque en el horizonte de expectativas intraliterario de la recepción inicial existían la búsqueda de nuevos temas y formas y la presencia de una crítica motivada por el pesimismo presente en la generación de Pacheco, *Morirás lejos* no logró despertar el interés suficiente, ni por parte de los críticos ni por parte del público, para encajar en el universo de obras literarias publicadas ese mismo año con mayor resonancia y relevancia.

⁵³ *Id.*

⁵⁴ Albert Camus *ap.* José Emilio Pacheco, “[José Emilio Pacheco]”, en *op. cit.*, p. 290.

⁵⁵ Dietrich Rall, “Introducción”, en *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, compilación de Dietrich Rall y traducciones de Sandra Franco *et. al.*, México: UNAM, 1987, p. 9.

CONCLUSIONES

La historia de la recepción de una obra literaria, esto es, el estudio de las condiciones de su recepción –condiciones en tanto presupuestos y circunstancias– permite aclarar cuestiones vinculadas con el papel de las instancias mediadoras (en este caso, los editores y los críticos) en el proceso de la comunicación literaria; el del mismo autor, no sólo a nivel paratextual (entrevistas, comentarios, memorias, etcétera), sino también a nivel intratextual –en el que hablamos propiamente de autor implícito– debido al proceso de reescritura; sobre la labor del lector implícito a partir de un análisis formal del texto enfocado en la revisión de su estructura apelativa; y sobre la importancia de la reconstrucción del horizonte de expectativas del público lector para determinar su éxito o fracaso en la recepción.

Al igual que un sinnúmero de novelas experimentales hispanoamericanas, *Morirás lejos* salió a la luz durante la década de los sesenta, en una de las editoriales mexicanas más importantes de la época. El prestigio y el reconocimiento de la editorial, fundada apenas cuatro años antes de la publicación de la novela, era promovido por actores del ámbito intelectual y cultural del país, e incluso por algunos escritores, consagrados para ese entonces, que decidieron colaborar con uno de los editores más sobresalientes en la historia de las letras en español. Joaquín Mortiz publicó gran parte de la producción literaria de esas décadas en las diferentes colecciones que fundó, cuyo valor era conocido por gran parte del público letrado: bajo la “Serie del Volador” aparecieron numerosas novelas que comparten rasgos formales con *Morirás lejos* y que diferentes críticos han agrupado como obras influidas por la corriente francesa del *nouveau roman*.

Además de la fuerte influencia que ejerce el editor sobre el texto para presentarlo en forma de libro al público y el valor de la editorial que lo cobija y de la colección a la que pertenece, el crítico representa otra de las instancias de la comunicación literaria capaces de determinar el destino de una obra literaria. La crítica a *Morirás lejos* fue poca si se compara con la que se ha dedicado a otras obras del mismo autor, lo que puede reflejar, desde el nivel de los lectores privilegiados, lo poco que se ha leído. Asimismo, el crítico tiene el poder de guiar la concretización del texto mismo a partir de su propia lectura, puesto que, en general, busca exponer al lector el tema, la historia que cuenta, algunas características particulares del texto, etcétera, a partir de lo cual el lector decide si leerlo o no.

De acuerdo con la revisión de la crítica hecha a *Morirás lejos* entre 1967 y 1992, se puede advertir que se puso especial énfasis en el tema de la novela, poco común en la literatura mexicana de esos años. Encontramos como influencia más o menos directa *El tambor de hojalata*

de Günter Grass, un autor con el que Pacheco compartió preocupaciones y obsesiones; asimismo, la publicación en 1967 de *Cambio de piel* de Carlos Fuentes evidencia que existía interés en un hecho tan ajeno a nuestro país. Por otra parte, los comentarios críticos sobre las características formales de *Morirás lejos* tratan generalmente sobre el género al que pertenece, sobre su estructura y su reescritura; en muchos casos, el crítico prefiere establecer relaciones con otras obras y otros autores. Además de Borges, el escritor más señalado por la crítica, en *Morirás lejos* también está presente la obra de Samuel Beckett, a quien Pacheco conocía muy bien debido a la traducción que hizo de su novela experimental más conocida.

El autor real es asimismo una instancia mediadora cuando, por ejemplo, habla sobre el texto e indica pistas, que en ningún momento pueden aceptarse como las únicas o como las correctas, que permiten esclarecer el sentido del mismo. Otro factor que puede intervenir en la recepción de una obra es el antecedente que bridan las obras del mismo autor y las de otros, por su cercanía formal, temática o temporal. Para el lector actual, *Las batallas en el desierto* puede formar parte de la serie de expectativas que de antemano influirá en la lectura de *Morirás lejos*; sin embargo, al enfrentarse a un texto tan opuesto, esas expectativas podrían verse defraudadas, por lo que la novela correría el riesgo de ser abandonada. Cosa que posiblemente no pasaría si, por ejemplo, el lector tiene como referente *La sangre de Medusa*, que formalmente podría parecerse más a *Morirás lejos*, o algunas de las obras experimentales comentadas a lo largo de la investigación.

Así también, la concesión de premios y las traducciones a otros idiomas favorecen una mayor recepción. *Morirás lejos* recibió el Premio Magda Donato el año de su publicación, un premio que no tenía tanta influencia (desapareció en 1973) ni el mismo prestigio que, por ejemplo, el Premio Biblioteca Breve de Novela concedido a *Los albañiles* de Vicente Leñero y a *Cambio de piel* de Carlos Fuentes, o el Premio Xavier Villaurrutia otorgado a *Farabeuf* de Salvador Elizondo y a *José Trigo* de Fernando del Paso, premios que siguen vigentes y que continúan siendo un referente para valorar la literatura en español actual: por ejemplo, *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi, que también retoma el tema del nazismo, ganó el Premio Biblioteca Breve en 1999. Por otro lado, la traducción favorece no sólo que la obra literaria sea leída por más personas, sino también otorgarle el valor de que ha sido reconocida como tal por otras instituciones extranjeras; *Farabeuf* y *Las batallas en el desierto* se han traducido a más de cinco idiomas, factor que permite establecer que su alcance ha sido mayor, además de que para el lector mexicano podría resultar una razón de peso para acercarse a ellos.

Fuera del texto, la reescritura también puede funcionar como estrategia editorial para atraer a más público, recuérdese la recurrencia a etiquetas como “edición revisada y corregida” en las portadas de libros. A nivel del texto, el proceso de reescritura, llevado a cabo por el autor implícito, también influye en la comunicación entre texto y receptor, puesto que, en este caso, tiene la intención concreta de oscurecer el texto y hacerlo más hermético, menos accesible al lector común, aun cuando esa finalidad ya estaba concebida desde la primera versión.

Como se revisó, *Morirás lejos* está construida de tal manera que necesita un lector dispuesto y capaz de crear las redes de sentido a partir de los elementos presentes en el texto mismo o que deben buscarse en otros. Está dividido en dos historias ensambladas por medio de diferentes fuentes y de múltiples procedimientos artísticos: la primera es totalmente ficcional, aunque carente de acción y llena de sucesos hipotéticos; la segunda está basada en hechos históricos que van desde la destrucción del Templo de Jerusalén en el año 70 d. C. hasta la caída de Berlín y la muerte de Hitler en 1945. El lector es una figura pilar en la construcción del texto, pues tiene la tarea de identificar las claves que le permitirán esclarecer una parte de su sentido; está presente en todos los niveles: a veces, de manera superficial y directa; en otras, apelado implícitamente en los enigmas que aparecen desde los peritextos.

Ahora bien, en un primer momento podría parecer que la estructura apelativa de *Morirás lejos* explotó el horizonte de expectativas de la primera recepción. En literatura, los sesenta fueron una década entregada a la búsqueda de formas innovadoras y temas diferentes; aparecieron diversas obras experimentales; concretamente, en 1967, *Blanco* de Octavio Paz y *Cambio de piel* de Carlos Fuentes, escritores que ya disfrutaban de un amplio reconocimiento. También hay que recordar la publicación ese mismo año de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, autor que al igual que Fuentes perteneció al *boom*, movimiento en confrontación con los postulados del *nouveau roman*. En el ámbito social, sin olvidar la inmigración de judíos desde la década de los veinte y la presencia de una fuerte comunidad alemana en la Ciudad de México, podemos advertir que existió una marcada inclinación al nazismo, pero poca preocupación por lo ocurrido en los campos de concentración durante la Segunda Guerra Mundial, asunto que sí atrajo años más tarde a los exiliados en nuestro país por las dictaduras sudamericanas.

Sin embargo, a partir del estudio sobre las condiciones de recepción en México de la primera novela de Pacheco, pueden establecerse múltiples razones por las que no fue recibida como se esperaba: razones de índole editorial de acuerdo al número de ejemplares de la primera edición, al número de reimpressiones y a la, hasta hace muy poco tiempo, inexistencia de ediciones

actuales; razones que tienen que ver con el texto en sí, con su complejidad y hermetismo, porque fácilmente puede ser rechazado por un lector que no posee la competencia suficiente para cooperar de una manera tan entregada en la construcción del sentido de un texto; razones que arroja la producción crítica hecha a la novela, como el número de reseñas, las valoraciones negativas en algunas de ellas y los comentarios hechos por la crítica misma sobre la poca recepción que tuvo durante sus primeros diez años –que tampoco mejoró posteriormente– y la incapacidad de la crítica a la primera edición para recibir y comentar una obra con esas características.

En general, el rechazo o la poca recepción que tuvo se explica porque el texto no correspondió a los intereses, inquietudes y prejuicios de los lectores (privilegiados o no) de la época, ya que, como explica Alberto Vital, “las expectativas configuran un horizonte desde el momento en que se organizan paradigmática y sintagmáticamente y señalan así los límites de un sistema de referencia, fuera del cual todo fenómeno será considerado extraño”.¹ *Morirás lejos* apareció en un momento en que la literatura nacional buscaba fundirse con la latinoamericana para presentarse al mundo como una sola, fenómeno impulsado por el *boom* y que opacó editorialmente la existencia de muchas otras obras, como las influidas por los postulados del *nouveau roman*, condenados por muchos intelectuales mexicanos. El tema, incluso, tampoco fue lo suficientemente atractivo para el lector mexicano, incluso cuando existió el interés, tanto en el ámbito social como en el literario, por el nazismo.

Como puede notarse, hablar de condiciones de recepción implica comprometer en un mismo estudio una multiplicidad de agentes, tanto externos al texto como internos, que influyen simultáneamente en la recepción de una obra. Si bien es imposible fijar una única razón que explique por qué *Morirás lejos* no fue ni ha sido una obra tan leída, con este trabajo espero, al menos, insistir en la poca fortuna de una obra con alto valor literario, así como promover la lectura de esta novela para que nuevas generaciones puedan disfrutarla: “los horizontes de expectativas cambian paulatina o radicalmente cuando una serie de acontecimientos artísticos o extra-artísticos sacuden la conciencia de los lectores, remueven viejas inquietudes, sepultan intereses caducos y hacen circular nuevas preguntas cuya respuesta se plantea como perentoria”,² lo que posibilita que una gran obra literaria como *Morirás lejos* pueda resurgir dentro del horizonte de un grupo de lectores.

¹ Alberto Vital, “Teoría de la recepción”, en *op. cit.*, pp. 242.

² *Id.*

FUENTES DE INFORMACIÓN

DIRECTAS

- Pacheco, José Emilio, *Morirás lejos*. México: Joaquín Mortiz, 1967 (Serie del Volador).
- ____ *Morirás lejos*. México: Joaquín Mortiz, 1977 (Serie del Volador).
- ____ *Morirás lejos*. Barcelona: Montesinos, 1980 (Visio tundali / Contemporáneos).
- ____ *Morirás lejos*. México: Origen-Planeta / Artemisa, 1985 (Literatura contemporánea, 14).

INDIRECTAS

- Aguilar Melantzón, Ricardo, Mimi R. Gladstein, “El reposo del fuego’: Anteproyecto de Pacheco para *Morirás lejos*, en *Plural*, núm. 157 (octubre de 1984), pp. 55-60.
- Albaladejo, Tomás, “Poética, literatura comparada y análisis interdiscursivo”, en *Alta Poética*, núm. 2 (septiembre-noviembre de 2008), pp. 245-275.
- Barrios, Alfredo, “Nominalización atípica”, en *Manual de onomástica de la literatura*. Coordinación de Alberto Vital. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, en prensa.
- Beckett, Samuel, *El innombrable*. Traducción de R. Santos Torroella. Barcelona: Lumen, 1970 (Palabra en el tiempo, 4).
- ____ *Malone muere*. Traducción de Ana María Moix. Barcelona: Lumen, 1969 (Palabra en el tiempo, 53).
- ____ *Molloy*. Traducción de Pedro Gimferrer. Barcelona: Lumen, 1969 (Palabra en el tiempo, 51).
- Booth, Wayne C., *La narrativa de la ficción*. Traducción de Santiago Gubern Garriga-Nogués. Barcelona: Bosch, 1974.
- Borinsky, Alicia, “José Emilio Pacheco: relecturas e historia”, en *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, ed. cit., pp. 221-228.
- Brushwood, John S., *La novela mexicana, 1967-1982*. México: Grijalbo, 1985 (Enlace).
- Castañón, Adolfo, “*Farabeuf* visto por Salvador Elizondo”, en “Confabulario”, suplemento cultural de *El Universal* (31 de mayo de 2015), pp. 8-9. Texto completo disponible en: <http://confabulario.eluniversal.com.mx/providence-alan-moore-visita-a-lovecraft/> (Consultado el 2 de agosto de 2016).

- Diccionario de escritores mexicanos. Siglo XX. Desde las generaciones de Ateneo y novelistas de la Revolución hasta nuestros días*, t. VI. Dirección y asesoría de Aurora M. Ocampo. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas-Centro de Estudios Literarios, 2002.
- Diccionario de literatura mexicana: siglo XX*. Edición de Armando Pereira y colaboración de Claudia Albarrán, Juan Antonio Rosado y Angélica Tornero. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas / Coyoacán, 2004.
- Domínguez Cuevas, Martha, *Los becarios del Centro Mexicano de Escritores (1952-1997)*. México: Aldus / Cabos Suelos, 1999.
- Doscientos años de narrativa mexicana. Siglo XX*, vol. II. Edición de Rafael Olea Franco y colaboración de Laura Angélica de las Torres. México: El Colegio de México-Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2010 (Literatura mexicana, 12).
- Elizondo, Salvador, *Farabeuf*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- En busca del texto: teoría de la recepción literaria*. Compilación de Dietrich Rall y traducciones de Sandra Franco *et al.* México: UNAM, 1987.
- “Encuentro con Günter Grass”, en *Universidad de México. Revista de la UNAM*, núm. 4 (diciembre 1962), pp. 5-11.
- Fernández Granados, Jorge, “Un amor difícil”, en *Letras Libres*, núm. 32 (agosto 2001), p. 84.
- Fuentes, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- Genette, Gérard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- ____ *Umbrales*. Traducción de Susana Lage. México: Siglo XXI, 2001.
- Glantz, Margo, “El esquema de la persecución”, en *Unomásuno*, núm. 273 (17 de agosto de 1978), p. 18.
- ____ “Morirás lejos: literatura de incisión”, en *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, ed. cit., pp. 229-248.
- Graniela-Rodríguez, Magda, *El papel del lector en la novela mexicana contemporánea: José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo*. Potomac, Maryland: Scripta Humanistica, 1991.
- Grass, Günter, *El tambor de hojalata*. Traducción de Carlos Gerhard. México: Joaquín Mortiz, 1963 (Novelistas contemporáneos).
- Haro, Adriana, “Pragmática y paratextualidad”, en *Manual de pragmática de la comunicación literaria*, ed. cit., pp. 213-233.

- Herrera Fuentes, Adrián, “Miradas mexicanas a la Alemania nazi: José Emilio Pacheco y Jorge Volpi”, en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, t. IV. Edición de Beatriz Mariscal y María Teresa Miaja. México: Fondo de Cultura Económica / Asociación Internacional de Hispanistas / Tecnológico de Monterrey / El Colegio de México, 2007, pp. 289-300.
- Iser, Wolfgang, “El acto de la lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto”, en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, ed. cit., pp. 121-143.
- ____ *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Traducido del alemán por J. A. Gimbernat y del inglés por Manuel Barbeito. Madrid: Taurus, 1987.
- ____ “El proceso de lectura. Una perspectiva fenomenológica”, en *Textos de teorías y críticas literarias. Del formalismo a los estudios postcoloniales*. Edición de Nara Araújo y Teresa Delgado. México: Universidad de La Habana / UAM, 2003, pp. 487-513.
- ____ “La estructura apelativa de los textos”, en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, ed. cit., pp. 99-119.
- Jauss, Hans Robert, “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en *Estética de la recepción*. Compilación de José Antonio Mayoral. Madrid: Arco, 1987, pp. 59-85.
- ____ “Experiencia estética y hermenéutica literaria”, en *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, ed. cit., pp. 73-87.
- ____ “Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria”, en *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, ed. cit., pp. 55-58.
- Jiménez de Báez, Yvette, Diana Morán, Edith Negrín, *Ficción e historia: la narrativa de José Emilio Pacheco*. México: El Colegio de México, 1979.
- Jitrik, Noé, “La escritura y su secreto. Rememoraciones Pacheco 2004”, en *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*. Coordinación de Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez. México: Siglo XXI / ITESM, 2006, pp. 71-83.
- Juan Rulfo: otras miradas*. Coordinación de Víctor Jiménez, Julio Moguel y Jorge Zepeda. México: Juan Pablos, 2011.
- Kohut, Karl, “Introducción”, en *Literatura mexicana hoy: el 68 al ocaso de la revolución*. Edición de Karl Kohut. Frankfurt / Madrid: Vervuert / Iberoamericana, 1995, pp. 9-20.
- La boguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. Selección y prólogo de Hugo J. Verani. México: UNAM / Era, 1993 (Biblioteca Era).

- Leñero, Vicente, “Fabulador de lo intangible. En Claude Simon, el Nobel premia a una corriente en agonía”, en *Proceso*, núm. 468 (21 de octubre de 1985), pp. 48, 51-55.
- ____ “Lo que sea de cada quien. Treintañeros contra Nathalie Sarraute”, en *Universidad de México. Revista de la UNAM*, núm. 115 (septiembre de 2013), p. 92.
- ____ *Los albañiles*. México: Punto de lectura, 2009.
- ____ “Un recuerdo personal de Joaquín Díez-Canedo”, en *Rte: Joaquín Mortiz*. Diseño y cuidado editorial de Joaquín Díez-Canedo Flores. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1994, pp. 41-48.
- López Rangel, Asunción del Carmen, “Escritura y sentencia de muerte: *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco. Una lectura desde *De los remedios de cualquier fortuna, desdichas que consuela Lucio Aneo Séneca*”. I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, 1 al 3 de octubre de 2008, La Plata, Argentina, pp. 1-11. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.352/ev.352.pdf (Consultado el 12 de abril de 2016).
- ____ “*Morirás lejos* de José Emilio Pacheco, una novela por venir”, en *Castilla. Estudios de Literatura*, núm. 2 (2011), pp. 477-499.
- Manual de pragmática de la comunicación literaria*. Compilación y edición de Alberto Vital. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas-Seminario de Hermenéutica, 2014 (Cuadernos del Seminario de Hermenéutica, 12).
- Mejía, Eduardo, “Volar alto”, en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, núm. 413 (mayo 2005), pp. 4-6.
- Morales, Sonia, “Reconocimiento de Morelia a José Emilio Pacheco por los 20 años de *Morirás lejos*”, en *Proceso*, núm. 565 (1 de septiembre de 1987), pp. 50-51.
- Negrín, Edith, “Señales cinematográficas en *Morirás lejos*: Fritz Lang en cuestión”, en *Pasión por la palabra. Homenaje a José Emilio Pacheco*. Coordinación de Edith Negrín y Álvaro Ruiz Abreu. México: UAM / UNAM, 2013, pp. 423-437.
- ____ “Una poética de la reescritura: José Emilio Pacheco”, en *Doscientos años de narrativa mexicana. Siglo XX*, ed. cit., pp. 403-424.
- Olea Franco, Rafael, “La narrativa de Pacheco: una modesta y secreta complejidad”, en *Doscientos años de narrativa mexicana. Siglo XX*, ed. cit., pp. 403-424.
- Pacheco, José Emilio, “El siglo de Günter Grass”, en *Proceso*, núm. 1206 (12 de diciembre de 1999), pp. 61-62.

- ____ “Joaquín Díez-Canedo (1917-1999)”, en *Proceso*, núm. 1883 (4 de julio de 1999), pp. 50-54.
- ____ “[José Emilio Pacheco]”, en *Los narradores ante el público. Primera serie*. Compilación de Antonio Acevedo Escobedo. México: Instituto Nacional de Bellas Artes / Universidad Autónoma de Nuevo León / Ficticia, 2012, pp. 263-290.
- ____ “Las batallas en el desierto”, en “Sábado”, suplemento de *Unomásuno*, núm. 135 (7 de junio de 1980), pp. 2-6.
- ____ *Las batallas en el desierto*. Fotografías de Nacho López. México: Era, 2011.
- ____ “Morirás lejos. El doctor Mengele”, en *Proceso*, núm. 453 (8 de julio de 1985), pp. 50-51.
- ____ *Tarde o temprano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980 (Letras mexicanas).
- Pereira, Armando, “La generación del medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana”, en *Literatura Mexicana*, núm. 1 (1995), pp. 187-212.
- Pimentel, Luz Aurora, *Constelaciones I. Ensayos de Teoría narrativa y Literatura comparada*. México: Bonilla Artigas / UNAM, 2012 (Pública crítica).
- Poniatowska, Elena, “José Emilio Pacheco: naufragio en el desierto”, en *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, ed. cit., pp. 18-34.
- Quevedo, Francisco de, “De la muerte”, en *De los remedios de cualquier fortuna. Desdichas que consuela Lucio Aneo Séneca*, en *Obras de don Francisco de Quevedo Villegas*. Amberes: Henrico y Cornelio Verdussen, 1699, pp. 131-149. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/de-los-remedios-de-cualquier-fortuna--0/html/ffc72cf6-82b1-11df-acc7-002185ce6064.htm> (Consultado el 2 de mayo de 2016).
- Rall, Dietrich, “Introducción”, en *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, ed. cit., pp. 5-15.
- Renán, Raúl, “El testimonio de un omnividente. A los 20 años de *Morirás lejos*”, en “Sábado”, suplemento de *Unomásuno*, núm. 522 (3 de octubre de 1987), p. 5.
- Ronquillo, Víctor, “Cincuenta años de Joaquín Mortiz. Una aventura intelectual”, en *Universidad de México. Revista de la UNAM*, núm. 107 (enero 2013), pp. 78-82.
- Rosado, Juan Antonio, *Juego y revolución. La literatura mexicana de los años sesenta*. México: Octavio Antonio Colmenares y Vargas, 2011.
- Saavedra Galindo, Alexandra, “Pragmática y onomástica”, en *Manual de pragmática de la comunicación literaria*, ed. cit., pp. 235-251.
- Saborit, Antonio, “Las metamorfosis de *Las batallas en el desierto*”, en *Nexos*, núm. 408 (diciembre de 2011), pp. 65-68.

- Salmerón, Cecilia, “La *Salónica* de un dramaturgo frustrado: metaficción y exilio en *Morirás lejos*”, en *Literatura Mexicana*, núm. 2 (2011), pp. 157-181.
- Sheridan, Guillermo, “Juan Rulfo en el café”, en *Letras Libres*, núm. 162 (junio 2012), p. 118.
- Torres Nebrea, Gregorio, *Los espacios de la memoria. La obra literaria de María Teresa León*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1996.
- Varela Jácome, Benito, *Renovación de la novela en el siglo XX*. Barcelona: Destino, 1967.
- Vargas, Rafael, “Günter Grass en México”, en *Nexos*, núm. 451 (julio de 2015), pp. 58-64.
- Villena, Luis Antonio de, “Consideraciones previas”, en *José Emilio Pacheco*. Madrid: Júcar, 1986, pp. 7-90 (Los poetas, 67).
- ____ “José Emilio Pacheco: Entre el ‘yo total’ y el ‘yo robado’”, en *Quimera*, núm. 4 (febrero 1981), pp. 47-49.
- Vital, Alberto, *El arriero en el Danubio. Recepción crítica de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas-Centro de Estudios Literarios, 1994 (Letras del siglo XX).
- ____ “Teoría de la recepción”, en *Aproximaciones. Lecturas del texto*. Edición de Esther Cohen. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas-Centro de Poética, 2015, pp. 327-249 (Ediciones especiales, 2).
- Zepeda, Jorge, *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*. México: Fundación Juan Rulfo / MR, 2005.

APÉNDICE

RESEÑAS¹

- (R1) Monsiváis, Carlos, “*Morirás lejos*”, en “La Cultura en México”, suplemento de *Siempre!*, núm. 305 (20 de diciembre de 1967), p. IX.
- (R2) Valdés, Héctor, “La historia que se inventa y me inventa cada día”, en “La Cultura en México”, suplemento de *Siempre!*, núm. 306 (27 de diciembre de 1967), p. X.
- (R3) “José Emilio Pacheco se confirma como un notable escritor”, en “Revista de la Semana”, suplemento de *El Universal*, núm. 18512 (14 de enero de 1968), p. 3.
- (R4) González de la Garza, Mauricio, “*Morirás lejos*”, en “Diorama de la Cultura”, suplemento de *El Excelsior*, núm. 18603 (4 de febrero de 1968), p. 4.
- (R5) Campos, Julieta, “*Morirás lejos*: ese libro terrible de José Emilio Pacheco lo hemos escrito todos”, en “La Cultura en México”, suplemento de *Siempre!*, núm. 315 (28 de febrero de 1968), pp. XI-XII.
- (R6) Lozada, Rebeca, “*Morirás lejos*”, en *Gaceta UNAM*, núm. 7 (1 de abril de 1968), p. 12.
- (R7) Gasca, Argelio, “*Morirás lejos*”, en “Diorama de la Cultura”, suplemento de *El Excelsior*, núm. 18714 (26 de mayo de 1968), p. 4.
- (R8) Peña, Margarita, “José Emilio Pacheco. *Morirás lejos*”, en *Diálogos*, núm. 3 (mayo-junio 1968), pp. 35-36.
- (R9) Valdés, Carlos, “*Morirás lejos*”, en “Hojas de Crítica”, suplemento de *Universidad de México. Revista de la UNAM*, núm. 1 (junio 1968), pp. 6-7.
- (R10) “Premio a José Emilio Pacheco”, en “Hojas de Crítica”, suplemento de *Universidad de México. Revista de la UNAM*, núm. 5 (diciembre 1968), p. 9.
- (R11) Gómez Montero, Sergio, “Iconografía literaria del sufrimiento del pueblo judío”, en *El Día*, núm. 2352 (6 de enero de 1969), p. 9.
- (R12) Flores Ramírez, Miguel, “José Emilio Pacheco: Dialéctica de la ficción”, en *El Nacional*, núm. 17625, (25 de marzo de 1978), p. 15.
- (R13) “Publicaciones universitarias”, en *Los Universitarios*, núm. 123-124 (julio 1978), p. 31.
- (R14) Glantz, Margo, “El esquema de la persecución”, en *Unomásuno*, núm. 273 (17 de agosto de 1978), p. 18.

¹ Se encuentran ordenadas cronológicamente y con su correspondiente abreviatura.

- (R15) Pérez Gay, Rafael, “*Morirás lejos*: la derrota cotidiana y el acoso de los fantasmas”, en *Nexos*, núm. 10 (octubre 1978), p. 6.
- (R16) Magaña Esquivel, Antonio, “Al pie de las letras. *Morirás lejos*”, en *Novedades*, núm. 13599 (16 de noviembre de 1978), p. 6.
- (R17) Rivera, Francisco, “*Morirás lejos*”, en *Vuelta*, núm. 28 (marzo 1979), pp. 41-42.
- (R18) Peña, Luis H., “Estrategia textual y lectura de complicidad”, en *El Universal*, núm. 23418 (31 de agosto de 1981), p. 22.
- (R19) “Instancias excéntricas de la historia”, en “El Sol de México en la Cultura”, suplemento de *El Sol de México*, núm. 393 (18 de abril de 1982), pp. I, VI.
- (R20) Aguilar Melantzón, Ricardo, Mimi R. Gladstein, “‘El reposo del fuego’: Anteproyecto de Pacheco para *Morirás lejos*”, en *Plural*, núm. 157 (octubre 1984), pp. 55-60.
- (R21) Giordano, Jaime, “Transformaciones narrativas actuales: *Morirás lejos*, de José Emilio Pacheco”, en *Cuadernos Americanos*, núm. 1 (enero-febrero 1985), pp. 133-140.
- (R22) “*Morirás lejos* en Lecturas Mexicanas”, en “El Universal y la Cultura”, suplemento de *El Universal*, núm. 3 (diciembre 1986), p. 3.
- (R23) Martínez Solórzano, Adolfo, “Salió *Morirás lejos*”, en *El Nacional*, núm. 20770 (10 de diciembre de 1986), p. 7.
- (R24) Morales, Sonia, “Reconocimiento de Morelia a José Emilio Pacheco por los 20 años de *Morirás lejos*”, en *Proceso*, núm. 565 (1 de septiembre de 1987), pp. 50-51.
- (R25) Renán, Raúl, “El testimonio de un omnividente. A los 20 años de *Morirás lejos*”, en “Sábado”, suplemento de *Unomásuno*, núm. 522 (3 de octubre de 1987), p. 5.
- (R26) Reyes Ramos, Manuel, “*Morirás lejos* en los hornos de Hitler”, en *La Palabra y el Hombre*, núm. 74 (abril-junio 1990), pp. 279-283.
- (R27) Guzmán, Humberto, “A 25 años: *Morirás lejos*, novela actual”, en *Universidad de México. Revista de la UNAM*, núm. 498 (julio 1992), pp. 63-64.