



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

TÉCNICAS CINEMATográfICAS EN LA NOVELA DE JOSÉ EMILIO PACHECO: *MORIRÁS LEJOS*

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN LETRAS (LETRAS MEXICANAS)

PRESENTA:
NANCY GIOVANNA HERNÁNDEZ GARCÍA

TUTORA:
DRA. EDITH NEGRÍN
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

CIUDAD UNIVERSITARIA, CIUDAD DE MÉXICO

JULIO, 2018



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.

Para Narciso García Vargas, *in memoriam*.
Ser tu nieta es el mejor regalo que me pudo dar la vida.

Para mi madre, apoyo incondicional.

Para Lenin González, porque con tu presencia
muchas palabras se han vuelto significado.

Para mis amigos, que son los mejores.

Agradezco infinitamente a los sinodales de este trabajo, que con sus observaciones, comentarios y sugerencias enriquecieron mi tesis: Dra. Edith Negrín, Dr. Vicente Quirarte, Dra. Graciela Martínez-Zalce, Dr. Héctor Fernando Vizcarra y Dr. Juan Manuel Mateo.

Gracias también a Mario Mendicuti, Maximiliano Sauza, Ignacio Ballester y Efraín Gayosso, amigos y compañeros del camino académico, por el intercambio de conocimiento, bibliografía y pláticas que me ayudaron a llevar esta tesis a buen puerto.

Se dice con frecuencia que la misión del escritor es expresar la realidad de su mundo y su gente, es cierto, pero hay que añadir que, más que expresar, el escritor explora su realidad, la suya propia y la de su tiempo. Su exploración comienza y termina con el lenguaje. ¿Qué dice realmente la gente? El poeta y el novelista descifran el habla colectiva y descubren la verdad escondida de aquello que decimos y de aquello que callamos. El escritor dice, literalmente, lo indecible, lo no dicho, lo que nadie quiere o puede decir. De ahí que todas las grandes obras literarias sean cables de alta tensión, no eléctrica sino moral, estética y crítica. Su energía es destructora y creadora, pues sus poderes de reconciliación con la terrible realidad humana no son menos poderosos que su potencia subversiva. La gran literatura dice cosas terribles, pero es generosa, cicatriza todas las heridas, cura todas las llagas y aun en los momentos de humor más negro dice: sí a la vida.

Octavio Paz, "Nuestra lengua" (frag.), discurso inaugural leído en el I Congreso Internacional de la Lengua Española, celebrado en Zacatecas, 1997.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	p. 1
CAPÍTULO I: LA LITERATURA MEXICANA DE LOS SESENTA.....	p.9
I.1. Inscripción generacional de José Emilio Pacheco.....	p.9
I.2. Los caminos de la novela mexicana contemporánea: breve panorama.....	p. 24
CAPÍTULO II. <i>MORIRÁS LEJOS</i>	p. 37
II.1. <i>Morirás lejos</i> , novela experimental.....	p. 37
II. 2. La escritura de <i>Morirás lejos</i> : mirada, persecución, vigilancia.....	p. 53
II.3. Literatura cinematográfica.....	p. 64
II.3.1. Estrategias narrativas: palabra e imagen.....	p.64
II.3.1.1. <i>Morirás lejos</i> frente a <i>M, el vampiro de Düsseldorf</i> , <i>Noche y niebla</i> e <i>Hirosima, mon amour</i>	p. 71
CAPÍTULO III. <i>MORIRÁS LEJOS</i> EN EL CANON MEXICANO.....	p. 79
III.1. <i>Nouveau roman</i> en México.....	p. 79
III.2. Recepción de la novela.....	p. 82
III.3. Diálogo con Salvador Elizondo y Jorge Luis Borges.....	p. 90
III.3.1. <i>Morirás lejos</i> y <i>El reposo del fuego</i>	p.99
CONCLUSIONES.....	p.107
BIBLIOGRAFÍA.....	p.110

INTRODUCCIÓN

“La gente necesita que la sacudan de sus certezas, que la despierten, que cuestionen la intangibilidad de sus valores convencionales.”

Alain Resnais

Esta investigación nació de la necesidad de explorar la única novela de José Emilio Pacheco: *Morirás lejos*, libro ante el cual el lector no puede permanecer indiferente; Julieta Campos, quien fuera de las primeras críticas en reseñar la novela aparecida en 1967, advierte:

Un libro así no se lee, se respira con una angustia creciente, a medida que la atmósfera cercada por las palabras se va haciendo más enrarecida, más sofocante. Es una continuidad de lenguaje apocalíptico que se sube a la garganta, convertido ya en nuestro propio lenguaje pugnando por abrirse paso al exterior en un grito que abarque todos los lamentos y todas las rebeldías. Sería trivial hablar de estilos, de técnicas o de innovaciones literarias. Aquí sólo cabe aceptar la palabra y servirle otra vez de vehículo, como antes le ha servido el poeta. Aceptar la forma, cerrada sobre sí misma, como reconocemos la perfección de las cosas necesarias, que no habrían podido ser de otra manera.¹

Cabe señalar que este texto de Pacheco no fue tan favorecido en su lectura en los primeros años, los críticos dicen que este casi olvido en el que la novela permaneció se debe principalmente a su complejidad; no es una lectura fácil, a diferencia de las otras narraciones de Pacheco. Por otro lado estaba la dificultad de encontrarla en librerías, problema que se solucionó hasta finales de 2017 cuando la editorial Era, en coedición con El Colegio Nacional, puso *Morirás lejos* nuevamente en circulación (que es reimpresión de

¹ Julieta Campos, “*Morirás lejos*: ese libro terrible de José Emilio Pacheco lo hemos escrito todos”, “La Cultura en México”, 315, 28 de febrero, 1968, p. XII.

la versión de 1977);² de modo que la novela no había sido frecuentada por los lectores de José Emilio Pacheco.

Estamos ante un polígrafo, y el heredero intelectual de Alfonso Reyes, que cuenta con muchos premios literarios, entre los que destacan el Reina Sofía de Poesía y el Cervantes de Literatura, los máximos galardones para las letras en lengua española; su nombre es garantía de calidad, por eso su mar de lectores. Poeta y narrador, principalmente, cuya obra más famosa es *Las batallas en el desierto* (1981).

Morirás lejos, para volver al tema, es una lectura de la que no salí ilesa, tanto por el tema como por la cuestión meramente técnica. Su misterio me envolvió, quise descubrir quiénes son eme y Alguien –reconocerme en ellos–, leer cada fragmento por separado y luego unirlos, quise ser esa lectora que José Emilio prefiguró en la escritura de *Morirás lejos*. Confieso que tuve que leerla una segunda vez para entender por qué me atrajo, pues

² Menciono esto de encontrar el libro físicamente porque para mí misma fue difícil, a pesar de que hubo varias ediciones. Supe de *Morirás lejos* porque mi tesis de Licenciatura fue sobre *Las batallas en el desierto* y en la investigación encontré textos críticos de aquella novela; después la busqué en bibliotecas, encontré un ejemplar en la biblioteca “Rubén Bonifaz Nuño” del IIFL. Ése fue mi primer acercamiento a la novela. Entré a la Maestría en 2016 y no hallé ningún ejemplar en existencia en los catálogos de las librerías: Gandhi, El Sótano, Fondo de Cultura Económica, vaya, ni siquiera en ERA, la casa editorial de José Emilio. Un domingo recorrí todas las librerías de viejo posibles de la calle Donceles, y alledañas, sin obtener resultado; sólo tenían poemarios, volúmenes de cuentos y, eso sí, muchos ejemplares de *Las batallas en el desierto*. Estaba resignada a fotocopiar el ejemplar rayoneado de la biblioteca cuando recurrí a mi última opción: un grupo en Facebook de libros usados y primeras ediciones. Así fue como me hice de la segunda edición (Joaquín Mortiz, 1977) de *Morirás lejos*.

Seguramente este impedimento de conseguir la novela también contribuyó a que pocos lectores del autor se acercaran a ella. Además de que su público, que es diverso tanto en edad como en ocupaciones, también está dividido; me explico: los días 29, 30 y 31 de agosto de 2016 el Dr. Vicente Quirarte dictó la serie de conferencias “Los días que pasan: José Emilio Pacheco en la poesía”, en El Colegio Nacional, como parte de la Cátedra Extraordinaria de Fomento a la Lectura “José Emilio Pacheco”, los tres días el Aula Magna del Colegio estuvo llena; los tres días, antes de iniciar la conferencia, la persona que estaba a mi lado (fue distinta siempre) me preguntaba si me gustaba [lo que escribía] José Emilio Pacheco o que por qué estaba allí, luego de responder afirmativamente y que además realizaba un análisis de su novela *Morirás lejos*, me miraban desconcertados porque nunca habían oído sobre esa novela y continuaban con “a mí también, me gusta mucho su columna de *Proceso*” o “me gustan sus cuentos” o “me gusta su poesía”, pero también decían sólo conocer alguna parte de la obra del polígrafo y desconocer lo demás. Alguien me dijo “no sabía que era poeta, por eso vine”. Y es que Pacheco visitó todos los géneros, de manera que es imposible que un lector, digamos, común –no estudiante de Letras, ni académico, ajeno al medio literario–, conozca la totalidad de su obra. El Dr. Quirarte mencionó *Morirás lejos* y preguntó a los asistentes si conocían esta novela, las manos levantadas fueron muy pocas, quizá una décima parte del auditorio; en cambio cuando preguntó sobre *Las batallas en el desierto*, el porcentaje de manos fue mayor.

la primera lectura la hice sin detenerme mucho en su carácter simbólico ni en nada más, solamente leí. Fue hasta esa segunda vez que puse mucha más atención al contenido y a la forma, intenté abrimme paso entre esta serie de fragmentos de la Historia ficcionalizados. Así empecé a perseguir a eme y Alguien, los vigilé entre líneas, los acosé hasta que se rindieron y no hubo escapatoria: el aspecto cinematográfico, latente en cada página de *Morirás lejos*, fue la herramienta que me ayudó a entenderla y desembocó en este estudio, no sé si novedoso pero sí apasionado.

Recuerdo que en mi lectura percibí que las imágenes descritas y narradas son claras, es decir, el lector puede reconstruirlas fácilmente a través de la imaginación; por la estructura fragmentaria, cada pasaje bien puede corresponder a una escena de película, y, así, *Morirás lejos* resultaría una proyección en la que las imágenes se suceden unas a otras, podemos seguir a los personajes durante sus constantes traslados en el tiempo y el espacio sin perder el hilo conductor. Me atrajo el carácter visual de la novela; luego de comentar mi experiencia de lectura con mi asesora, la Dra. Edith Negrín, me sugirió analizar la novela desde esta perspectiva: su aspecto cinematográfico. Una vez identificado y delimitado el tema que desentrañaría de esta fascinante y enigmática novela, pensé en el procedimiento de estudio. El punto de partida fue la cinefilia de Pacheco, quien no se limitó a ser espectador; en los años setenta colaboró como guionista y argumentista cinematográfico al lado del entonces joven director Arturo Ripstein.

En su conferencia de *Los narradores ante el público* JEP hace el recuento de su trayectoria literaria, cuenta que desde niño decidió que quería ser un escritor, pues disfrutaba leer:

Pasé la mitad de mi infancia con mis abuelos en Veracruz. Ellos me enseñaron a leer. Obsequio a mi aplicación fue un resumen de *Quo Vadis?*, el primer libro que leí. Como la mayor parte de los niños prehistóricos que apenas conocieron la

televisión y los *comics*, recorrí la obra completa de Emilio Salgari; en cambio Verne y Dumas no me entusiasmaron. Hice muy pronto novelitas de piratas, precursoramente acompañadas de dibujos (habilidad que en seguida perdí).³

Como vemos, la vocación literaria de Pacheco surgió de la literatura misma. Después, al descubrir que había una biblioteca en su casa y conocer a Enrique Moreno de Tagle, quien fuera su profesor en el Centro Universitario México, su inquietud y entusiasmo por la literatura y la escritura se acrecentaron, de modo que siguió escribiendo; quizá también debido a las circunstancias, pues cuenta: “Pasé el invierno de 1955 en una lúgubre ciudad norteamericana. Ya que no entendía a nadie ni lograba hacerme entender, compré varias libretas e hice un novelón, *Ella*, que en el nombre lleva la fama.” (p. 245). Su temprana actividad de escritor no cesó, durante todo el año de 1956 escribió cuentos y obras de teatro que mostraba a Moreno de Tagle:

[Enrique Moreno de Tagle] Nos hizo descubrir a nuestros autores, leerlos, comentarlos. Presenté dos trabajos en el año sobre *Ensayo de un crimen* y *El águila y la serpiente*. Mi condiscípulo Rubén Broido estudiaba teatro. Me animó a adaptar un episodio de Martín Luis Guzmán que representó durante alguna festividad o concurso de declamación. [...] Incontenible, durante todo el 56 escribí cuentos y obras de teatro que asesté a Moreno Tagle, a Broido, y con saña particular, a mi primo Carlos Ancira, víctima además de mi compañía en sus ensayos y programas de televisión. Conocí entonces a Emilio Carballido y el estímulo de su severidad fue decisivo. Carballido me presentó a Sergio Magaña, me señaló la conveniencia de asistir a la clase de composición dramática que Rodolfo Usigli había legado a Luisa Josefina Hernández. Sobre todo, me puso a escribir versos a fin de que adquiriera flexibilidad sintáctica mi diálogo. (p. 245)

Desde los años escolares José Emilio se interesó por la creación, por la maravilla de crear imágenes con palabras. De estos ejercicios aprendió la técnica para dominar el lenguaje, la precisión de la palabra, pues sus narraciones se caracterizan por ser breves y concretas.

Edith Negrín, en un ensayo sobre el teatro y José Emilio Pacheco, dice que para José Emilio el teatro es “un viejo amor que ni se olvida ni se deja”⁴ y reproduce la

³ José Emilio Pacheco, “José Emilio Pacheco”, en *Los narradores ante el público*, Joaquín Mortiz, 1966 (Confrontaciones), p. 244.

Todas las citas corresponden a este texto.

presentación que el propio JEP hace de sí mismo en la revista *Estaciones*, en donde da cuenta de esta otra faceta suya: “Conocidas a través de lecturas o llevadas a escena por grupos experimentales tiene varias obras teatrales entre las que se cuentan: ‘La situación y los sueños’, ‘El Castillo en la Aguja’ y ‘La Reina’ (monólogo).” (p. 63) De las obras teatrales mencionadas, los dos últimos títulos nos son familiares porque las convirtió en cuentos, compilados en *El viento distante*; de la primera no se sabe el paradero. Negrín recupera una anécdota al respecto de Carlos Monsiváis, gran amigo y contemporáneo de JEP, quien en 2009 dijo: “le apasiona el teatro (hasta el momento, su única vocación no cumplida sino esbozada).” (p. 64) Sin embargo, el teatro “ha estado presente siempre, de diversas maneras, en sus escritos. No sólo en los guiones cinematográficos, o en aquellos ‘Inventarios’ dialogados, sino en las narraciones.” (p. 65) Por ejemplo, en *Morirás lejos*, donde

el drama se integra a la estructura de la obra.

[...]

Eme hace hipótesis para adivinar qué clase de persona es el hombre del periódico. Una de las posibles identidades del hombre, es la de un “dramaturgo frustrado” [...]

El dramaturgo “piensa una obrita en un acto, no muy ambiciosa ni original, que podría llamarse por el lugar en que se desarrolla ‘Salónica’” [...]

El hombre que anhela escribir una obra de teatro es, en cierta medida, un personaje autorreferencial del narrador omnisciente: su “Salónica” se deshace y rehace una y otra vez durante la representación misma, se confunde el ensayo con la puesta en escena y ésta con la “realidad” de la trama, con el mundo de los protagonistas. Hay un paralelismo estructural entre esta obrita y la novela, cuya dinámica es un constante deshacerse y rehacerse. (p. 67)

Pacheco no fue dramaturgo, pero sí un gran narrador, y como dice la Dra. Negrín, su afición por el teatro hizo posible que después incursionara en la escritura de guiones

⁴ Edith Negrín, “Tercera llamada: Las batallas en el escenario”, en *Sueños que da pánico escribir: Pacheco y Blanco: una mirada crítica*, UAM, 2012, p. 63.

Todas las citas corresponderán a este ensayo.

cinematográficos. El cine fue otra de sus pasiones, desde ambos lados: espectador y creador.⁵ Continúa, José Emilio, en su conferencia de *Los narradores*:

es mucho lo que debo a los libros; pero no lo bastante para ocultar mi adeudo con las conversaciones, la amistad; con la pintura, la música (pocas veces, o nunca, la mejor); pero muy particularmente con el cine. Carezco de cultura cinematográfica, no asisto a cineclubes, y como en todo, mis gustos ortodoxos corren parejas con mis preferencias heterodoxas. A Manuel Michel y A Salomón Láiter, a Sergio Magaña y a Sergio Véjar, agradezco la oportunidad de ver realizada una de mis ilusiones perdidas: contemplar como imagen algo que adquirió forma como lenguaje. (p. 247)

Pacheco reconoce su deuda con el cine, pero abusa de la modestia al decir que carece de cultura cinematográfica, su obra dice lo contrario; siempre hay rasgos del cine, ya sea con la mención directa de películas, alusiones ya como en este caso, novelando con técnicas cinematográficas. Para José Emilio el séptimo arte no es un asunto lejano.

En 1965 se realizó el Concurso de Cine Experimental, en el que Manuel Michel presentó *Tarde de agosto*, película originada a partir del cuento homónimo de Pacheco, por eso dice que pudo “contemplar como imagen algo que adquirió forma como lenguaje”. Esta experiencia no pasó inadvertida para la sensibilidad y genio de José Emilio, quien en 1966 escribió *Morirás lejos*, novela que acude a la técnica del montaje para su desarrollo. El cine, otra forma estética, como la literatura, aún más: se apoya en ésta, pues, el guión (la palabra) es el medio de expresión, el discurso; a eso añade cuestiones técnicas como los planos, la iluminación, efectos, etc. Hay un idilio entre la palabra y la imagen.

Considerando la trayectoria de la actividad literaria de José Emilio Pacheco y el contexto esbozado, me propuse el análisis del aspecto cinematográfico de la segunda

⁵ Colaboró con el cineasta Arturo Ripstein en la escritura del guión cinematográfico de las películas: *El castillo de la pureza*, México, 1972; *El Santo Oficio*, México, 1973; *Foxtrot*, México-Gran Bretaña-Suiza, 1975; *Lecumberri, el Palacio Negro*, México, 1976 y *El lugar sin límites*, México, 1977.

La Cineteca Nacional homenajeó a José Emilio Pacheco por sus 70 años dedicando un programa en el que se proyectaron las películas en las que colaboró como guionista. Dicho homenaje se realizó del 14 al 19 de julio de 2009. Véase <http://wradio.com.mx/radio/2009/06/29/sociedad/1246305540_836594.html> Consultado el 21/03/2018.

edición de *Morirás lejos* situando a José Emilio Pacheco en la época en la que inició su carrera profesional y en el momento histórico-social-cultural en el que publicó la novela, y cómo fue recibida por los lectores y la crítica. De ahí paso propiamente al análisis del papel del cine en *Morirás lejos*, dentro de un análisis global donde el objetivo es hallar, evidenciar y ver cómo funcionan (dentro de la estructura narrativa) las técnicas cinematográficas que sirven de herramienta para narrar la historia del acecho recíproco entre dos personas. En el mismo segundo capítulo hago una comparación entre *Morirás lejos* y las películas *M, el vampiro de Düsseldorf*, *Noche y niebla* e *Hiroshima, mon amour*, para ilustrar los rasgos cinematográficos de la novela de José Emilio, elaborados a través de la mirada y con la idea vigilancia-persecución, propia de la novela negra. Con mi comentario pretendo, además, demostrar la relación cine-literatura, el idilio entre la imagen y las palabras. Finalmente, abordo otros aspectos importantes de la novela, que ayudan a comprenderla y analizarla de una mejor manera que cuando se publicó por primera vez: el *nouveau roman* y cómo se recibió en México, es decir, la manera en la que los escritores mexicanos se apoyaron de esta técnica para la escritura de sus novelas, y, por último, la vinculo con otras obras literarias que la anteceden y con las que comparte características, como la antinovela de Salvador Elizondo, *Farabeuf*, pasajes del poemario *El reposo del fuego*, de JEP y el cuento “Deutsches Requiem”, de Jorge Luis Borges, narración que personalmente considero el génesis de *Morirás lejos*.

Resnais tiene mucha razón al decir que la gente necesita que la sacudan de sus certezas, justamente eso es lo que hace esta novela al afirmarse y negarse inmediatamente. No hay nada seguro, lo narrado, aunque parte de la investigación documental sobre la Segunda Guerra Mundial y la dispersión de los judíos desde el siglo I, es información incompleta; entonces JEP imagina lo que pudo haber pasado... De cualquier manera, sabe

que *Morirás lejos* es un intento más por impedir el olvido, es la respuesta a Adorno: después de Auschwitz sí hay poesía, y también memoria.

CAPÍTULO I: LA LITERATURA MEXICANA DE LOS SESENTA

I.1. INSCRIPCIÓN GENERACIONAL DE JOSÉ EMILIO PACHECO

El hecho de ser seres sociales, es decir, partícipes de una sociedad y de lo que en ella acontece, significa que todos formamos una comunidad en la que cada uno desempeña distintas actividades. Así, el escritor no puede ser visto como un ser aislado –aunque se empeñe en parecerlo–, puesto que es producto de un tiempo y circunstancias determinadas, no sólo personales, que lo caracterizarían como individuo, sino también profesionales. Explico. Los escritores nacen como tales en el momento en que ellos mismos son conscientes de su talento literario, con el que pretenden comunicarse con los demás: escriben y generalmente publican; pero este nacimiento se da dentro de un contexto en el que es posible apreciar las relaciones del escritor con sus antecesores (y eventualmente con sus sucesores), con su momento social e histórico; desde luego también salen a relucir las relaciones personales: simpatías y diferencias. Pero no basta con que el escritor se asuma como tal, también necesita la sanción social, es decir, el reconocimiento a su trabajo –no sólo por parte de la sociedad sino también por otros escritores e instituciones–. El escritor es parte de un todo.

Revisaré el caso de José Emilio Pacheco.

José Emilio Pacheco Berny nació en la Ciudad de México el 30 de junio de 1939 y murió en la misma el 26 de enero de 2014. Entre los escritores mexicanos es un caso muy interesante porque desde pequeño descubrió su talento literario aunque, por la timidez que lo caracterizó, siempre dijo que esos primeros intentos son dignos del olvido. Sin embargo, Juan José Arreola no pensó así y cuando Pacheco le enseñó su manuscrito de *La sangre de*

Medusa, decidió publicarlo en su colección Cuadernos del Unicornio. Era 1958; Pacheco apenas tenía 19 años de edad, pero se sabe que desde muy joven ya formaba parte del ámbito literario, pues participaba, como colaborador y como miembro del Comité Editorial, en revistas. Sus colaboraciones generalmente aparecían sin firma porque estaba convencido de que el nombre, la firma, no importaban más que lo dicho. De ahí pasó a sólo firmar con sus iniciales: JEP.

Según consta en el *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*,⁶ de Armando Pereira *et. al.*, el nombre José Emilio Pacheco apareció en la escena literaria por primera vez en las páginas de la revista *Estaciones*. Primero en el número 6, correspondiente al verano de 1957, donde el autor figuraba como coordinador del suplemento “Ramas Nuevas”; a partir del número 8 (invierno de 1957), se sumó Carlos Monsiváis a la coordinación del suplemento, mismo que estaba destinado a la promoción de los escritores jóvenes. Los dos últimos años en los que se publicó la revista, 1959 y 1960 –del número 13 al 20–, la figura del director⁷ cambió por un Comité de Redacción, en el que vuelve a aparecer el nombre de Pacheco, junto con Sergio Pitol, Elena Poniatowska, Gustavo Sainz y Juan Vicente Melo, entre otros.

Estaciones fue una revista muy importante en la carrera de José Emilio Pacheco pues fue ahí donde comenzó el brillante trabajo al que se abocaría durante toda su vida: la escritura. La escritura delante y detrás de cámaras, es decir, como miembro de comités editoriales, coordinador de suplementos culturales y también como creador; esto último en

⁶ También puede revisarse la ficha de autor del *Diccionario de Escritores Mexicanos. Siglo XX*, coordinado por la investigadora Aurora M. Ocampo, sin embargo, éste es más útil para localizar datos bibliohemerográficos. El *Diccionario...* de Pereira, en cambio, tiene otra estructura y da información monográfica sobre escritores y movimientos literarios, motivo por el cual lo tomo como referencia principal para reconstruir el contexto de la labor de José Emilio Pacheco.

⁷ *Estaciones* no tenía un director, sino cinco: Alí Chumacero, Alfredo Hurtado, José Luis Martínez, Carlos Pellicer y Elías Nandino.

todos los géneros literarios: cuento, ensayo, poesía, novela, traducción, guión cinematográfico y teatro, antologador... fue un verdadero polígrafo; como antes lo fue don Alfonso Reyes. En su famosa conferencia de la serie *Los narradores ante el público*, Pacheco reconoce el apoyo del poeta Elías Nandino: “Por Moreno de Tagle acababa de conocer al poeta Elías Nandino quien, con ejemplar generosidad, resolvió abrir en su revista *Estaciones* un suplemento dedicado a los (entonces) jóvenes [“Ramas Nuevas”]. Ahí se iniciaron dos “constantes” de mi vida: el trabajo de redacción, la escritura de notas y reseñas.”⁸

La revista, que vio la luz en 1956, representó una bocanada de aire fresco para la cultura nacional, ya que, “dedica importantes espacios al ensayo literario, la poesía, el cuento, la crítica y, en ocasiones, al teatro”.⁹ Como se ve, Pacheco figura en la escena literaria desde 1957, o sea, desde los tempranos 18 años; visto así, puede decirse que de su generación es un escritor precoz, lo cual no es sinónimo de prematuro. Él y Carlos Monsiváis (1938) son una pareja *sui generis*; contemporáneos según la perspectiva generacional. Ambos escritores utilizaron el espacio ofrecido por la revista *Estaciones* porque “Se trataba de reunir, sin distinciones, a los escritores mexicanos. El único requisito para publicar (o no) sería la calidad de los textos. Los directores de esta revista deseaban también apoyar a aquellos jóvenes que se iniciaban y mostraban interés por la literatura.”¹⁰ También colaboraron en “La Cultura en México”, suplemento cultural de *Siempre!*, bajo la dirección de Fernando Benítez, en el que JEP asume el puesto de Jefe de Redacción que dejara Gastón García Cantú en 1962; este cargo lo ocuparía Carlos Monsiváis en 1967.

⁸ José Emilio Pacheco, “José Emilio Pacheco”, en *Los narradores ante el público*, ed. cit., p. 247.

⁹ “Estaciones”, en *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*, Armando Pereira (Coord.), 2ª ed. corregida y aumentada, UNAM/Ediciones Coyoacán, 2004 (Filosofía y Cultura Contemporánea, 19), p. 172.

¹⁰ *Idem*.

Estas dos publicaciones periódicas fueron los laboratorios en los que Pacheco y Monsiváis experimentaron y se formaron como los intelectuales que hoy conocemos. Sin embargo, no es fácil encasillar a esta pareja dentro de una generación como tal, aunque los manuales de literatura los incluyan como parte de la Generación de Medio Siglo.¹¹

Se engloba dentro de la Generación de Medio Siglo, nombrada así por el historiador Wigberto Jiménez Moreno, a los escritores nacidos entre 1921 y 1935 (gran parte de ellos en México) y que comenzaron a participar en la literatura mexicana en los años 50, consagrándose en la década siguiente; sería necesario mencionar la revista *Medio Siglo* (1953-1957), editada por estudiantes de la Facultad de Derecho de la UNAM, con Carlos Fuentes a la cabeza, en la que también participaron Porfirio Muñoz Ledo, Mario de la Cueva, Salvador Elizondo, Víctor Manuel Flores Olea, Sergio Pitol, Raymundo Ramos, Carlos Monsiváis y otros.¹² Por apego estricto a la cronología, José Emilio Pacheco no entraría dentro de esta generación –Carlos Monsiváis tampoco–, sin embargo, cumple con la premisa de iniciar su carrera literaria en los 50 y también comparte la ideología de la generación:

Los rasgos generales de los escritores agrupados en esta generación son, por un lado, una posición contraria al nacionalismo cerrado, que entraña una nueva perspectiva cosmopolita, una apertura hacia el exterior y un pluralismo –“lo nacional es universal porque nos pertenece a todos”, afirma García Ponce –, un afán de universalidad – siempre subordinada a la *calidad* del texto, al hecho de considerar al texto literario como un valor en sí mismo –, y la producción de una literatura de carácter fundamentalmente urbano, así como una actitud crítica frente a la cultura. Todos ellos ejercieron la crítica [...]. Por otro lado, destaca la constante participación que tuvo en diversas revistas e instituciones culturales, tales como el Centro Mexicano de Escritores y en algunas dependencias de la Universidad Nacional.¹³

¹¹ Véase *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*, p. 148.

¹² Véase *La literatura mexicana del siglo XX*, Manuel Fernández Perera (Coord.), FCE/CNCA/UV, 2008, pp. 304-305.

¹³ *Op. Cit.*, p. 299.

Según la cita anterior, JEP encajaría dentro de la Generación de Medio Siglo puesto que en su obra narrativa, que consta de cinco libros:¹⁴ *La sangre de Medusa* (1958)¹⁵, *El viento distante* (1963), *Morirás lejos* (1967), *El principio del placer* (1972) y *Las batallas en el desierto* (1981), es evidente el carácter cosmopolita y crítico frente a la cultura.¹⁶ Pacheco, como muchos de los miembros de esta generación, tomó una postura crítica hacia el nacionalismo, pues, la Revolución mexicana no cumplió con muchas de sus promesas, el gobierno, que se pensaba procuraría el bienestar de la población, también falló y provocó desencanto entre los intelectuales mexicanos, quienes decidieron que era mejor tomar una actitud que les permitiera mirar hacia nuevos horizontes. Con ello accedieron a la cultura universal, cosa que favoreció a la literatura mexicana, ya que los temas y formas de tratamiento eran novedosos; además de la influencia de otros escritores y pensadores.

Otro dato que me parece de suma importancia para comprender lo que fue esta generación –y al mismo tiempo, al autor examinado– es que algunos de sus integrantes adoptaron las filosofías más importantes, en ese momento, en el mundo occidental: la

¹⁴ En términos de extensión la narrativa de Pacheco no es abundante (aparentemente, pues, algunos “Inventarios” son cuentos, diálogos, monólogos o aforismos pero no están recopilados como parte de su narrativa), como sí su poesía, por ejemplo; no obstante, cada libro (tres volúmenes de cuentos, una *nouvelle* y una novela) cuenta con más de una edición (en cada versión hay modificaciones), revisada por el autor, y también es una obra que ha sido traducida a varios idiomas. Se trata, pues, de una escritura que resulta muy cercana al lector, sea porque los temas son los problemas de los adolescentes, en el caso de *Las batallas en el desierto* y algunos cuentos, porque en ella se vislumbra un pasado que no volverá y que se recuerda con nostalgia, porque José Emilio Pacheco es un maestro a la hora de fabular el tiempo y es poseedor del difícil oficio de la escritura o por la razón que se quiera. Estas características han logrado que la obra pachequiana esté inserta en la cultura popular; prueba de ello son las películas *El viento distante*, *Mariana, Mariana* y la canción *Las batallas*, del grupo mexicano de rock Café Tacvba, estas últimas basadas —inspiradas— en la *nouvelle Las batallas en el desierto*.

¹⁵ Entre paréntesis aparece el año de publicación de la primera edición. En la versión de 1990, corregida y aumentada, *La sangre de Medusa* tuvo una modificación en el título: *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*; los demás títulos permanecieron iguales.

¹⁶ El asunto de la pertenencia de José Emilio Pacheco a una generación específica no es fácilmente delimitable. Por una parte está su fecha de nacimiento (1939) y por otra su pronta incursión en el medio literario (a finales de los cincuenta), siendo aún adolescente, motivos por los que prácticamente queda en medio de dos generaciones, la del Medio Siglo y la del 68. Tanto Pacheco como Carlos Monsiváis resultan una pareja de escritores bisagra. Edith Negrín, siguiendo al historiador Enrique Krauze, lo sitúa dentro de la Generación del 68. Más adelante lo explico.

fenomenología y el existencialismo. Pero también el escepticismo, el sentido de fatalidad e incertidumbre que dejó la Segunda Guerra Mundial.¹⁷ La mención de estos datos es de gran relevancia, en el caso particular de Pacheco, porque en su obra narrativa es clara esta postura fuertemente crítica hacia las deudas de la Revolución mexicana con el pueblo, a ese nacionalismo que no satisfizo a nadie, pero también hacia la modernidad que se llenó la boca con la palabra progreso y que no fue más que la manera en la que el presidente Miguel Alemán llevó al país a la globalización –a ser “el patio trasero” de Estados Unidos– y terminó con fábricas nacionales, o sea, con miles de empleos... lo que permeó un cambio en la sociedad; mismo que puede verse, por ejemplo, en *Las batallas en el desierto*.

La postura filosófica también se manifiesta en la narrativa pachequiana en general. En *Morirás lejos*, cuyo tema central es el Holocausto, se ponen sobre la mesa el existencialismo y también la fenomenología, cuya tesis principal es que no se puede aprehender la totalidad de los objetos (concretos o abstractos), pero sí de alguna manera según el horizonte dado por el mismo objeto; esta aprehensión puede variar en el tiempo pero siempre queda un sedimento para seguir reconociendo al objeto a través del tiempo. En esta novela, el objeto aprehendido es la propia Historia, que muestra enfáticamente su carácter cíclico: cambian los nombres pero los hechos son los mismos. En ambas corrientes de pensamiento, el centro es el estudio del ser, la identidad.

Dos acontecimientos históricos marcaron intelectual y políticamente a la Generación de Medio Siglo: la Revolución cubana y el movimiento estudiantil de 1968. Este último, por decirlo de alguna manera, terminó con la generación, pues sus integrantes se dispersaron y continuaron con su actividad pero ya como individuos (es decir, con plena consciencia de ya no pertenecer a un grupo intelectual). Nuevamente la pareja Pacheco-

¹⁷ Cfr. *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*, p. 207.

Monsiváis, destaca en la adhesión a esta nueva ideología marcada por la matanza de estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco en 1968.

Sobre la Revolución cubana, en la conferencia mencionada, Pacheco dice:

Para los que teníamos veinte años en 1959, la Revolución Cubana fue un acontecimiento que nos sacudió con la misma fuerza que la Guerra de España debe de haber ejercido en la generación de Paz y Efraín Huerta. Fin de una era y comienzo de otra, espada de fuego, nos arrojó de una arcadia apolítica, de un limbo estetizante donde el mayor problema era la lucha contra el *que* o el exterminio radical del gerundio. (p. 248)

Como se ve, este momento histórico es clave para la comprensión de la obra de JEP (y sus contemporáneos); la figura del escritor cambia, ahora se verá como una figura pública que puede comprometerse con sus ideas y defenderlas. El escritor ya no sólo será espectador pasivo, también crítico. Pacheco lanza una punzante pregunta: “¿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?” (p. 260). Evidentemente la función del escritor es otra, ¿cuál?, señalar. El escritor no salvará al mundo, únicamente a sí mismo –si acaso–, ya que, continúa José Emilio, “las palabras no pueden convertirse en panes ni en fusiles y no es posible maldecirlas por ello. La literatura es inepta para ser un levantamiento popular. Es un chantaje exigir de las letras y los escritores lo que nadie se atreve a esperar de los otros hombres ni de Dios.” (p. 261).

En estas palabras, pronunciadas en el Palacio de Bellas Artes en 1965, tres años antes del otro terrible acontecimiento, que también marca a los escritores, ya es clara la postura ética-crítica de Pacheco.

2 de octubre de 1968 no es una fecha más en el calendario histórico-cultural, por el sangriento suceso, también es la fecha detonante de una generación literaria. Quizá la más

crítica y comprometida con su momento, y de la que José Emilio Pacheco también forma parte; por cronología ésta es la suya. La investigadora Edith Negrín,¹⁸ de acuerdo con lo planteado por Enrique Krauze, dice que la Generación del 68 está compuesta por los escritores nacidos entre 1936 y 1950; este grupo mostró interés por los acontecimientos político-sociales; se preocuparon por la guerra de Vietnam, suceso que enfrentó a los jóvenes con sus gobernantes. En 1968 JEP vivía en París y desde allí mandaba sus colaboraciones a “La Cultura en México”, suplemento de *Siempre!*, revista de gran importancia en la vida intelectual mexicana de los sesenta. Pacheco mantenía la columna “Calendario”, en donde daba “seguimiento de los sucesos vinculados a las protestas juveniles en Europa y Estado Unidos, siempre citando fuentes”, es decir, el intelectual estaba al tanto de los conflictos político-sociales del momento y se mostraba empático, tomó una postura crítica y comprometida desde su labor de escritor: “Vincular los acontecimientos nacionales con los del resto del mundo ha sido una característica de la escritura de José Emilio Pacheco” (p. 180).

El historiador Enrique Krauze dice que a los integrantes de la Generación del 68 les toca ser los “bisnietos iconoclastas”.¹⁹ En la efervescencia de los años sesenta hubo no sólo la conformación de una generación como tal, sino grupos, que en conjunto dan el panorama de lo que culturalmente fue esta década, por ejemplo, “La Espiga Amotinada” y “La Onda”. La palabra generación abarca un grupo amplio, sin embargo, es necesario decir que de esta Generación del 68 tres son los escritores destacados, casi un grupo aparte: Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco y Elena Poniatowska:

¹⁸ Véase Edith Negrín, “Huellas del 68 en textos de José Emilio Pacheco”, en *José Emilio Pacheco: reescritura en movimiento*, El Colegio de México, 2014, pp. 171-192.

¹⁹ Véase Enrique Krauze, “Cuatro estaciones de la cultura mexicana”, *Vuelta*, vol. V, no. 60, noviembre, 1981, p. 28.

Si hubiese que designar al intelectual representativo de toda esta mezcla de contracultura, continuidad elitista (La Maffia), nostalgia nacionalista y militancia de izquierda, la elección sería sencilla: Carlos Monsiváis. ¿Quién no escuchó “La Semana en México” por Radio Universidad? Junto a esa mirada, la crítica de los cincuenta –aun la de Fuentes– parecía piadosa. No era crítica: era una regocijante iconoclastia. Un pitorreo. Monsiváis debe pasar a la historia como el padrino de la Generación del 68. Salvo la edad –son coetáneos– nada le vincula en apariencia con otro miembro inicial de la generación: José Emilio Pacheco. En realidad se parecen mucho. Pacheco tiene también la vena sentimental popular; es un continuador fiel –y no vergonzante, como a veces Monsiváis– de la genealogía literaria contemporánea; un nostálgico irredento del México que ya no fue y un hombre de izquierda. Ambos recogen la sensibilidad literaria de la Generación de Medio Siglo, pero le imprimen un mayor énfasis social y nacional. El trío lo completa una vitalísima tránsfuga de la generación anterior: Elena Poniatowska. Los distingue más el temperamento que las creencias, o más bien, la pérdida de las creencias.²⁰

Este párrafo me parece iluminador y un resumen de lo que este trío de escritores significa para la cultura, historia y literatura mexicanas. Los tres manifiestan tanto en su obra literaria como en su comportamiento la idea del compromiso social –“El compromiso es una voluntad, una elección –o no es.”, dice José Emilio–, asumen una postura crítica frente al Estado y se apartan lo más posible de su protección: se desempeñan como profesores universitarios o periodistas, en su mayoría; de ahí el famoso pacto de Pacheco, Monsiváis y Sergio Pitol de vivir exclusivamente de sus plumas, es decir, de ejercer la escritura. Los sesenta también fueron los años en los que se burocratizó la cultura y los miembros de esta generación estuvieron a cargo: la Generación del 68 se convirtió “en la nueva clase académica”.

Luego del contexto generacional, reviso la individualidad del escritor José Emilio Pacheco. De su biografía se ignora casi todo. Lo que con certeza se sabe es que fue miembro del movimiento escénico, o grupo, Poesía en Voz Alta (1956), de revistas como *Estaciones* (1956-1960), “La Cultura en México” (1962), *Revista de Literatura Mexicana* (1990), *Periódico de Poesía, Plural*, sin olvidar *Proceso*, en donde desde 1973 hasta su

²⁰ *Ibid*, p. 39.

muerte, en 2014, colaboró con la columna “Inventario”. Puede decirse que en la segunda mitad del siglo XX la cultura era motivo de preocupación –y ocupación– de los intelectuales (aunque ya desde comienzos del siglo se vislumbraba que era un asunto importante, como lo manifestaron los Contemporáneos, por ejemplo), pero no sólo para este sector (sí, al igual que Contemporáneos, la Generación de Medio Siglo también fue un grupo desde la élite para la élite y los del 68 tenían una postura crítica-comprometida), pues, se buscó la manera en que la cultura llegara hasta donde más se pudiera, pero sin caer en la popularización.

Asimismo también fue parte de grupos de escritores como la Asociación de Escritores de México, A.C. (AEMAC), constituida el 11 de agosto de 1964 y dirigida hacia la difusión y apoyo a los escritores; y Asociación de Literatura Mexicana (1994), que tenía entre sus propósitos la investigación, rescate y difusión en torno a las letras mexicanas, desde su contexto prehispánico hasta la actualidad, buscar un nuevo modelo de enseñanza de la literatura en los niveles medio superior y superior, pero, sobre todo, buscó ser una alternativa para el estudio de la literatura mexicana. Su ingreso, en 1986, a El Colegio Nacional, quizá sea el mayor reconocimiento que le otorgó la cultura mexicana, y tal vez también sea un honramiento mutuo, recordemos que el lema de esta institución es “Libertad por el saber”, máxima que estuvo presente en José Emilio desde siempre. El Colegio Nacional “fue fundado con la finalidad de honrar a un grupo de mexicanos, quienes impartirían enseñanzas, esforzándose por el conocimiento especializado”; pero su principal interés es “desarrollar la cultura científica, filosófica y literaria, tanto en aspectos de investigación como en actividades tendientes a difundirla”.²¹

²¹ Véase *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*, p. 91.

El 15 de septiembre de 1959 se inauguró oficialmente la Casa del Lago, cuyo primer director fue nada menos que Juan José Arreola (1959-1961), le siguió Tomás Segovia (1961-1963) y luego Juan Vicente Melo (1963-1966), por mencionar algunos. Este recinto fue “el más importante centro cultural de los sesenta”, además de que fue el punto de reunión de la Generación de Medio Siglo. Desde sus inicios hasta la actualidad la Casa del Lago ha funcionado como centro cultural y es una dependencia de la Universidad Nacional Autónoma de México; se trata, pues, de “una de las instituciones más sólidas de la época”:

Durante la dirección de Melo (1963-1966), la Casa fue considerada como uno de los centros más destacados de la vanguardia artística. Entre los ciclos de conferencias que se llevaron a cabo durante estos años, destacan *Clásicos del siglo XX* (1962), *Los grandes personajes de la literatura mundial* (1963) y *Grandes temas de la literatura del siglo XX* (1964). En materia de música, muchos compositores difundieron allí sus obras. Por ejemplo, se estrenaron piezas de Manuel Enríquez, Leopoldo Velázquez y otros, así como del llamado Círculo de Compositores Universitarios. [...]

En lo referente a la literatura, la presencia de Paz fue decisiva: «él nos enseñó que había que abrirse hacia afuera», comenta García Ponce. Pero también García Terrés, director de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, participaba de este espíritu.²²

La oferta cultural era bastante amplia y la UNAM fue una institución clave para el desarrollo de estos programas. José Emilio Pacheco realizó estudios en dicha universidad – en Derecho (1957-1964), aunque también frecuentaba la vecina Facultad de Filosofía y Letras–, sin embargo, se abocó a la labor de escritor en todas sus facetas. Así pues, no hay que olvidar que estos escritores participaron activamente en la institucionalización de la cultura; generaron espacios para la cultura, lo que al mismo tiempo era su manera de ganarse la vida directamente de la pluma.

Desde 1957, cuando coordinaba “Ramas Nuevas”, hasta 2014, el año de su muerte física, el nombre de José Emilio Pacheco no ha dejado de leerse por todos lados, pues tuvo la virtud de la poligrafía, no hubo género que no explorara. Su naturaleza inquieta, curiosa,

²² Juan Antonio Rosado, *Juego y revolución*, Libros para Todos, 2005, pp. 29-30.

lo llevó a desempeñarse como narrador, poeta, crítico literario, guionista cinematográfico, ensayista, traductor: “es lo que los franceses llaman *animal literario*: nacido para la literatura, sumido y oloroso de literatura. [...] Para alguien así, naturalmente, la literatura ha de ser un territorio vastísimo, sin fronteras.”²³

En cuanto a su estilo, digamos que depende del género visitado, aunque generalmente es una prosa fluida, sencilla, amena e inteligente en la que subyace una crítica. La sencillez es aparente porque esta característica refleja el arduo trabajo del escritor con la lengua, un gran manejo y uso de la palabra; siempre, en cada texto de Pacheco, las palabras utilizadas son las precisas, las que en conjunto expresan exactamente lo que quiso decir y no otra cosa, por eso su afán obsesivo –y ahora legendario– de regresar al texto las veces que fueran necesarias (incluso si el texto ya estaba en la imprenta). Estas correcciones no eran por inseguridad, sino por el compromiso del escritor con su lector: entregarle un texto de calidad, un buen cuento, un buen poema. Practicante del ejercicio de la reescritura y la autocrítica.

A diferencia de su contemporáneo y cercano amigo Carlos Monsiváis, Pacheco no muestra una activa militancia política, es decir, no asiste a mítines, marchas ni protestas, el compromiso lo asume desde la escritura; su participación de manera personal se reduce a una anécdota contada en *Los narradores ante el público*:

Hasta que en noviembre de 1960 algunos de nosotros, ante el ejemplo de ese gran escritor que es José Revueltas, nos declaramos en huelga de hambre para solidarizarnos con los presos políticos que en la cárcel recurrieran a esa medida. Cierto, fue un gesto romántico y despertó la burla unánime de los pocos que se enteraron. A esa huelga, nada o casi nada, se reduce toda mi acción, digamos, subversiva. (pp. 248-249)

²³ Luis Antonio de Villena, *José Emilio Pacheco*, Madrid, Ediciones Júcar, 1986, p. 10.

Como resultado de esa huelga fallida, Pacheco se deslinda de la acción pero sí se compromete con las causas sociales que le tocan. Su obra es muestra de este compromiso social y su ética inquebrantable; consciente de que ni las palabras ni las plumas eran armas contra las injusticias del mundo, las señaló y las expuso al lector para que juzgara él mismo. Continúa: “Probablemente la *intelligentsia* mexicana tuvo razón al burlarse de la huelga en San Carlos; pero quizá haya sido un primer paso para insinuar que, llegado el momento, también nuestros escritores podrían comprometerse personalmente y no sólo en términos literarios o ideológicos.” (p. 249).

Asume una postura moral, mas no panfletaria ni aleccionadora, y esta elección retórica le llega de dos lados: con Borges, su más clara y declarada influencia, por la idea de privilegiar la lectura sobre la escritura, y el segundo por su labor de escritor serio, es decir, ser escritor por voluntad propia y no por algún otro interés; debe mantener los valores de la Ilustración frente a la barbarie política. Esta elección lo hizo descartar otras más: el escritor como burócrata, el escritor como artista enajenado y el escritor como activista o intelectual comprometido. Pacheco se decidió por el camino del escritor como humanista.

Como se sabe las monedas tienen dos caras; JEP no sólo fue elogiado, también vivió un amargo momento cuando el escritor José de la Colina inició hacia él una serie de agresiones que pasaron de ser literarias a personales: querellas propias del campo intelectual, que sin embargo lo afectaron en su momento.²⁴ En las páginas del *Diccionario*

²⁴ Sobre este episodio de la literatura mexicana pueden consultarse los siguientes textos: José Emilio Pacheco, “Inventario. La injuria, la calumnia y la impunidad”, *Proceso*, 780, 27 mayo, 1991, pp. 52-53. En este “Inventario” José Emilio expresó su molestia y pesar por las “críticas” que sus libros de poesía habían recibido por parte de jóvenes partidarios del también escritor José de la Colina, a quien va dirigido este texto. Quince días después, Pacheco volvió a utilizar su columna para responder a De la Colina; esta vez de manera más directa: “Inventario. Respuesta de José Emilio Pacheco a José de la Colina”, *Proceso*, 762, 10 junio, 1991, pp. 47-49. Las críticas, que más bien parecen ataques personales, comenzaron en 1989. Un texto de Fernando Fernández, “Y la vocecita no deja de llorar”, “El Semanario Cultural” de *Novedades*, 397, 26 noviembre, 1989, p. 8, que se supone es una reseña a *Ciudad de la memoria* (1989), plasma su desprecio a la

crítico de la literatura mexicana dedicadas a Pacheco, Christopher Domínguez Michael

dice que su generación (los nacidos en los sesenta) no recibió bien la obra de José Emilio:

Pero lo más relevante está en esos textos recientes que tanto irritan a los escritores de mi generación, para quienes JEP se convirtió en una bestia negra disfrazada de cordero, cuyos lamentos aburren por reiterativos, melodramáticos y facilones, esquelas lacradas de pésame por la miseria y la corrupción de México, país que Pacheco entierra cada semana.²⁵

Y acentúa de dónde viene este rechazo:

Entre mis amigos y estrictos contemporáneos, quienes han renegado de Pacheco suelen ser poetas que rechazan las formas civiles de la poesía y endiosan a escritores cínicos (en el sentido filosófico de la palabra) y aparentemente herméticos como Gerardo Deniz, cuya oscuridad hace babear a algunos jóvenes. De una moda a la otra: en los años setenta, JEP era la insignia de una poesía discretamente comprometida y fácil de imitar para los principiantes. En los noventa, década de acedia política y bizantinismo estético, lo fácil es copiar a Deniz y dar una jerga pedante por poesía. Ni Pacheco es el más ridiculizable de nuestros poetas ni Deniz habla la divina lengua de la posmodernidad.

poesía de Pacheco porque le parece una queja interminable y finaliza diciendo que le hubiera parecido más interesante saber la opinión del poeta sobre el clima o sobre las palmeras de la Condesa. En 1991, también en “El Semanario Cultural”, suplemento que dirigía De la Colina, aparecieron “reseñas” de Fernando García Ramírez y Josué Ramírez.

José Emilio Pacheco es conocido porque en su trayectoria no hubo escándalos ni pleitos con otros escritores; las personas que lo conocieron dicen que era un hombre muy amable y divertido, generoso. No obstante, 1991 fue un año duro para el escritor, pues, atravesó por esta serie de ataques del español José de la Colina, a la que se sumaron Fernando Fernández, Fernando García Ramírez y Josué Ramírez, quienes en ese entonces iniciaban su carrera como críticos literarios; y también el poeta Gerardo Deniz, cuyos textos, negativos, sobre JEP fueron recopilados en su libro *Anticuerpos*, Juan Pablos Editor/Ediciones Sin Nombre, 1998 (Los Libros del Arquero): “Fanerogamita” (Sobre la reseña de Fernando García Ramírez a *Ciudad de la memoria*), pp. 51-52; “El joven parco” (Sobre la nota “La injuria, la calumnia y la impunidad”. Deniz dice que se siente “ninguneado” por no ser mencionado con su nombre sino solamente aludido y afirma que él y De la Colina no soportan a Pacheco. El texto me parece un ataque a la obra, al escritor y a la persona.); “El festín de los enanos (*Música de Rolón*)” (Deniz, sardónico, sobre el homenaje que JEP recibió al cumplir 53 años de edad; lo llama “Maese Zorrocloco” y a sus amigos “enanitos” y “monaguillos”, además de tildar su obra de mediocre: “la aplastante mediocridad de toda su escritura”), pp. 61-62; “*De te fabula narratur*” (Respuesta a Paco Ignacio Taibo I [“El naufragio de la crítica” (defensa de la poesía de JEP), *El Universal*, 25 octubre, 1990, p. 2Cult; 24 septiembre, 1991, p. 1Cult.], que a su vez, le había respondido a su nota anterior, “El festín de los enanos”), pp. 63-64; y “Pacheco bajo el microscopio” (Sobre el poema “Pornoógrafo”, de *Los trabajos del mar* [1983]).

Como conclusión personal sobre esta polémica sostenida (por los “críticos” de JEP) durante todo 1991 diré que el tiempo, los lectores y la crítica han puesto las cosas en su lugar. Pacheco es un escritor popular, cuya obra goza de la simpatía de críticos y lectores, tanto es así que recibió los premios con más prestigio en el mundo hispano: Premio Cervantes de Literatura, considerado el Nobel de las Letras en Lengua Española, y el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, ambos en 2009. Con esto se dice todo.

²⁵ Christopher Domínguez Michael, “José Emilio Pacheco”, en *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2011)*, FCE, 2012, p. 456.

Con la frase de remate Domínguez Michael se lleva un gran acierto: ambos poetas tienen su trayectoria y cada uno tiene a sus lectores, aunque me temo que en el caso de Deniz son muy escasos y por la simpatía hacia él y la reticencia para JEP, se han privado de la lectura –en sentido estricto– de una gran pluma.

Con este breve recorrido por la obra de José Emilio Pacheco puede verse la coherencia que mantuvo durante su trayectoria, tanto en su faceta de escritor como en su personalidad; el escritor maduro y consagrado siguió fiel a la ideología del joven aspirante a escritor.

I.2. LOS CAMINOS DE LA NOVELA MEXICANA CONTEMPORÁNEA: BREVE PANORAMA

La literatura está en constante cambio, se ve afectada por los hechos que la circundan. Los escritores innovan porque cada uno busca ser particular, expresar su propia voz y no la de sus antecesores y este rasgo es el que la caracteriza y enriquece porque le da la oportunidad de ser vasta.

En el caso particular de la literatura mexicana contemporánea, la producción del siglo XX es bastante interesante porque se puede apreciar la evolución de ésta y cómo cada generación de escritores trató de ir más allá de lo que ya estaba hecho. Este siglo fue un laberinto que trazó varios caminos que los escritores recorrieron –unos con más éxito que otros–. El inicio del siglo estuvo marcado, históricamente, por el levantamiento armado contra la dictadura porfirista, cuyo resultado literario fue lo que conocemos como novela de la Revolución mexicana, cuya novela fundadora es *Los de abajo*, de Mariano Azuela. Más adelante, en los años veinte surgen los estridentistas como el movimiento de vanguardia para la cultura mexicana, también están los Contemporáneos, el grupo literario más importante de la primera mitad del siglo; en los años cuarenta la literatura se vuelve a renovar con las novelas policiacas, en los cincuenta comienzan a figurar los nombres de grandes escritores como Carlos Fuentes, Salvador Elizondo, Inés Arredondo, Sergio Pitol, José Emilio Pacheco y críticos como Emmanuel Carballo y Huberto Batis; para los sesentas aparece la escritura de la generación de La Onda.

Los cambios no terminan ahí, sin embargo, me interesa destacar los hechos literarios de los primeros sesenta años del siglo XX para contextualizar *Morirás lejos*, publicada en 1967. Hacer un recorrido por estos años dará un contexto a la novela y, en vista panorámica, también podrá comprenderse.

La literatura, al ser un producto humano, refleja también lo que Ortega y Gasset llamó “la circunstancia”, es decir, todos los aspectos que rodean la vida del hombre-escritor: social, político, religioso, histórico, geográfico, etc. De este modo, la novela resulta un conglomerado en el que se conjugan ficción y realidad (Historia). Es este género desde donde los escritores trabajan la introspección para ahondar y problematizar la realidad, la propia literatura o cualquier otro asunto, creando así nuevos caminos y múltiples posibilidades de tratamiento. Por lo general los temas son los mismos; la realidad es la misma para todos, lo que cambia es la óptica, quien ve y cómo ve y eso enriquece aún más al género, pues, según la perspectiva y el tratamiento que se le dé, la literatura puede ser dinámica o estática: “De aquel realismo plano y fotográfico de los escritores del siglo XIX, hemos desembocado en una realidad total, síntesis de lo externo con lo interno, que nos ha dado realismo de matices nuevos y profundos: el realismo social, el realismo crítico y el realismo mágico, entre otros.”²⁶

Gracias a esta apertura la literatura adquirió un carácter más firme y serio, ya que comenzó a vérselo como un medio con la capacidad de influir tanto en la sociedad como en los individuos.

Otra repercusión fue que el oficio de escritor también se modificó y dejó de ser un trabajo producto del ocio: invención mental o dictado de las musas; por eso es frecuente encontrar en la literatura del XIX prosa en donde el artificio no es evidente y más bien podrían ser representaciones de la realidad del momento, los cuadros de costumbres, por ejemplo; después los escritores pondrían mucho más cuidado en su escritura –José Emilio Pacheco es una muestra de ello: el cuidado de su obra fue una obsesión–.

²⁶ María Luisa Cresta de Leguizamón, “Los caminos de la narrativa mexicana de hoy”, en *La crítica de la novela mexicana contemporánea*, UNAM, IIFL, 1981, p. 146.

Esta transformación en la narrativa no fue evidente en la narrativa hispanoamericana, como lo percibe Magda Graniela Rodríguez en su estudio sobre el papel del lector en la narrativa de Pacheco y Salvador Elizondo;²⁷ dice que la novela hispanoamericana tiene cambios significativos (de técnica y temática) que la hacen atractiva para los lectores a nivel mundial. En 1955 la novela toma un nuevo camino, rechaza el realismo y el tema de la tierra americana; toca la realidad de otro modo, desde la imaginación. Al mismo tiempo, acepta y asimila influencias de escritores extranjeros y locales, siendo Jorge Luis Borges quien más contribuyó al desarrollo de la nueva novela:

Borges sirve como motivo y modelo de la exploración novelesca de aspectos retantes de la mente, la realidad y la experiencia humana; así como también se le emula al inquirir sobre la relación global entre el hombre, el lenguaje y su percepción del mundo. Entre las influencias extranjeras hay que mencionar a Proust, con su exploración del tiempo, a Joyce y Virginia Woolf, con su técnica del *fluir* de la conciencia, a Kafka, a John Dos Passos, a Faulkner y a los integrantes del *nouveau roman*, Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute y Michel Butor. (pp. 11-12)

Todas estas características son reconocibles en la narrativa mexicana contemporánea. Y, como lo postula la misma crítica Graniela, el lector también fue una pieza importante desde este momento, pues, los escritores estaban conscientes de que expresaban su manera de ver el mundo a alguien más; la comunicación seguía el canal escritor-texto-lector.

Volviendo a la literatura mexicana, el crítico John S. Brushwood divide la primera mitad del siglo XX en tres periodos literarios: 1900-1914, 1915-1930 y de ahí a 1947, año crucial por la publicación de *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez. Brushwood y Graniela Rodríguez coinciden en la relevancia de esta novela; dice la investigadora, en el mismo texto citado: “*Al filo del agua* del mexicano Agustín Yáñez puede tomarse como punto de partida para demostrar la asimilación de diversas tendencias narrativas. Yáñez es el primero

²⁷ Véase Magda Graniela Rodríguez, “B. El lector y la novela hispanoamericana”, en *El papel del lector en la novela mexicana contemporánea: José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo*, Maryland, EE.UU., Scripta Humanística, 1991, pp. 8-28.

en incorporar el fluir de la conciencia como omnisciencia selectiva múltiple.” (p. 12). Para el crítico esta novela es la que inicia la novela mexicana contemporánea: se dio el brinco de la representación objetiva a la transformación artística. Por otro lado, en esos años, casi mitad de siglo, surge una problemática que los escritores explotaron en su obra pues, por un lado se tenía el tema de lo nacional, lo mexicano, la Revolución mexicana y por el otro, el mundo trataba de entender los hechos recientes, la Segunda Guerra Mundial, suceso histórico que habría de permear grandes cambios a todos los niveles. Así, se trataba de resolver un viejo problema, el de la identidad nacional. El tercero es un periodo en que, según Brushwood, “la conciencia de la identidad nacional y la dedicación a la creación artística coexisten en forma más cooperativa que competitiva.” Este cambio, que enfatiza la transformación artística de la realidad, aplicó también para el teatro y la poesía.

La técnica, generadora del cambio, logró una nueva narrativa en la cual los autores se preocupaban por la mirada hacia el interior nacional, por ejemplo, la Revolución fue un tema recurrente en esos años con predominio del enfoque y tono realistas. Los escritores ahondaban en los problemas nacionales excluyendo los internacionales y la profundización en el ser humano, sin embargo, aunque se privilegiaba la identidad nacional, hechos históricos como la Segunda Guerra Mundial también comenzaban a despertar interés; la atmósfera reinante permitió que

En 1947, cuando se entrecruzan la línea descriptiva y la de transformación, uno de sus efectos consiste en reducir la diferencia entre introversión y extroversión en la visión del mundo de los escritores, lo que les permite tener conciencia nacional sin ser chauvinistas, ser cosmopolitas sin romper con sus raíces, ocuparse del significado del ser individual sin perder de vista la organización social.

El periodo que se inicia en 1947 es una reafirmación del periodo 1915-1930, ya que los escritores insisten en la transformación de la realidad y hasta en su derecho de inventar dicha realidad.²⁸

²⁸ John S. Brushwood, “Periodos literarios en el México del siglo XX: la transformación de la realidad”, en *Op. Cit.*, p. 167.

Es la aparición de nuevas técnicas, o su redescubrimiento, y el dominio de éstas lo que hace que la experimentación con la narrativa sea infinita.

Para la década de los cincuenta el tema de la identidad nacional comienza a dejarse totalmente de lado, incluso hubo una pugna entre la literatura que buscaba resaltar lo nacional y la que apostaba por el cosmopolitismo. El cosmopolitismo se debía a que en la década anterior, los cuarenta, México recibió a los refugiados políticos españoles y de otras nacionalidades. Fue un momento de apertura que los escritores aprovecharon para innovar su obra.²⁹

La generación de escritores que estaba en activo en esta década fue la nacida durante la Revolución, entre 1911 y 1921: Octavio Paz (1914-1998), José Revueltas (1914-1976), Efraín Huerta (1914-1982), Juan Rulfo (1918-1986) y Juan José Arreola (1918-2001), por mencionar algunos. Esta generación, nacida y educada durante la época revolucionaria fue la que aportó mayor creatividad a la literatura mexicana; para Juan Antonio Rosado y Adolfo Castañón, se trata de “la primera generación plena, desgarradoramente moderna, crítica del México del siglo XX” porque estaba consciente de su responsabilidad intelectual en el debate ideológico y en la creación. El México de los cincuenta es un país en el que conviven los fantasmas del pasado y la ilusión de la modernidad y allí aparece este grupo de escritores críticos que va totalmente en contra del lenguaje institucional dominante: Paz inventa un lenguaje y le da dignidad moral e intelectual al poeta ciudadano, Rulfo renueva el realismo y en su obra se borran las fronteras entre poesía y gramática: privilegia la intensidad verbal, Revueltas expone el lado oscuro de

²⁹ Cfr. Armando Pereira (Coord.), “Generación del Medio Siglo”, en *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*, UNAM/Eds. Coyoacan, 2004.

la historia. En general hay “una conciencia unánime de la necesidad poética del lenguaje, de la condición eminentemente parabólica y metafórica de la expresión literaria.”

Juan José Arreola fue de los más entusiastas de la época: “se desborda: anima pequeñas editoriales marginales, funda clubes de ajedrez, traduce poesía, inventa los talleres literarios y dirige y solivianta a amigos para *Poesía en voz alta*. Inventa una nueva literatura a partir de la reivindicación de la vida literaria, hace suyo el reino transformando sus sombras.”³⁰ Así pues, Juan José Arreola es una pieza clave para entender la literatura mexicana contemporánea; es él el maestro de José Emilio Pacheco, a quien le dictaría el *Bestiario*, y es él quien le publica su primer libro, mejor dicho, *plquette*, *La sangre de Medusa* —esa primera versión constó de “La noche del inmortal” y “La sangre de Medusa”—, en la colección Cuadernos del Unicornio en 1958.

La mitad del siglo es la etapa en la que la literatura mexicana comienza a configurarse como la conocemos hoy. Los escritores definitivamente dejan atrás el tema de la Revolución y se proponen indagar en temas más complejos y al mismo tiempo complejizan la escritura; aunque aún había partidarios del tema nacionalista, también había autores que buscaban traer lo cosmopolita con nuevas técnicas y recursos literarios que hacen a un lado totalmente el modelo realista. Esto significó la revitalización de la literatura mexicana y propició nuevas lecturas y formas de entender la narrativa.³¹

³⁰ Juan Antonio Rosado y Adolfo Castañón, “Los años cincuenta: sus obras y ambientes literarios”, en *La literatura mexicana del siglo XX*, FCE/Conaculta/Universidad Veracruzana, 2008, p. 265.

³¹ En el apartado “Generación del Medio Siglo”, del *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*, se detalla cómo esta generación fue crucial para la renovación de la literatura del siglo XX; sumando los aportes de las generaciones anteriores y los de ésta, la narrativa da un giro, deja de lado temas que posiblemente ya estaban agotados y explora nuevos. La pugna por lo nacional y lo cosmopolita se dio entre los miembros de la Generación del Medio Siglo y los de la generación anterior, pues aquellos estaban decepcionados de la infructífera Revolución Mexicana; sus intereses son completamente distintos, quizá debido a su formación, ya que muchos de ellos estudiaron en el extranjero, leyeron a autores extranjeros en su lengua original. Este amplísimo panorama literario-cultural se reflejó en su propia obra.

Un hecho sumamente relevante de la década fue la creación de la Ciudad Universitaria en el Pedregal de San Ángel (inaugurada el 20 de noviembre de 1952) para que albergara las facultades e institutos de la Universidad Nacional Autónoma de México, que desde 1950 ha sido una institución clave para las ciencias, humanidades y artes. La institucionalización de la cultura da muchos beneficios a los intelectuales puesto que les otorga mejores condiciones de vida y trabajo: ya no tenían que dividir su tiempo entre el trabajo (burocracia, diplomacia, periodismo o abogacía) y la creación. Ahora podían dedicarse de tiempo completo a su trabajo creativo, con la promesa de que su producción alcanzaría mayor difusión:

[...] desde 1947 mediante la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM se aspiró a centralizar las actividades encaminadas a la propagación de la cultura (revistas, bibliotecas, radiodifusión, orquestas, escuelas de verano, talleres, cineclubes, teatro, becas, etc.), así como a otorgar estímulos y premios, y a realizar una labor editorial a través de la Imprenta Universitaria, que en agosto de 1955, al convertirse en subdependencia de la Dirección General de Publicaciones de la UNAM, amplió aún más sus funciones y objetivos. Diversas colecciones de libros a un precio accesible y con un tiraje considerable marcarán la voluntad gubernamental de facilitar la formación cultural de las nuevas generaciones.³²

Por otra parte, la iniciativa privada apoya el *Mexican Writing Center*, después Centro Mexicano de Escritores, fundado por la escritora norteamericana Margaret Shedd en 1951, que también contó con ayuda de la Fundación Rockefeller; en sus inicios este centro fue una especie de taller en donde los alumnos escuchaban críticas sobre sus trabajos por parte de escritores reconocidos. El primer Consejo Literario del Centro estuvo conformado por Alfonso Reyes, Julio Torri y Agustín Yáñez. En esta década los escritores becados del Centro fueron Ricardo Garibay, Jorge Ibargüengoitia, Tomás Segovia, Elena Poniatowska y Juan García Ponce.

³² Juan Antonio Rosado y Adolfo Castañón, *Op. Cit.*, p. 270.

Otro de los caminos que toma este laberinto es el que desemboca en la literatura urbana; en los cincuenta se prefiguran varias maneras de la literatura de la década siguiente, que Margo Glantz nombraría de La Onda; el mundo rural y el contenido social de las novelas dejan de ser el núcleo, los escritores, editores y lectores se preocupan por los conflictos urbanos y por los asuntos de índole intimista o psicológica. Ahora interesa el mundo interior de los personajes y lo social sólo sirve como fondo, se valen los juegos metaliterarios y que la historia no siga una secuencia lineal sino que puede ser anacrónica, la estructura tampoco es la convencional. En esta nueva literatura se “plasma la fatalidad sin incurrir en fines ideológicos ni caer en el panfleto o en el melodrama.” Novelas ejemplares son *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo; *Casi el paraíso* (1956), de Luis Spota; *La región más transparente* (1958), de Carlos Fuentes y *El libro vacío* (1958), de Josefina Vicens. En ellas el tratamiento del tema es muy distinto a lo que se había hecho anteriormente: *Pedro Páramo* está construida sobre una polifonía de murmullos de muertos, Spota y Fuentes hablan de la modernidad de la urbe mientras que en *El libro vacío* hay un juego metaliterario: el protagonista no tiene nada que decir-escribir y eso lo hace un solitario urbano, la soledad pesa de otro modo porque no es la soledad rural idílica, sino la soledad de la ciudad. La homosexualidad es un tema que también aparece en esta década, en dos obras de teatro: *Los signos del zodiaco* (1951), de Sergio Magaña, y *Cada quien su vida* (1955), de Luis G. Basurto.

La muerte de José Vasconcelos y Alfonso Reyes, en 1959, clausura la década de los cincuenta y cede la palabra a los sesenta, años en los que una nueva sensibilidad vuelve a transformar la literatura mexicana.

Los sesenta fueron años en los que la literatura mexicana sufrió cambios más radicales. No podía ser de otra manera si el momento histórico también iba a entrar a su

punto más crítico. La juventud de esta década fue clave para lo que vendría en la literatura: ahora sí había quedado atrás la pugna entre lo nacional y lo cosmopolita, los temas de esta literatura serían los intereses e inquietudes de los jóvenes, que escribían sobre las vicisitudes de la adolescencia desde la adolescencia o en el principio de la juventud. El modelo a seguir ya no era uno solo, ni siquiera había un modelo. Los escritores asimilaban influencias y descubrieron en el lenguaje su herramienta principal para hacer literatura, de modo que lengua y escritura ahora irían de la mano; esto, a su vez, permitiría la experimentación como una manera estilística para la nueva estética de la novela. Se dieron cuenta de que no bastaba con contar historias, sino que también se podía jugar con nuevas formas y así nació la “invención de la invención”.

Es el dominio de la técnica lo que distingue a la novela contemporánea (cuyo referente inicial es *Al filo del agua*) de la anterior, incluso de la inmediatamente anterior, pues esta práctica propicia el *boom* de la novela (y del lector). El énfasis ahora se ponía sobre la técnica, en el modo de transformar la propia realidad (invención de la realidad) e incluso la realidad inventada (invención de la invención de la realidad). La libertad creativa a la hora de escribir era plena. Este fenómeno, *boom* de la novela, es visible no sólo en la literatura mexicana sino también en la hispanoamericana, pues, fue “un periodo de intensa experimentación en la narrativa”. En México Carlos Fuentes marca el inicio del *boom*, y también el fin del periodo de la novela de la Revolución, con *La muerte de Artemio Cruz* (1962), novela narrada desde las tres personas gramaticales singulares (yo, tú, él). En estos términos el crítico John S. Bruswood, en su ensayo “Periodos literarios en el México del siglo XX: la transformación de la realidad”, señala una diferencia entre dos novelas del propio Fuentes:

[...] si pensamos en términos de la invención de la realidad como diferente de la invención de la invención de la realidad [...], *La muerte de Artemio Cruz* no se diferencia de las tendencias de la narrativa mexicana desde 1947. Por el contrario, *Cambio de piel* (1967), de Fuentes, sirve como ejemplo de la invención de la invención, ya que el autor es en parte el narrador y en parte inventa a otro narrador, y el autor contempla regocijado al narrador inventado creando la narrativa.³³

Con este ejemplo vemos cómo ya avanzada la década de los sesenta la narrativa mexicana da un giro sorprendente y comienza a experimentar con la técnica como antes no lo había hecho, por eso refresca la literatura.

En general, los sesenta fueron años socialmente convulsos y eso se reflejó inmediatamente en la literatura, sobre todo en la narrativa – aunque también en otros géneros y el arte –; al decir del crítico José Luis Martínez, hay una nueva sensibilidad:

La primera característica que advierto en la nueva literatura es que la avanzada, el cambio, ha ocurrido ahora en la prosa narrativa, principalmente. Con la excepción del ciclo de novelas de la Revolución, todas las demás innovaciones importantes en la literatura moderna de México habían partido de la poesía: el modernismo y su contracorriente sobria y pensativa, Ramón López Velarde, “Los Contemporáneos” o la iniciación vanguardista, Octavio Paz. Algunas corrientes, más ideológicas que literarias, se manifestaban naturalmente en el ensayo. Pero la novela había sido hasta ahora un género más bien en proceso en el que de cuando en cuando sobresalían obras excepcionales, pero aisladas. Ahora en cambio, desde hace aproximadamente una década, la novela y el cuento han ido ganando progresivamente la atracción pública y de la crítica, se han convertido en ocasiones en éxitos de librería y son ya, en la actualidad, la avanzada literaria.³⁴

Como podemos ver en este ensayo de José Luis Martínez, publicado en 1968, en esta década la literatura mexicana volvió a trazar otros caminos en el laberinto. Los escritores ahora se abocaron más a la práctica de nuevas técnicas narrativas, así muchas de las novelas escritas en esta década pueden tomarse como una especie de laboratorio experimental.

El libro *Onda y escritura en México*, de Margo Glantz, recopila cuentos, prosa poética y fragmentos de novelas de escritores nacidos entre 1938 y 1950; en el estudio preliminar Glantz dice que la formación del libro fue a partir de la pregunta ¿qué pretenden

³³ John S. Brushwood, “Periodos literarios en el México del siglo XX: la transformación de la realidad”, en *La crítica de la novela mexicana contemporánea*, p. 169.

³⁴ José Luis Martínez, “Nuevas letras, nueva sensibilidad”, en *La crítica de la novela contemporánea*, p. 191.

los jóvenes al escribir ficción?, pues se trata de cambios profundos en la escritura: temas, lenguaje, estructura, focalización, narrador, etc., de ahí que dividiera las obras publicadas en este periodo, y con estas características, en literatura de La Onda, o sea, aquella escrita por los más jóvenes (que hacía poco habían dejado la adolescencia) y en escritura, término que en México se aplicaba a la obra de Salvador Elizondo. Según este estudio, desde los años cuarenta se preveían los posibles caminos que tomaría la literatura; tres obras inauguran lo que sería la modernidad narrativa: *El luto humano* (1943), de José Revueltas; *Al filo del agua* (1947), de Agustín Yáñez, y *El laberinto de la soledad* (1950), de Octavio Paz, que también significa un cambio, pues crea un nuevo concepto del ensayo. En los sesenta aparecen las obras y los escritores de la literatura mexicana contemporánea.

La juventud comenzaba a tener voz propia, creaba sus espacios para expresarse, puesto que hasta entonces el escritor joven había estado marginado; ahora el juego era juventud *vs* *establishment*. Una nueva actitud ante la literatura. Se trata de “captar la realidad” siguiendo nuevos caminos: el “ocio de la retórica, laberintos de la literatura fantástica, o hasta en la exaltación de la literatura que singulariza y aparta al joven del resto de la sociedad.”³⁵ De este modo, los escritores jóvenes, que son los integrantes de La Onda, transforman la narrativa a partir del lenguaje, que más parece una jerga, y le agregan sentido del humor (posible influencia del cine y la literatura estadounidense); así, sonido y antioleminidad crean una nueva literatura que excluye a los adultos de su mundo.

Del otro lado está la llamada escritura, tendencia para la que la estructura es importante y tiene otros propósitos: narrar sin personajes (desvanecimiento del personaje) e indagar en historias posibles y probables; y se vale de recursos como el recuerdo, el olvido,

³⁵ Margo Glantz, Estudio preliminar, a *Onda y escritura en México*. Jóvenes de 20 a 33, Siglo XXI Editores, 1971, p. 14.

el reconocimiento en el otro y en reiniciar la historia muchas veces. La escritura es a partir de la creación verbal, lo que le permite ser, o mejor dicho, presentarse como el planteamiento de una estructura y de una averiguación; algunos ejemplos serían *Los albañiles* (Vicente Leñero), *Cambio de piel* (Carlos Fuentes), *Farabeuf* (Salvador Elizondo), y *Morirás lejos*, de José Emilio Pacheco.

En conclusión, La Onda sería crítica social mientras que la escritura, retomando las ideas de Paz, es creación verbal, la materia misma de la propia narrativa y no un mero instrumento como en La Onda; sin embargo, la frontera entre ambas tendencias no es tan clara; es el lector quien debe elegir, ya que son mundos que se contaminan entre sí.

La novela mexicana (1967-1982), estudio de John S. Brushwood, destaca cinco características en las novelas escritas en ese periodo: 1) El impacto de Tlatelolco, 2) la práctica de la narración autoconsciente, 3) la insistencia en la identidad inestable (de los personajes en la narración), 4) una novela urbana que representa a la ciudad como lugar de pertenencia desde la perspectiva del autor y 5) la nostalgia (en las novelas de principios de los ochenta). Y de nueva cuenta menciona la bifurcación a la que tiende la narrativa:

[...] podemos afirmar que la novela mexicana desde 1967 hasta 1982 se desarrolla siguiendo dos ejes: uno de contexto, entre la amenaza de una realidad que cambia muy rápidamente y la tendencia de asir lo conocido; otro de expresión, entre la narración como puro placer (o como juego) y la narrativa como signifiante de una realidad extratextual y reconocible. Evidentemente, los ejes se cruzan ya que la realidad reconocible corresponde a lo conocido que la novela quisiera asir.³⁶

Retomando las cinco características que le atribuye a la novela en este lapso, en *Morirás lejos* únicamente son visibles dos, la narración autoconsciente y la identidad inestable, y de los dos caminos, elige el segundo, la narración como expresión.

³⁶ John S. Bruswood, *La novela mexicana (1967-1982)*, Grijalbo, 1985, p. 33.

Destaca la metaficción y eso sin duda enfatiza el cambio, pues ahora la novela es el producto de la reflexión del autor sobre su obra, es decir, la novela es la narración de su construcción, de ahí que los personajes estén desvanecidos y que haya la necesidad de reiniciar la historia varias veces, cambiando la perspectiva para lograr otros efectos. Se detalla el procedimiento de creación y se experimenta con las posibilidades. Más que hacer simples descripciones o narraciones (entendida como relato), esta nueva forma de escritura presenta imágenes, las cuales llegan a ser crudas, violentas. Estos cambios propiciaron un diálogo entre la literatura y el cine; la literatura tomó algunas técnicas del cine como método de creación verbal. Podría decirse que es aquí cuando la literatura adquiere la capacidad de ser visual.

El horizonte es más amplio porque son jóvenes con un gran bagaje cultural, con múltiples influencias artísticas (no sólo literarias) y que además han vivido esta etapa de su vida de una manera muy distinta a la de sus antecesores. En pocas palabras, fue la década de la juventud. Los riesgos que los escritores tomaron en esta época permitieron el desarrollo de una literatura moderna, de la que afortunadamente hoy disfrutamos.

CAPÍTULO II. *MORIRÁS LEJOS*

II.1. *MORIRÁS LEJOS*, NOVELA EXPERIMENTAL

*El arte es otra cosa
distinta. El resultado
de mucha vocación
y un poco de trabajo.*

Jaime Gil de Biedma

*“Hay libros que son para el público y
libros que hacen su propio público.”*

Umberto Eco

El estilo de los relatos de José Emilio Pacheco es aparentemente sencillo, conciso y directo. Estos rasgos caracterizan su escritura –amén de los “Inventarios”, que casi son un género aparte, en el que también se puede hablar de un carácter enciclopédico y de divulgación–. Con estos antecedentes bien se puede profundizar un poco más en su narrativa, de la que, como ya he dicho antes, se distingue la novela *Morirás lejos*, puesto que en la mayoría de sus cuentos los personajes son niños en la transición a la adolescencia, o bien, se trata de personajes adultos que tienen que ver con momentos de la historia mexicana, tema que le interesó mucho al autor.

Respecto a las técnicas utilizadas para la escritura de sus cuentos y *nouvelles*, hay una gran variedad y al mismo tiempo similitudes; como lo dije arriba, el autor tiene predilección por los personajes infantiles y, del mismo modo que Borges y muchos otros escritores, también retoma otros textos literarios y a otros autores para su propia creación,

es decir, su literatura tiene un rasgo libresco. *Grosso modo* haré un análisis somero de los relatos de *El principio del placer*, puesto que en este volumen de cuentos se observan rasgos distintivos de las narraciones del autor.

Cuatro de los seis relatos que componen *El principio del placer* comparten el carácter fantástico; “El principio del placer” y “La zarpa” son textos más cercanos al tono realista, me explico: la *nouvelle* está enunciada desde la escritura del diario de Jorge, el protagonista, lo que es una ironía, pues los diarios son un asunto femenino: “Llevar un diario me parece asunto de mujeres. [...] De esto a los sobres perfumados sólo hay un paso. Qué risa les daría a mis compañeros de escuela enterarse de que yo también ando con estas mariconadas.”³⁷ En este punto, la ideología de Jorge y Carlitos son similares, a ambos niños se les ha inculcado una manera específica de ser hombres, que no estaba lejos del estereotipo signado por la Revolución; un hombre no debía ser sentimental ni expresar sus emociones. Tanto Carlitos como Jorge no comprenden esta idea y por eso buscan una manera en la que puedan *ser*, para uno es afrontar la situación de su enamoramiento por Mariana y confesárselo y para el otro la escritura del diario. “La zarpa” es la confesión, más bien, desahogo, con el sacerdote de Zenobia por toda una vida envidiando a Rosalba, su mejor amiga; el texto, a ratos, parece un libre fluir de la conciencia combinado con sus recuerdos, salvo por las veces que Zenobia menciona al sacerdote; el lector se adentra en la intimidad de Zenobia: “No tengo a nadie con quien hablar y cuando me suelto... Ay, Padre, qué vergüenza, si supiera, jamás me había atrevido a contarle esto a nadie, ni a usted.” (p. 55). La voz del sacerdote nunca se escucha, únicamente está presente, de modo que ese lugar podría tomarlo el lector, quien efectivamente es el receptor de la confesión de

³⁷ José Emilio Pacheco, “El principio del placer”, en *El principio del placer*, ERA, 2015, pp. 11-12. Todas las citas procederán de esta edición.

Zenobia. Nuevamente esta técnica es equiparable a la de *Las batallas en el desierto*, en donde el protagonista lleva al lector hacia su infancia a través de sus enmarañados recuerdos; y también se relaciona con “La reina” (de *El viento distante*), personaje femenino semejante a Zenobia. Los cuentos restantes del volumen, “La fiesta brava”, “Langerhaus”, “Tenga para que se entretenga” y “Cuando salí de La Habana, válgame Dios” se insertan en la literatura fantástica, en todos ellos suceden cosas inesperadas en un ambiente con el que los personajes están familiarizados. De éstos, “La fiesta brava” es el más complejo porque es una *mise en abyme*: un escritor fracasado escribe una historia en la que él y el protagonista terminan compartiendo el destino final; a eso se suma la serie de datos de todo tipo (literarios, históricos, de cultura pop, autorreferenciales) que forman parte del relato. Este es un recurso muy usado por Pacheco en la construcción de su narrativa, lo que acerca al lector pues puede identificarse. Los recursos tipográficos también son variados, al igual que en *Morirás lejos*: el anuncio del periódico que ofrece una recompensa a cambio de información que lleve al paradero de Andrés Quinta, diálogos entre éste y su editor, el cambio de tipografía para distinguir el cuento del personaje de la narración principal. Este cuento y la novela aquí analizada comparten la técnica de la *mise en abyme*, es decir, un relato dentro del relato, y la estructura de historias paralelas (técnica usada también en “La noche del inmortal”, de *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*) en las que se entrelazan ficción (el cuento escrito por Andrés Quintana) y la realidad de la diégesis (se está narrando la vida gris del fracasado escritor Andrés Quintana). “Langerhaus” básicamente es el esfuerzo del narrador por recordar, y hacer que todos sus compañeros de escuela recuerden también, a Langerhaus, el niño alemán que fue su compañero. Nadie lo recuerda, a pesar de la insistencia del narrador en su esfuerzo por

describirlo claramente para traerlo al presente; es como Mariana, no hay certeza de su existencia:

–¿Supiste que murió Langerhaus?

–¿Quién?

–Langerhaus. El músico. Estuvo con nosotros en secundaria. No vayas a decirme que no te acuerdas. Si hasta me comentaste el año pasado lo mucho que ganaba como fraccionador en Cuernavaca.

–¿Cómo dices que se llamaba...? No, ni idea. Ese señor no figura en la lista de invitados. La hicimos con base en los anuarios de la escuela. Por cierto, ahora al hablarles de la reunión, supe que algunos de nosotros habían muerto. (pp. 103-104)

“Tenga para que se entretenga” mezcla lo fantástico con lo policíaco. En él se narra la misteriosa desaparición de Rafaelito en el Bosque de Chapultepec. La madre del niño sólo sabe que un hombre surgido del interior de la tierra se lo llevó, con su propia autorización y desde entonces no saben nada, todo son suposiciones; la investigación del detective privado Ernesto Domínguez Puga (mencionado también en *Morirás lejos*) concluye que el caso es un misterio. El narrador también juega con el tiempo: el presente de la diégesis, el pasado inmediato (momento de la desaparición de Rafaelito) consignado en la narración del informe del detective y un pasado lejano (mediados del siglo XIX, época del emperador Maximiliano de Habsburgo) que se toca con el presente, cuando el hombre salido de la tierra le da a Olga el alfiler de oro y *La Gaceta del Imperio*. Además hay varias bisagras: Rafaelito con el mundo de los muertos, el hombre con el pasado y “lo real” (una familia ordinaria, el paseo que sería como muchos otros) con lo fantástico (la inexplicable desaparición del niño). Finalmente, “Cuando salí de La Habana válgame Dios” es otro relato en el que predominan el libre fluir de la conciencia y los juegos temporales; el narrador, cuyo presente es el 20 de mayo de 1912, se embarca hacia México para escapar de la rebelión de los negros trabajadores de los plantíos de azúcar. El deseo más profundo del protagonista es detener el instante para que Isabel, la joven de la que se enamora en el

viaje, no se vaya; le angustia el mero pensamiento de que al bajar del barco cada quien seguirá su camino: “en vez del presente ya me entristece la futura nostalgia por el ahora que no volverá” (p. 133). La nostalgia por el futuro imposible se mezcla con el presente en el que Isabel ilumina con su presencia, pero también hay alusiones al imperio de Maximiliano, desde el título, que es un verso de la canción *La paloma*, favorita de la pareja imperial y también del protagonista porque su madre se la cantaba en la cuna. El final del relato da un giro: cuando por fin el *Churruca* llega al Puerto de Veracruz, es el 23 de noviembre de 2012 pero los pasajeros mantienen su misma apariencia de cien años atrás, y dicen que es un barco fantasma.

Con este breve repaso ilustro las similitudes y diferencias (temáticas y técnicas) entre las narraciones de José Emilio Pacheco, y a continuación paso propiamente al análisis de *Morirás lejos*.

Morirás lejos ha recibido varias etiquetas a lo largo de sus cincuenta años de existencia, entre ellas, la de novela experimental, ya que se aleja de la tradición y establece su propio método de escritura y lectura (resulta una propuesta diferente para el lector, en general y del autor), modelo para armar o desarmar, divertimento literario, novela, nueva novela y, simplemente, libro. Estas clasificaciones nos dan perfecta cuenta de la manera en que fue recibida; los lectores se enfrentaban, primero, a una historia que a primera vista parecía lejana, ajena, y, en segundo lugar, a una narración no lineal. Se trataba, pues, de una escritura que los lectores de José Emilio Pacheco no reconocían como propia del autor. Así, *Morirás lejos* se forjó un lugar aparte dentro de la narrativa pachequiana.

Retomando el adjetivo experimental el *Diccionario de la Lengua Española*, de la RAE, dice, en la tercera acepción: “adj. Que tiende a la búsqueda de nuevas formas

estéticas y de técnicas expresivas renovadoras.”³⁸ La definición de diccionario no dista de la definición del concepto de novela experimental, más bien, coinciden: se trata de innovar la narrativa, llevando la escritura hasta sus últimas consecuencias.

Para el crítico Rafael Olea Franco, *Morirás lejos* es indiscutiblemente una novela experimental porque no utiliza el modelo narrativo tradicional, sino que “se instala en la interrogación y en la inseguridad, rasgos constitutivos que le permiten proponer un nuevo modo de narrar.” En la escritura de la novela hay un propósito artístico renovador, y es muy probable que José Emilio Pacheco tuviera conciencia plena de que estaba innovando la literatura mexicana de ese momento –así lo deja ver la propia novela cuando hace alusión a su posible recepción (la cual presiente negativa)–. Olea Franco también propone una lectura desde la que se vea, además, el aspecto ético; para él, el énfasis no está en la filiación de la novela al *nouveau roman*, aunque *Morirás lejos* retome y aproveche estas innovaciones estilísticas. El crítico analiza la postura crítica de Pacheco, en la que encuentra que la palabra ética tiene un profundo sentido para el autor y así lo hace ver en su labor creativa: “Una cima de la actitud ética visible en su escritura es la excelente novela experimental *Morirás lejos*, [...]”³⁹ Sin embargo, esta perspectiva y la de analizar la novela como parte de la llamada literatura del Holocausto, corresponderían a otro trabajo.

Lo experimental de la novela radica justamente en que el autor hace a un lado cierta tradición, entendiendo por tradición el modelo narrativo lineal (principio, clímax, desenlace) con personajes y situaciones claramente dibujadas y delimitadas, es decir, casi naturalista, para dar paso a la búsqueda de nuevas formas de narrar, desde otra perspectiva;

³⁸ “Experimental”, en *Diccionario de la Lengua Española*, versión digital: <http://dle.rae.es/?id=HIIILh5> Consultado: 16 de enero de 2018.

³⁹ Rafael Olea Franco, “La narrativa de Pacheco: una modesta y secreta complejidad”, en *Doscientos años de narrativa mexicana*, vol. 2: Siglo XX, El Colegio de México, 2010, p. 480.

como dicen algunos de sus críticos, Pacheco propone un modelo para armar (como antes ya había hecho Cortázar). El fin último y el medio es la escritura, por lo que el autor echa mano de todos los recursos narrativos posibles para manipularla y lograr contar su historia. Es evidente que con la escritura de esta novela Pacheco va más allá de los límites del canon, lo que no significa que la novela haya tomado su propio curso o que el autor haya descuidado la escritura, sino que el resultado es realmente extraordinario, ya que, mientras, por un lado, aprovecha las propuestas del *nouveau roman*, por el otro recurre a la crónica histórica: en *Morirás lejos* convergen tradición y ruptura.

La nómina de personajes, en el presente de la diégesis, es mínima, casi se reduce a dos actantes: eme y Alguien, quienes irán desdoblándose a lo largo de la novela, pero mantendrán siempre sus papeles de perseguido-perseguidor/víctima-victimario. Los escenarios cambiarán según la circunstancia, por ejemplo, el parque de la Ciudad de México será inamovible en “Salónica”, mientras que en “Díaspóra” sí habrá variaciones espacio temporales y de título.

Morirás lejos tiene una estructura dinámica, es una narración que continuamente se hace y deshace, afirma y niega, por lo que no hay ninguna certeza; es de carácter abierto, en el lector recae la responsabilidad de acomodar las piezas del rompecabezas que tiene en sus manos. Al mismo tiempo, se explicita el proceso escritural de la novela y, un paso adelante, Pacheco también vaticina la recepción de su novela, la cual augura como negativa porque se trata de un tema ajeno a la literatura mexicana, con una técnica igualmente fuera de rango. José Emilio atrajo un tema universal y lo trató de modo que no sólo puso a México en el mapa, sino que su intención fue aludir a la Humanidad entera para generar conciencia histórica, crítica, moral y ética.

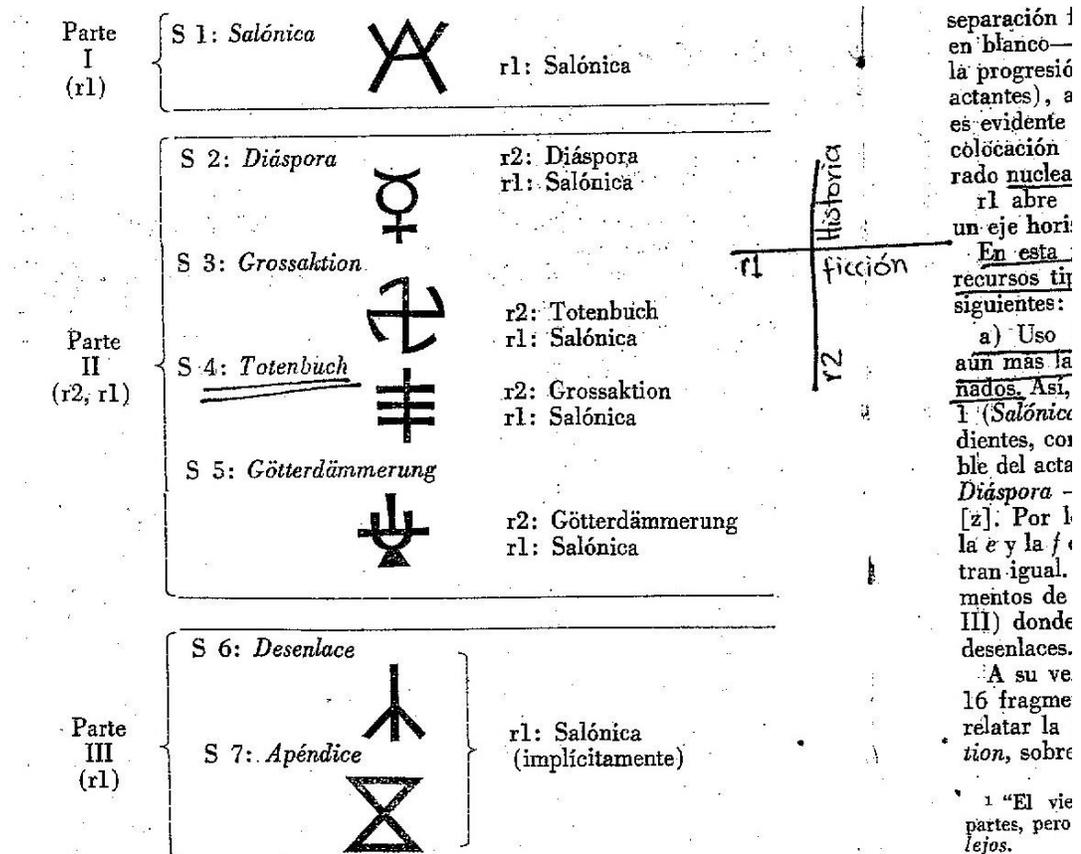
Entre el hacerse y deshacerse de la narración, el autor va dando pistas, claves de lectura y finalmente revela la estructura con la que está construida *Morirás lejos*:

Todo eso (si existe y no son calumnias inventadas para justificar sus temores) redobla en él la voluntad de escribir sin miedo ni esperanza 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 guetto varsoviano de referencias inconexas y aun contradictorias; y para narrar la destrucción de Jerusalén, de lo que nos legó Flavio Josefo [...] ⁴⁰

El fragmento anterior, correspondiente a la hipótesis [v] del eje “Salónica”, resulta iluminador, ya que es donde se explicita la escritura de la novela. Por una parte, queda claro que tanto Alguien (hombre sentado en la banca del parque) como el dramaturgo frustrado, que aquí deviene en el escritor aficionado, son el mismo sujeto, y que al mismo tiempo, entre el dramaturgo frustrado y el escritor aficionado está camuflado el propio José Emilio Pacheco. Por otro lado, el relato que pretende escribirse es *Morirás lejos*. Claramente el autor revela su estrategia escritural y las herramientas de las que se valdrá para la escritura de la novela; además de ironizar con la crítica, pues, lo que parecería nuevo es, según sus propias palabras, un viejo sistema, es decir, un recurso que siempre ha estado ahí. Lo diferente será el uso de ese sistema y la organización de la información recabada en las bibliotecas sobre la Segunda Guerra Mundial. Escribir sobre lo ya escrito tiene otro significado, no sólo se refiere al palimpsesto, también alude a la postura crítica del escritor y a su labor, muchas veces denigrada. No importa que haya miles de páginas escritas sobre el mismo tema, sino lo que esas páginas provocan en el lector; José Emilio apela a un lector crítico.

⁴⁰ José Emilio Pacheco, *Morirás lejos*, 2ª ed., Joaquín Mortiz, 1977, p. 66. Esta es la edición que utilizaré; en adelante sólo anotaré el número de página entre paréntesis.

La novela se divide en tres partes (I, II y III): “Salónica”, “Diáspora” (que en algún momento se intersectan) y “Desenlace” y “Apéndice”; y luego en dos microrrelatos o ejes: ficción e Historia (“Salónica” y “Diáspora”). La siguiente ilustración es el esquema sugerido por las críticas Yvette Jiménez, Diana Morán y Edith Negrín⁴¹



Los dos microrrelatos son el de la ficción (r1, según el esquema anterior), el cual podemos ir identificando como “Salónica”, donde ocurre la escena prácticamente estática en la que eme y Alguien se observan en un parque de la Ciudad de México, eje que además atraviesa

⁴¹Yvette Jiménez de Báez, Diana Morán y Edith Negrín, “Morirás lejos”, en *Ficción e historia*. La narrativa de José Emilio Pacheco, El Colegio de México, 1979, p. 176.

toda la novela y que correspondería al presente de los actantes (eme y Alguien). “La especificidad de r1 es que problematiza el argumento fusionándolo con el proceso de producción de la novela”; y el de la Historia (r2), titulado “Diáspora” pero que irá cambiando de título a lo largo de la narración (“Diáspora”, “Totenbuch”, “Grossaktion” y “Götterdämmerung”), en él se relatan sucesos históricos como la caída del Templo de Jerusalén a manos de los romanos (acontecimiento que da origen a la primera dispersión de judíos por el mundo) hasta llegar a la Segunda Guerra Mundial; corresponde al pasado de los actantes. Éstos son los ejes principales sobre los que se desarrolla la historia narrada.

El uso de recursos tipográficos es algo que de ninguna manera puede pasar desapercibido para el lector, ya que desde el inicio, debajo del título del apartado, aparece un símbolo, que sirve para profundizar todavía más el sentido ético de la novela; con ello la hipótesis de Olea Franco se refuerza, pues desde esa perspectiva la novela adquiere un carácter mucho más que literario, es decir, el lector (crítico) es capaz de descifrar uno de los mensajes entre líneas y tomar conciencia histórica, tal como el escritor aficionado:

SALÓNICA

[v] [...] Tiene una deuda y quiere pagarla con el modesto expediente de escribir. ¿Escribir sobre qué? Sobre un tema único que le atañe y le afecta como si fuera culpable de haber sobrevivido a una guerra lejana que sin embargo extendía su pavor a través de letras negreantes en el periódico, fotos, voces de la radio y sobre todo imágenes cinematográficas miradas con aparente impunidad pero cuya violencia dejó en nosotros invisibles señales, holladuras, estigmas. (pp. 63-64)

Este fragmento arroja información que debe desmenuzarse cuidadosamente. Por un lado, da el sentido ético y moral del escritor aficionado, que bien podríamos identificar como un *alter ego* del propio José Emilio; hay una deuda y será saldada con la escritura, no obstante que la Segunda Guerra Mundial se haya vivido en Europa, no directamente en México ni en

Latinoamérica,⁴² del otro lado del mundo, pero el hecho de que haya sido un genocidio, seres humanos contra seres humanos (por razones absurdas, como la raza, creencia religiosa y supremacía) es lo que hace que los demás no seamos indiferentes a esa situación, a pesar de la distancia temporal. Por el otro lado, que toca el tema que defiende en esta tesis, el narrador habla de la importancia del cine, cómo contribuyó para que los horrores de esa guerra se narren visualmente a las generaciones posteriores. De modo que, si la escritura es un recurso con el que se puede saldar la deuda moral, la imagen refuerza dramáticamente; pone el dedo en la llaga.

Bien, regresando al tema, los símbolos no son los únicos recursos tipográficos utilizados, también se vale de otros:

1. **Las enumeraciones.** Aparecen desde el inicio; en “Salónica” son las hipótesis que me hace sobre la identidad de Alguien, enumeradas con las letras del alfabeto latino, de la *a-z*. En “Diáspora”, que empieza con la historia del pueblo judío narrada por Flavio Josefo, ésta aparece enumerada con números romanos, del I-L. Luego, en “Grossaktion”, que corresponde a recursos como testimonios (escritos y orales) e informes y notas, éstos son los que se enumeran con números arábigos, del 1-8. “Totembuch”, considerado como el capítulo central de la novela, está dividido en fragmentos numerados con el nombre del número en alemán, del uno al doce [*Eins*]-[*Zwölf*]; [*Eins*], a su vez, está subdividido en otra enumeración; con los nombres de los números en latín, del (*primus*) al (*nonus*).

⁴² Ante la Segunda Guerra Mundial México mantuvo una posición neutral, no se involucró de manera directa en el conflicto bélico pero eso no impidió que el gobierno cardenista condenara los hechos y recibiera a los exiliados políticos y judíos que lograron escapar del *Führer*.

“Apéndice” nuevamente vuelve a subdividirse, nombrando los seis apartados con el nombre del número en español. Cada apartado narra un posible desenlace para la novela.

2. **Tipografía.** Los cambios del tipo de letra son una constante en *Morirás lejos*: de redondas a cursivas.
3. **Otros recursos tipográficos.** Además de lo anterior, José Emilio también se vale de recursos como la puntuación, a veces inexistente, o poniendo puntos suspensivos, que el lector podría identificar como silencios que enfatizan lo dicho o bien, los usa para separar ideas, como en las primeras páginas, cuando transcribe los anuncios de “El aviso oportuno”:

Compañía de sólido prestigio solicita hombres de 20 a 25 años... Requerimos mecánicos con conocimientos de electricidad para maquinaria de procesos químicos. 25 a 35 años... Muchachos jóvenes, muy presentables, demuestren su experiencia para cafetería... Promotores para vender de puerta en puerta artículos nobles. Buena comisión... Agente viajero, sepa inglés, muy bien presentado, edad 24 a 30... (p. 13)

Para separar la historia narrada de los anuncios del Aviso oportuno, éstos los escribe en cursivas.

Otro asunto, que los críticos dicen que fue aprendido de la escritura borgeana son las notas a pie, que se anuncian con un asterisco (*) y que se puede interpretar como una segunda escritura en esta novela, una voz más en esta polifonía, que también va revelando la manera en la que se construyó (escribió):

SALÓNICA

[s] En los labios del hombre sentado al que llamaremos Alguien, podrá leer quien tenga el entrenamiento necesario murmullos que no se escuchan pero que inventa o contempla en narrador omnividente.*

*¿Quién es el narrador omnividente? uno de dos: eme o el hombre sentado a unos catorce o quince metros del pozo con “El aviso oportuno” entre las manos.” (p. 51)

La ausencia, en fragmentos, de puntuación (puntos o comas o puntos y comas), que sin embargo no altera para nada los enunciados, paradójicamente esa ausencia marca el ritmo de la escritura.

En “Pantomima”, una vez agotadas todas las hipótesis sobre la identidad de los personajes, hay una nueva numeración, esta vez marcada con ¶ y es un apartado en el que se habla exclusivamente de eme.

También hay dos líneas escritas al revés: “3391 edsed somahcul euq le rop oveun odnum lam led adaila noicilaoc los nibelungos son los muertos horror que yace al fondo del poder absoluto.” (p. 147) Pareciera que se trata de una escritura en espejo, pero el segundo enunciado no es idéntico al escrito al revés.

En la última página de la novela, en el “Desenlace” ofrecido por el narrador, todo un párrafo carece de puntuación y en su lugar hay diagonales:

Así pues

antes de que eme pueda saber qué pasa / aproximarse al escritorio / sacar la Luger / defenderse / cerradura volada / golpe embrutecedor / descenso con eme en peso / subida al automóvil / el primero arranca / el segundo lo sigue / en las alturas hombres entran de nuevo en los edificios y en el secreto interior de la torre / me levanto / el cuidador sale de la tienda / el barrendero reaparece / vuelven los niños que juegan en el parque / y cuando por la noche / (es el atardecer) / la hermana y el sobrino regresen / ya no habrá eme / qué ocurrirá con eme en el Ajusco / entre siete víctimas no sólo ashkenazim y sefardíes de Salónica / también posiblemente checos polacos húngaros serviocroatas ucranianos /o quizá franceses ingleses holandeses belgas españoles y aun alemanes / siete víctimas que durante veinte años esperaron el momento en que nada fallara / han cercado y capturado al verdugo. (p. 150)

Y, un fragmento que llama muchísimo la atención es este:

Entonces Jürgen Stroop pudo informar a Himmler:

el
antiguo
barrio
judío
de

Varsovia
 dejó
 de
 existir

El
 número
 de
 judíos
 ejecutados
 o
 detenidos
 asciende a 56 065. (pp. 69-70)

El fragmento anterior aparece en *8. Epílogo*, de “Grossaktion”, y como lo indica, es el informe de Jürgen Stroop (una de las posibles identidades de eme) a Himmler; pero no está redactado a la manera de un informe, sino que tiene otra sintaxis y está rengloneado, cada palabra ocupa una línea. Esta disposición gráfica simula que el lector está ante un poema (cada línea sería un verso) y al mismo tiempo lo obliga a poner más atención en este pasaje, a que tome conciencia de la magnitud del hecho. Hacia el final, la cifra “56 065” es un número capicúa, lo que sugiere continuidad; nuevamente Pacheco hace referencia a su idea de la circularidad del tiempo. Sobre este pasaje, Magda Graniela Rodríguez resalta que “el arreglo intrínseco de los grafemas permite visualizar aquí un desplome: la caída del guetto de Varsovia. Al mismo tiempo apunta a las formas de un monumento en ruinas. [El cuadro de Brueghel].”⁴³

4. **Símbolos.** Son un elemento fundamental en la novela, ya que gracias a ellos la narración adquiere más profundidad. El efecto final es que, con este recurso, Pacheco lleva la escritura a un nivel más alto y eso le da fuerza.

⁴³ Magda Graniela Rodríguez, “José Emilio Pacheco”, en *Op. Cit.*, p. 85.

A continuación pongo los símbolos con su respectivo significado:⁴⁴

SIMBOLOS Y SIGNIFICADOS



SALONICA

Este símbolo, en su significado antiguo, quería decir que 'los hombres riñen y luchan entre sí'.* La rúbrica acompañante se refiere a la ciudad griega donde un gran número de judíos se reunió después de ser expulsados de España en 1492. Esta secuencia une lo medieval con lo moderno ya que se refiere tanto a la expulsión española como a la llegada de los nazis a Salónica durante la Segunda Guerra Mundial.



GROSSAKTION

La denominación original de la svástica era la crux dissimulata y tenía un significado religioso, cristiano. De ahí la punzante ironía cuando la adopta Hitler como símbolo del Tercer Reich. Esta porción del libro registra el arrasamiento del ghetto de Varsovia: "Gran operación".



GÖTTERDÄMMERUNG

Este es el símbolo del vinagre que enlaza esta sección con la de Salónica donde uno de los personajes se encuentra en un parque invadido por un olor a vinagre. La palabra alemana significa "El crepúsculo de los dioses", y se trata de la derrota y la muerte de Hitler. En el caso de éste, el vinagre ha de referirse a su significado alquímico: la conciencia.



DIASPORA

Este es el símbolo del planeta Mercurio, y por extensión del día miércoles. Lleva, además, el significado de la ambivalencia: "The nature of this planet is both solar and lunar, and it dominates the elements. The sign is hermaphroditic" (52). En esta serie, la idea de la ambivalencia--tal como la rúbrica--se refiere a la desunión y la dispersión de los judíos en la época de Tito Flavio.



TOTENBUCH

Este símbolo se usaba como advertencia para las sustancias venenosas: "Very poisonous, deadly" (64). Esto se ajusta perfectamente al tema de la secuencia, ya que se trata de las investigaciones inescrupulosas hechas por los médicos nazis sobre pacientes conscientes sin siquiera usar la anestesia. Totenbuch significa "El libro de los muertos".



DESENLACE

Este símbolo quiere decir simplemente que 'el hombre muere'.



OTROS POSIBLES DESENLACES

Este signo simboliza el reloj de arena. El tiempo se acaba para uno de los personajes; es el crepúsculo del día.

*Estas definiciones proceden del libro The Book of Signs de Rudolf Koch (Nueva York: Dover, 1930).

Mercurio también como elemento químico (p. 16)

La puesta en abismo le agrega la forma laberíntica, pues, *Morirás lejos* no sólo describe su propia escritura, sino también todos los libros de los que ha tomado rasgos o recursos (intertextualidad); como ya he mencionado antes, la escritura de José Emilio, algunas veces, parte de la misma literatura y de la investigación. La cantidad de

⁴⁴ Russel M. Cluff, "Morirás lejos: mosaico intemporal de la crueldad humana", *Chasqui*, vol. 8, núm. 2, feb, 1979, p. 21.

información sobre la Segunda Guerra Mundial y la historia del pueblo judío, podría haber sido un gran cúmulo de datos, sin embargo, con el tratamiento que el autor le dio, sólo disparó varias lecturas (y formas de lectura) de su novela:

La calidad laberíntica del texto imposibilita tanto una lectura lineal como una interpretación única de la historia matriz, la de eme y alguien. En la trama, las situaciones ocurren y desaparecen para ser sustituidas por otras; el tiempo avanza y retrocede. La escritura semeja un movimiento caleidoscópico mediante el cual los fragmentos se agitan y se detienen una y otra vez formando figuras e historias dispares.⁴⁵

Pero como apunta Edith Negrín, en una reseña a la tercera edición de *La sangre de Medusa*, este proceder de Pacheco no es nuevo (en su escritura) ni tampoco fue únicamente utilizado en esta novela:

Tal convergencia, a veces fusión, entre elementos diversos y aún opuestos cuestiona los límites entre el pasado y el presente, el mito y la realidad, la ficción y la historia, los hombres y los dioses. En sus siguientes obras Pacheco pondrá en entredicho las fronteras entre animales y los seres humanos, la civilización y la barbarie, los espectadores y el espectáculo. La experimentación con estos procedimientos estructura la narración más compleja de José Emilio Pacheco, la novela *Morirás lejos*.⁴⁶

Morirás lejos es una novela en la que cada elemento, tanto escritural como gráfico, cuenta; éstos se encuentran esparcidos a lo largo y ancho de la novela, la tarea del lector es poner atención para ir acomodando las piezas del rompecabezas para formar la unidad. Es una novela sumamente vanguardista, en el aspecto temático (Holocausto) y en la estructura narrativa; José Emilio Pacheco va más allá y entrega al lector un texto que rebasa los simples límites de la vanguardia estilística: nos enfrenta con un estudio de la naturaleza humana a la vez que intenta crear conciencia histórica en el lector.

⁴⁵ Edith Negrín, “Una poética de la reescritura: José Emilio Pacheco”, en *Doscientos años de narrativa mexicana*, vol. 2: Siglo XX, El Colegio de México, 2010, p. 419.

⁴⁶ Edith Negrín, “José Emilio Pacheco y el palimpsesto de la historia: a propósito de la tercera edición de *La sangre de Medusa* (1990)”, *Literatura Mexicana*, vol. II, núm. 1, 1991, p. 159.

II. 2. LA ESCRITURA DE *MORIRÁS LEJOS*: MIRADA, PERSECUCIÓN, VIGILANCIA

La mirada es un elemento importantísimo en *Morirás lejos*, prácticamente la mayor parte de la narración es a través de ella, asociada a la idea de persecución y vigilancia. Este rasgo no sólo es propio del *nouveau roman*, estilo en el que la mirada es clave, ya que se pasa de la narración tradicional, casi naturalista, a una objetivista, es decir, ahora importa más cómo se perciben los objetos desde distintas perspectivas. No obstante, esta idea (mirada, persecución, vigilancia) también se encuentra en la novela policiaca, y *Morirás lejos* tiene un poco de este género al ser una narración en la que los protagonistas se persiguen mutuamente, aun sin saberlo el otro, lo que también ocasiona que los personajes incluso lleguen a homologarse.

El efecto visual, tomado del cine, que el *nouveau roman* agrega a la narrativa significa un gran cambio, es determinante para la manera de narrar que algunos escritores adoptarían desde entonces; no sólo copian sino que también se apropian y experimentan con todos los recursos posibles de la escritura, de modo que la literatura ya no tratará asuntos que puedan ser considerados “simples espejos de la realidad”. Ahora, con una amplia gama de herramientas, los escritores recurren a otras ramas del arte, como la pintura o el cine. El escritor también es un artista, el novelista toma conciencia de que su deber es descubrir lo nuevo, objetivo que logrará rompiendo las reglas. Nathalie Sarraute equipara al novelista con el pintor:

Como el pintor moderno [...], el novelista arranca el objeto del universo del espectador y lo deforma, para separar de él el elemento pictórico.

Así, por un movimiento análogo al de la pintura, la novela, a quien tan sólo el apego obstinado a técnicas caducas hace pasar por un arte menor, continúa por medios propios por un camino que es, seguramente, el suyo; abandona a otras artes –y especialmente al cine– todo aquello que no es de su incumbencia. De la misma

forma que la novela ocupa y fructifica aquellos terrenos que omite la pintura, así el cine recoge y perfecciona los que abandona la novela.⁴⁷

La comparación de Sarraute me parece por demás acertada; novelista (escritor) y lector se convierten en un equipo, aquél se esfuerza por ofrecer a éste textos que no sólo lo entretengan –inicialmente la literatura era una manera más de entretenerse, como cualquier otra actividad o deporte. Con el paso del tiempo esta percepción ha ido cambiando–, también que lo hagan pensar, imaginar, incluso que sea un trabajo conjunto, ya que un lector activo es necesario para la comprensión y disfrute de ciertas novelas, como las del *nouveau roman* y las que se derivaron de esa corriente literaria.

La última parte de la cita es interesante: la novela hace a un lado la forma hasta entonces utilizada y da pie a nuevas maneras de narrar, esto, valiéndose de otras artes, de las que tomó lo necesario para nutrirse y hacer su propio recorrido. Lo mismo hicieron las demás artes: la novela describe detalladamente, y desde varios ángulos, para dar imágenes tan completas como lo haría un cuadro, mientras que el cine hace lo propio con la literatura. Literatura, pintura y cine se complementan marcando sus diferencias. No obstante, en el estilo de la nueva novela, el cine toma un lugar importante dentro de la narrativa, pues novelas como *Morirás lejos* no serían cabalmente entendidas si dejáramos de lado el aspecto cinematográfico.

La novela trabaja a partir de una serie de dualidades, además, opuestas: ejes paralelos de la ficción y de la Historia, dos personajes, dos tiempos y espacios (*grosso modo*), perseguido y perseguidor. Esta última engloba la idea de mirada-persecución-vigilancia, dándole, o reforzando, el carácter visual de la novela. El lector tiene que estar

⁴⁷ Nathalie Sarraute, *La era del recelo*, Trad. de Gonzalo Torrente Ballester, Madrid, Eds. Guadarrama, 1967, pp. 61-62.

atento a todos los movimientos, tanto de personajes y situaciones como de argucias del narrador, que además tratará de confundirlo con una polifonía.

Esta característica no es fortuita, la crítica Yvette Jiménez de Báez, en un libro homenaje, dice que la de José Emilio es “una mirada sobre el mundo”; describe su carácter como contemplativo y empático con su entorno y por eso “No es de extrañar que su escritura, sobre todo su poesía, se aproxime al estilo bíblico, y a otras concreciones del lenguaje y del quehacer humano que se fundan en la mirada. Contemplar, para generar un acto acorde mediante la palabra que lleve al otro.”⁴⁸ La percepción de José Emilio Pacheco es aguda y siempre va de la mano con un profundo sentido de la ética, lo que le da perspectivas hacia el futuro: vislumbres del desastre. Parece una obsesión por la catástrofe futura o un pesimismo arraigado, pero no es otra cosa que una clara visión del presente y del pasado, de la manera en que los hombres se relacionan entre sí; sumado a esto están sus lecturas, donde Borges destaca y de quien retoma y trabaja la idea de que todos nos vigilamos.

Con esto en mente, la idea mirada-persecución-vigilancia detona otra lectura de *Morirás lejos*, una más activa; el lector que exige esta novela es uno atento y capaz de seguir al narrador por los vericuetos de su laberinto. Es un juego de espejos en el que no sólo narrador, personajes y lector miran sino que también son mirados, aunque el lector sea mudo testigo de los terribles experimentos del doctor Mengele. Todos se miran entre sí, descaradamente y también de manera oculta. El lector no actúa como un simple *vouyer* porque se requiere de su participación, no que únicamente contemple las acciones, pues, todo el tiempo se está debatiendo en la dialéctica propuesta por la novela.

⁴⁸ Yvette Jiménez de Báez, “A José Emilio Pacheco: siempre vivas”, en *José Emilio Pacheco: reescritura en movimiento*, El Colegio de México, 2014, pp. 28-29.

La mirada aparece desde la primera página; a lo largo de la novela se irá asociando con la perspectiva o encuadre de eme.

SALÓNICA

Con los dedos anular e índice entreabre la persiana metálica: en el parque donde hay un pozo cubierto por una torre de mampostería, el mismo hombre de ayer está sentado en la misma banca leyendo la misma sección, “El aviso oportuno”, del mismo periódico: *El Universal*. Juegan fútbol algunos niños. El cuidador del parque habla con un barrendero. Todo huele a vinagre. En alguna casa de la fila que eme podría ver entre las persianas hay una fábrica de vinagre. No es la vecindad de apatamientos simétricos ni la quinta de ladrillos blancos edificada sesenta años atrás, cuando el terreno en el que están el pozo en forma de torre, el hombre que lee sentado en una banca y quien lo vigila tras la persiana entreabierto, era el barrio de un pueblo que la ciudad asimiló. (p. 11)

En ese primer párrafo el narrador despliega la acción del eje de la ficción: eme mira a Alguien y aparentemente éste ignora que está siendo observado. eme tiene una posición privilegiada, está en el segundo piso de un edificio y mira a través de una persiana entreabierto, está oculto a la mirada de Alguien o de cualquier otro. Mira sin ser mirado; ve hacia afuera, observa los objetos y a las personas del parque, además de tener fija la mirada en Alguien, pues cree que lo persigue. Más adelante aclara: “no se trata de un juego: es más bien un enigma”. El lector tiene que resolver ese enigma: ¿por qué lo persiguen/vigilan?

Descubrir por qué Alguien vigila a eme (la vigilancia mutua) es la gran tarea que se adquiere al leer esta novela de múltiples lecturas, abierta y al mismo tiempo cerrada por toda “una serie de simbolismos que no se agotan en las referencias bíblicas, dramáticas, poéticas, míticas, alquímicas, cinematográficas, históricas, etc.”; por lo que *el ver* adquiere protagonismo, se vuelve una clave para desentrañar el sentido de *Morirás lejos*.

Paradójicamente, en el presente de la novela, la persecución de la que eme es objeto es estática, no hay un despliegue de acción al modo hollywoodense; es una escena prácticamente inmóvil: un hombre, Alguien, sentado en la banca de un parque, vigila a eme, leyendo “El aviso oportuno” para disimular, mientras eme, que se da cuenta, hace lo

propio desde la ventana del departamento. La persiana cumple una doble función: lo cubre de la vista de Alguien y la entreabre para mirar a través de ella.

El escenario es sencillo, los únicos datos que da el narrador son: un parque en la Ciudad de México, en el que hay un pozo con forma de torre, un chopo ahíto de inscripciones, la banca y el edificio en el que vive eme. Los objetos son muy pocos, además de que el piso del parque es árido y hay un intenso olor a vinagre. El vinagre es un elemento constante, aparece en esta escena de “Salónica”; en la alquimia representa la conciencia, entonces, si eme es quien lo percibe, podemos sugerir que es porque siente el peso de la suya, por eso parece ahogarse con el fuerte olor del vinagre. Y de la misma manera en que invisiblemente su conciencia lo cerca, así le pasa con el espacio. Éste se configura en forma de círculos contenidos dentro de otros (aunque también se corresponde con la puesta en abismo con la que está construida la novela); el primero es la Ciudad de México, luego es el parque, el edificio, el departamento y finalmente el cuarto. Pareciera que eme está preso, pues sólo ocupa un cuarto dentro del pequeño departamento de su hermana y la descripción del narrador sugiere que es así:

[...] llegó a vivir en el segundo piso de la casa propiedad de su hermana (fecha de construcción: 1939. Patio interior sin plantas de ninguna especie. Escalera de caracol. Azotea prensada entre los nuevos edificios. Cuarto que debió ser de criados aunque allí vive eme que ahora acecha a un hombre sentado en una banca leyendo “El aviso oportuno” de *El Universal*.) (pp. 11-12)

La descripción del lugar es lóbrega, es una casa en la que no hay vida por ningún lado, ni siquiera entra el sol, eme está relegado a un espacio destinado, en el mejor de los casos, al servicio, o adonde se guardan los objetos que ya no se ocupan pero tampoco se tiran a la basura. La habitación de eme es igual de triste, no tiene tantas cosas, sólo algunos libros y viejos periódicos.

Se trata, pues, de espacios cerrados aunque aparezca un parque; ahí el olor a vinagre que percibe eme densifica la atmósfera, la vuelve más pesada porque el olor es penetrante. El vinagre, por un lado representa la conciencia de eme, pero también podría ser el fétido olor de una prisión, en donde los olores se mezclan una y otra vez hasta ya no distinguirlos. Vale la comparación con una prisión: eme está en un espacio cerrado (muy reducido), lleva allí veinte años (llegó “un mediodía de 1946 ó [sic] 1947” y “al bajar del taxi sintió en el parque el olor a vinagre”) y no ha salido más que “en ocasión de ciertos viajes interrumpidos –hay que decirlo– en los primeros meses de 1960”: desde que llegó, eme no ha disfrutado de un día de libertad, no porque cumpliera con un castigo, sino por una prisión autoimpuesta, quizá, en gran medida, debida a su paranoia, misma que desata la idea de que Alguien lo persigue y lo vigila:

SALÓNICA

Durante veinte años eme ha purgado la pena de prisión que voluntaria o resignadamente o por cobardía se impuso. Usted no sabe lo que significa que un individuo toque el timbre para ofrecer macetas o detergentes o entre a revisar el medidor del agua o de la luz. Usted no sabe qué palpitaciones al escuchar la campanilla del teléfono (antes que decidiera suprimirlo). No se imagina lo que es sentirse enfermo cuando falta un pedazo de bóveda craneana y no poder llamar a un médico. Usted

–Vamos al diablo: no lo compadezca. (p. 106)

La hipótesis “[f] Es una alucinación: no hay nadie en el parque.” refuerza la idea de la paranoia de eme. Si el hombre del parque no existe, tampoco existe su perseguidor. En [g] retrocede a su idea, pero la descarta porque si el hombre del parque existe no es su perseguidor, sino un detective que vigila a alguien más. Nadie conoce a eme o lo creen muerto. La idea de que el hombre del parque lo vigile le parece una tontería, pues él también lo acecha.

Así va la novela, creando y desechando las hipótesis sobre las identidades de Alguien y eme, pero se mantiene la imagen de la vigilancia (aparentemente) mutua entre ambos personajes, sin embargo, ésta es más evidente por parte de eme, quien se siente vigilado y eso lo lleva a acechar.

Hay dos momentos en los que la mirada tiene gran importancia. El primero es la obra de teatro, fragmento analizado por Cecilia Salmerón, para quien “se trata de una obra dramática dentro de una novela, y no solo de una historia dentro de otra historia; la duplicación interior, en este caso, se ancla en los terrenos de la creación literaria [...]”.⁴⁹ Este fragmento es una puesta en abismo. Un dramaturgo frustrado (posible identidad de Alguien) se propone escribir una obra de teatro en un acto: “este hombre piensa en una obrita en un acto, no muy ambiciosa ni original, que podría llamarse por el lugar donde se desarrolla ‘Salónica’.” (p. 56) Con ironía el narrador anuncia que la obrita no es ambiciosa ni original, sin embargo, posee valor, pues el título nos remite a la isla griega en la que desembarcaron los primeros judíos exiliados, que después serían exterminados.

Continúa, el narrador, dando los pormenores de “Salónica”: el protagonista sería un personaje histórico (igual que eme, que es el doctor Mengele): Isaac Bar Simón o Pedro Farías de Villalobos, un judío converso que vivió en tiempos de los Reyes Católicos y que fue acusado de no cumplir cabalmente con sus deberes cristianos, por lo que fue juzgado por el Santo Oficio. En la obra de teatro Isaac Bar Simón y un compañero de exilio recuerdan la cárcel y la tortura, Bar Simón promete vengarse de su verdugo:

La obra comienza, se supone, una tarde hacia 1517, cuando Isaac y un compañero de exilio recuerdan la cárcel, la tortura, la proximidad del auto de fe. Al hablar del inquisidor que los atormentaba, Isaac dice que tarde o temprano se vengará al reconocerlo por la gran cicatriz que su verdugo tiene en la axila izquierda. El

⁴⁹ Cecilia Salmerón Tellechea, “La *Salónica* de un dramaturgo frustrado: metaficción y exilio en *Morirás lejos*”, *Literatura Mexicana*, vol. XXII, núm. 2, 2011, p. 158.

diálogo pone más y más inquieto al segundo interlocutor. Bar Simón comienza a cercarlo hasta que el hombre confiesa ser el fraile toledano, posteriormente víctima él mismo de la Inquisición al ser delatado por observancia de la Ley Mosaica. Isaac esperó durante años. No tenía la certeza de que su amigo fuera el torturador. Sin embargo decidió aventurarse y acorralarlo hasta que admitiese la verdad. Y lo lleva a rastras hacia otra habitación cuando alguien más sube a escena: el director. (p. 60)

El narrador únicamente da el argumento de “Salónica”, pero vemos que es semejante a la de *Morirás lejos*; en la obra también hay dos personajes acechándose mutuamente, aunque aquí conviven y es por eso que Isaac Bar Simón descubre a su torturador y se venga. La obra de teatro fue una trampa para atraparlo y satisfacer su venganza, esperó años hasta tener las pruebas suficientes de sus sospechas.

“Salónica” y *Morirás lejos* comparten argumento y personajes, un poco la técnica de espejo; esto es un signo doble de la lucha y la división de los hombres por el poder absoluto. Esa especularidad se logra porque ambas explicitan sus procesos configurativos y el lector/espectador es testigo de este proceso. Como todo en la narrativa pachequiana, este fragmento no es fortuito, José Emilio se valió del teatro por su poder desenmascarador, para él “la ficción nunca es inocente, sino que tiene el poder de desenmascarar la Historia, de señalar responsables; es un ámbito privilegiado mediante el cual se puede, incluso, reinsertar valores éticos en el devenir histórico. Esto conlleva una crítica a quienes consideran el arte como mero divertimento inocente, como una forma de evasión momentánea de problemáticas ‘reales’.”⁵⁰

El segundo momento en que cobra fuerza la mirada es donde se menciona *La torre de Babel* de Pieter Brueghel:

SALÓNICA

¿Qué puede verse en las paredes?

Manchas de humedad, grietas, salitre, una reproducción de *La torre de Babel* de Pieter Bruegel [sic], lámina corriente desprendida de una revista que

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 170-171.

empieza a amarillear pues, cuando están abiertas las persianas, el sol baña el muro entre once de la mañana y dos de la tarde.

¿Por qué está allí La torre de Babel?

Difícilmente pueden atribuirse a eme conocimientos plásticos o afición por la pintura. Debe reconocerse sin embargo que esta obra ha ejercido en él una extraña fascinación desde que la encontró en una caja de chocolates suizos obsequiada a una de sus amantes en Düsseldorf.

Bien, pero ¿qué función desempeña en su refugio?

Tal vez sea una forma inconsciente de recordar los campos. En ellos se hablaron todas las lenguas y sus habitantes mayoritarios fueron a su vez esparcidos sobre la Tierra. O es quizá una metáfora para significar que el Tercer Reich pretendió erigir en todo el planeta la torre de un imperio milenario, como aquellos sobrevivientes del Diluvio llegados a la vega de Shinar. Pero en vez de ladrillo a cambio de piedra y betún en lugar de mezcla emplearon la sangre y el terror.

No, la mente de eme no tiene capacidad de asociación metafórica. (p. 119)

Este cuadro es una puesta en abismo más, el narrador la inserta perfectamente en la trama de *Morirás lejos* y da varios motivos que explican su presencia: es un adorno en la pared de la habitación de eme, quien aunque carece de conocimientos plásticos se siente atraído por este cuadro en particular y quizá se debe a la imagen misma y a lo que pudiera representar, tanto en la imaginación de eme como en su interpretación artística, no obstante que “Ignoramos lo que Bruegel [sic] quiso representar –nada bueno: es lo único seguro.” Pero también se relaciona con el pozo en forma de torre: “*Una casualidad, ilusión óptica.*”

Las semejanzas de *La torre de Babel* con más cosas dentro y fuera de la realidad también son muchas:

Se parece a las ruinas del Reichstag pero también al cadáver del Coliseo romano. Es una aparatosa advertencia sobre la imposibilidad del imperio, un túmulo sepulcral para todos los tiranos del mundo. Resultado inconcluso del esfuerzo de varias generaciones, empleó todas las experiencias anteriores, se hizo con el trabajo esclavo y se alzó para no perdurar. (p. 120)



Pieter Bruegel, *La torre de Babel*, Óleo sobre tabla, 114 x 154 cm., 1563.
Museo de Historia del Arte, Viena, Austria.

Pero el narrador también recalca que la obra pictórica de Bruegel fue política, otra forma de testimonio contra la Inquisición en Flandes; igual que *Morirás lejos*, es una manera de crear conciencia histórica y memoria contra el horror. Son intentos porque el horror no se repita. Como la novela el cuadro tampoco tiene personajes, sólo siluetas: “muchedumbre sin edad ni rostro”; el cuadro contiene “un comentario mudo pero evidente sobre la inutilidad de las fatigas y ambiciones humanas.” Ni las palabras ni las imágenes, nada es suficiente para expresar plenamente lo que fue la Segunda Guerra Mundial, o cualquier otra; las palabras no alcanzan a manifestar el horror.

Sin embargo, “Aún no hemos mencionado cierto problema: ¿desde los ojos de quién mira el pintor el paisaje del cuadro? ¿Con qué derecho se atreve a pintar algo que jamás observó? O dicho en otros términos, trasladado a otro campo: ¿quién contempla *La torre de Babel*? ¿Quién nos cuenta la historia del acoso de eme?” (p. 121) Aquí se vuelve a poner en juego la mirada. ¿Quién ve a quién? ¿Nosotros contemplamos el cuadro de Bruegel o el

cuadro nos contempla a nosotros? Esta puesta en abismo tiene un efecto de vértigo. Todos nos miramos.

La idea de mirada-persecución-vigilancia se logra por el método detectivesco del narrador, quien propone al lector descifrar el enigma del acoso a eme.

II.3. LITERATURA CINEMATOGRAFICA

II.3.1. ESTRATEGIAS NARRATIVAS: PALABRA E IMAGEN

Anteriormente revisé la estructura con la que está construida *Morirás lejos*: fragmentaria, caleidoscópica, cada pieza es importante para finalmente lograr la unidad de la novela. Y, en esta serie de recursos técnicos inserto lo cinematográfico, ya que este rasgo –desde mi lectura– es uno de los que sobre sale en *Morirás lejos*. A golpe de palabra José Emilio Pacheco logró que su escritura fuera no sólo rítmica y sonora, poética, sino también visual, es decir, atendiendo al rasgo cinematográfico tenemos que cada apartado (“Salónica”, “Díaspóra”, “Totenbuch”, etc.) funciona como una especie de cuadro; uno detrás de otro, escenas consecuentes en la película que se narra. Exactamente “La división Salónica se compone de cuarenta y ocho cuadros, y los primeros veintitrés se subdividen en lo que el narrador llama ‘incisos’ [...] Hay veintiséis incisos que se ocupan [...] de proponer posibilidades sobre el carácter y el propósito de Alguien [...] Los últimos veinticinco cuadros de la secuencia añaden más informaciones e hipótesis sobre el parque, la casa y la personalidad de ambos personajes.”⁵¹

La yuxtaposición de estos cuadros es lo que da el efecto de que se trata de una cinta, cada apartado sería una escena; en “Salónica” (eje de la ficción) todo es estático, los únicos dos personajes tienen una posición bien marcada: eme está oculto en su habitación, desde donde acecha a Alguien a través de la rendija que abre en la persiana. Alguien está sentado en la banca del parque, también oculto detrás del periódico abierto en “El aviso oportuno”.

⁵¹ Russell M. Cluff, “*Morirás lejos*: Mosaico intemporal de la crueldad humana”, *Chasqui*, vol. 8, núm. 2, feb, 1979, p. 23.

No hay nada más, sus movimientos son imperceptibles. De inicio, el lector no sabe si se vigilan mutuamente o sólo es eme quien espía a Alguien o viceversa, también cabe la posibilidad de que Alguien ni siquiera se dé cuenta de que está siendo observado por eme, que la idea de persecución esté únicamente en la mente trastornada de eme. En este sentido, la acción física es nula, sin embargo se desborda en la imaginación de eme, que agota el alfabeto con hipótesis sobre la presencia de Alguien, sentado en la banca del parque de enfrente de su casa, aparentemente vigilándolo. Los elementos son pocos: dos personajes en un espacio semivacío, árido y con un penetrante olor a vinagre, además del pozo en forma de torre (que para eme es símbolo de su derrota); el tiempo tampoco avanza, es estático, bien podría ser cualquier momento del día (tengo la impresión de que es por la tarde) o todo un día. El narrador omnividente no proporciona más información al respecto.⁵²

⁵² El caso del narrador omnividente –pero no omnisciente– es muy interesante pues, a pesar de ser *omnividente* no le proporciona más información al lector, es decir, no expone el panorama del que supuestamente él goza por su posición privilegiada; va dando datos a cuenta gotas para luego negarlos. El hecho de que el lector camine sobre arenas movedizas se debe a su actuar tan reservado, indeciso; el narrador selecciona la información que dará al lector sobre los hechos y personajes, simula colaborar con él para resolver el enigma del acecho a (o de) eme. No obstante la última palabra, la elección sobre la hipótesis “verdadera” es total responsabilidad del lector. Sobre este tema, Peter G. Broad dice: “La voz que narra la historia aquí es una voz tan problemática como la materia de su narración. Lo que Pacheco ha logrado es una versión de la historia donde el lector está en un diálogo constante con los eventos y donde termina cuestionándose a sí mismo sobre su culpabilidad en ellos.” (Peter G. Broad, “¿Con quién hablo?: Autoridad narrativa en *Morirás lejos*”, en *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*, Siglo XXI Editores, 2006, p. 243. Este ensayo es muy esclarecedor sobre el tema del narrador en esta novela.)

El narrador es al mismo tiempo el autor implícito, ya que es él quien construye a los dos personajes; es consciente de que está creando y toma decisiones sobre lo que quiere o debe contar y cómo hacerlo para lograr algún efecto. Por otra parte, aunque eme es un personaje, pareciera ser, a la vez, el autor del personaje Alguien, puesto que eme detona la serie de hipótesis sobre la identidad de Alguien; aunque también pudiera ser que eme sólo funcione como un instrumento del autor-narrador para construir, poco a poco, la imagen del hombre del parque. Así, el lector es quien construye a este personaje, ya que, repito, él tiene la decisión final: “Falla entre otras innumerables: el narrador ha dicho quién puede ser el hombre sentado pero no tenemos sino vaguísimas referencias a eme. 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 afines con objeto de que *tú* escojas la que creas verdadera.” (pp. 71-72)

Si se trazara una pirámide jerárquica, la perspectiva privilegiada es la del narrador: él es quien ve y sabe absolutamente todo cuanto acontece en la novela; luego viene eme, sintiéndose observado y siempre vigilando a través de la persiana; finalmente está Alguien, que es observado por eme y a la vez vigila a aquél.

Trasladado al lenguaje cinematográfico, el narrador hace del director de la película, pues las películas son eso: la perspectiva del director.

La acción de “Salónica” sucede en la mente de eme. Alguien, aunque estático, actúa las diversas posibilidades propuestas que llevarán a su verdadera identidad:

Mientras tanto [z] el hombre sentado a unos catorce o quince metros del pozo junto al chopo entre el olor a vinagre, comprueba a cada instante sus dotes interpretativas y como si respondiera a un director escénico, flexible a sus análisis de personaje a través de los actos de una obra con sentido secreto, se muestra sucesivamente

- resignado ante la injusticia, dolorido ante las dificultades cronológicas y tecnológicas para hallar trabajo –en el inciso *a*;
- astuto, severo, paciente –en el inciso *b*;
- amargo, abatido, molesto –en el inciso *d*;
- nostálgico pero con la soberbia de quien lo perdió todo –en el inciso *e*;
- astuto, severo, paciente (aunque de otro modo) –en el inciso *g*;
- prácticamente invisible (es un contrasentido) e inmóvil –entre la *h* y la *p*, como por otra parte en el inciso *f*;
- implacable en *s*;
- taciturno y contemplativo –en *u* y *v*;
- reflexivo e irónico –en *y*;

sin el menor deseo de continuar jugando con el ratón e investido por la dicha de concluir una tarea que ha ocupado muchos años –en el presente inciso *z* que remata por ahora las conjeturas y al que es indispensable (la hora se aproxima) reemplazar. (pp. 70-71)

Este es el resumen de todos los registros de personaje por los que pasa Alguien en la mente de eme, mientras a la vista del lector parece inmóvil. Este efecto visual que las palabras logran en el lector es muy difícil en literatura, a diferencia del cine, porque éste es imagen, y ahí radica el valor estético de *Morirás lejos*. El cine es un arte audiovisual y la representación recae en la actuación, tampoco es fácil porque no se trata únicamente de acciones concretas, sino de emociones que deben ser encarnadas por el actor. El hecho de que en este caso se haya invertido el sentido de la creación, es decir, que el punto de partida sea la escritura y no la imagen, dice todo del trabajo escritural de Pacheco y coloca a *Morirás lejos*, su única novela, en la cúspide las letras mexicanas.

Mientras tanto, en “Díaspóra” (eje de la Historia), la acción es constante, ésta es la parte dinámica de la narración. José Emilio Pacheco despliega una serie de recursos que guían al lector para hallar una posible salida del laberinto en el que lo metió el narrador

omnivalente; la historia de las persecuciones sufridas por el pueblo judío desde tiempos remotos se cuenta a través de documentos con valor histórico (informes encontrados, bitácoras, lo escrito por Josefo, etc.) y al mismo tiempo, Pacheco inserta ficción: la obra de teatro “Salónica”, del dramaturgo frustrado, y la discusión entre el editor y el escritor aficionado. Esas son dos puestas en abismo más a la que representa la propia novela.

Sin embargo, la acumulación de información sobre la Segunda Guerra Mundial y el pueblo judío, responde a una intención ética como han apuntado varios críticos.

Morirás lejos representa un gran reto para el lector, y supongo que es el mismo al que se enfrentó José Emilio Pacheco al escribirla; el lector es testigo de su habilidad tanto en la narración como en la descripción de imágenes, de ahí que tenga un aspecto cinematográfico. Éste se presenta desde el inicio y lo reconocemos durante la lectura cuando aparecen verbos como *ver, mirar, observar, vigilar*; trasladado al cine, la estructura fílmica narrativa en toda película (encuadres, emplazamientos, movimientos de cámara, etc.) revela la mirada del cineasta. “Salónica” está *narrada* con la técnica de la *cámara subjetiva*, es decir, se sugiere la perspectiva de un personaje específico; en este caso el punto de vista siempre es el de eme. Mientras que en “Diáspora” prevalece la técnica de la *cámara objetiva*: la cámara (óptica) y el montaje se mueven de manera casi imperceptible y el ángulo está a la altura de los ojos, se pretende que el espectador sea testigo objetivo de la escena. Por momentos se perciben ambas técnicas, ya que la perspectiva del narrador omnivalente (cineasta) no desaparece del todo en ambos ejes narrativos.

Francisco Javier Ramírez,⁵³ en su tesis de maestría, habla de un cine del mirar o mirar efectual, dado por el acto de mirar dentro de la diégesis. Es evidente que el cine es

⁵³ Francisco Javier Ramírez Miranda, *El cine y el acto de mirar*, “El castillo de la pureza”, Tesis de maestría en Historia del Arte, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2010.

visual, las imágenes son su medio de expresión, el cineasta da su mensaje a través de ellas, sin embargo, la mirada no siempre es la herramienta principal. Por ello se debe prestar atención a los elementos que destaquen la mirada; los principales serían los siguientes:

1. Recurrencia de elementos físicos y objetos que refieren a la vista (lentes, espejos, telescopios, etc.)
2. “Un acento en los reencuadres dentro del cuadro que se generan por ventanas, marcos o puertas que remiten al acto de ‘asomarse al interior’.”
3. Vouyerismo, intencional o accidental, deseado o no.
4. Ejercicio del poder a través del acto de la vigilancia visual.
5. Referencias directas al ojo.
6. Referencias verbales a lo visto o la mirada.⁵⁴

En *Morirás lejos* aparece la mayoría de los elementos mencionados en la lista. Destacan los puntos 2 y 4. En el eje de la ficción eme tiene el control, ejerce el poder vigilando a Alguien desde la rendija que abre en la persiana. La mirada es clave para la lectura que propongo en esta tesis, ya que los encuadres (que en la novela equivaldría al *decir*) realizados no son una herramienta del discurso sino que son *el discurso* mismo.

La vigilancia de eme a Alguien es constante y a través de la persiana que entreabre con los dedos índice y anular (lo que es difícil y un poco doloroso físicamente), prácticamente es una rendija, su campo de visión es limitado, únicamente podría ver a su objeto de observación (Alguien). En lenguaje cinematográfico, es un encuadre muy cerrado; en cambio, los encuadres del narrador omnividente son abiertos y el lector-espectador puede ver (imaginar) mejor las escenas.

No sólo la mirada, las alusiones al cine también aparecen de manera directa e indirecta: “por la despedida en una esquina furtiva y la mohosa secuencia cinematográfica: ver que te alejas, perderte, media vuelta, sufrimiento en las calles que oscurecen, gesto de actor, cigarrillo en las comisuras [...]” (p. 24) se lee en un fragmento de la hipótesis [*d*] en

⁵⁴ *Ibid*, p. 8.

donde Alguien pudiera ser un hombre que espera a su amante. El narrador, como lo dice, describe, escuetamente, una típica secuencia cinematográfica de una pareja que se separa.

En [g] Alguien es un detective privado; la vigilancia y el cine aparecen juntos:

SALÓNICA

[g] Es un detective privado a quien contrataron para elaborar un informe sobre las actividades de alguna persona que habite en esta cuadra –no de eme, pues nadie o casi nadie lo conoce en la ciudad, y si existe alguien que lo conoció debe de creerlo ya muerto. Además el investigador no hubiera cometido la torpeza de situarse a horas fijas durante varios días consecutivos en un punto en que él mismo puede ser largamente escrutado por eme / quien con los dedos índice y anular tiene (aún) la persiana entreabierta.

El detective se forjó ilusiones cinematográficas acerca de su oficio y se ve confinado sin clemencia a una oficinita en las calles de Palma, adonde aisladamente recurren ingenuos que le pagan por certificar la buena conducta de un hombre que va a casarse con su hija, la bancarrota auténtica o fingida de un deudor, la castidad vespertina de la esposa, la honradez de un empleado, las relaciones del primogénito adolescente que simula estudiar y gasta el dinero de sus padres con amigos torvos en billares, cantinas y burdeles [...] (pp. 29-30)

Alguien está lejos de ser un Sherlock Holmes, en la descripción del narrador parece una caricatura del estereotipo del detective; no consiguió ni siquiera ser un buen detective, sino que se convirtió en uno que pasa las horas escribiendo los informes de sus investigaciones y persecuciones.

En “Totembuch”, cuadro central en esta cinta, hay un fragmento cuya descripción resulta cinematográfica, si no es que todo este apartado lo es. Y eso quizá sea un efecto debido a la enorme cantidad de películas que se han filmado sobre el tema; la descripción detallada facilita la aparición de las imágenes:

Un altoparlante dicta las órdenes: desvestirse, entregar ropa y objetos personales en las ventanillas. Se desnudan sin protestar: han disipado sus temores el alivio de concluir el viaje, el trato inesperadamente suave, la irónica recepción musical.

Cuando termina la ceremonia parten dos procesiones en línea recta hacia el horror: una por el sendero a la sombra de viejos árboles, otra rumbo al trabajo esclavo. La orquesta subraya la atrocidad de la farsa: eme ha escogido del repertorio marchas y vales de opereta. Hay –dicen quienes ahora lo están viendo– lágrimas en los ojos de los músicos. (p. 90)

Los fragmentos anteriores dan la sensación de estar leyendo el *script* de una película; se describe la escena puntual y brevemente. La última línea refuerza mi hipótesis porque ese “quienes” se refiere tanto a los personajes que son parte de la escena como a quienes ven/leen esta escena.

En la siguiente página se lee:

Conforme al instructivo sobre el empleo de gases letales, eme contempla el espectáculo desde arriba, tras la hermética ventana o portilla color verde, y filma algunas escenas en dieciséis milímetros.*

*Las películas, hoy en poder de archivos ingleses, jamás serán exhibidas públicamente. (p. 91)

eme sigue ejerciendo el poder a través de la mirada, ahora desde una ventana y con la filmación de escenas; como información extra el narrador dice que esas películas nunca se conocerán: el horror seguirá escondido y los demás, al igual que el escritor aficionado, sabremos de su existencia por lo que otros cuentan.

El rasgo cinematográfico es parte de la estructura de la novela, por lo que su autor fue consciente de lo que quería y cómo conseguirlo mediante la escritura, además de la experiencia de José Emilio como guionista cinematográfico y argumentista al lado del cineasta Arturo Ripstein.

II.3.1.1. MORIRÁS LEJOS FRENTE A *M, EL VAMPIRO DE DÜSSELDORF*, *NOCHE Y NIEBLA* E *HIROSIMA, MON AMOUR*

La finalidad de este apartado es hacer un comentario de las películas mencionadas y cómo se relacionan con *Morirás lejos*. Esta relación se establece a partir de la mención directa de *M, el vampiro de Düsseldorf*: “eme, para recordar a Fritz Lang y a una película que usted, él y yo vimos en la Alemania de 1932: *M, el vampiro de Düsseldorf*, retrato de un criminal que muy pronto, con el ascenso de Hitler al poder, de monstruo se convertiría en paradigma.” (p. 132)⁵⁵ y agrego el documental *Noche y niebla*, que viene del *Decreto Nacht und Nebel*, e *Hiroshima, mon amour*, pues, considero que comparten temática y estructura con *Morirás lejos*. En un ejercicio de comparación se pueden apreciar las técnicas cinematográficas que la novela toma de los filmes.

M, el vampiro de Düsseldorf (1931) es una película alemana dirigida por Fritz Lang. Cinta de estilo policial, ideada a partir del caso real de Peter Kürten, asesino serial de niños en Düsseldorf. En la ficción, el asesino es Hans Beckert (Peter Lorre), un hombre trastornado, quien secuestraba, posiblemente violaba, y finalmente asesinaba a niñas en la ciudad de Düsseldorf; Elsie Beckmann (Inge Landgut) es su novena y última víctima. Del asesino no se da información, el espectador lo va identificando paulatinamente; primero su voz, cuando se acerca a la que será su víctima mientras ésta lee el anuncio en el que se ofrece recompensa por el asesino. Ahí va la segunda señal: su sombra, reflejada a contraluz en el letrero que la niña lee. Para que Elsie confíe en él, le compra un globo con un ciego y, paradójicamente, no pasa desapercibido ante éste, que finalmente es quien resuelve el caso.

⁵⁵ “Señales cinematográficas en *Morirás lejos*: Fritz Lang en cuestión”, de Edith Negrín, es uno de los pocos ensayos, si no es que el único, que aborda esta relación entre la novela y el cine. Fue clave para mi trabajo.

El *leitmotive* de la película es un particular silbido del asesino: *En el salón del rey de la montaña*, pues eso presagia su aparición, así como la canción del juego de los niños en la primera escena: “Pronto vendrá el vampiro con su cuchillo y te hará picadillo”. Las madres de los niños se asustan con esa canción, creen que lo invocan, pero una calma a la otra: si los niños juegan, aunque sea ese juego macabro, pueden tener la tranquilidad de que están allí. La presencia del asesino es fantasmal, no tiene un rostro ni un nombre, por lo que puede ser cualquiera, las pistas que hay para dar con él tampoco son seguras. La policía utiliza la última tecnología para dar con él y capturarlo, pero parece una misión imposible, lo único que saben es que es “un ser anormal”.

Ante esta situación extraordinaria, policías y ladrones se organizan, cada uno por su lado, y empiezan el asedio al asesino. El meollo del problema se ilustra así: en un cuadro aparecen sentados alrededor de una mesa los integrantes del cuerpo de seguridad que se proponen cumplir con su labor y capturar al despreciable asesino de Düsseldorf. El siguiente cuadro es prácticamente lo mismo, salvo que los hombres reunidos son ladrones, mendigos, viciosos y vagabundos, quienes se han visto afectados en “sus negocios” por la presencia de este hombre. Ambos grupos sostienen reuniones durante toda una noche. La organización de los ladrones es más efectiva (quizás porque son más), hay uno en cada esquina de la ciudad, con los ojos bien abiertos para lograr el objetivo. Por el silbido, el globero ciego reconoce a Hans Beckert. Le ponen una trampa: un ladrón se marca una “M” (de *mörder*, asesino) en la mano y luego finge tropezarse con él para fijar la letra en su abrigo.



Fotograma de *M, el vampiro de Düsseldorf*, Fritz Lang, Alemania, 1931.

El asedio ahora es físico, lo acorralan hasta que queda sin la posibilidad de escapar. Deciden enjuiciarlo ellos mismos porque la “justicia es demasiado benévola”, dirían que es un enfermo mental y sus crímenes quedarían impunes. En el juicio *M* ya no resiste más y confiesa su culpabilidad, no sin antes pronunciar un apasionado monólogo en el que dice que actúa motivado por fantasmas y voces que lo acosan, una le dice “¡mata!” y la otra “¡no lo hagas!”; “Alguien que me persigue y soy yo mismo”. Desde luego eso no es una justificación para su crimen, pero evidentemente es un trastornado, un esquizoide.

El M de la película y el eme de la novela comparten características de personalidad: ambos son hombres trastornados, por motivos diferentes, y eso los lleva a cometer crímenes imperdonables contra grupos vulnerables, uno con infantes y el otro con judíos y cuanto ser humano se cruzaba por su camino. De ellos no hay más que indicios que paulatinamente llevan a su rostro: en la película, policías y ladrones pasan la noche haciendo una lluvia de ideas con las pistas que tienen del asesino, y que esperan los lleven a él. En la novela son hipótesis las que pretenden descubrir su identidad: “Pero ¿cómo saber quién es eme, qué le reserva el porvenir más inmediato?”, se podría recurrir a métodos adivinatorios

o el nombre, el solo nombre: eme entre otras cosas puede ser: mal, muerte, *mauet*, *meurtrier*, *macabre*, *malediction*, *menace*, *mis á mort*, *mischung*,

mancherlei, meuchelrond, maskenazung, märchen, messerheld, minaccia, miragio, macello, massacro;

eme, la letra que cada uno lleva impresa en las manos;

eme, como Melmoth, el hombre errante;

eme, porque así (M) llama Paracelso al principio que conserva y calienta el aire y sin el cual se disolvería la atmósfera y perecerían los astros. Sus comentaristas creen ver en esta letra el símbolo de Mercurio, el jeroglífico maternal, la llave de la Cábala o la primera letra de la Mumia, gran principio de conservación y perduración del universo; (pp. 131-132)

M y eme son la encarnación de la maldad, perpetradores de crímenes horripilantes, sembradores de terror.

El enlace entre película y novela viene en el mismo pasaje: “eme, para recordar a Fritz Lang [...]”; ambas creaciones son producto de la posguerra, tal vez allí esté su fuerza y su estética oscura, profundamente reflexiva sobre el género humano y los motivos que lo llevan al crimen.

En un análisis metaliterario, las portadas de *Morirás lejos*, en su versión mexicana y española, lo mismo que el cartel de *M, el vampiro de Düsseldorf*, presagian el contenido:



El cartel y la portada diseñada por Vicente Rojo son impactantes, el color rojo destaca en ambos. Es símbolo de la sangre vertida por la misma mano asesina, por la supremacía del

más fuerte. En cambio, la portada de la edición española de *Morirás lejos* sólo nos da la imagen de Alguien, vaga, quizá desde la perspectiva de eme. Este Alguien está caracterizado como un detective un tanto hollywoodense, representa las aspiraciones cinematográficas que se hizo de su oficio.

En 1955 Alain Resnais presentó el documental *Nuit et Brouillard*, filme que hace a un lado el morbo y tampoco pretende ser un informe de lo ocurrido en los campos de concentración, aunque lleve el mismo nombre del decreto del 7 de diciembre de 1941, firmado por el mariscal Wilhelm Keitel; es una reflexión acerca de la imposibilidad de la representación, igual que *Morirás lejos*.

En “Totenbuch” se habla del decreto, cuyo nombre retoma Resnais para su documental:

Nacht und Nebel, resonancia de címbalos oscuros, los prisioneros desaparecerán sin dejar huella, se perderán en la noche y la niebla, nadie sabrá de su destino final, el terror secreto, el misterio de las fábricas que elaboran muertos, la tecnología aplicada a la destrucción de la vida para conquistar el *Lebensraum* de los alemanes;

Nacht und Nebel, viajar seis días en un vagón para el transporte de ganado, sin luz sin agua sin alimento sin espacio, en una atmósfera que a las pocas horas se volvió irrespirable; la buena educación desaparece, las costumbres del civilizado se borran, y entre llantos de niños quejas de enfermos protestas lamentos rezos maldiciones, comienza a descender el infierno; (p. 86)

Nacht und Nebel, noche y niebla, *Nuit et Brouillard* son prácticamente lo mismo: presagio de muerte y una feroz lucha por no olvidar el horror. Es una triste ironía que las palabras noche y niebla, que en otro contexto remitirían a algo poético, aquí tengan un sentido oscuro. El *Decreto NN* era la autorización del *Führer* para la desaparición forzada, para que la familia de esas personas no volviera a verlos ni a saber nunca nada más de ellos, aunque era obvio su destino final: la muerte lenta en los campos de concentración. Ellos, igual que eme, eran los condenados a morir lejos de sus lugares de origen.

La primera imagen que Resnais pone en los ojos del espectador es un campo verde, toma cerrada que en cuanto se abre corta la respiración, aparecen alambres de púas, ruinas de los campos de exterminio y una voz en *off* nos introduce en una atmósfera de terror. *Noche y niebla*, primer documental sobre el Holocausto, está construido a partir del material cinematográfico incautado a los nazis más fotografías de archivo y las tomas realizadas por el equipo de Resnais. Hay dos secuencias o ejes, como en *Morirás lejos*, una a color (presente, o sea, el momento de la filmación) y otra en blanco y negro (pasado, archivo nazi), cuya función es llevar al espectador de un tiempo a otro por el mismo lugar. El objetivo es que el espectador vea lo que se escapa de la mirada; en las ruinas de los campos de exterminio “los turistas se fotografían”, dice el narrador, lo que significa una cosa: olvido, esas ruinas (ningunas) no son lugares turísticos ni históricos ni monumentos, sino recordatorios de la barbarie. Con un tono irónico (el narrador comparte con el espectador sus pensamientos, miedos y reproches), imágenes crudas (hombres esqueléticos, cuerpos que son arrojados a fosas comunes, aplastados por pesadas máquinas) y una pregunta que busca respuesta: ¿Quién es responsable?, este documento visual intenta representar lo irrepresentable, mantener la memoria del horror para evitar que se repita. La responsabilidad no sólo es de quienes cometieron los crímenes, sino de la Humanidad entera, que olvida, que se ciega.

Noche y niebla, decreto que llevó al paroxismo la violencia y tuvo como consecuencia la solución final tiene su contraparte en el trabajo de Alain Resnais, que con las mismas palabras reconstruye críticamente las atrocidades cometidas por los nazis... sin embargo nunca sabremos “siquiera la mitad de cuanto ocurrió en los campos de exterminio”, dice el narrador de *Morirás lejos*. El documental y la novela son intentos por fijar la memoria, una lucha feroz contra el olvido.

Cuatro años después (1959), Alain Resnais presenta al mundo su primer largometraje: *Hiroshima, mon amour*. Inicialmente era otro documental, ahora sobre la bomba atómica arrojada en Hiroshima y Nagasaki, pero con la intervención de Marguerite Duras se convirtió en la película que ha quedado en los clásicos del cine.

En *Morirás lejos* no hay referencia directa ni indirecta a esta película, salvo el pasaje donde el escritor aficionado discute con un editor:

– Por qué no aprovecha su material para un artículo que hable también del bombardeo de Dresde ordenado por Churchill los crímenes de Stalin (Hitler se queda corto le aseguro Stalin inventó los campos de concentración) y también se refiere a las purgas en China los lavados de cerebro en Corea y Vietnam por supuesto mencionando lo de Hiroshima y Nagasaki (p. 65)

Además de los puntos de convergencia entre ambas.

Comparten estructura: dos ejes, realidad y ficción. La película es la conversación de una pareja de amantes que se encuentra en Hiroshima; una actriz francesa (Emmanuelle Riva) está en esa ciudad filmando una película sobre la paz, él (Eiji Okada) es un arquitecto y político japonés: Nevers e Hiroshima. La historia no es lineal y recurre constantemente al *flashback*, pues ella reconstruye su pasado inmediato (lo que ha hecho durante su estancia en Hiroshima) y su pasado no tan cercano, catorce años atrás, cuando se enamoró de un soldado alemán, amor frustrado por la muerte de éste.

Como en los casos anteriores, las escenas pertenecen a dos ejes principales que se van mezclando conforme avanza la película. La primera toma de *Hiroshima* es el abrazo de la pareja, se escucha la voz de ella: “Lo he visto todo” y él le responde que no ha visto nada, ella insiste en que sí y narra, más bien, da una crónica de lo que ha visto en el museo y en las calles de Hiroshima: hombres, mujeres, niños y animales deformados y mutilados para siempre a causa de la bomba; le es imposible ignorar lo que es tan evidente, lo que consta en fotografías, reconstrucciones y explicaciones porque no hay otra cosa, no hay

lógica, ni motivo, nada explica los crímenes del poder. Los dos ejes de esta película son: las escenas de la pareja abrazada después del sexo, los recuerdos de ella, la historia de amor, y, por otro lado todo lo relacionado a las consecuencias de la bomba atómica; luego todo se mezcla porque ambos personajes son sobrevivientes de la guerra, cada uno representa a su respectiva ciudad: Hiroshima y Nevers. Dos perspectivas son una, pues, él no estaba en Hiroshima cuando lanzaron la bomba, estaba en la guerra, y ella estaba en Francia, recién llegada a París; para ella Hiroshima significaba el final de la guerra. No obstante, los periódicos reproducían el horror del hecho.

Resnais, experto en el montaje, aprovecha esta técnica y la exprime lo más que puede; fusiona los tiempos (especie de viaje en el tiempo: ir y venir), espacios (Hiroshima y Nevers; los encierros de ella, primero en Nevers luego de la muerte de su novio y en el presente en la habitación en la que está con el japonés), la pugna entre el olvido y el recuerdo, y la guerra y el amor, que comparten “la ilusión de jamás poder olvidar” (y que ambos se declaren). En este soliloquio ella divaga sobre la necesidad de la memoria, le horroriza la sola idea de poder olvidar; ver es otro verbo que usa mucho durante sus intervenciones, por eso es que no concibe el olvido si las imágenes se quedan grabadas en la memoria. Otro punto común es la puesta en abismo, pues hay una película dentro de la película. *Hiroshima, mon amour* contiene, a su vez, la película internacional sobre la paz. Y ella, la protagonista, es una desquiciada por la guerra, igual que eme y M.

Con este comentario comparativo demuestro el diálogo entre cine y literatura, que enriquece a ambas artes y al espectador/lector, además de proponer una reflexión sobre temas humanos, la memoria y el olvido. Sin afán moralizador ni panfletario, sino humano, social.

CAPÍTULO III. MORIRÁS LEJOS EN EL CANON MEXICANO

III.1. NOUVEAU ROMAN EN MÉXICO

¿De qué hablamos cuando hablamos de *nouveau roman*? En términos sencillos podemos decir que *nouveau roman* se refiere a una nueva escritura, una en la que la forma es importante; para el escritor francés Alain Robbe-Grillet, acuñador del término, “es un cómodo apelativo que engloba a todos cuantos buscan nuevas formas novelescas”. Sin embargo, este término no alude a una escuela o grupo de escritores, sino a una tendencia literaria en la que caben todas aquellas novelas que rompen los esquemas paradigmáticos de la novela, es decir, el *nouveau roman* significa eso: una nueva novela. Las historias lineales, casi retratos de la realidad (de cada época), quedan atrás. Ahora la novela no se encargará de educar ni de dictar las buenas maneras a través de los personajes, la novela se revoluciona y pone el acento en otros elementos: perspectivas, objetos, personajes, el tiempo de la narración e incluso la propia escritura. La novela se novela.

Básicamente el cambio consiste en que se pasa de la escritura realista, decimonónica y anterior, a una escritura más libre en la que se pueda jugar tanto con el lenguaje como con las formas. El *nouveau roman* funciona al contrario de la novela (tradicional), por ejemplo, si ésta se ha encargado de crear una larga lista de personajes, aquella hará lo contrario: el “no personaje”. La construcción del personaje lo lleva a ya no ser uno con características muy bien definidas, ahora tiende a la universalidad. El personaje tradicional desaparece.

Algo importantísimo: el autor toma en cuenta al lector. Anteriormente “el novelista se limita a referir, a transmitir, acontecimientos de que ha sido testigo.”⁵⁶ Pero desde ahora

⁵⁶ Alain Robbe-Grillet, *Por una nueva novela*, Barcelona, Seix Barral, 1963, p. 40.

le está permitido usar la imaginación: “La fuerza del novelista estriba precisamente en inventar, en inventar con toda libertad, sin modelo. Lo notable del relato moderno consiste en esto: afirmar deliberadamente ese carácter, hasta el punto de que hasta la misma invención, la imaginación, se convierten en último término en el tema del libro.”, dice Robbe-Grillet. Esto significa que la forma de la novela y la manera en la que esté narrada darán cuenta del dominio del oficio. Aunque impera la libertad tampoco se descuida la narración.

“Por la importancia de los elementos visuales, por el carácter estructurante de la mirada, por el peso de la descripción en *Morirás lejos*, los primeros estudios profundos de la novela ya apuntaban su vínculo con el *nouveau roman*”, dice Edith Negrín en su ensayo sobre la relación de la novela de Pacheco y la película de Lang;⁵⁷ pero la novela también cumple con otra de las máximas de esta corriente, que es la de novelar la novela, proceso del que participamos al leerla. De esta manera la novela se convierte también en un instrumento a través del cual el escritor no sólo relate una historia ficticia, sino que también servirá como una suerte de espejo, pues, en la narración habrá una mezcla de preocupaciones sociales y metafísicas más su opinión (velada o explícita) sobre ciertos temas. En este punto, la novela se distanciaría del *nouveau roman* pues se niega “a renunciar a la significación”.

Esta transformación de la novela, que inició en Francia con las novelas de Alain Robbe-Grillet y Nathalie Sarraute, pioneros del movimiento, no tardó en llegar a Hispanoamérica, donde los escritores asimilaron las propuestas de los franceses y se aventuraron a experimentar en español, así tenemos, que después de que la literatura

⁵⁷ Edith Negrín, “Señales cinematográficas en *Morirás lejos*: Fritz Lang en cuestión”, en *Pasión por la palabra*, UNAM/UAM, 2013, p. 427.

mexicana pasó por el largo proceso de búsqueda de nuevos caminos, encontró el del *nouveau roman*. Algunas novelas exponentes de este movimiento son *Estudio Q* (1965), de Vicente Leñero, *Muerte por agua* (1965), de Julieta Campos, *Farabeuf* (1965), de Salvador Elizondo y *Morirás lejos* (1967); en todas estas novelas es visible el cambio sustancial de lo que hasta entonces se había tomado como novela: la estructura es distinta, fragmentada, la linealidad del tiempo también es lúdica y el espacio también es cambiante, incluso inventado: creación de espacios míticos como Macondo, por ejemplo. Es con esta nueva forma de novelar, mezcla de los *mass media*, la imagen y la angustia existencial que “el novelista presenta honestamente sus problemas: mediante la objetivación desprejuiciada, desenfadada y honesta de sus propias vivencias como persona”,⁵⁸ paradójicamente esta nueva forma de escritura logra que el autor y el lector conecten, es decir, se crea un vínculo a través del cual el lector cobra relevancia, pues su participación activa es clave para la construcción de estas novelas.

El *nouveau roman* es un lugar en el que las fronteras son muy inestables, ya que se ayuda de las artes plásticas, los *mass media*, el cine, la fotografía, etc. Podemos pensar esta corriente literaria como el resultado de la vanguardia poética europea e hispanoamericana (experiencia lingüístico-formal), las nuevas líneas de pensamiento que determinan el carácter de la época y un desmesurado esfuerzo por innovar el aspecto formal con el que los escritores resuelven el conflicto entre realismo y simbolismo. Aunque el *nouveau roman* no se popularizó en la literatura mexicana, sí hubo exponentes; quizá mal entendidas en su momento de publicación, pero a las que ahora regresamos para saldar esa deuda.

⁵⁸ Marina Gálvez, *Op. cit.*, p. 19.

III.2. RECEPCIÓN DE LA NOVELA

En noviembre de 1967 la editorial Joaquín Mortiz publicó, dentro de la Serie del Volador, un libro en cuya portada aparece una mancha roja atravesada por líneas negras que simulan ser alambres de púas, en la parte superior el nombre del autor, José Emilio Pacheco, y en la inferior, el título, que se lee lo mismo que una sentencia: *Morirás lejos*.

En ese momento un joven José Emilio Pacheco daba a los lectores un texto distinto a sus libros anteriores (en los que había poesía y un volumen de cuentos), éste sería su incursión en la novela, entendida como un relato extenso con un mismo hilo conductor, es decir, una unidad de sentido. Desde entonces *Morirás lejos* ha sido una “rareza” entre la vasta obra de Pacheco, nutrida de todos los géneros pero singularmente constituida sólo por cinco libros de narrativa.

Morirás lejos representa una lectura difícil, requiere de mayor esfuerzo y concentración. Más allá de su estructura, el verdadero obstáculo podría ser la cantidad de información con la que el lector debe contar para poder decodificar el mensaje. Me explico. La novela misma es un cúmulo de datos sobre la historia del pueblo judío, con entrecruzamientos de otros episodios históricos de los que tenemos noción más el agregado de la historia ficticia del acecho a eme. La división en dos ejes, “Diáspora” y “Salónica”, es lo que permite al lector no perderse en esta polifonía y mantenerse atento a los pensamientos de eme y Alguien para tratar de llegar a descubrir su identidad. Edith Negrín, en su comentario sobre la novela, dentro de su ensayo “Una poética de la reescritura: José Emilio Pacheco”, califica muy acertadamente *Morirás lejos* como una escritura caleidoscópica donde “la novela se ofrece a éste [el lector] como un complejo acertijo que

habrá que resolver.”⁵⁹ No es una lectura fácil. Comparando, *Las batallas en el desierto* resulta mucho más amable para la mayoría de los lectores que *Morirás lejos*; aunque ésta es la antecesora de aquella.

Así, la aparición de *Morirás lejos* significa un suceso extraordinario no sólo para la obra de José Emilio Pacheco sino para la literatura mexicana contemporánea. A pesar de que en el momento de publicación la novela no tuvo el éxito esperado, como lo deja ver la nota en la cuarta de forros de la segunda edición:

MORIRÁS LEJOS es de aquellos textos que necesitan tiempo para establecerse en la intimidad de los lectores. 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.⁶⁰

Este fragmento señala claramente que la primera vez que la novela vio la luz, la crítica la dejó pasar⁶¹ (me atrevo a pensar que incluso los lectores); quizá por la complejidad de la misma. No obstante la calidad que representaba el sello editorial Joaquín Mortiz, el tiraje de 4,200 libros se terminó diez años después y para la segunda edición sólo fueron 4,000 ejemplares. Los números indican que Joaquín Díez-Canedo aseguraba éxito para la novela, el mismo Pacheco recuerda que gracias a que éste le pagó completa (y por adelantado) la venta de su libro fue que pudo irse a la Universidad de Essex con su esposa e hija.

Para los primeros lectores *Morirás lejos* fue un texto—ya que seguramente no lo catalogaron como novela por la hibridación que la caracteriza— raro, diferente, por lo tanto

⁵⁹ Edith Negrín, “Una poética de la reescritura: José Emilio Pacheco”, en *Doscientos años de narrativa mexicana. Siglo XX*, vol. 2, El Colegio de México, 2010, p. 417.

⁶⁰ Anónimo, nota en la 4ª de forros, a *Morirás lejos*, 2ª ed., revisada, 1977.

⁶¹ En noviembre de 2017 sostuve una plática con el Dr. Federico Álvarez, quien fuera amigo cercano de José Emilio Pacheco y en los sesentas-setentas reseñaba libros en la *Revista de la Universidad de México*; le pregunté qué había pasado con *Morirás lejos* en el momento de su aparición (1967) y me respondió: no nos gustó, fue una novela extraña que no entendimos y a los amigos de José Emilio, que éramos los que escribíamos, no nos gustó, por eso no dijimos nada, y José Emilio debió quedarse frío, esperaba otra respuesta. Con el paso de los años, cuando apareció la segunda edición (1977) le dimos otra lectura, también por las dictaduras [latinoamericanas], que nos llenaron de exiliados [México].

no podía ser obra de José Emilio, pues a simple vista no hay una relación con su anterior estilo. Ciertamente es que Pacheco es un escritor original, como sus compañeros de generación, pero este texto era igual o más experimental que *Farabeuf* o *José Trigo*, libros que le anteceden, y el tema tampoco resultaba familiar para los lectores: el horror de la Segunda Guerra tocó directamente a Europa, en México sólo se recibieron noticias, refugiados y sus testimonios.

Carlos Fuentes, en *La nueva novela hispanoamericana*, estudio crítico del estado de la novela y el escritor, resalta el carácter único de esta novela por el hecho de tratar “un tema que tradicionalmente hubiese parecido vedado para un novelista latinoamericano”, o sea, el Holocausto. Esta frase de Fuentes detona las siguientes preguntas: ¿el hecho de ser latinoamericano no da lugar a que un escritor hable de un tema que no le atañe directamente (porque el mundo sigue dividido en dos hemisferios: Europa y América)? ¿El escritor tiene temas que sí puede tratar y otros que no? Desde luego no es así y Pacheco lo entiende perfectamente, pues, pertenece a una generación de escritores que se abren a la universalidad de la que antes habló Octavio Paz. Todo lo humano incumbe al escritor.

Luis Leal retoma el juicio de Fuentes sobre José Emilio Pacheco y escribe:

En verdad, ningún escritor hispanoamericano había tratado de escribir una novela sobre el exterminio de los judíos en los campos de concentración nazi, o sobre la destrucción de Jerusalén por las legiones romanas de Tito. Pero también es cierto que a ningún escritor en el mundo se le había ocurrido sincronizar las dos historias desde una perspectiva contemporánea como lo hace Pacheco. Que la acción transcurra en la ciudad de México en la mente de los personajes nos interesa no tanto porque refleja la nota nacional, sino porque, en el proceso, relaciona la ciudad con el ambiente internacional, en el espacio y en el tiempo. La superposición de dos mundos da a la estructura de la obra una originalidad que sólo es superada por el ingenioso entrelazamiento de las múltiples posibilidades en cuanto a la identidad de los personajes principales (víctima y victimario) y el desenlace abierto que obliga al lector a participar en cuanto a la naturaleza de los acontecimientos y los cambios de relaciones entre los actantes.⁶²

⁶² Luis Leal, “Nuevos novelistas mexicanos”, en *La crítica de la novela mexicana contemporánea*, p. 218.

Pacheco enfrenta al lector con una escritura diferente que genera –más bien, exige– otro tipo de lectura, una atenta y amplia. El lector es una pieza fundamental para esta novela que está en constante construcción, puesto que se presenta como una serie de hipótesis sobre la posible identidad de eme y Alguien, que son personajes humanos e históricos en el sentido de que pueden ser cualquiera. Pero las hipótesis también abarcan la propia novela y el motivo de su existencia, que se afirman y se desmienten de manera consecutiva. El lector es testigo de cómo se novela esta novela y eso reafirma su carácter de constructo, es decir, no importa encontrar la verdad o la mentira, sino la manera en que se hace esta construcción.

Esas características, y las fechas de escritura (1966) y publicación (1967), le conceden la etiqueta de “novela experimental” con la técnica del *nouveau roman*. Aunque el término *nouveau roman* nos alerta sobre lo que leeremos; Alain Robbe-Grillet, acuñador del término, explica:

[...] el término de *Nouveau Roman*, no es para designar una escuela, ni tan siquiera un grupo definido y constituido de escritores que trabajen en idéntica dirección; es sólo un cómodo apelativo que engloba a todos cuantos buscan nuevas formas novelescas, capaces de expresar (o de crear) nuevas relaciones entre el hombre y el mundo, todos cuantos están decididos a inventar la novela, [...] Ellos saben que la sistemática repetición de las formas del pasado es no sólo absurda y vana, sino que puede incluso llegar a ser nociva: cerrándonos los ojos a nuestra situación real en el mundo presente [...]⁶³

Así pues, la importancia de *Morirás lejos* recae enteramente en su forma y en la técnica. Lo demás es sencillo, parte de una situación básica que se va complejizando: eme se siente vigilado por Alguien, que está sentado en la banca del parque frente a su casa. Luego se narra la diáspora del pueblo judío. Ambos ejes (“Salónica” y “Diáspora”) se interceptan en un hecho histórico y desgarrador por inhumano: la Segunda Guerra Mundial.

⁶³ Alain Robbe-Grillet, *Por una nueva novela*, Trad. de Caridad Martínez, Barcelona, Seix Barral, 1964, p. 11.

En 1987 el Instituto Michoacano de Cultura realizó un homenaje por los veinte años de la publicación de la novela; se contó con la participación de Víctor Manuel Cárdenas, Arturo Molina, Vicente Leñero, Raúl Renán y la presencia del propio autor, quien prefirió permanecer entre el público para escuchar la crítica de su novela. Transcurrieron otros diez (después de la segunda edición) años para que la crítica pusiera más atención a la novela y encontrara que *Morirás lejos* marcó una ruptura con la tradición literaria mexicana, reinventó la forma de contar a través de fragmentos y multiplicando las voces internas, por lo que la relacionaron con la obra de Cortázar: “modelo para armar”, y, algo que me llama mucho la atención es que la señalen como una novela que se anticipó al *boom latinoamericano*:

[Saúl Juárez, director del Instituto Michoacano de Cultura:] este acto fue un reconocimiento y un “recordatorio a los 20 años de *Morirás lejos* que creo es una novela importante en muchos sentidos: se anticipa en cuanto a su estructura al manejo del oficio. Se anticipa al *boom*. Ahora es común a jóvenes escritores que la están releendo y encontrando mucha luz en relación a su oficio de narrador”.⁶⁴

Las palabras de Saúl Juárez resuenan porque no se había juzgado así esta novela – por lo menos yo no había encontrado un juicio igual o semejante en la bibliografía crítica leída. Efectivamente *Morirás lejos* es una novela que transforma la literatura hispanoamericana, es un cambio desde la raíz, pues, trae a América un tema “ajeno”, indirecto, lejano, por lo que el escritor (mexicano o latinoamericano) se pensaría sin, digamos, derecho a tocarlo y luego experimentar con la estructura narrativa, que, de nuevo, es un modelo extranjero, en boga por esos años: *nouveau roman*. Sin embargo, Pacheco hace algo absolutamente distinto a las novelas y cuentos escritos sobre el tema. El crítico

⁶⁴ Sonia Morales, “Reconocimiento de Morelia a José Emilio Pacheco por los 20 años de ‘Morirás lejos’”, *Proceso*, 565, 1º septiembre, 1987, pp. 51.

Noé Jitrik (a quien JEP mostrara el manuscrito de la novela en enero de 1966 y a quien también se la dedicara) sostiene que

Este texto irrumpe en la literatura mexicana y latinoamericana y abre a una perspectiva largamente buscada: la de una narración que muestra, al mismo tiempo, sin hacer alardes retóricos, la teoría que la sustenta, en una síntesis que, aunque pague tributo a su propia contemporaneidad, prolonga sus efectos, se constituye en modelo de una narración posible. Quizás eso no haya sido comprendido del todo cuando apareció; quizá los ruidos de la triunfante narración del momento apagaron aún más las silenciosas voces que lo recorren, fantasmas de la discreción que es también un rasgo del autor: nada de estridencias en su pluma, nada de efecticismos en su poesía y en sus posteriores relatos, nada más que seriedad en sus admirables crónicas, que descansen en un ilimitado saber de la literatura.⁶⁵

Jitrik también menciona que la primera vez que se editó la novela pudo no haber sido comprendida por toda la serie de elementos que la componen.

En los sesenta ya había literatura sobre el Holocausto, pero fue *Morirás lejos* la primera novela mexicana sobre el tema; su novedad fue la presentación y que se conjugara la historia de la persecución del pueblo judío desde los primeros siglos de civilización hasta el XX, desde una perspectiva ética y contemporánea. El oficio trabajado con tal precisión da a *Morirás lejos* un sentido profundísimo; aunque con rasgos de *nouveau roman*, ésta no es una novela objetivista ni superficial, pero sí enfatiza la idea de la mirada, la vigilancia, la persecución.

Con esta novela José Emilio Pacheco exigió mucho de su lector, que no es el estándar, sino uno que participe en la configuración de la novela, que vaya siguiendo las pistas para poder descubrir la identidad de eme y Alguien y para seguir la secuencia irregular de la narración, sin perder de vista los datos dados en las hipótesis del narrador; además de un enorme bagaje cultural, pues las referencias obvias no son suficientes, ya que hay intertextualidad con otras novelas y cuentos, que van desde La Biblia, *Mi lucha*, de

⁶⁵ Noé Jitrik, “La escritura y su secreto”, en *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*, Siglo XXI Editores, 2006, p. 82.

Hitler, hasta “Deutsches requiem”, por ejemplo; referencia directa de la pintura *La torre de Babel*, de Brueghel, Wagner, el cine (*M, el vampiro de Düsseldorf, Noche y niebla e Hiroshima, mon amour*), etc. y la documentación recabada durante la investigación del propio Pacheco sobre la Segunda Guerra Mundial y la historia del pueblo judío.

El análisis de la crítica, según consta en las reseñas, no fue profundo ni detallado, exceptuando la de Julieta Campos que sí captó la profundidad de su mensaje y el deseo del autor por narrar lo inenarrable en un afán de lucha contra el olvido;⁶⁶ se abocaban a descifrar su pertenencia a algún género literario. Los juicios fueron del tipo: es “un relato o una serie imbricada de relatos absoluta y voluntariamente al margen de la novela”, “un libro de Pacheco, que no es posible llamar novela, ni relato, ni ensayo, ni nada”, “especie de ensayo de ensayos”, “novela, poema, ensayo”, “un libro que es crónica, erudición, al mismo tiempo que crítica”, “novela”, “libro”, “narración”. La crítica se preocupó mucho más por etiquetar al libro antes que desentrañar su profundo sentido o analizar cualquier otro rasgo. Las palabras de Sergio Gómez Montero enfatizan mi afirmación: “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, por ejemplo, para convertirse en un producto híbrido que no sabemos cómo llamar, como sucede en este caso”.⁶⁷

Con todo, es necesario decir que *Morirás lejos* obtuvo el Premio Magda Donato (1967).

En términos estrictamente editoriales, *Morirás lejos* apareció en cinco ocasiones:

⁶⁶ Véase Julieta Campos, “*Morirás lejos*: ese libro terrible de José Emilio Pacheco lo hemos escrito todos”, “La Cultura en México, 315, 28 de febrero, 1968, pp. XI-XII.

⁶⁷ Sergio Gómez Montero, “Iconografía literaria del sufrimiento del pueblo judío”, *El Día*, 2352, 6 enero, 1969, p. 9.

1) 1967, primera edición en Joaquín Mortiz, con 137 páginas. Dedicada a Fernando Benítez

2) 1977, segunda edición, revisada (con modificaciones evidentes, casi reescribió párrafos enteros, además de precisar algunos datos), con 159 páginas. Dedicada a Fernando Benítez y a Noé Jitrik

3) 1981, España, Ed. Montesinos (reimpresión de la segunda edición), Serie Visio Tundali/Contemporáneos. Pacheco agregó una nota manuscrita: “Y a Tununa [Mercado] por tercera vez y siempre. José Emilio, 1981”

4) 1985, Origen-Planeta y Artemisa, Serie Literatura Contemporánea (sin variaciones)

5) 1986, Joaquín Mortiz/SEP, Serie Lecturas Mexicanas⁶⁸

Pese a que se editó en varias ocasiones, conseguir un ejemplar era imposible, salvo por los que hay en las bibliotecas de la Universidad, que generalmente son de la segunda edición, al igual que la edición póstuma editada por Era y El Colegio Nacional en 2016.

⁶⁸ Véase Raquel Torres, *Op. Cit.*

III.3. DIÁLOGO CON SALVADOR ELIZONDO Y JORGE LUIS BORGES

La literatura también crea vínculos al interior, muestra de ello es la novela aquí estudiada, que sostiene un diálogo con *Farabeuf*, un cuento de Jorge Luis Borges y un poema largo del propio José Emilio Pacheco.

Del mismo modo en que un autor no puede ser visto de manera aislada porque es parte de un todo (sociedad y gremio literario), las obras literarias tampoco pueden separarse de las demás producciones literarias. Gracias a estas relaciones también podemos estudiar aspectos como la intertextualidad o la influencia de unas sobre otras.

Como ya mencioné anteriormente, *Farabeuf* es la novela que marcó un antes y un después en la literatura mexicana; su aparición en 1965, justo a la mitad de esta década efervescente, la fija aún más en la historiografía literaria. El México de los sesenta era otro muy distinto, la Ciudad de México se convertía en el centro del país y se dejaba atrás la actividad agrícola para pasar a la urbanidad, que contenía el futuro y bienestar de la población. Podríamos decir que *Farabeuf* es una obra clave porque representa la materialización de todos los experimentos literarios que se habían hecho antes, con esta novela –etiquetada por la crítica como antinovela– Salvador Elizondo logra ir más allá, lleva la escritura a un grado cero. No se trata de utilizar *nouveau roman* a diestra y siniestra, sino que empleando la técnica, construye una narración dislocada, pero no difícil de seguir; es una novela de estructura y lectura complejas. Del mismo modo en que el Dr. Farabeuf planea sus instrumentos quirúrgicos, Elizondo no pierde de vista los detalles, descritos meticulosamente, aunque de manera concisa, es decir, la narración no se excede en descripciones inútiles; tan es así que el único momento de acción o suceso, al que se refiere el narrador todo el tiempo es el momento del éxtasis sexual. No obstante, la novela

no es de un erotismo superficial, sino que lo utiliza como *leitmotiv* para lograr su propósito: narrar un instante determinado, y, al mismo tiempo va llevando al lector a un mundo desconocido, o por lo menos no tan frecuentado, que es el horror y la excitación que puede causar al observador. Es la fascinación por la superación de los límites del cuerpo humano, por mostrar un momento íntimo, poner luz donde había oscuridad. Elizondo al igual que Pacheco, describe detalladamente el horror (Leng T'Ché) y además agrega la famosa fotografía del suplicio, de modo que el impacto en el lector es todavía mayor, pues lo convierte en un auténtico *vouyer*, le da todos los elementos gráficos para completar las imágenes mentales que pudo hacerse durante la lectura. Por su parte, Pacheco tampoco se limita a la hora de describir los espantosos experimentos hechos por los médicos nazis y, a pesar de que no hay imágenes gráficas, las imágenes mentales que se hace el lector son igual de crudas que la fotografía del suplicio chino. Así pues, el diálogo entre *Farabeuf* y *Morirás lejos* se da a partir de las imágenes que proyectan sobre el horror. Amén de que comparten la técnica del *nouveau roman*.

Cabe destacar también que ambas novelas comparten ejes narrativos como la cuestión existencial, las dos quieren llegar a la respuesta de la eterna pregunta sobre la identidad, ¿quién soy?; intentan responderla a través de la indagación en la memoria. No se quedan en la superficie, profundizan en esta pregunta, que a su vez, es fundamental en la Filosofía –y en la vida del ser humano–. De modo que la búsqueda de la identidad se explora formulando más preguntas, no para dejar la pregunta sin resolver sino para ahondar más en el propio ser. Así, mientras que en *Farabeuf* este asunto se plantea en la constante repetición de la pregunta “¿Recuerdas?” (por parte del narrador) y se refuerza con pasajes que hablan sobre la memoria, porque todo es instante y el instante no vuelve, de ahí la necesidad de recordar, que se torna en angustia. Sin embargo, no todo está perdido, pues la

escritura es una forma de fijar la memoria; en este punto ambas novelas vuelven a coincidir. Tanto en *Farabeuf* como en *Morirás lejos* se trata de hacer que el otro (lector/observador) no olvide los hechos que se narran, y de los que ha sido testigo gracias a la escritura.

Comparten la estética del horror, aunque cada una explota los recursos de manera distinta, cada una para sus propios fines; de este modo tenemos que en *Farabeuf* no importa el pasaje histórico (Guerra de los Bóxer, 1900); en la novela se resalta la unión de Eros y Thánatos en el sexo, el erotismo recubre toda la narración. Por su parte, *Morirás lejos* sí recupera el pasaje histórico porque importa para los fines narrativos, para crear una conciencia histórica, muestra una postura ética y la novela sirve como un medio de soporte: fija en la memoria los terribles hechos de la Segunda Guerra Mundial –aunque sea ficción–.

Jorge Luis Borges es la figura tutelar posada sobre la narrativa pachequiana, el propio José Emilio lo dijo sin miramientos en su conferencia de *Los narradores ante el público*: “Mi devoción respecto a Borges fue tan fervorosa como torpe. Cometí la ingenuidad de querer imitarlo. A veces siento que sobrevaloré a Borges o quiero librarme de él. Lo releo y vuelvo a quedar en la misma inocencia deslumbrada de 1958.”, y más tarde también lo admitió en “Nota: La historia interminable”, especie de prólogo a *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, mismo que podríamos entender como la poética de su obra:

Hasta donde sé, “La sangre de Medusa” y “La noche del inmortal” son los primeros cuentos mexicanos que ostentan el influjo descarado de Borges. En una época en que se perseguían como crímenes las “influencias” y lo “libresco”, mucho antes de que se formulara el concepto de intertextualidad, estos relatos se atrevieron a tomar como punto de partida textos ajenos y a creer que lo leído es tan nuestro como lo vivido.⁶⁹

⁶⁹ José Emilio Pacheco, *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, 2ª ed. corregida, Era/El Colegio Nacional, 2014, pp. 12-13.

En adelante escribiré el número de página entre paréntesis.

Asimismo, pesan sobre su narrativa las influencias de otros notables escritores, a su vez descubiertos por otros (entonces jóvenes) escritores, amigos suyos, como Carlos Monsiváis y Juan García Ponce, quienes le mostraron a Alfonso Reyes, Octavio Paz, Carlos Fuentes; José de la Colina le dio a leer a Joyce, Faulkner, Conrad, Julio Cortázar y Alain Robbe-Grillet, sin embargo, Pitol le mostró a su más grande maestro, Borges. De esta nómina de lecturas es posible vislumbrar algunos rasgos en los textos de Pacheco. Eso no sólo da cuenta de sus lecturas, sino también de la asimilación de éstas, al tiempo que nos descubre cómo Pacheco se adentra, por ejemplo, en las técnicas escriturales de Borges y él también crea sus propios juegos literarios o retoma los ya conocidos (como la autoría de *El Quijote*). Para José Emilio, como para Borges, la literatura sale de la literatura misma, es decir, no hay nada nuevo, desde la Biblia todas las historias que conocemos son repeticiones, lo diferente es la manera de contarlas; además de esta premisa, fundamental en la obra pachequiana –y borgeana, por supuesto–, José Emilio también retoma los heterónimos, convencido de que la escritura es un ejercicio colectivo, por lo tanto, anónimo: “Max Aub y el propio Borges nos enseñaron que la única expiación por todo lo inevitablemente robado a los ancestros y a los contemporáneos es hacer cuentos propios y atribuirlos a autores imaginarios.”, continúa en su “Nota” de *La sangre de Medusa*.

No obstante, Pacheco supera la simple imitación de la narrativa de Borges; si bien en un principio, en los dos cuentos de la *plquette La sangre de Medusa* (1958, “La sangre de Medusa” y “La noche del inmortal”), era evidente la sombra borgeana, más tarde, cuando los revisa y corrige para ediciones posteriores, los cuentos presentan cambios que dan cuenta del trabajo del escritor que se aleja de la llana copia. Lo mismo pasa con toda su obra. Es gráficamente evidente el trabajo constante con el lenguaje, que finalmente da como resultado el propio estilo de José Emilio Pacheco –también imitado por su aparente

sencillez-. No obstante los cambios y correcciones hechas a su obra, Pacheco tiene siempre presente la idea de mantener intacta la esencia de los textos y poemas.

Ahora bien, teniendo muy presente la idea de que la literatura se genera a partir de la propia literatura (intertextualidad), veremos la relación entre “Deutsches Requiem”, cuento de Jorge Luis Borges, y *Morirás lejos*.

“Deutsches Requiem” –Requiem alemán– se refiere, claramente, a la Segunda Guerra Mundial. En este cuento breve, de apenas diez páginas, Borges escribe la historia del pueblo alemán, que corre paralela a la historia familiar del protagonista, Otto Dietrich zur Linde. Este personaje narra la edificación de Alemania y la Segunda Guerra Mundial, en lo que sería una especie de carta o escrito previo al momento de su muerte, que después, cuando se presenta al lector, ha sido editada, pues, aparecen “notas del editor”; el artificio literario está expuesto mas no es sencillo descifrarlo.

“Mi nombre es Otto Dietrich zur Linde”⁷⁰ son las primeras palabras del narrador; continúa con la enumeración de sus antepasados, todos ellos miembros de la milicia, es decir, ayudaron a la construcción del Estado alemán, y esa intención, de resaltar la propia genealogía en comparación con la edificación de Alemania, queda manifiesta en este primer párrafo; no se trata de arrogancia por parte de Otto, sino que de esta manera puede narrar fragmentos de la Historia condensadamente. El recurso de ser una carta escrita horas antes de su muerte, da la sensación de leer, digamos, la verdad de un personaje histórico; efecto que se refuerza con las notas del editor, pues, así pareciera que se trata de un testimonio encontrado. Otto cuenta su participación en la creación del nuevo Estado y el nuevo hombre, para lo que tuvo que convertirse en torturador y asesino aun careciendo de

⁷⁰ Todas la citas del cuento provienen de Jorge Luis Borges, “Deutsches Requiem”, en *El Aleph*, 3ª ed., Madrid/Bs.As., Alianza/Emecé Editores, 1974, pp. 83-92.

“vocación de violencia”. La psicología del personaje es profunda, muy cercana a la humana, puesto que este hombre, la noche anterior a su ejecución hace el recuento y balance de su vida, pero no se justifica ni se arrepiente, pues considera que actuó de acuerdo a las circunstancias.

[...] seré fusilado por torturador y asesino. El tribunal ha procedido con rectitud; desde el principio, yo me he declarado culpable. [...]

Durante el juicio (que afortunadamente duró poco) no hablé; justificarme, entonces, hubiera entorpecido el dictamen y hubiera parecido una cobardía. Ahora las cosas han cambiado; en esta noche que precede a mi ejecución, puedo hablar sin temor. No pretendo ser perdonado, porque no hay culpa en mí, pero quiero ser comprendido. Quienes sepan oírme, comprenderán la historia de Alemania y la futura historia del mundo. Yo sé que casos como el mío, excepcionales y asombrosos ahora, serán muy en breve triviales. Mañana moriré, pero soy un símbolo de las generaciones del porvenir. (p. 84)

Estas palabras de Otto Dietrich dejan sin respiración al lector, ya que, como él mismo dice, no pretende conseguir el perdón de nadie sino la comprensión. Los sobrevivientes del Holocausto, o sea sus víctimas, y las generaciones posteriores tendrían que saber su versión para juzgarlo como una pieza más de ese engranaje; él no se vio favorecido ni afectado, simplemente obedeció órdenes (como todos los soldados nazis), sus actos no eran decisiones propias sino producto de un entrenamiento en el que se le dijo que él pertenecía a una raza superior y los judíos fueron despojados de su humanidad, rebajados a especies repulsivas: chinches, piojos, ratas, para que así los nazis no sintieran culpa, pues no torturaban ni mataban a un semejante (humano). En pasajes de *Morirás lejos* se lee:

– Hemos perseverado en el exterminio por razones patrióticas. Seguimos siendo hombres decentes. Un soldado tiene deberes, no sentimientos. No puede darse el lujo de tener sentimientos. Hay que endurecerse en la crueldad – que es la peor forma de la cobardía. Debemos poner de nuestra parte fervor en el cumplimiento de las órdenes. La conciencia lúbrica del deber cumplido. La voluptuosidad de la eficiencia. Hemos perseverado. Nos endurecemos con cada ser al que matan los gases. (pp. 104-105)

[Elf] eme es un soldado alemán ciertamente; pero jamás dio muerte a nadie fuera del campo de batalla, no se manchó con actos criminales. Nada tuvo que ver con las SS ni con la Gestapo. No fue un verdugo sino en cierto modo una víctima de la maquinaria del terror. (p. 123)

Obedeciendo al artificio el texto de Dietrich presenta omisiones, mismo recurso utilizado por los nazis; se conserva parte del misterio de estas atrocidades que hasta ahora no se han logrado descubrir totalmente, pese a que el material al respecto abunde. Otro elemento es el poeta David Jerusalem, cuya figura puede interpretarse como una alegoría de lo judío. En él recae la furia de Dietrich que, como lo explica, no era por el ser de Jerusalem sino por lo que representaba: “Ignoro si Jerusalem comprendió que si yo lo destruí, fue para destruir mi piedad. Ante mis ojos, no era un hombre, ni siquiera un judío; se había transformado en el símbolo de una detestada zona de mi alma. Yo agonicé con él, yo morí con él, yo de algún modo me he perdido con él; por eso, fui implacable.”

Pero el punto climático, que ocurre hacia el final del cuento, es el que me interesa puesto que ahí hay una clara relación entre “Deutsches Requiem” y *Morirás lejos*. Luego de este recuento de vida e Historia, Otto Dietrich lanza una serie de hipótesis para explicarse el fin del Tercer Reich, que significaba el suyo propio:

Ensayé diversas explicaciones; no me bastó ninguna. Pensé: *Me satisface la derrota, porque secretamente me sé culpable y sólo puede redimirme el castigo.* Pensé: *Me satisface la derrota, porque es un fin y yo estoy muy cansado.* Pensé: *Me satisface la derrota, porque ha ocurrido, porque está innumerablemente unida a todos los hechos que son, que fueron, que serán, porque censurar o deplorar un solo hecho real es blasfemar del universo.* Esas razones ensayé, hasta dar con la verdadera. (p. 90)

La estructura de este párrafo remite inmediatamente a *Morirás lejos*, construida a partir de una serie de hipótesis enumeradas con las letras del alfabeto, con las que eme intenta explicarse la presencia de Alguien, hasta que cae en la cuenta de que todas las razones pueden corresponder o no al verdadero motivo por el que Alguien está sentado en la banca del parque; y al mismo tiempo las enumeraciones que el narrador hace sobre el propio eme, que puede ser Mengele. Sin embargo, eme es consciente de que representan el papel de

perseguido y perseguidor. No sólo eso: están condenados a repetir esos papeles para siempre porque cambian los nombres, pero los actos siempre son los mismos.

En “Deutsches Requiem” leemos

[...] a través de los siglos y latitudes, cambian los nombres, los dialectos, las caras, pero no los eternos antagonistas. También la historia de los pueblos registra una continuidad secreta. [...] Muchas cosas hay que destruir para edificar el nuevo orden; ahora sabemos que Alemania era una de esas cosas. Hemos dado algo más que nuestra vida, hemos dado la suerte de nuestro querido país. Que otros maldigan y otros lloren; a mí me regocija que nuestro don sea orbicular y perfecto. (p. 91)

Y en *Morirás lejos*

Pero el hombre y cuantos sepan de su tentativa pueden preguntarse hasta qué punto no es una coartada referirse a crímenes históricos mientras en el instante en que reflexiona bajo el espeso olor a vinagre

las matanzas se repiten, bacterias y gases emponzoñados hacen su efecto, bombas arrasan hospitales y leprosarios, cae el napalm sobre los civiles (en primer término los niños) más que sobre los inaprehensibles guerrilleros ocultos en arrozales y galerías subterráneas, ráfagas de metralla se clavan en los recién nacidos, arden aldeas enteras, se extermina a sus pobladores, se concentra a los sobrevivientes en campos alambrados, se tortura a los presos, son arrojados en agonía a grandes fosas, o vivos se les perfora el hígado con un cuchillo, los hacen arrastrar por tanques, los envenenan con sales de plomo en el arroz;

o bien intentan arrancar confesiones a los sospechosos mediante disparos a corta distancia de la oreja y golpes de tae know do y a menudo se extralimitan y los desuellan vivos y los cuelgan de los árboles como ejemplo para sus compatriotas y a fin de no mancharse las manos los invasores encargan de los trabajos sucios a otros orientales;

y esto y más se cubre bajo el manto de frases resonantes, himnos y arengas inflaman a los cruzados que baten selvas, planicies, mesetas, arrozales; hermosas palabras, percusiones tan semejantes en cuatro idiomas y en cuatro mundos distintos;

¿hasta qué punto?

porque el odio es igual, el desprecio es el mismo, la ambición es idéntica, el sueño de conquista planetaria sigue invariable;

y frente a ello una serie de palabritas propias y ajenas alineadas en el papel se diría un esfuerzo tan lamentable como la voluntad de una hormiga que pretendiera frenar a una división Panzer en su avance sobre el Templo de Jerusalén, sobre Toledo, sobre la calle Zamenhof, sobre Da Nang, Quang Ngai y otros extraños nombres de otro mundo. (pp. 67-68)

Hay un paralelismo entre ambos fragmentos, por un lado, Borges, en sucintas líneas, manifiesta el carácter cíclico de la Historia y la idea de la destrucción para construir.

Pacheco hace lo propio en un fragmento, más extenso, de su novela, en donde ese carácter

cíclico de la Historia se refleja a través de la narración que describe la Guerra de Vietnam (que sucedía todavía al momento de la escritura de *Morirás lejos*), mientras que las va enlazando con otras guerras anteriores y futuras, puesto que el Hombre está condenado a repetir su Historia por su desmedida ambición de conquista y el sentimiento de superioridad.

Borges y Pacheco comparten la idea de lo cíclico de la Historia y la tesis de que para construir hay que destruir. Ambas premisas son constantes en la narrativa y poesía de José Emilio, quizá provengan de Borges, pero también es posible que ya estuvieran en Pacheco y las confirmara en la escritura de su maestro. En la edición de 1969 de *El viento distante*, JEP utiliza como epígrafe “Tengo la imaginación del desastre...”, de Henry James; Marco Antonio Campos retoma este postulado para decir que

En la narrativa de Pacheco hay una conciencia de la historia que es a su vez una visión: la encarnación de la imaginación del desastre. El modelo más claro es *Morirás lejos*. De una revisión crítica de la historia se pasa a una crítica de la historia. Al buen salvaje le opondría –le impondría– el lobo sediento del hombre. El jardín del paraíso en la tierra sólo ha existido en los sueños geométricos de Leibnitz, en la inocencia inventiva de Cándido, en páginas de las utopías. La opinión final del doctor Pangloss –alter ego de Voltaire– de cultivar nuestro jardín, parece irónica, cuando han ocurrido en el mundo las matanzas y los calculados genocidios de Auschwitz y Dresde, de Hiroshima y Nagasaki, del Bogotazo y Tlatelolco, de Sabra y Chaatila, de la realidad del Gulag y la guerra sucia de los militares chilenos y argentinos, del terrorismo internacional con víctimas inocentes y la guerrilla de Sendero Luminoso. La ley de la selva es la verdadera lectura de las Constituciones de los Estados. El Derecho escrito es la apariencia para la legitimación de la barbarie organizada desde Roma hasta nuestros días.⁷¹

Las palabras de Marco Antonio Campos esclarecen parte de la poética de José Emilio Pacheco; lo que a primera vista parece pesimismo o desencanto, en realidad es un profundo cuestionamiento que el poeta hace a la realidad, a la sociedad y a sí mismo, de modo que cuando el lector se asoma a sus textos, realmente se está enfrentando con su entorno.

⁷¹ Marco Antonio Campos, “José Emilio Pacheco: la imaginación del desastre”, en *Siga las señales*, Premià, 1989, p.100.

III.3.1. MORIRÁS LEJOS Y EL REPOSO DEL FUEGO

El reposo del fuego, segundo poemario –más que un poemario o libro de poemas, es un único poema dividido en tres partes a su vez subdivididas en otros 15 poemas cada una– de José Emilio Pacheco, publicado en 1966 y escrito entre 1963 y 1964, es considerado, por los críticos Ricardo Aguilar Melantzón y Mimi R. Gladstein, el anteproyecto de la novela pues

[...] un análisis más atento de *El reposo del fuego* sugiere que [...] el poema íntegro puede leerse como el anteproyecto a partir del cual se construyó la novela tan cuidadosamente estructurada y simbólicamente ornamentada. El tema de *El reposo del fuego* es el desastre inalterado e inalterable; el mensaje de *Morirás lejos* es el desarrollo de la visión apocalíptica del poema, con todos los detalles terroríficos.⁷²

Ya desde el título se presagia una lectura fuerte, compleja, pero también encierra un enigma: ¿cómo puede ser calmo el fuego si es movimiento? Luego leemos el epígrafe, Job 36-20: “No anheles la noche en que desaparecen los pueblos de su lugar.” Estamos, pues, frente a una serie de símbolos que habrán de ser descifrados. Pero es hasta el poema 2 de la segunda parte que aparece una pista, la clave de lectura: Heráclito. Vayamos por partes.

La estructura, como ya dije, es fragmentada mas significa una misma unidad. Los juegos espacio temporales también aparecen aquí: “es el poema donde [Pacheco] usa por primera vez la técnica de ampliar un sitio para incluir los mundos del pasado y del presente”, señalan Aguilar y Gladstein. La intención del poeta al hacer una reflexión sobre lo que es el mundo, la vida y la historia es el hilo conductor de este poema largo. El tono es uniforme, mantiene las cuerdas tensas para que vibren con fuerza, cada palabra es precisa,

⁷² Ricardo Aguilar Melantzón y Mimi R. Gladstein, “‘El reposo del fuego’ anteproyecto de Pacheco para *Morirás lejos*”, *Plural*, 157, octubre, 1984, pp. 55-56.

de modo que la construcción no carece de ninguna pieza y tampoco le sobran. José Emilio Pacheco dice exactamente lo que quiere decir.

Los paratextos también importan, así, el epígrafe de Job no fue puesto gratuitamente sino para cumplir una función, la de advertir al lector sobre las palabras que siguen a continuación y, naturalmente, para poder generar una interpretación general del poema. Retomando la historia, se dice que Job es un hombre sobradamente bendecido por Dios (tanto en bienes materiales como espirituales, pues al tener aquéllos, se sentía bien) y lo agradece; Satanás, para probarle a Dios que Job lo adoraba únicamente por conocer su bondad, lo llena de todos los males posibles, sin quitarle la vida (única condición de Dios). Job pierde todo, familia y riquezas, amigos, su propia salud, mas no la fe en Dios; aunque se pregunta por qué es azotado tan severamente. Aquí hay una pista: Pacheco retoma “El Libro de Job” porque es catalogado como uno de los libros de la Sabiduría, pues la narración es un diálogo entre Job y tres amigos que tratan de confortarlo, quizás encontrar el motivo de la furia divina. Job, se mantiene firme y acepta la voluntad de Dios, pues si de él se recibe lo bueno, también debe recibirse lo malo. No obstante, es claro que el discurso de Job es fuerte y es la voz del Hombre, acepta su condición humana pero también pide justicia; el cuestionamiento no sólo es para los actos de Dios, sino también para los humanos. Finalmente, Job supera la prueba y sus bendiciones son restituidas. Todo esto para ver la relación que hay entre la ideología del sabio y la del poeta, pues la voz poética de *El reposo del fuego* narra las desgracias sucedidas a la Humanidad a lo largo de su historia, algunas tan injustas como absurdas, por ejemplo, la guerra. En ésta pagan justos por pecadores, pues, muchos soldados y civiles mueren por los intereses –y vanidad– de unos pocos. Sin embargo, es voluntad divina (por un lado) o el ciclo de la vida: para crear hay que destruir. Esta idea es fundamental en la poesía pachequiana.

En los 15 poemas de la primera parte se expone de manera abstracta la cuestión, digamos, filosófica de la vida, pues el poeta la entiende como producto de la destrucción. Todo en el mundo procede de ella. Esta idea se refuerza en la segunda parte del poema:

II

I

[...]
 Nace el desastre, el miedo que ha engendrado
 la ira y esculpe en fuego a nuestro tiempo.

2

(Don de Heráclito)

[...]
 El reposo del fuego es tomar forma
 con su pleno poder de transformarse.
 Fuego del aire y soledad del fuego
 al incendiar el aire hecho de fuego.
 Fuego es el mundo que se extingue y cambia
 para durar (fue siempre) eternamente. (p. 44)

El título del poema 2 es la clave de lectura: Heráclito, para quien el fuego es un elemento fundamental puesto que todo procede de él y en él termina. Todas las cosas del mundo son cambios del fuego: condensado es aire, comprimido es agua y más comprimido es tierra. Entre las doctrinas heraclidas también está que las cosas se engendran por opuestos y todo fluye como ríos. Aquí hay dos ideas recurrentes en la obra pachequiana: la destrucción como generadora de lo nuevo y su percepción cíclica del tiempo y la Historia, y del mismo modo en que Job acepta lo bueno y malo de Dios, así también José Emilio lo manifiesta y cuestiona, confronta críticamente los hechos del pasado para comprender los del presente. No hay salida, el fuego es movimiento eterno, por lo tanto, las cosas/hechos están en constante movimiento y nada es lo mismo aunque lo parezca.

“De los contrarios, el que conduce al nacimiento se llama guerra y discordia, el que conduce a la conflagración se llama concordia y paz [...]”⁷⁴, este enunciado nos lleva a la tercera parte del poema en donde aparece México, no para dar la nota nacional sino para enlazarlo con acontecimientos de la Historia Universal. Esta parte, final, del poema da cuenta del nacimiento del país. México es producto de la Conquista española, sin embargo los conquistadores no destruyeron por completo la antigua civilización, debajo de la nueva nación yacen esos escombros:

III

I

[...]
Bajo el suelo de México se pudren
todavía las aguas del diluvio.

[...]
Bajo el suelo de México verdean
eternamente pútridas las aguas
que lavaron la sangre conquistada. (p. 51)

Debajo del suelo de la nueva nación están todavía las aguas del origen, pudriéndose junto con las aguas que lavan la sangre de los aztecas. Del antiquísimo mestizaje somos producto y no lo podemos olvidar ni ocultar porque es algo interno, además de que es una situación que volverá a suceder: primero fue el Diluvio, después la Conquista y algún día será otra guerra/catástrofe la que destruya para erigir nuevas cosas.

El reposo del fuego es un poema redondo, completo. El hilo conductor está presente a lo largo de los versos: la introducción, en donde se expone el tema a tratar: la construcción a partir de la destrucción y la percepción cíclica de la Historia y el tiempo; la segunda parte, en donde el tono es reflexivo y se percibe el dolor causado por la

⁷⁴ Véase Rodolfo Mondolfo, “Primera parte. Textos”, en *Heráclito. Textos y problemas de su interpretación*, 13ª ed., Siglo XXI Editores, 2007, p. 5.

destrucción, sin embargo, no se trata de una lamentación sino de una reflexión en la que el poeta muestra una actitud ética para, finalmente llegar a México, tema importante para José Emilio Pacheco, pues manifiesta “preocupación por su país y su historia. [José Emilio es un] Poeta marcadamente cosmopolita, México está siempre presente (como problema, como injusticia, como belleza otras veces) en la obra pachequiana.”⁷⁵ Como dijo Luis Leal, México aparece en la obra de JEP no para dar la nota nacional, sino para enlazarlo con los hechos internacionales.

Como he dicho, el poema es extenso y aunque el tema general es una reflexión crítica sobre cómo la guerra ha generado destrucción y, paradójicamente, también la edificación de nuevas cosas, hay ciertos pasajes en los que la relación que establezco entre *El reposo del fuego* y *Morirás lejos* son evidentes:

7

El dictador, el todopoderoso,
 el que construye los desiertos mira
 cómo nacen del cuerpo los bestiales
 ácidos de la muerte y es roído
 por el encono mártir con que tratan
 los años de hormiguarlo al precipicio,
 a la fosa insaciable en donde humea
 anticipada lucha su esqueleto. (p. 39)

Este fragmento de la primera parte nos da una imagen cruda, violenta. El dictador, que podría no sólo ser Hitler sino todos los dictadores de la Historia, construye los desiertos borrando de la faz de la Tierra a sus congéneres, con muertes tan atroces que del propio cuerpo de las víctimas emana la muerte.

Más adelante, la relación es directa con una de las premisas de la novela: el carácter cíclico de la Historia

⁷⁵ Luis Antonio de Villena, *Op. Cit.*, p. 27.

8

[...]

Mira en tu derredor: el mundo, ruina.
 Sangre y odio la Historia. Hambre y destierro.
 Aquí desembarcaron... Si en mil años
 nada cambió en la tierra, me pregunto:
 ¿nos iremos también sin hacer nada? (p. 47)

Con estos versos el poeta muestra una postura ética y crítica respecto de los acontecimientos que han marcado la historia de la Humanidad: “Sangre y odio la historia. Hambre y destierro.” Este verso posee una intensa carga y podría corresponderse con el sentido de la novela, que hace hincapié en la sangre derramada durante siglos simplemente porque unos se creen superiores a los demás; lo que fue el motivo de la persecución del pueblo judío. Estos son algunos de los pasajes del poema en los que encuentro ciertos rasgos similares o paralelos con la novela.

En conclusión, vemos cómo *Morirás lejos* dialoga con otras obras de la literatura mexicana y latinoamericana. Con *Farabeuf* comparte técnica y también la atmósfera violenta, la intensidad de la escritura y el intento de que ésta sea un soporte, un recurso para la memoria. En ambas novelas la escritura tiene la función de fijar instantes en la memoria colectiva y personal. En el caso de “Deutsches Requiem”, me atrevo a pensar que es el origen de *Morirás lejos*, ya que la relación es muy directa. Comparten el argumento: la Segunda Guerra Mundial, aun más, pues, *El Aleph* (volumen al que pertenece el cuento) apareció en 1949, tan sólo 4 años después de finalizada la Segunda Guerra Mundial, *Morirás lejos* vio la luz en 1967, 22 años después, de modo que la información al respecto debió ser escasa. “Deutsches Requiem” sería un completo ejercicio de imaginación de Borges (con alguna información, claro está, pero poca sin duda), mientras que *Morirás*

lejos es un trabajo de investigación⁷⁶ e imaginación y una especie de crónica; la novela ofrece una visión de conjunto a través de los diversos recursos que utiliza. Este rasgo une profundamente ambos textos, cabe decir que tienen la misma esencia. En cuanto a *El reposo del fuego*, es quizá la antesala de la novela, pues ya se vislumbra un esbozo de su estructura (fragmentada pero al final conforma una misma unidad); nuevamente aparece el tema, aunque más bien es la guerra en general y lo absurdo de su ser (cuestión que aborda en poemas como “Armisticio” o “El autómeta”, por ejemplo). El título, como en el caso del cuento de Borges y de la novela, resulta una frase profunda, casi una sentencia. No obstante, en “El reposo del fuego” se encierra un enigma, un juego que el autor hace respecto al contenido y la doctrina de Heráclito, para quien el fuego es el elemento generador del mundo, el fuego es movimiento violento que justamente por esa violencia da vida, entonces, ¿cómo puede ser que el fuego sea calmo?, si incluso físicamente la llama se mueve, se agita... De ahí viene la percepción cíclica (movimiento eterno) de la Historia de JEP: estamos condenados a repetir los mismos actos una y otra vez, pero nada es lo mismo aunque lo parezca.

⁷⁶ JEP dice haber consultado notas de periódicos y todo lo que tenía a la mano sobre la Segunda Guerra Mundial, tengamos en cuenta que aún no aparecían los Juicios de Nuremberg, los testimonios tampoco abundaban y una parte de la población alemana guardaba silencio al respecto e incluso negaban que estos crímenes hubieran sucedido, a eso hay que sumarle que la tecnología no era como hoy la conocemos. También son videntes las lecturas de José Emilio, por ejemplo, las obras completas de Flavio Josefo y su propia postura respecto al tema, notorio en el ficticio juicio a eme por su participación en los hechos.

CONCLUSIONES

La escritura de *Técnicas cinematográficas en la novela de José Emilio Pacheco: Morirás lejos* me deja aprendizaje y satisfacción, tanto en lo académico como en lo personal. Estudiar esta novela representó un gran reto, ya que no es una lectura fácil: tuve que releerla por lo menos tres veces para desentrañar su significado, recurrí muchas veces a libros sobre el tema, a la generosidad de los profesores-investigadores del Programa de Maestría y Doctorado en Letras para que me explicaran lo que no entendía y me ayudaran a seguirle la pista a eme. Mi admiración por José Emilio Pacheco se incrementó en gran medida: *Morirás lejos* es una novela experimental que salió airoso de la moda imperante de su época, no está vacía, al contrario, posee un profundo significado en cuanto al tema que toca (la Segunda Guerra Mundial), filosofa, cuestiona y critica de manera inteligente sobre la Humanidad y su afán destructor en aras del progreso y la supremacía del poder. Hacer la guerra no sólo es invadir y bombardear ciudades, también hay guerras internas en cada uno de los hombres, motivos que lo llevan a cometer atrocidades, sin embargo, nada justifica la violencia hacia el otro, ninguna razón.

A lo largo del trabajo, revisando los estudios que se han hecho sobre la novela, encontré que algunos críticos coinciden –y enfatizan– el sentido ético que hay en *Morirás lejos*; concuerdo con ellos. El autor guarda su distancia personal sobre el tema, claro está, pero eso no impide que muestre una postura crítica; así, señala vicios humanos que nos condenan a la circularidad de la Historia. Los trabajos críticos y los diferentes puntos de vista se siguen sumando, ya que se trata de una novela por demás interesante, que mantiene al lector en vilo. Atrae por su “rareza”, porque es un intento de la imposibilidad de la representación, apela al intelecto del lector, sí, pero también a su humanidad, a su

capacidad de ser empático; va más lejos aún: *Morirás lejos* quiere ser un soporte físico de la barbarie, un algo que impida el olvido del horror vivido por millones de seres humanos cuyo único pecado fue ser judíos.

En 1967 la literatura mexicana comenzaba a despuntar, los escritores ya habían dejado atrás las pugnas por lo nacional y se atrevían a innovar su escritura tomando de la literatura extranjera temas y formas. Carlos Fuentes fue pionero con novelas como *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz*. La Segunda Guerra Mundial era un episodio de la Historia cuyo fantasma aún rondaba en el ambiente político-social. Con esta herida aún fresca, en 1968 tuvo lugar otro acontecimiento deleznable: la matanza de estudiantes por órdenes del presidente Gustavo Díaz Ordaz; este crimen marcó a los escritores, Pacheco y Monsiváis encabezan la lista de una nueva Generación surgida de esta tragedia.

De este modo, aunque habían pasado veinte años del final de la Segunda Guerra Mundial, vivida en Europa, y con una masacre vivida de cerca, no es extraño que José Emilio sintiera la necesidad de escribir una novela en la que abordara la condición humana, el sinsentido de la guerra, la ambición y la búsqueda del poder a cualquier precio; tampoco es que *Morirás lejos* se aproveche de la situación, pues, para Pacheco la Historia y la ética son temas que recubren su obra. Además, el hecho de no haber vivido el Holocausto no representa un impedimento para escribir al respecto, ya que, al ser un tema humano, social, también lo atañe (y a nosotros, los lectores que leemos la novela cincuenta años después), pues es necesario no olvidar, evitar que nos arranquen la conciencia histórica que mantenga viva la memoria. Esta perspectiva ética, humana, me gusta mucho de la obra pachequiana, pues de ningún modo me parece falsa en el autor, antes bien, es su manera de criticar no sólo a la sociedad, sino a la humanidad. La memoria evitará que tragedias semejantes se repitan.

Desde la perspectiva artística, me asombra la capacidad –no porque la ponga en duda– de JEP por escribir una novela como si fuera una película: la narración y las descripciones tienen la precisión de un cirujano, son exactas, y con ello logra poner al lector ante imágenes, más que líneas. La complejidad de *Morirás lejos* radica también en que invierte el sentido creativo, es decir, va de la pantalla a las palabras, cuando lo habitual es partir del libro. Indudablemente este efecto fue posible, en gran medida, por la cinefilia de Pacheco, por sus guiones cinematográficos (actividad que en 1973 le diera dos premios Ariel: Mejor Argumento y Mejor Guión, con *El castillo de la pureza*) y también por la escritura de obras de teatro, que lamentablemente no están a la mano ni en cartelera ni en papel. Hay mucho trabajo de investigación y recopilación con la literatura de Pacheco, casi todo está disperso.

Las relaciones que la novela establece con el cine, específicamente con las películas vinculadas, son evidentes y para nada fortuitas, sino el resultado, sí de la afición por el séptimo arte, pero también del arduo trabajo con el lenguaje, del estudio profundo de las técnicas del montaje y su traducción a la literatura, además de la investigación documental. Insisto, *Morirás lejos* es el idilio entre imagen y palabra, la combinación perfecta de imaginación e investigación, al mismo tiempo que significa una profunda reflexión sobre la imposibilidad de la representación: nada, ni palabras, películas, pinturas, nada, el arte se queda en el umbral a la hora de explicar situaciones como la guerra; no obstante lo intenta. La fuerza de *Morirás lejos*, su intensidad, su profundidad (filosófica-literaria), pero sobre todo, su tremenda vigencia (cincuenta años después), la hacen ser una de las mejores novelas mexicanas del siglo XX. Aún hay varias vetas que explorar, mi trabajo no es más que un intento por desempolvarla y decirle a los lectores exigentes que ésta es la novela que buscan.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR ROJAS, Roberto. *Laberintos narrativos en Morirás lejos de José Emilio Pacheco y en W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec*, Tesis de maestría en Letras, UNAM, IIFL, FFyL, 2014.

BALESTRINI, Nanni (Comp.), *Grupo 63 La novela experimental*. Palermo 1965, Trad. de Francesca Polito, Caracas, Ven., Monte Ávila Editores, 1969.

BORGES, Jorge Luis. “Deutsches Requiem”, en *El Aleph*, 3ª ed., Madrid/Bs.As., Alianza/Emecé Editores, 1974, pp. 83-92.

BROAD, Peter G., “¿Con quién hablo?: Autoridad narrativa en *Morirás lejos*”, en Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez (Coords.), Hugo J. Verani (Colab.), *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*, Siglo XXI Editores, 2006 (Serie Lingüística y Teoría Literaria), pp. 242-256.

BRUSWOOD, John S., *La novela mexicana (1967-1982)*, México, Barcelona, Bs.As., Grijalbo, 1985 (Col. Enlace).

CAMPOS, Julieta. *Función de la novela*, Joaquín Mortiz, 1973 (Serie del Volador).

CAMPOS, Marco Antonio. “José Emilio Pacheco: la imaginación del desastre”, en *Siga las señales*, Puebla, Pue., Premià, 1989, pp. 96-101.

DENIZ, Gerardo. *Anticuerpos*, Juan Pablos Editor/Ediciones Sin Nombre, 1998 (Los Libros del Arquero).

DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. “II. Invención de creaturas” y “III. Fabulación del tiempo”, en *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, Libro IV: “La modernidad suspendida”, Selec., introducciones y notas de CDM, FCE, 1991 (Letras Mexicanas), pp. 31-69.

-----, “José Emilio Pacheco”, en *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2011)*, FCE, 2012 (Letras Mexicanas. Serie Mayor), pp. 455-462.

DUFFEY, Patrick J., *De la pantalla al texto. La influencia del cine en la narrativa mexicana del Siglo Veinte*, Trad. de Ignacio Quirarte, UNAM, Coord. de Humanidades, Dif. Cult., 1996.

ELIZONDO, Salvador, *Farabeuf*, FCE, 2009 (Col. Popular).

FERNÁNDEZ PERERA, Manuel (Coord.), *La literatura mexicana del siglo XX*, FCE/CNCA/UV, 2008.

GÁLVEZ, Marina. *La novela hispanoamericana contemporánea*, 2ª reimpr., Madrid, Taurus, 1987/1992 (Historia Crítica de la Literatura Hispánica, 33).

GLANTZ, Margo. *Onda y escritura en México*. Jóvenes de 20 a 33, Estudio preliminar, comp. y notas de MG, Siglo XXI Editores, 1971, pp. 5-41.

GRANIELA RODRÍGUEZ, Magda. *El papel del lector en la novela mexicana contemporánea: José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo*, Maryland, EE.UU., Scripta Humanística, 1991 (Scripta Humanística, 77).

JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette. *José Emilio Pacheco: reescritura en movimiento*, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2014 (Serie Literatura Mexicana, XIV).

-----, Diana Morán y Edith Negrín, “Morirás lejos”, en *Ficción e historia*. La narrativa de José Emilio Pacheco, El Colegio de México, 1979, pp. 175-297.

JITRIK, Noé. “La escritura y su secreto”, en Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez (Coords.), Hugo J. Verani (Colab.), *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*, Siglo XXI Editores, 2006 (Serie Lingüística y Teoría Literaria), pp. 71-83.

MEDINA ÁVILA, Virginia. *Influencia de los escritores en la renovación y búsqueda del cine mexicano de los sesenta y setenta*, Tesis de doctorado en Letras, UNAM, FFyL, 2006.

MONDOLFO, Rodolfo. “Primera parte. Textos”, en *Heráclito. Textos y problemas de su interpretación*, 13ª ed., Siglo XXI Editores, 2007, pp. 3-27.

MORALES FAEDO, Mayuli. “Morirás lejos: de la escritura a la reescritura (1967-1977)”, en Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez (Coords.), Hugo J. Verani (Colab.), *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*, Siglo XXI Editores, 2006 (Serie Lingüística y Teoría Literaria), pp. 221-241.

NEGRÍN, Edith. “Una poética de la reescritura: José Emilio Pacheco”, en *Doscientos años de narrativa mexicana*, vol. 2: Siglo XX, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Cátedra Jaime Torres Bodet, Rafael Olea Franco (Ed.) y Laura Angélica de la Torre (colaboradora), 2010, pp. 403-424.

-----, “Tercera llamada: las batallas en el escenario”, en Álvaro Ruiz Abreu (Coord.), *Sueños que da pánico escribir: Pacheco y Blanco: una mirada crítica*, UAM, Unidad Xochimilco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, 2012, pp. 63-72.

----- y Álvaro Ruiz (Coords.). *Pasión por la palabra*. Homenaje a José Emilio Pacheco, UNAM/UAM, 2013 (Col. Cultura Universitaria, 110).

OCAMPO, Aurora M., *La crítica de la novela mexicana contemporánea*, Presentación, pról., selec. y bibliografía de AMO, UNAM, IIFL, 1981.

-----, Patricia Ortiz y Nancy Hernández García, “Pacheco, José Emilio”, en *Diccionario de Escritores Mexicanos. Siglo XX*, versión en línea [aún en prueba] disponible en <http://www.iifilologicas.unam.mx/dem-propuesta/dem_p/pacheco_jose_emilio.html#>

OLEA FRANCO, Rafael. “La narrativa de Pacheco: una modesta y secreta complejidad”, en *Doscientos años de narrativa mexicana*, vol. 2: Siglo XX, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Cátedra Jaime Torres Bodet, Rafael Olea Franco (Ed.) y Laura Angélica de la Torre (colaboradora), 2010, pp. 469-504.

PACHECO, José Emilio. “José Emilio Pacheco (II-XI- 65)”, en *Los narradores ante el público*, Joaquín Mortiz, 1966, pp. 243-263.

----- . *Morirás lejos*, 2ª ed., revisada, Joaquín Mortiz, 1977 (Serie del Volador), 159 pp.

----- . *Las batallas en el desierto*, Ed. conmemorativa con fotografía de Nacho López, Era, 2011.

----- . *El viento distante*, 9ª reimpr. de la 3ª ed. [nueva versión], Era, 2013.

----- . *El reposo del fuego*, en *Tarde o temprano*. Poemas 1958-2009, FCE, 2014, pp. 35-60.

----- . *El reposo del fuego (Y otros poemas)*. Antología poética, Selec. y presentación de Rafael Calderón, Ejemplar conmemorativo de la 7ª Feria Nacional del Libro y la Lectura de Michoacán 2014, Morelia, Mich., SECUM, CNCA, 2014.

----- . *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, 2ª ed. corregida, Era/El Colegio Nacional, 2014.

----- . *El principio del placer*, 29ª reimpr. de la 1ª ed. [nueva versión], Era, 2015.

----- . *Iventario de José Emilio Pacheco*, tomos I “Diorama de la Cultura de Excelsior, 1973-1976” y II “Proceso 1976-1979”, Edición no venal a cargo de El Colegio de México (ejemplar único perteneciente a la Biblioteca “Daniel Cosío Villegas”), 2015.

PEREIRA, Armando (Coord.), *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*, 2ª ed. corregida y aumentada, UNAM/Ediciones Coyoacán, 2004 (Filosofía y Cultura Contemporánea, 19).

POLLMANN, Leo. *La “nueva novela” en Francia y en Iberoamérica*, Versión española de Julio Linares, Madrid, Gredos, 1968/1971 (Biblioteca Románica Hispánica).

RAMÍREZ MIRANDA, Francisco Javier. *El cine y el acto de mirar, “El castillo de la pureza”*, Tesis de maestría en Historia del Arte, UNAM, FFyL, 2010.

ROA MENDIETA, Adrián. *Aprender a respirar. José Emilio Pacheco, el escritor cinematográfico*, Tesis de Licenciatura, UNAM, FCPyS, 2014.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por una nueva novela*, Trad. de Caridad Martínez, Barcelona, Seix Barral, 1965.

ROSADO, Juan Antonio. *Juego y revolución*. La literatura mexicana de los años sesenta, Libros para Todos, 2005.

SARRAUTE, Nathalie. *La era del recelo*. Ensayos sobre la novela, Trad. de Gonzalo Torrente Ballester, Madrid, Eds. Guadarrama, 1956/1967.

TERESA, Adriana de. *Farabeuf: escritura e imagen*, UNAM, 1996.

TORRES MELÉNDEZ, Raquel. *Las condiciones de recepción en México de la novela Morirás lejos de José Emilio Pacheco*, Tesis de Licenciatura, UNAM, FFyL, 2017.

VV. AA., *Homenaje a José Emilio Pacheco*. A veinte años de *Morirás lejos*, Morelia, Mich., Instituto Michoacano de Cultura, 1988 (Col. Cuadernos del Instituto).

VERANI, Hugo J., *La hoguera y el viento*. José Emilio Pacheco ante la crítica, Selec. y pról. de HV, UNAM, Dif. Cult./Era, 1993.

VILLENA, Luis Antonio de. *José Emilio Pacheco*, Madrid: Ediciones Júcar, 1986 (Col. Los Poetas).

HEMEROGRAFÍA

AGUILAR CAMÍN, Héctor. “José Emilio Pacheco: un destino clásico”, *La Palabra y el Hombre*, núm. 127, julio-septiembre, 2003, pp. 93-95.

AGUILAR MELANTZÓN, Ricardo y Mimi R. Gladstein. “‘El reposo del fuego’ anteproyecto de Pacheco para *Morirás lejos*”, *Plural*, 157, octubre, 1984, pp. 55-60.

CAMPOS, Julieta. “*Morirás lejos*: ese libro terrible de José Emilio Pacheco lo hemos escrito todos”, “La Cultura en México”, supl. de *Siempre!*, 315, 28 de febrero, 1968, pp. XI-XII.

CAMPOS, Marco Antonio. “*Morirás lejos*”, *Proceso*, 83, 5 de junio, 1978, pp. 56-57.

CLUFF, Russell M., “*Morirás lejos*: Mosaico intemporal de la crueldad humana”, *Chasqui*, vol. 8, núm. 2, feb, 1979, pp. 19-36.

FERNÁNDEZ, Fernando. “Y la vocecita no deja de llorar”, “El Semanario Cultural” de *Novedades*, 397, 26 noviembre, 1989, p. 8.

GIORDANO, Jaime. "Transformaciones narrativas actuales: Morirás lejos, de José Emilio Pacheco", *Cuadernos Americanos*, vol. CCLVIII, núm. 1, enero-febrero, 1985, pp. 133-140.

GÓMEZ MONTERO, Sergio. "Iconografía literaria del sufrimiento del pueblo judío", *El Día*, 2352, 6 enero, 1969, p

GRANIOLA, Magda. "La experiencia lectural como rasgo unificador y divergente en 'La escritura': José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo", *Texto Crítico*, núms. 40-41, enero-diciembre, 1989, pp. 13-20.

KRAUZE, Enrique. "Cuatro estaciones de la cultura mexicana", *Vuelta*, vol. V, núm. 60, noviembre, 1981, pp. 27-42.

LESPADA, Gustavo. "Ética y estética de *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco", *Revista de Literatura Mexicana*, vol. 12, núm. 2, 2001, pp. 181-218.

MONSIVÁIS, Carlos. "Notas reseñas. Morirás lejos", "La Cultura en México", supl. de *Simepre!*, 306, 27 de diciembre, 1967, p. IX.

----- "José Emilio Pacheco: De lo permanente en una era fugitiva", *Proceso*, 1183, 4 jul, 1999, pp. 56-57.

MORALES, Sonia. "Reconocimiento de Morelia a José Emilio Pacheco por los 20 años de 'Morirás lejos'", *Proceso*, 565, 1º septiembre, 1987, pp. 50-51.

NEGRÍN, Edith. "José Emilio Pacheco y el palimpsesto de la historia: a propósito de la tercera edición de *La sangre de Medusa* (1990)", *Literatura Mexicana*, vol. II, núm. 1, 1991, pp. 157-163.

PACHECO, José Emilio. "Inventario. Morirás lejos. El doctor Mengele", *Proceso*, 453, 8 jul, 1985, pp. 50-51.

----- "Inventario. La injuria, la calumnia y la impunidad", *Proceso*, 780, 27 mayo, 1991, pp. 52-53.

----- "Inventario. Respuesta de José Emilio Pacheco a José de la Colina", *Proceso*, 762, 10 junio, 1991, pp. 47-49.

----- "Escribimos a solas pero no aislados" (discurso), *La Palabra y el Hombre*, núm. 127, julio-septiembre, 2003, pp. 97-99.

----- "La generación crítica", *Texto Crítico*, núms. 31-32, enero-agosto, 1985, pp. 74-81.

PEÑA, Margarita. "José Emilio Pacheco. Morirás lejos", *Diálogos*, 3, mayo-junio, 1968, pp. 35-36.

RANGEL LÓPEZ, Asunción del Carmen. “*Morirás lejos* de José Emilio Pacheco, una novela por venir”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 2, 2011, pp. 477-499.

RENÁN, Raúl. “El testimonio de un omnividente a los 20 años de *Morirás lejos*”, “Sábado”, 522, 3 oct, 1987, p. 5.

SALMERÓN TELLECHEA, Cecilia. “La *Salónica* de un dramaturgo frustrado: metaficción y exilio en *Morirás lejos*”, *Literatura Mexicana*, vol. XXII, núm. 2, 2011, pp. 157-181.

UTE, Seydel. “El Holocausto en tanto *tropos* universal para experiencias históricas traumáticas”, *Anuario de Letras Modernas*, vol. 17, 2012, pp. 119-130.

VV. AA., “Travesías”, *Insula. Rev. de Letras y Ciencias Humanas*, Madrid, 816 [número homenaje a José Emilio Pacheco y Juan Gelman], diciembre, 2014.

VALDES, Héctor. “Libros. La historia que se inventa y me inventa cada día”, “La Cultura en México”, supl. de *Siempre!*, 305, 20 de diciembre, 1967, p. X.

VILLANUEVA, Darío. “Historia, realidad y ficción en el discurso narrativo”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 15, núm. 3, primavera, 1991, pp. 489-502.

ZANETTI, Susana. “En las luces inciertas del ocaso: *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco”, *Boletín del Centro de Estudios de Literatura Argentina*, Universidad Nacional de Rosario, núm. 8. Documento PDF disponible en <http://www.celarg.org/boletines/articulos.php?idb=27>

PELÍCULAS

M, el vampiro de Düsseldorf, Fritz Lang, Alemania, 1931.

Nuit et Brouillard, Alian Resnais, Francia, 1955.

Hiroshima, mon amour, Alain Resnais, guión de Marguerite Duras, Francia-Japón, 1959.