

Un problema de transtextualidad narrativa:
Jorge Luis Borges en José Emilio Pacheco



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

A Yuli, porque has estado a mi lado incondicionalmente, me has sostenido en los momentos de flaqueza y me has mostrado el camino correcto cuando, desesperado o envanecido, he llegado a perderlo. Mis palabras son demasiado torpes para agradecerte todo lo que me has dado. Recurriré, por lo tanto, una vez más, a nuestro cómplice, para que hable por mí:

Reina, es hermoso ver
marcando mi camino
tu pisada pequeña
o ver tus ojos
enredándose
en todo lo que miro,
ver despertar tu rostro
cada día
sumergirse
en el mismo
fragmento
de sombra
cada noche.
Hermoso
es ver
el tiempo
que corre
como el mar
contra una sola proa
formada por tus senos y mi pecho,
por tus pies y mis manos.
Pasan por tu perfil
olas del tiempo, las mismas que me azotan
y me encienden,
olas como furiosas
dentelladas de frío
y olas como los granos
de la espiga.
Pero
estamos juntos,
resistimos,
guardando
tal vez
espuma negra o roja
en la memoria,
heridas
que palpitaron como labios o alas.
Vamos andando juntos
por calles y por islas,
bajo el violín quebrado
de las ráfagas
frente a un dios enemigo,
sencillamente juntos
una mujer y un hombre.

A mi madre, María López García, porque, si alguien es responsable de que yo tenga algún mérito, esa persona eres tú, pues de ti aprendí que sólo por medio de la disciplina puede existir el talento, y que una sola moral es válida: el trabajo. Además, fuiste mi primera maestra (y fuiste una gran maestra): tú me enseñaste a leer y a escribir.

A mi padre, Everardo Ortiz Ortiz, porque me has enseñado, con tu silencioso ejemplo, a ser un buen hombre.

A mi hermano, Alejandro Ortiz López, porque te debo más de lo que cualquiera se puede imaginar. Nunca voy a olvidar todo lo que has compartido conmigo desde que nací. Mi primer acercamiento a la literatura fue gracias a ti, que te pasabas horas explicándome los mitos griegos –una pasión que no me ha abandonado nunca– a partir de una enciclopedia vieja que había en casa. Tú me regalaste también, un día de mi cumpleaños, el primer libro que leí, una colección de relatos griegos adaptados: *Mitología maravillosa para niños*, de Luis Francisco Trujillo.

A mi hermana, Janet Ortiz López, porque tu amor, literalmente, no conoce fronteras. Nunca voy a olvidar que tú me llevaste por primera vez a la Universidad –a los tres o cuatro años–, ni cómo te hiciste cargo de mí cuando, en la secundaria, mi madre estaba desesperada porque no la obedecía ni hacía tareas ni me comportaba en la escuela.

A mi tía Guille, porque has sido un ángel de la guarda para mis padres, para mis hermanos y para mí.

A todos mis amigos, en especial a los SNAKE, que me han querido y soportado incondicionalmente durante más de diez años; a Mode, que tanto influyó en mi vocación literaria, así como a Araceli y Daniel, quienes –además de ser una grata compañía chelera en tantas ocasiones– tuvieron la gentileza de revisar este trabajo.

Al doctor Alberto Paredes, porque –además de brindarme su amistad y mostrarme que no soy el único loco en este país que pretende hacer bien su trabajo– usted me enseñó a analizar un texto literario, a pensar como literato –no como filósofo, psicólogo, sociólogo, politólogo o historiador de la literatura–. Espero que esta tesis sea digna de un alumno suyo.

Al doctor Aurelio González, porque usted me enseñó a leer de verdad. Nunca olvidaré sus explicaciones –tan rigurosas como simpáticas– de los poemas de Garcilaso, Fray Luis, San Juan, Quevedo y Góngora, ni aquella charla sobre la importancia del *Quijote*, sin duda la clase más hermosa a la que he asistido en toda mi vida.

Al doctor Juan Antonio Rosado, cuya asesoría en este trabajo ha sido uno solo entre los muchos obsequios que me ha otorgado. Le doy las gracias, sobre todo, por la confianza de haberme permitido estar al frente de su grupo de Literatura iberoamericana durante cuatro años, lo que fue de enorme importancia para mi formación como profesional.

A mis sinodales: la doctora María Stopen y los doctores Juan Coronado, Rodolfo Mata y Armando Pereira, por la lectura oportuna y provechosa que hicieron de este trabajo, así como al doctor Rafael Olea Franco, quien –aunque lamentablemente no pudo ser sinodal de esta tesis– me apoyó cuando lo necesité; de no ser por usted, creo que jamás habría encontrado la primera edición de *La sangre de Medusa*.

A la Unidad de Administración del Posgrado de la Universidad Nacional Autónoma de México, cuyo apoyo económico me permitió dedicarme por completo durante dos años a los estudios de maestría.

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| Introducción | 6 |
| I. Intertextualidad e hipertextualidad: un problemático deslinde | 10 |
| II. El estado de la crítica en torno a la relación Borges-Pacheco | 31 |
| III. Borges en Pacheco: cuatro casos de transtextualidad | 60 |
| «La noche del inmortal» | 61 |
| «Langerhaus» | 69 |
| <i>Morirás lejos</i> | 76 |
| <i>Las batallas en el desierto</i> | 88 |
| Conclusiones | 93 |
| Bibliohemerografía | 96 |

INTRODUCCIÓN

Este trabajo es producto de una necesidad, de una laguna en el conocimiento de las letras hispánicas. Es casi un lugar común en la crítica sobre la narrativa de José Emilio Pacheco (1939) hablar de la influencia de Jorge Luis Borges (1899-1986), la cual el propio Pacheco ha reconocido en más de una ocasión. Sin embargo, hasta el momento no existía un trabajo amplio, con un sustento teórico riguroso y enfocado en los aspectos estilístico-estructurales –antes que en lo meramente temático–, dedicado a analizar los vínculos específicos que existen entre los dos autores. Sólo Rafael Olea Franco y el grupo conformado por Yvette Jiménez de Báez, Diana Morán y Edith Negrín le habían dado al tema la importancia que se merece, pero, mientras que la aportación de él es un artículo breve –«De la ansiedad de influencias: Borges en Pacheco» (2004)–, la de ellas es tan sólo una pequeña parte del libro *Ficción e historia: La narrativa de José Emilio Pacheco* (1979), un estudio general de *El viento distante*, *El principio del placer* y *Morirás lejos*.

Es fácil deducir que Borges influyó en Pacheco; en realidad, dada su enorme trascendencia, difícilmente hay escritores hispanoamericanos posteriores a Borges ajenos a él. Pero, desde el punto de vista teórico, ¿en qué consiste dicha influencia? ¿Es posible afirmar que Pacheco imitó a Borges o, más bien, que lo parodió? ¿Es válido considerar los relatos de Pacheco como textos polivalentes? ¿Puede hablarse de hipertextualidad, o la relación entre Borges y Pacheco permanece en el nivel intertextual? ¿Y fue siempre igual dicha relación o cambió a medida que la escritura de Pacheco se transformó?¹

Antes de comenzar este trabajo consideraba que el tipo de relación transtextual presente entre Borges y Pacheco era la intertextualidad, pues creía que ningún texto de Pacheco descendía íntegramente de alguno de Borges, sino sólo en ciertos aspectos. Sin embargo, al analizar detenidamente las narraciones aquí seleccionadas (los cuentos «La noche del inmortal» y «Langerhaus», y las novelas *Morirás lejos* y *Las batallas en el desierto*), me di cuenta de que al menos hay dos casos de hipertextualidad en los relatos de Pacheco: la primera versión de «La noche del inmortal» y «Langerhaus». Pensaba también que la relación transtextual entre Borges y Pacheco no había sido siempre la misma, que en los primeros textos de Pacheco había una relación con Borges sobre todo estilística y temática, mientras que en los últimos la presencia borgeana se daba ante todo a nivel estructural.

¹ Los conceptos aquí enumerados –intertextualidad, imitación, parodia, polivalente, etcétera– serán explicados detalladamente en el capítulo I.

Ahora me es posible reconocer que cada una de las narraciones aquí analizadas mantiene sus propias relaciones con la obra de Borges. Finalmente, debido a que la manera de adoptar los recursos estilístico-estructurales borgeanos por parte de Pacheco se había transformado a lo largo de su obra narrativa, consideraba que era posible que la relación transtextual entre Pacheco y Borges había pasado de la imitación a la transformación. No necesariamente: Pacheco dejó de imitar a Borges, pero sólo en una ocasión transformó un hipotexto borgeano en un hipertexto propio (es el caso de «Langerhaus»); lo que normalmente hizo Pacheco en sus narraciones de madurez fue simplemente aludir a la obra de Borges.

Los objetivos que me propuse alcanzar en la presente investigación fueron, antes que nada, contribuir a la crítica de la obra narrativa de Pacheco, así como al estudio de la recepción de Borges en la literatura mexicana, y, más específicamente, establecer qué tipo de relaciones transtextuales existen entre la narrativa de Borges y la de Pacheco, y, a partir de dichas relaciones, analizar la evolución de la obra narrativa de Pacheco. Todos ellos se cumplieron.

El trabajo está compuesto por tres capítulos. El objeto del primero es –con base en teóricos como Julia Kristeva, Tzvetan Todorov, Michael Riffaterre, Gustavo Pérez Firmat y, sobre todo, Gérard Genette– deslindar la intertextualidad de la hipertextualidad, cuyos límites suelen ser poco claros. El segundo consiste en una revisión de cuanto ha dicho la crítica acerca de la relación entre la narrativa de Borges y la de Pacheco. Finalmente, en el último capítulo se analizan las cuatro narraciones de Pacheco antes mencionadas, con la finalidad de hallar en ellas los elementos borgeanos.

Para concluir con esta introducción, es necesario especificar cuáles fueron las versiones de los relatos en las cuales está basada mi investigación, pues Borges solía modificar sus textos para cada edición y Pacheco ha hecho lo mismo, lo cual puede generar algunas confusiones. En el caso de Borges, utilicé las *Obras completas* editadas por Emecé desde 1974 (mi edición, de 2005, es la decimosexta). En lo tocante a Pacheco, he acudido a la última edición que existe de cada obra: 1977 para *Morirás lejos*, 1997 para *El principio del placer* –colección de relatos a la que pertenece «Langerhaus»– y 1999 para *Las batallas en el desierto*. Sólo en el caso de «La noche del inmortal» revisé la primera y la última edición de *La sangre de Medusa* (es decir, la *plaque* de 1958 y el volumen recopilatorio de 1990

en que se recogen estos dos cuentos y muchos otros), pues me parecía fundamental confrontar la manera como el deslumbrado adolescente de 18 años asimiló a Borges con la depuración efectuada por el escritor experimentado. En cambio, los otros tres relatos fueron, desde la primera edición, obras de madurez. En cuanto a las obras teóricas y críticas escritas originalmente en otras lenguas (inglés y francés), traté de utilizar siempre traducciones al español; sólo recurrí a las versiones originales cuando la traducción no existía o no la pude encontrar. De cualquier manera, siempre que cito en inglés o francés ofrezco una traducción mía en nota al pie.

I. INTERTEXTUALIDAD E HIPERTEXTUALIDAD:
UN PROBLEMÁTICO DESLINDE

Todo texto literario es trascendente en la medida en que se relaciona con distintos elementos (textuales o no) que se encuentran fuera de él. Julia Kristeva habla de tres dimensiones en el espacio textual:

el sujeto de la escritura, el destinatario y los textos exteriores (tres elementos en diálogo), [a partir de las cuales] el estatuto de la palabra se define [...] a) *horizontalmente*: la palabra en el texto pertenece a la vez al sujeto de la escritura y al destinatario, y b) *verticalmente*: la palabra en el texto está orientada hacia el corpus literario anterior o sincrónico (Kristeva, 1978, volumen 1, p. 190).

Existe, por lo tanto, una trascendencia textual o vertical, que vincula al texto con otros textos, y otra extratextual u horizontal, que lo relaciona con la realidad, con los sujetos reales que se comunican mediante el texto: escritor (emisor) y lector (receptor). A la poética o teoría literaria debe interesarle la primera; a otras disciplinas –como la psicología, la historia o la filosofía– puede interesarles la segunda. Kristeva denomina *intertextualidad* a la trascendencia textual. «Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble» (1978, volumen 1, p. 190), afirma la semióloga. Al respecto, puntualiza Michael Riffaterre que en la intertextualidad se halla el significado del texto, mientras que en la lectura vinculada con elementos extratextuales sólo hay sentido:

L'intertextualité est un mode de perception du texte, c'est le mécanisme propre de la lecture littéraire. Elle seule, en effet, produit la signifiante, alors que la lecture linéaire, commune aux textes littéraire et non littéraires, ne produit que le sens. Le sens n'est que référentiel: il résulte des rapports, réels ou imaginaires, des mots avec leurs correspondants non verbaux. La signifiante au contraire résulte des rapports entre ces mêmes mots et des systèmes verbaux extérieurs au texte (mais parfois partiellement cités dans ce texte) (1979, p. 496).²

Por su parte, Tzvetan Todorov llama *polivalentes* a aquellos textos (que en realidad son todos) que de una u otra manera evocan otros textos (1976, p. 49), es decir, a los textos intertextuales. Finalmente, a Gérard Genette le pareció más oportuno el término *transtextualidad* para referirse a «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» (1989, pp. 9-10), y, como Kristeva respecto a la intertextualidad, Genette

² La intertextualidad es un modo de percepción del texto, es el mecanismo propio de la lectura literaria. Ella sola, en efecto, produce el significado, mientras que la lectura lineal, común a los textos literarios y no literarios, sólo produce el sentido. El sentido sólo es referencial: él resulta de las relaciones, reales o imaginarias, de las palabras con sus correspondientes no verbales. El significado, por el contrario, resulta de las relaciones entre estas mismas palabras y los sistemas verbales exteriores al texto (aunque a veces parcialmente citados en el texto).

reconoce que «la transtextualidad no es más que una trascendencia entre otras; al menos se distingue de esa otra trascendencia que une el texto a la realidad extratextual» (1989, p. 13).

Genette distingue cinco distintas formas de transtextualidad: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad (pp. 9-17). La intertextualidad es la relación entre un texto B (intertexto) y un texto A al que B reproduce fragmentariamente; los mecanismos de la intertextualidad son tres: la cita, el plagio y la alusión. La paratextualidad es la relación entre un texto A y sus textos periféricos B (paratextos), como títulos, subtítulos, intertítulos, epígrafes, prólogos, epílogos, portadas, cuartas de forros, etcétera, los cuales –sean autógrafos o alógrafos– condicionan su lectura. La metatextualidad es la relación entre un texto A y un texto B (metatexto) cuyo tema es el texto A, al que comenta o critica. La hipertextualidad es similar a la intertextualidad, pero la presencia del texto A (hipotexto) en el texto B (hipertexto) se da de manera global, no fragmentaria. Finalmente, la architextualidad es la relación de un texto A con su paradigma taxonómico o género (architexto): una novela particular, por ejemplo, está en relación architextual con el género novela.

Por supuesto, las categorías transtextuales no son excluyentes en absoluto. Al respecto, Genette advierte que

no se deben considerar los cinco tipos de transtextualidad como clases estancas, [pues] sus relaciones son numerosas. [...] Por ejemplo, la architextualidad genérica se constituye casi siempre, históricamente, por vía de imitación, [...] y, por tanto, de hipertextualidad; la pertenencia architextual de una obra suele declararse por vía de indicios paratextuales; estos mismos indicios son señales de metatexto, [...] y el paratexto, del prólogo o de otras partes, contiene muchas otras formas de comentario; también el hipertexto tiene a menudo valor de comentario; [...] el metatexto crítico se concibe, pero casi nunca se practica sin una parte –a menudo considerable– de intertexto citacional de apoyo; el hipertexto trata de evitarlo, pero no absolutamente, aunque no sea más que por vía de alusiones textuales [...] o paratextuales, [...] y sobre todo, la hipertextualidad, como clase de obras, es en sí misma un architexto genérico (p. 17).

Las cinco formas de transtextualidad pueden coexistir incluso en el mismo texto. Es el caso del cuento «El aleph», de Borges. Este relato mantiene una relación intertextual con *Hamlet*, de William Shakespeare, y *Leviathan*, de Thomas Hobbes, pues sus epígrafes están tomados de estas obras; una relación paratextual con su título, su dedicatoria, sus epígrafes (todo epígrafe, siempre que no sea ficticio, implica al mismo tiempo relaciones inter y paratextuales), etcétera, así como una relación metatextual con el poema *Polyolbion*, de Michael Drayton, del que Borges hace un pequeño comentario en su cuento; es posible que exista también una relación hipertextual con el cuento «El huevo de cristal», de H. G.

Wells, del que Borges confiesa «notar algún influjo» (2005, volumen 1, p. 670) tanto en «El aleph» como en «El zahir» (habría que confrontar rigurosamente el cuento de Wells con los de Borges, lo cual no es el propósito del presente trabajo); por último, architextualmente «El aleph» pertenece al género literario cuento. (Tal vez este cuento de Borges pueda ser considerado también un hipertexto de la *Divina Comedia*, obra a la que alude constantemente.)

Como podrá suponerse, los tipos de transtextualidad que interesan para el presente estudio son la intertextualidad y la hipertextualidad: no es mi objetivo analizar la relación crítica entre Borges y Pacheco –que por supuesto existe, pues el mexicano ha reflexionado en tanto crítico literario sobre la obra del argentino–; tampoco me interesan los paratextos ni la categoría architextual en las obras de Borges y Pacheco. Lo que pretendo averiguar en este trabajo es cómo la obra de Borges está presente dentro de la obra (creativa, no crítica) de Pacheco, y ello sólo puede ocurrir o por medio de la intertextualidad –si la intromisión es fragmentaria– o bien por medio de la hipertextualidad –si es global–. Distinguir si la presencia de un texto en otro es fragmentaria o global parece una tarea sencilla, pero en realidad no es así: las fronteras entre la intertextualidad y la hipertextualidad no siempre son claras y, por ello, ambos conceptos suelen confundirse. Imaginemos la siguiente situación hipotética. Existen tres textos: A, B y C. El texto B se ha desprendido globalmente del texto A; por lo tanto, es posible afirmar que hay una relación hipertextual entre ambos textos. Por su parte, el texto C solamente alude en una frase al texto A, por lo que es posible afirmar que hay una relación intertextual entre los dos textos. ¿Pero qué pasaría si hubiera también un texto D que no se desprendiera completamente del texto A pero que continuamente estuviera aludiéndolo? ¿Qué tipo de relación transtextual existiría entre ambos textos? Para poder establecer claramente –si acaso eso es posible– las fronteras entre la intertextualidad y la hipertextualidad es necesario describir antes sus respectivas categorías.

Como ya se ha mencionado, existen tres tipos de intertextualidad: la cita, el plagio y la alusión; Genette los establece (1989, p. 10), pero –puesto que lo que a él le interesa es la hipertextualidad y no la intertextualidad– sólo los define muy superficialmente. La cita es una referencia literal y declarada de un texto A en un texto B. El plagio es una referencia también literal, pero oculta. La alusión, finalmente, es una referencia implícita. Riffaterre,

por su parte, habla de dos tipos de intertextualidad: la aleatoria y la obligatoria. A la primera la define como «l'ensemble des oeuvres qu'un lecteur peut rapprocher de celui qu'il a sous les yeux, l'ensemble des passages que lui rappelle tel morceau qui lui plaît»³ (1980, pp. 4-5). De la segunda, en cambio, afirma que:

Il s'agit d'une intertextualité que le lecteur ne peut pas ne pas percevoir, parce que l'intertexte laisse dans le texte une trace indélébile, une constante formelle qui joue le rôle d'un impératif de lecture, et gouverne le déchiffrement du message dans ce qu'il a de littéraire, c'est à dire son décodage selon la double référence (p. 5).⁴

¿Pero cómo puede hablarse de obligatoriedad en la lectura? Ningún lector de ninguna obra está obligado a conocer otra. Nadie tiene la obligación de leer a nadie, así se trate de Shakespeare o Cervantes, de Homero o Dante. Mucho más razonable –aunque no exenta de algunas imprecisiones– me parece la subdivisión propuesta por Gustavo Pérez Firmat: según él, puede haber cinco tipos de intertextualidad (cinco tipos de alusión, corrijo, pues la cita y el plagio, dado su carácter literal, no admiten la subdivisión de Pérez Firmat): prosódica, léxica, sintáctica, semántica y composicional (1978, pp. 3-4). La alusión prosódica –que es exclusiva de la poesía– consiste en la reproducción en el intertexto del sistema fónico o rítmico del hipotexto;⁵ la alusión léxica, en la reproducción en el intertexto del ideolecto del hipotexto (incluidos nombres de personajes y toponímicos); la alusión sintáctica, en la reproducción en el intertexto de los amaneramientos sintácticos del hipotexto, lo que normalmente se conoce como estilo; la alusión semántica implica sinonimia entre el intertexto y el hipotexto, y, finalmente, la alusión composicional reside en la reproducción en el intertexto de la estructura del hipotexto. Esta última categoría, al referirse a la estructura del intertexto, involucra su totalidad y, por lo tanto, suele caer más bien en el terreno de la hipertextualidad: un texto B que reproduzca la estructura de un texto A lo está abarcando totalmente, así que es un hipertexto (no un intertexto) del hipotexto A; a menos, por supuesto, que se trate de sólo un fragmento del intertexto que reproduzca la estructura del hipotexto. Vale la pena hacer esta precisión para todos los tipos de alusión:

³ El conjunto de obras que un lector puede asociar con aquello que tiene bajo sus ojos, el conjunto de pasajes que le recuerdan cierto fragmento que le gusta.

⁴ Se trata de una intertextualidad que el lector no puede no percibir, porque el intertexto deja en el texto una huella indeleble, una constante formal que funciona como un imperativo de lectura, y rige el desciframiento de aquello que el mensaje tiene de literario, es decir, su decodificación según la doble referencia.

⁵ En realidad, Pérez Firmat llama paratexto al texto A reproducido en el texto B. Para que no haya confusiones con aquello que Genette denomina paratexto (el texto periférico B de un texto A), llamaré hipotexto al texto A del que proviene el intertexto B. Un hipotexto, pues, puede generar tanto intertextos (si sólo es reproducido fragmentariamente) como hipertextos (si es reproducido globalmente).

para que ésta exista, la reproducción del ritmo, del léxico, de la sintaxis, del sentido o de la estructura de un hipotexto debe ser fragmentaria: el intertexto no debe reproducir alguno de estos elementos en su totalidad, pues en este caso sería un hipertexto. Como bien señala Genette, las relaciones intertextuales

pertenece siempre al orden de las microestructuras semántico-estilísticas, al nivel de la frase, del fragmento o del texto breve. [...] La «huella» intertextual [...] es más bien (como la alusión) del orden de la figura puntual (del detalle) que de la obra considerada en su estructura de conjunto (p. 11).

Para que quede más claro lo anterior, conviene profundizar en cada uno de los mecanismos intertextuales y dar algunos ejemplos.⁶ Líneas arriba he definido la cita como una referencia literal y declarada de un texto A en un texto B, y la he contrapuesto al plagio por el hecho de que en éste la referencia no se declara. Sin embargo, es pertinente hacer una aclaración al respecto: el hecho de que, en un texto literario, una cita no indique su origen no la convierte necesariamente en plagio. En realidad, es muy difícil hablar de plagio en literatura: esta práctica es mucho más común en aquellos textos en los que predomina la función referencial –como ensayos académicos o artículos científicos–. Es absurdo que un escritor, por ejemplo, plagie una metáfora: lo más probable es que ésta ya haya sido utilizada por muchos antes que él. Si un autor utiliza cualquier recurso de otro, lo más lógico es que sus lectores tomen tal referencia como un homenaje o –en todo caso– como una curiosa coincidencia.

Un claro ejemplo de alusión prosódica es lo que ocurre entre la estrofa 15 del poema «Piedra de sol», de Octavio Paz, y la sección IX del poema «Alturas de Macchu Picchu», de Pablo Neruda. A continuación, algunos versos del texto de Paz:

escritura de fuego sobre el jade,
grieta en la roca, reina de serpientes,
columna de vapor, fuente en la peña,
circo lunar, peñasco de las águilas,
grano de anís, espina diminuta
y mortal que da penas inmortales,
pastora de los valles submarinos
y guardiana del valle de los muertos,
liana que cuelga del cantil del vértigo,
enredadera, planta venenosa [...] (2000, p. 339)

En seguida, algunos del de Neruda:

⁶ No tomo los ejemplos de intertextualidad que ofrece Pérez Firmat en su artículo porque son pocos (sólo dos para ilustrar los cinco tipos de alusión) y poco claros. En cambio, casi todos los ejemplos que ilustran las distintas formas de hipertextualidad sí están tomados directamente de Genette.

Águila sideral, viña de bruma.
Bastión perdido, cimitarra ciega.
Cinturón estrellado, pan solemne.
Escala torrencial, párpado inmenso.
Túnica triangular, polen de piedra.
Lámpara de granito, pan de piedra.
Serpiente mineral, rosa de piedra.
Nave enterrada, manantial de piedra.
Caballo de la luna, luz de piedra.
Escuadra equinoccial, vapor de piedra. [...] (2009, pp. 136-137).

La estrofa de Paz reproduce el ritmo y el metro (así como la sintaxis y algunas palabras) de la de Neruda. Las dos están compuestas por endecasílabos, sin un patrón regular de rima (aunque en ambos casos hay algunas rimas heterogéneas). En ninguna de las dos estrofas hay verbos conjugados: consisten en una serie de frases yuxtapuestas, casi todas conformadas por un sustantivo seguido de un adjetivo –«águila sideral» (Neruda), «circo lunar» (Paz)– o de un complemento adnominal –«manantial de piedra» (Neruda), «reina de serpientes» (Paz)–, las cuales siempre (en el caso de Neruda) o casi siempre (en el de Paz) abarcan la mitad de un verso. Además, hay algunas palabras que aparecen en las dos estrofas, como serpiente, vapor, águila, luna. Para describir una mujer –la multiforme protagonista de «Piedra del sol»–, Paz recurre al mismo método que años antes había utilizado Neruda para describir un continente: la no menos multiforme América.

La alusión léxica es muy común. En varios títulos de los capítulos de *Las batallas en el desierto*, de Pacheco, hay alusiones léxicas. Es el caso de «Alí Babá y los cuarenta ladrones» (capítulo III), referencia al cuento de *Las mil y una noches* (y también al presidente Miguel Alemán y su gabinete, célebres por sus latrocinios institucionalizados); de «Por hondo que sea el mar profundo» (capítulo V), verso tomado del bolero «Obsesión», del compositor puertorriqueño Pedro Flores, el cual se menciona varias veces en la novela; de «Obsesión» (capítulo VI), título del bolero referido; de «Hoy como nunca» (capítulo VII), título de un poema de Ramón López Velarde caro a Pacheco –como toda la poesía del zacatecano y en particular el libro *Zozobra*, al que pertenece–; de «Príncipe de este mundo» (capítulo VIII), epíteto de Lucifer en la tradición católica, y de «La lluvia de fuego» (capítulo X), referencia al episodio bíblico de la destrucción de Sodoma y Gomorra.

La alusión sintáctica es visible en el poema «Trébol», de Rubén Darío, el cual está compuesto por tres sonetos: en el primero, Luis de Góngora exalta a Diego Velázquez; en el segundo, el autor de *Las meninas* corresponde los halagos del cordobés, y en el tercero

Darío «toma la palabra» para ensalzar a los dos artistas. Los dos últimos sonetos son claramente darianos (es imposible reproducir en poesía el estilo pictórico de Velázquez), pero en el primero Darío imita el estilo gongorino:

Mientras el brillo de tu gloria augura
Ser en la eternidad sol sin poniente,
Fénix de viva luz, fénix ardiente,
Diamante parangón de la pintura,

De España está sobre la veste oscura
Tu nombre, como joya reluciente;
Rompe la Envidia el fatigado diente,
Y el Olvido lamenta su amargura.

Yo en equívoco altar, tú en sacro fuego,
Miro a través de mi penumbra el día
En que al calor de tu amistad, Don Diego,

Jugando de la luz con la armonía,
Con la alma luz de tu pincel el juego
El alma duplicó de la faz mía (2006, pp. 405-406).

A diferencia de Paz respecto a Neruda, Darío no toma como punto de partida un poema particular de Góngora (aunque el primer verso de este soneto evoca el del célebre *carpe diem* gongorino: «Mientras por competir con tu cabello...»), sino el estilo de Góngora, presente en toda su obra poética. Para recrearlo Darío recurre a mecanismos propios del autor de las *Soledades* –y que difícilmente aparecen en la poesía de Darío–, como el hipébaton («Ser en la eternidad sol sin poniente», «De España está sobre la veste oscura / tu nombre», «Jugando de la luz con la armonía»). También hay marcas propias de toda la poesía de los Siglos de Oro, como la *b* arcaizante en oscura, el artículo femenino (la) antes de un sustantivo que comienza con *a* tónica (alma) para conservar el metro, o las mayúsculas para designar –personificando– sentimientos: Envidia, Olvido. Genette –quien, por falta de ejemplos, suele a veces ilustrar mecanismos hipertextuales con casos de intertextualidad– podría considerar este soneto un tipo de hipertexto: un pastiche. No considero que lo sea, pues el soneto no es un texto autónomo, sino tan sólo un fragmento de un texto mayor (el poema «Trébol»), que no reproduce íntegramente el estilo de Góngora.

Un caso de alusión semántica es el que se presenta entre el ya mencionado cuento de Borges «El aleph» –un texto riquísimo desde muchos puntos de vista– y la novela picaresca *El buscón*, de Francisco de Quevedo. Uno de los temas que aparecen tanto en la novela de Quevedo como en el cuento de Borges es la sátira literaria –que en ninguno de los casos es

el tema principal—. La sátira literaria en *El buscón* tiene lugar, principalmente, en los capítulos II y III del primer libro, en los que Pablos se encuentra con un poeta, uno de los tantos seres ridículos de los que Quevedo se mofa en su novela. A lo largo de la entrevista entre el pícaro y el literato, éste le habla de sus obras al tiempo que las elogia, incluso lee algunos versos. Pablos entiende (y los lectores con él) que nada elogiabile hay en las obras. La primera de éstas son unas coplas a San Corpus Christe (*sic*), de las cuales aparece un fragmento en la novela (Quevedo, 2000, pp. 178-179). Los versos son terribles, pero el poeta los encuentra dignos de elogios: «¿Qué pudiera decir más [...] el mismo inventor de los chistes? Mire qué misterios encierra aquella palabra *pastores*: más me costó de un mes de estudio» (p. 179). Posteriormente, ya no se transcriben más muestras de su obra en la novela, pero, por la mera exposición del autor o los comentarios de Pablos, los lectores podemos estar seguros de que toda ella es tan ridícula como las coplas. El poeta menciona «un librito que tengo hecho a las once mil vírgenes, adonde a cada una he compuesto cincuenta octavas, cosa rica» (pp. 179-180). Luego habla de una comedia:

Y así me comenzó a recitar una comedia que tenía más jornadas que el camino a Jerusalén. Decíame: —«Hícela en dos días, y éste es el borrador». Y sería hasta cinco manos de papel. El título era *El arca de Noé*. Hacíase toda entre gallos y ratones, jumentos, raposas, lobos y jabalíes, como fábulas de Isopo. Yo le alabé la traza y la invención, a lo cual me respondió: —«Ello cosa mía es, pero no se ha hecho otra tal en el mundo, y la novedad es más que todo; y, si yo salgo con hacerla representar, será cosa famosa». —«¿Cómo se podrá representar» —le dije yo—, «si han de entrar los mismos animales, y ellos no hablan?» —«Ésa es la dificultad, que a no haber ésa, ¿había cosa más alta? Pero yo tengo pensado de hacerla toda de papagayos, tordos y picazas, que hablan, y meter para el entremés monas» (2000, p. 180).

Finalmente, el poeta menciona «novecientos y un sonetos y doce redondillas [...] hechos a las piernas de mi dama» (p. 180), ante lo cual Pablos comenta:

Yo confieso la verdad, que aunque me holgaba de oírle, tuve miedo a tantos versos malos, y así, comencé a echar la plática a otras cosas. Decíale que veía liebres, y él saltaba: —«Pues empezaré por uno donde la comparo a ese animal». Y empezaba luego; y yo, por divertirle, decía: —«¿No ve v. m. aquella estrella que se ve de día?» A lo cual dijo: —«En acabando éste, le diré el soneto treinta, en que la llamo estrella, que no parece sino que sabe los intentos de ellos» (p. 180).

En «El aleph», la sátira literaria es pertinente porque en este cuento tanto Borges como Carlos Argentino Daneri —los dos protagonistas— son escritores. Este último utilizaba el aleph, que había descubierto en el sótano de su casa cuando niño, para inspirar su literatura, y sólo le confiesa a Borges su existencia cuando está desesperado porque la demolición de la casa —que no es propia— está muy próxima. Antes de tal confesión, empero, le había leído algunos fragmentos de la obra que escribía: un largo poema titulado *La Tierra*, que

consistía en la versificación de toda la redondez del planeta, obra tan ridículamente extensa como las cincuenta octavas a cada una de las once mil vírgenes, la comedia con más jornadas que el camino a Jerusalén y los novecientos y un sonetos y doce redondillas inspirados en unas piernas. La descalificación de Daneri comienza desde que Borges lo presenta a los lectores:

Carlos Argentino es rosado, considerable, canoso, de rasgos finos. Ejerce no sé qué cargo subalterno en una biblioteca ilegible de los arrabales del Sur; es autoritario, pero también es ineficaz; aprovechaba, hasta hace muy poco, las noches y las fiestas para no salir de su casa. A dos generaciones de distancia, la ese italiana y la copiosa gesticulación italiana sobreviven en él. Su actividad mental es continua, apasionada, versátil y del todo insignificante. Abunda en inservibles analogías y en ociosos escrúpulos. Tiene (como Beatriz) grandes y afiladas manos hermosas. Durante algunos meses padeció la obsesión de Paul Fort, menos por sus baladas que por la idea de una gloria intachable. «Es el príncipe de los poetas de Francia», repetía con fatuidad. «En vano te revolverás contra él; no lo alcanzará, no, la más inficionada de tus saetas» (volumen I, p. 659).

Cuando Daneri lee el poema, se comprueba la insignificancia de su actividad mental. Borges sólo copia ocho versos –correspondientes a dos estrofas– del vasto poema, pero éstos son suficientes para demostrar la mala calidad de la obra total. La primera estrofa, perteneciente al prólogo del poema, es la siguiente:

He visto, como el griego, las urbes de los hombres,
Los trabajos, los días de varia luz, el hambre;
No corrijo los hechos, no falseo los nombres,
Pero el *voyage* que narro, es... *autour de ma chambre* (volumen I, p. 660).

Como el poeta que encuentra Pablos, Daneri elogia sus propios versos (volumen I, p. 660), tan ridículos como los que aparecen en *El buscón* y, como éstos, en perfecta sintonía con su respectiva época cultural.

–Estrofa a todas luces interesante –dictaminó–. El primer verso granjea el aplauso del catedrático, del académico, del helenista, cuando no de los eruditos a la violeta, sector considerable de la opinión; el segundo pasa de Homero a Hesíodo (todo un implícito homenaje, en el frontis del flamante edificio, al padre de la poesía didáctica), no sin remozar un procedimiento cuyo abolengo está en la Escritura, la enumeración, congerie o conglobación; el tercero –¿barroquismo, decadentismo, culto depurado y fanático de la forma?– consta de dos hemistiquios gemelos; el cuarto, francamente bilingüe, me asegura el apoyo incondicional de todo espíritu sensible a los desenfadados envites de la facecia. Nada diré de la rima rara ni de la ilustración que me permite ¡sin pedantismo! acumular en cuatro versos tres alusiones eruditas que abarcan treinta siglos de apretada literatura. [...] (volumen I, p. 660)

La segunda estrofa está tomada de la sección del poema dedicada a Australia:

Sepan. A manderecha del poste rutinario
(Viniendo, claro está, desde el Nornoroeste)
Se aburre una osamenta –¿Color? Blanquiceleste–
Que da al corral de ovejas catadura de osario (volumen I, p. 661).

Nuevamente Daneri la elogia:

–¡Dos audacias –gritó con exultación– rescatadas, te oigo mascullar, por el éxito! Lo admito, lo admito. Una, el epíteto *rutinario*, que certeramente denuncia, *en passant*, el inevitable tedio inherente a las faenas pastoriles y agrícolas, tedio que ni las *Geórgicas* ni nuestro ya laureado *Don Segundo* se atrevieron jamás a denunciar así, al rojo vivo. Otra, el enérgico prosaísmo *se aburre una osamenta*, que el melindroso querrá excomulgar con horror pero que apreciará más que su vida el crítico de gusto viril. Todo el verso, por lo demás, es de subidos quilates. El segundo hemistiquio entabla animadísima charla con el lector; se adelanta a su viva curiosidad, le pone una pregunta en la boca y la satisface... al instante. ¿Y qué me dices de ese hallazgo, *blanquiceleste?* [...] (volumen 1, pp. 661-662)

Borges conocía muy bien la obra de Quevedo, por lo que me atrevo a asegurar que la alusión semántica es completamente consciente. No puede tratarse de un caso de hipertextualidad porque el texto de Borges no desciende íntegramente –ni por imitación ni por transformación (los dos mecanismos de la hipertextualidad)– del de Quevedo. «El aleph» es una obra estilística y temáticamente muy alejada de *El buscón*, que sólo converge con él en el punto particular de la sátira literaria: las acerbias críticas de Borges y Pablos a las obras de Daneri y el poeta «güero, chirle y hebén» tienen el mismo sentido.⁷

La alusión composicional se presenta en la novela de Fernando del Paso *Palinuro de México*, pues el capítulo 24 de esta obra (el penúltimo), que se titula «Palinuro en la escalera o el arte de la comedia» (2003, pp. 548-622), consiste en una transposición de la comedia del arte, cuyos personajes (Arlequín, Scaramouche, Pierrot, Colombina, Pantalone, etcétera) se mezclan con los de la novela (Palinuro y Estefanía) para recrear la masacre de Tlatelolco, en la que muere el protagonista de la obra. Nuevamente no se trata de un hipertexto porque este capítulo no es un texto independiente, sino parte de otro texto mayor fuera del cual pierde su sentido: la novela *Palinuro de México*, que, por supuesto, no depende en su totalidad de la comedia del arte.

Ya establecidos los mecanismos de la intertextualidad, es necesario ahora definir los de la hipertextualidad. Genette señala dos tipos de relación entre hipotexto e hipertexto –la transformación y la imitación–, así como tres regímenes del hipertexto –lúdico, satírico y serio–. La transformación consiste en adoptar en el hipertexto la estructura o el tema del hipotexto con un estilo distinto; la imitación, por el contrario, en adaptar en el hipertexto el estilo del hipotexto con una estructura y tema distintos. Los ejemplos con que ilustra

⁷ El antecedente de ambos personajes (Carlos Argentino Daneri y el poeta de *El buscón*) puede ser el «humanista» que acompaña a don Quijote y Sancho Panza en el episodio de la cueva de Montesinos. Agradezco a María Stoopen esta observación.

Genette esta situación son *Ulises* y la *Eneida*, dos hipertextos distintos que tienen como origen el mismo hipotexto: la *Odisea*. Según el teórico francés, la novela de James Joyce conserva la estructura del poema de Homero, pero su estilo es diferente, mientras que el poema de Virgilio, en cambio, conserva el estilo de Homero, pero su estructura y su tema son diferentes. En cuanto a los tres regímenes, en el satírico, el hipertexto pretende, ante todo, burlarse de su hipotexto, ridiculizarlo; en el serio, el hipertexto aspira a ser una creación artística cabal independiente del hipotexto –aunque susceptible de enriquecerse semánticamente por el contacto con él–, o bien a difundir el hipotexto –en el caso, por ejemplo, de las traducciones y resúmenes–; finalmente, en el régimen lúdico la función dominante es el puro divertimento –o entrenamiento–, sin grandes aspiraciones ni malas intenciones. Las categorías resultantes del cruce de los tipos de relación con los regímenes son seis: parodia, travestimiento, transposición, pastiche, imitación satírica (o *charge*) e imitación seria (o *forgerie*). A partir de éstas, Genette establece el siguiente «Cuadro general de las prácticas hipertextuales» (1989, p. 41):

| régimen relación | lúdico | satírico | serio |
|---------------------|----------|--------------------------------------|-------------------------------------|
| transformación | parodia | travestimiento | Transposición |
| imitación | pastiche | imitación satírica [<i>charge</i>] | imitación seria [<i>forgerie</i>] |

La parodia consiste en la modificación mínima (ciertas palabras, ciertas oraciones) del hipotexto para generar un hipertexto con un sentido distinto. El ejemplo canónico de parodia que ofrece Genette es *El capellán despeinado*, un texto con el que «[Nicolas] Boileau, [Jean] Racine y uno o dos más se divertieron, hacia 1664, adaptando cuatro escenas del primer acto de *El Cid* [de Pierre Corneille] al tema de una disputa literaria de baja condición» (1989, p. 29). Aunque hay algunas excepciones, la parodia suele ser breve: se presenta sobre todo en proverbios, eslóganes y títulos (que Genette considera un género literario independiente).

Un estudio sobre Kant se titulará *Crítica de Kant* [por *Crítica de la razón pura*]; sobre Diderot, *Diderot el fatalista y sus maestros*, o *Las paradojas de Denis el fatalista* [por *Jacques el fatalista y su maestro*]; sobre Balzac, *Esplendores y miserias de Honoré de Balzac* [por *Esplendores y miserias de las cortesanas*]; sobre Flaubert, *La tentación de San Gustave* [por *La tentación de San Antonio*]; sobre Proust, *Búsqueda de Proust*, *A la búsqueda de Marcel Proust*, *Un amor de Proust*, *A la sombra de Marcel Proust* [por *En busca del tiempo perdido*, *Un amor de Swann* y *A la sombra de las muchachas en flor*] (p. 52).

Los juegos oulímpicos, practicados en el Taller de Literatura Potencial –en francés Ouvroir de Littérature Potentielle (Oulipo)–, son muchas veces parodias; ejemplo de estos juegos son los lipogramas que Georges Pérec escribió de dos poemas de Charles Baudelaire y Arthur Rimbaud: «Pérec lipogramatiza sin *e* *Les chats*, de Baudelaire, y –apuesta suprema– el soneto *Voyelles*, de Rimbaud» (1989, p. 56). También son parodias la obra teatral de Jean Tardieu *Una palabra por otra*, que consiste en la transformación de una conversación banal, totalmente previsible, por medio de sustituciones léxicas absurdas (en este caso el hipotexto es implícito) (1989, p. 69), así como la obra de Michel Butor *6,810,000 litros de agua por segundo*, construida a partir de dos distintas descripciones de las cataratas del Niágara, escritas ambas por François-René de Chateaubriand y provenientes, respectivamente, del *Ensayo sobre las revoluciones* y de la novela *Atala*.

El travestimiento consiste en la degradación en el hipertexto del estilo del hipotexto sin alterar su tema ni su estructura. El ejemplo canónico de esta práctica es *Virgilio travestido*, poema de Paul Scarron en el que se vuelve a contar la *Eneida* en un francés lleno de coloquialismos vulgares y en un verso de arte menor claramente burlesco –el octosílabo, cuando la traducción «correcta» del hexámetro latino debería haber sido el alejandrino–. Esta práctica no ha tenido mucho éxito en la época moderna; no obstante, hay algunos casos de travestimientos modernos, como el relato de Alfred Jarry «La pasión considerada como una carrera de bicicletas», en el que –como su título lo indica– se relata la pasión de Cristo como si fuera un certamen de ciclismo.

Siguiendo a Genette, dejo la explicación del tercer tipo de transformación –la transposición– para el final, por ser la práctica hipertextual más compleja y diversa. Pasemos, mientras tanto, a los tipos de imitación. La imitación satírica o *charge* –como todas las imitaciones– consiste en la reproducción en el hipertexto del estilo del hipotexto aplicado a un tema distinto (y con una estructura distinta), pero su finalidad –a diferencia del pastiche y la imitación seria– es exclusivamente ridiculizar el hipotexto. Un ejemplo de *charge* es la colección de textos *Roland Barthes sin esfuerzo*, de Michel-Antoine Burnier y Patrick Rambaud –entre los cuales se encuentra un texto auténtico de Barthes, «El desollado», para demostrar que la realidad supera a la ficción–. La finalidad de esta colección es mostrar que el estilo barthesiano –en el que «una mera trivialidad puede ser “vestida” de galimatías pretencioso» (Genette, 1989, p. 117)– «es tan marcado, tan

desviado, tan idiótico que está tan lejos de la lengua común como lo estaría una lengua extranjera» (p. 116).

El pastiche es una imitación que no pretende burlarse de su hipotexto, sino sólo divertirse (en muchos casos el pastiche es también un ejercicio de adiestramiento estilístico). El mayor exponente de esta práctica ha sido, sin lugar a dudas, Marcel Proust. En *El asunto Lemoine*, Proust reprodujo en nueve textos –uno dedicado a cada autor– el estilo de Charles Augustin Sainte-Beuve, Honoré de Balzac, Ernest Renan, Chateaubriand, Jules Michelet, Henri de Régnier, los hermanos Edmond y Jules de Goncourt, Louis de Rouvroy, el duque de Saint-Simon y Gustave Flaubert.⁸ En una serie de pastiches el tema puede variar de uno a otro o mantenerse a lo largo de todos, lo que es menos común, aunque hay casos, como la reescritura de la novela *El collar*, de Guy de Maupassant, hecha por Paul Reboux y Charles Muller, quienes imitan los estilos (cada uno en un capítulo distinto) de Charles Dickens, Edmond de Goncourt, Émile Zola y Alphonse Daudet. Es muy raro, pero existe también el autopastiche, en el cual un autor exagera los rasgos de su propia escritura, como hace Paul Verlaine en el poema titulado justamente «A la manera de Paul Verlaine».⁹ El género heroico-cómico no imita el estilo particular de un escritor, sino un género: el épico (que de alguna manera puede considerarse la imitación seria del estilo de Homero, particularmente de la *Iliada*); su procedimiento es inverso al del travestimiento –en el que se trata vulgarmente un tema noble–, pues en el heroico-cómico el tema es vulgar y el estilo noble; el ejemplo más célebre del género es la *Batracomiomaquia* o *Combate de las ranas y de los ratones*, poema mucho tiempo atribuido a Homero. La parodia mixta es una curiosa mezcla de parodia, travestimiento burlesco y pastiche heroico-cómico; la obra *Angès de Chaillot*, de Pierre-François Biancolelli es una parodia mixta de la tragedia *Inès de Castro*, de Antoine Houdar de la Motte.

En la nueva parodia [la parodia mixta], los reyes y las princesas son convertidos en aldeanos; después, el parodista opta entre hacerles pronunciar literalmente las mismas réplicas de la tragedia parodiada, lo que remite al procedimiento de *El capellán despeinado*; entre hacerles guardar un lenguaje noble inespecificado, lo que remite al procedimiento del pastiche heroico-

⁸ Es particularmente célebre el pastiche dedicado al autor de *Madame Bovary* por el hecho de que, posteriormente, Proust publicó un texto que lo aclara y comenta, y que es uno de los más lúcidos ensayos que se han escrito sobre el estilo de Flaubert.

⁹ El pastiche ficticio (supuesta reproducción del estilo de un autor inexistente) en realidad no es un pastiche, sino una variación estilística que nada tiene que ver con la hipertextualidad; el mayor exponente de esta práctica es, por supuesto, Fernando Pessoa, quien inventó al menos cinco ideolectos distintos correspondientes a sus cinco heterónimos: Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, Bernardo Soares y el propio Fernando Pessoa (paradójicamente, el menos interesante de todos).

cómico; o entre hacerles hablar como aldeanos, lo que remite al procedimiento del travestimiento burlesco, pero sin el efecto de discordancia, anulado desde el principio por la degradación de los personajes. La primera solución, propiamente paródica, es, como siempre, difícil de mantener durante toda la obra; la segunda queda algo falta de *vis cómica* para un espectáculo dirigido a un público popular; la tercera carece totalmente de ella por la ausencia de discordancia. Ante esta encrucijada, [Biancolelli] elige no elegir, mezcla un poco de todo (Genette, 1989, pp. 178-179).

El último tipo de pastiche es lo que Genette llama (a falta de mejor término) antinovela; en ella el protagonista es consciente de que está imitando a un héroe o tipo de héroe literario (se suele imitar, antes que un texto específico, un género, como la novela de caballerías o la novela pastoril); el ejemplo clásico de esta práctica es el *Quijote*: Alonso Quijano actúa como un caballero andante –en especial como Amadís de Gaula–. Pero no es el único caso: la película *Play it again, Sam*, de Woody Allen, tiene también una estructura antinovelesca, pues el protagonista de ésta (interpretado por Woody Allen), en su afán de convertirse en un seductor, actúa como Humphrey Bogart (o, más bien, como los personajes que solía interpretar este actor).

La imitación seria o *forgerie* es seguramente la más rica entre las imitaciones. Los textos apócrifos son un tipo de imitación seria; un ejemplo moderno de apócrifo es *La caza espiritual*, obra que, en 1949, los actores Akakia Viala y Nicolas Bataille atribuyeron a Rimbaud –engaño que fue descubierto pronto por la mala calidad del texto–. El más común entre los tipos de imitación seria es la continuación. Hay que distinguir la continuación, práctica alógrafa que consiste en terminar un texto inacabado, abandonado por el autor original (normalmente debido a su muerte), de la prolongación, práctica autógrafa (por lo general) que consiste en extender un texto ya terminado. Una continuación puede responder al plan del autor original; es el caso del final de la novela pastoril *La Astrea*, de Honoré d'Urfé, llevada a cabo por Balthazar Baro. Pero también es posible emprender una continuación sin considerar las intenciones del autor original, como los finales que Marie-Jeanne Riccoboni y dos autores anónimos hicieron, respectivamente, de dos novelas de Marivaux: *La vida de Marianne* y *De campesino a señor*. Es posible incluso que ambas formas coexistan: ocurre esto cuando una continuación se aparta un poco del plan original del autor y, al mismo tiempo, señala que éste existe: es lo que hace Jacques Laurent, a partir del plan de Stendhal, en *El fin de Lamiel*. Pero también es posible implementar continuaciones a los textos terminados, ya sean prolépticas (si cuentan lo que ocurrió antes), analépticas (si refieren lo que sucedió después), elípticas (cuando relatan lo que

aconteció en alguna laguna) o paralípticas (cuando narran lo que pasó al margen); a la multitud de obras que se escriben en torno a un tema (Troya, Edipo, el rey Arturo, Carlomagno, etcétera) se le denomina ciclo. Las *Posthoméricas*, de Quinto de Esmirna, son un ejemplo de continuación cíclica –proléptica respecto de la *Odisea* y analéptica respecto de la *Iliada*–, pues en ellas se refiere lo que pasó entre la muerte de Héctor (fin de la *Iliada*) y el comienzo de los viajes de Ulises (inicio de la *Odisea*); en cambio, la *Eneida*, de Virgilio, y *Las aventuras de Telémaco*, de Fénelon, son continuaciones paralípticas de los poemas homéricos. La posibilidad de crear historias divergentes –incluso contradictorias– a partir de una obra tan amplia como la *Iliada* es evidente en el caso del personaje Astianacte –hijo de Héctor y Andrómaca–, cuyo fin no precisó Homero, y a quien autores posteriores lo han asesinado o bien lo han convertido (como Virgilio a Eneas) en el fundador de alguna nación. Un hipotexto puede ser más persistente que el hipertexto que lo continúa; es el caso del *Roman de la rose*, del cual la primera parte, escrita por Guillaume de Lorris, es más popular que la segunda, de Jean de Meung. Pero también puede ocurrir lo contrario: que el hipertexto anule a su hipotexto, como ocurre con el *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto, que provocó el olvido de su modelo, el *Orlando enamorado*, de Matteo Maria Boiardo. Cuando el hipertexto se aleja demasiado del hipotexto –como en el caso de la novela *El caballero inexistente*, de Italo Calvino, derivación posmoderna de los poemas de Ariosto y Boiardo– difícilmente se da una «competencia» entre el hipotexto y el hipertexto. Si, por el contrario, el hipertexto pretende explícitamente reemplazar al hipotexto, se le denomina suplemento; es el caso del *Suplemento del viaje de Bougainville*, de Denis Diderot, respecto del *Viaje alrededor del mundo*, de Louis Antoine de Bougainville. Otras formas de la imitación seria son la prolongación alógrafa –como el *Quijote* apócrifo, de Alonso Fernández de Avellaneda, a partir del texto de Miguel de Cervantes– y el epílogo, en el que un tercero da fin a un asunto que para el autor original ya había finalizado; por ejemplo, las novelas *El fin de Robinson*, de Michel Tournier, que retoma al célebre personaje de Daniel Defoe, y *Lotte en Weimar*, de Thomas Mann, en la que la amada de Werther se encuentra, muchos años después, nada más y nada menos que con Goethe. Un último caso de imitación seria es la reactivación genérica, que consiste en retomar un estilo de escritura ya pasado de moda; es el caso de la novela *El plantador de tabaco*, de John Barth, que reproduce desde el siglo XX el estilo de la prosa narrativa inglesa dieciochesca.

Por fin llegamos a la más rica forma de hipertextualidad: la transposición. Según Genette (1989), ésta es

la más importante de todas las prácticas hipertextuales. [...] La parodia puede resumirse en una modificación puntual, y mínima, o reductible a un principio mecánico como el del lipograma o el de la translación léxica; el travestimiento se define casi exhaustivamente por un tipo único de transformación estilística (la trivialización); el pastiche, la imitación satírica, la imitación seria resultan de inflexiones funcionales añadidas a una única práctica (la imitación), relativamente compleja pero casi íntegramente prescrita por la naturaleza del modelo; y, con la posible excepción de la continuación, cada una de estas prácticas no puede dar lugar más que a textos breves, so pena de exceder inoportunamente la capacidad de adhesión de su público. La transposición, por el contrario, puede investirse en obras de vastas dimensiones, [...] cuya amplitud textual y ambición estética [...] llegan a enmascarar [...] su carácter hipertextual (p. 262).

Existen dos categorías generales de transposición: las puramente formales y las temáticas (en realidad, la frontera entre ambas categorías no es siempre clara). Algunas de las transposiciones formales no requieren (creo) ejemplos: basta con definir las para comprenderlas. La traducción consiste en el paso de un texto de una lengua a otra; la versificación, en la sustitución de la prosa por verso; la prosificación, en el procedimiento inverso: cambio de verso a prosa; la transmetrización –práctica sólo posible en la poesía–, en la modificación del metro de un poema, y la transestilización, en el cambio de estilo de un texto. Como bien señala Genette, el ya mencionado travestimiento es una transestilización con finalidad satírica; un ejemplo serio de esta práctica son los *Cuentos indios*, de Stéphane Mallarmé, cuyo hipotexto son los *Cuentos y leyendas de la antigua India*, de Mary Summer. También hay transposiciones formales de naturaleza cuantitativa, en las que se reduce o aumenta el hipotexto. La escisión consiste en eliminar fragmentos del hipotexto, lo que ocurre, por ejemplo, en las versiones para niños de novelas como *Robinson Crusoe*, de las que se extraen los fragmentos que pueden aburrir o perturbar a los pequeños. La concisión es un resumen muy fino, casi oración por oración (el cual, cuantitativamente, reduce muy poco el texto original); son concisiones las adaptaciones de tragedias como *Antígona*, *Edipo rey* y *Romeo y Julieta* hechas por Jean Cocteau. La condensación, en cambio, es un resumen general, que puede hacerse sin consultar directamente el hipotexto (basta haberlo leído alguna vez y recordarlo *grosso modo*); en general, se escribe en tercera persona y en presente –aunque el hipotexto esté narrado en primera persona y en pasado, como la mayoría de las novelas–; un ejemplo célebre de condensación fue la que publicó Balzac en la *Revue parisienne*, en septiembre de 1840, sobre *La cartuja de Parma*, de Stendhal. El *digest* es una forma de condensación, pero que

no asume su naturaleza de resumen (puede estar escrito en primera persona y en pasado, como el texto original); por lo general es anónimo, aparece en revistas populares (como *Reader's Digest*) y sirve para que el público no especializado (y perezoso) «lea» de manera *express* libros clásicos; un caso raro de *digests* escritos por autores de renombre son los *Cuentos de Shakespeare* y las *Aventuras de Ulises*, de Charles y Mary Lamb; la carta en que Proust le cuenta a Madame Scheikévitch lo que ocurrirá en los próximos volúmenes de *En busca del tiempo perdido* (ella apenas había leído *Del lado de Swann*) es también un extraño caso de *digest*.¹⁰ La operación inversa a la escisión es la extensión, que consiste en agregar grandes trozos a un hipotexto; un ejemplo de esta práctica fue lo que le hicieron Corneille y Voltaire a *Edipo rey* para ajustar esta tragedia a las convenciones del teatro clásico francés. La expansión, por su parte, es lo contrario de la concisión: consiste en dilatar el hipotexto línea por línea, como hace Jean de la Fontaine con las fábulas de Esopo. Finalmente, la amplificación es una práctica opuesta a la condensación, pues consiste en hacer una dilatación general del hipotexto, sin necesidad de consultarlo directamente; es el caso de la saga novelística *José y sus hermanos*, de Thomas Mann, hipertexto del relato bíblico. Una obra en la que puede apreciarse el empleo sucesivo del aumento y la reducción es *Herodías*, de Flaubert, quien primero amplificó el texto evangélico para después condensarlo; el resultado fue una novela corta tremendamente densa. La última categoría de transposiciones formales agrupa a todas aquellas que tienen que ver con las prácticas transmodales –intermodales e intramodales–. Hay dos tipos de transmodalizaciones intermodales: la dramatización, que consiste en el paso de la narración al drama –por ejemplo, el *Fausto* de Christopher Marlowe, «que es bastante fiel [al] *volksbuch* germánico» (Genette, 1989, p. 359)–, y la narrativización, el procedimiento inverso: transformación del drama en narración –por ejemplo, el *Hamlet* de Jules Laforgue, adaptación de la tragedia de Shakespeare–. También hay transmodalizaciones intramodales, propias del discurso dramático o narrativo; exclusivas del teatro son la supresión o incorporación del narrador (o coro), así como los cambios en la distribución del discurso entre los personajes y en la distribución entre lo actuado, lo narrado por los personajes y lo

¹⁰ Así como Pessoa hizo del falso pastiche su principal modo de expresión, Borges descubrió en el resumen falso una eficaz forma de narrar: esto ocurre en cuentos como «El acercamiento a Almotásim», «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», «Pierre Menard, autor del Quijote», «Examen de la obra de Herbert Quain», «Tema del traidor y del héroe» y «Tres versiones de Judas»; lógicamente, ninguno de estos textos es un hipertexto.

que simplemente se elide; en narrativa, en cambio, puede modificarse el orden temporal de las acciones, la focalización, la voz narrativa y el ritmo del relato (las escenas se pueden volver sumarios, y viceversa). En el teatro no existe la focalización, pero sí es posible crear el efecto de cambio de focalización si personajes secundarios en el hipotexto tienen una mayor presencia escénica en el hipertexto, como ocurre en la obra de Tom Stoppard *Rosencratz y Guildenstern han muerto*, en la cual estos dos personajes de *Hamlet*, mientras aguardan estoicamente su muerte, evocan el comportamiento de Vladimir y Estragon en *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett.

En cuanto a las transposiciones temáticas, existen cinco categorías generales: diegéticas, pragmáticas, semánticas, de motivos y de valores. Las transposiciones diegéticas abarcan los cambios en aquello que Genette entiende por *diégèse*, es decir, las coordenadas espaciales y temporales del texto; son transposiciones diegéticas el cambio de sexo (como ocurre en la novela *Suzanne y el Pacífico*, de Jean Giraudoux, hipertexto de *Robinson Crusoe*) y, sobre todo, el cambio de época y nacionalidad (como el *Ulises: una Odisea* situada en el Dublín de la primera mitad del siglo XX); debido a que en este procedimiento normalmente las acciones lejanas espacial y temporalmente son trasladadas al lugar y a la época del autor del hipertexto, la transposición diegética se conoce también como aproximación. La transposición pragmática, en cambio, consiste en modificar algunas acciones del hipotexto; es lo que ocurre en la *Iliada en verso francés*, de La Motte, quien para ajustar el poema homérico al buen gusto francés vuelve más verosímil la descripción del escudo de Aquiles y más heroico el combate final entre Héctor y el périda. La transposición meramente semántica, que consiste en cambiar el sentido del hipotexto sin modificar la acción ni la *diégèse* es muy difícil de encontrar, mas no imposible: es el caso de la *Vida de don Quijote y Sancho*, de Miguel de Unamuno; en esta obra se reinterpretan las aventuras del caballero de la triste figura, que son exactamente las mismas que relató Cervantes. La transmotivación consiste en modificar los motivos –las razones, las causas– de un hipotexto; hay tres categorías: motivación (aparición de motivos), desmotivación (desaparición de motivos) y transmotivación (cambio de motivos). Estos procedimientos pueden observarse en obras como la ya mencionada saga de Thomas Mann *José y sus hermanos* (motivación), o los dramas *El luto le sienta a Electra*, de Eugene O’Neill (desmotivación), y *Antígona*, de Jean Anouilh (transmotivación). Helena ha sido uno de los

personajes más socorridos por la transmotivación: las razones de su conducta han variado desde el propio Homero: no es igual la Helena de la *Iliada* a la de la *Odisea*. La última transposición temática es la transvalorización o cambio de los valores del hipotexto en el hipertexto; abarca cuatro categorías distintas: valorización secundaria, valorización primaria, desvalorización y transvalorización. En la valorización secundaria, un personaje secundario se vuelve protagonista, lo que ocurre, por ejemplo, con Alcmena en *Anfitrión* 38, de Giraudoux (hipertexto de la comedia de Plauto). En cambio, en la valorización primaria se acredita a un personaje originalmente negativo: es lo que sucede en el *Fausto* de Goethe, cuyo héroe intelectual es radicalmente distinto del protagonista del *volksbuch* y de la tragedia de Marlowe, que «no es más que un viejo estudiante descarriado, hundido en la depravación y la brujería» (Genette, 1989, p. 440). La desvalorización, en cambio, es el movimiento inverso: se desacredita un personaje positivo, como ocurre con la protagonista de *Shamela*, de Henry Fielding (hipertexto de *Pamela*, de Samuel Richardson); con Telémaco y Mentor en las *Aventuras de Telémaco* de Louis Aragon (hipertexto del edificante relato de Fénelon), y con Odiseo en *Nacimiento de la Odisea*, de Jean Giono (hipertexto –otro más– de la *Odisea*); también es posible que lo que de por sí era perverso se pervierta aún más, como sucede en *Macbett*, de Eugène Ionesco. Finalmente, la transvalorización o cambio de valores –en la que no hay mejora ni degradación moral– es visible en obras como *Viernes o Los limbos del Pacífico*, de Michel Tournier (otro hipertexto de *Robinson Crusoe*), y *Pentesilea*, de Heinrich von Kleist, quien relata a su manera el romance entre esta reina guerrera y Aquiles.

Por supuesto, el complicado esquema de Genette no es infalible, pues las fronteras entre una y otra práctica hipertextual pueden ser borrosas. ¿En qué punto una transestilización desenfadada se convierte en travestimiento o un pastiche en imitación satírica? ¿Y si el pastiche, además, continúa la historia del hipotexto, o si lo aproxima diegéticamente? El propio Genette pone en jaque su clasificación con ejemplos como el drama *La guerra de Troya no tendrá lugar*, de Giraudoux, que es –al mismo tiempo– continuación y transposición de los poemas homéricos, o la novela *Lucien Leuwen*, de Stendhal, de la que se sabe que está basada en una obra de Madame Jules Gauthier, *El teniente*, cuyo manuscrito nadie –salvo Stendhal– ha podido conocer porque se perdió. A fin de cuentas, la consideración final del estatuto transtextual de una obra queda en manos de la

interpretación del lector, quien, auxiliado por una metodología teórica, puede llegar un poco menos desarmado a enfrentarse con el texto literario.

II. EL ESTADO DE LA CRÍTICA EN TORNO A LA RELACIÓN BORGES-PACHECO

Entre quienes han señalado la relación entre la obra de Borges y la de Pacheco hay que mencionar, antes que a nadie, al propio Pacheco. En 1959, en una entrevista con Emmanuel Carballo, Pacheco se refiere por vez primera a Borges:

En prosa [...] estoy en deuda con ese gran escritor argentino que es Jorge Luis Borges. El rigor de su estética ha sido una pauta que, con reticencias, vamos aceptando. Gracias a Borges comenzamos a revisar páginas históricas y libros filosóficos; Borges nos ha hecho ver que la literatura no puede prescindir de las ciencias afines (Carballo, 1959, p. 2).

Dos años después, en otra entrevista, José Antonio Alcaraz le señaló a Pacheco sus «afinidades estéticas» con Borges, a lo que él respondió:

Borges es admirable, el mejor prosista actual en nuestro idioma. Lo he estudiado exhaustivamente y mucho he aprendido de su obra. No obstante, como todo grande y auténtico creador es imposible imitar. Me complace, contra lo que creen algunos, el hecho de que me encuentren alguna afinidad con Borges, aunque entre Borges y yo haya la distancia que separa a otros –digamos– de la literatura. Pero ahora trato de hallar nuevos caminos (Alcaraz, 1985, p. 52).

Posteriormente, en su conferencia (sin título) del 11 de noviembre de 1965, que luego fue recopilada en el volumen colectivo *Los narradores ante el público*, Pacheco señaló: «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» (1966, p. 246). Muchos años más tarde, en el prólogo a la retrospectiva colección de relatos *La sangre de Medusa* (1990), Pacheco escribió:

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 (p. 10).

También afirma que «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» (Pacheco, 1990, p. 10). Finalmente, en su libro dedicado a Borges –*Jorge Luis Borges: Una invitación a su lectura* (1999)–, Pacheco se burla de sus intentos juveniles por imitar al maestro argentino. Imagina que en 1958 le envió por correo a Borges la *plaquette* que contenía «La sangre de Medusa» y «La noche del inmortal» y que Estefanía Uveda de Robledo, asistente de Borges, leyó el texto y escribió: «*La sangre de Medusa* por J. E. Pacheco. Pobre de El Señor con su cauda de

imitadores lamentables. Estos cuentitos mexicanos me dieron la impresión de leer la prosa de Borges con acento de Cantinflas» (Pacheco, 1999^b, p. 116).

Cuando Pacheco acababa de publicar *La sangre de Medusa*, apareció en la revista *Estaciones* –en la que también él colaboraba– una reseña de José de la Colina; en ella, el escritor nacido en España señala: «En José Emilio Pacheco se advierte la misma filiación de Borges y Arreola: una literatura de intenciones primordialmente formales y en la que los materiales son indirectos, es decir: *ya literarios*» (1958, p. 489). Al año siguiente, Salvador Reyes Nevares publicó otra reseña sobre la misma obra, en la que afirma lo siguiente:

Esta *plaque* contiene dos cuentos, ambos uncidos todavía a Borges. Digo todavía porque sin duda Pacheco, y Raymundo Ramos, acabarán por ser más ellos solos. Borges ha desatado un hedonismo verbal –e intelectual también– comparable al que suscitó Darío en su tiempo. El autor de *El aleph* no sugiere elementos decorativos, como el de *Azul...*, sino que busca el placer en ciertas sonoridades recónditas de las palabras que remiten a secretos repliegues de la historia. Y lo busca también en la combinación de tipo matemático. De aquí el amor al ajedrez que muestran estos jóvenes cuentistas como lo muestra Arreola. Literatura lujosa, inútil y retórica, la de estos cuentos de Pacheco (1959, p. 4).

Tanto Colina como Reyes Nevares –cuya opinión sobre Borges puede ser, por supuesto, objetable– coinciden en que Pacheco es todavía un narrador muy borgeano y, por lo tanto, inmaduro, en tanto que carece de voz propia.

Sin embargo, tras la aparición de *El viento distante*, en 1963, salió a la luz, en *Cuadernos de Bellas Artes*, una reseña anónima –increíblemente lúcida y adelantada– sobre esta colección de cuentos. El autor de dicha reseña fue el primero en afirmar que Pacheco había superado la mera imitación de Borges, lo que muchos años después repetirían otros críticos:

sabíamos que [Pacheco] era capaz de desasirse de Borges, en la medida en que éste pudiera lastrarlo. Y lo ha hecho. En la justa medida. No olvida a Borges (lo cual también sería nocivo, ya que éste es uno de los innegables formadores), pero lo acepta sólo en lo que convenga a sus intereses de escritor. Es decir, Borges ya no es su modelo, sino solamente uno de los personajes que figuran en su contexto cultural (1963, pp. 103-104).

Cuando apareció en 1967 la primera edición de *Morirás lejos*, Carlos Monsiváis publicó una reseña de la novela en *La cultura en México*, en la que compara la riqueza semántica de la obra de Pacheco con la de tres autores consagrados: Borges, Rulfo y Cortázar (Monsiváis, 1967, p. IX), pero tal comparación es meramente elogiosa: no se señala ningún vínculo específico entre Pacheco y estos autores. Por el contrario, en la reseña de Mauricio González de la Garza sobre la misma novela, sí se relaciona estilísticamente a Borges y a Pacheco, si bien esta nota –como la de Reyes Nevares– es adversa. Apunta González de la

Garza: «Magnífico castellano que con frecuencia recuerda a Borges aunque sin sus vuelos sintácticos ni sus metáforas sorprendentes» (González de la Garza, 1968, p. 4).

En 1971, en un recuento de los mejores libros de 1970, Federico Campbell relacionó con Borges el afán de Pacheco (y de Pitol, quien le descubrió a Pacheco el universo borgeano) por continuar corrigiendo eternamente sus libros: «Lo malo de no publicar los libros es que a uno se le va la vida rehaciéndolos, decía más o menos un epígrafe de Alfonso Reyes utilizado por Borges. Este año los cuentos de José Emilio Pacheco y Sergio Pitol volvieron a la imprenta con correcciones de estilo» (1971, p. 465). Este vínculo –tal vez demasiado superficial– ha sido señalado constantemente por la crítica; hay que reconocer, de cualquier manera, que fue Campbell el primero en mencionarlo.

Dos años después, en 1973, Fernando Curiel publicó una reseña sobre *El principio del placer*; en ella afirma que «A partir de “La fiesta brava”, el libro de José Emilio Pacheco da otra vuelta de tuerca e ingresa en el género fantástico. Sólo que, al igual que Cortázar, y a diferencia de Borges, inserta el horror en las esquinas, apacibles, públicas y diurnas de la realidad» (1973, p. 6). Esta apreciación de Borges no es del todo cierta: efectivamente, algunos de sus cuentos se desarrollan en universos extraños desde el principio («Las ruinas circulares», «La biblioteca de Babel», «El inmortal»), pero también hay otros en los que lo fantástico irrumpe violentamente en la realidad cotidiana («La otra muerte», «El zahir», «El aleph»).

El mismo año de 1973 Pacheco fue relacionado nuevamente con Borges. Lo destacable de este hecho es que quien señaló ahora el vínculo fue un argentino, Noé Jitrik, y lo hizo fuera del periodismo cultural, en el ámbito académico. En 1973, Jitrik impartió un curso en la Universidad de Buenos Aires en el que abordó *Morirás lejos*. Lo sucedido en aquellas clases lo refiere el propio Jitrik en su artículo «La escritura y su secreto: Rememoraciones Pacheco 2004». Jitrik toma de Borges la idea de «inquisición», no en su sentido más usual –la tristemente célebre institución eclesiástica que España «exportó a América al tiempo que saqueaba sus recursos» (en Chávez Pérez y Popovic Karic, 2006, p. 73)–, sino en el de pregunta –que justifica los títulos de los libros de Borges de 1925 y 1952: *Inquisiciones* y *Otras inquisiciones*–. Según Jitrik, Pacheco es tan inquisitorial como Borges, y, para demostrarlo, compara *Morirás lejos* con «El milagro secreto»:

En la narración de Borges un cultor de la Cábala, condenado a muerte por los nazis, *pour ne pas encourager les autres*, logra concluir en el último instante de su vida, frente al pelotón y en la

duración de la bala que viene a terminar con su vida, un drama relacionado con la Inquisición. Borges, por lo demás, reúne los escritos en los que inquiera sobre autores, libros y problemas literarios, en un libro titulado *Inquisiciones*, y posteriormente otro, *Otras inquisiciones*; por lo tanto, no parece arbitrario relacionar con ese conjunto de significantes borgeanos la red que traza Pacheco en *Morirás lejos* (en Chávez Pérez y Popovic Karic, 2006, p. 74)

La comparación es interesante: tanto *Morirás lejos* como «El milagro secreto» resultan inquisiciones sobre la Inquisición –preguntas sobre la persecución y el sufrimiento–. Sin embargo, el drama de Jaromir Hladik –el personaje de Borges– no tiene relación alguna con la Inquisición –aunque él mismo es víctima de otro proceso inquisitorial: el nazismo–; en cambio, el drama que en *Morirás lejos* piensa escribir Alguien en la hipótesis [*u*] sí aborda la Inquisición en España a fines del siglo xv. Grave descuido de Jitrik, quien ya en su ensayo «Destrucción y formas en las narraciones» (1972), había relacionado sutilmente las obras de Borges y Pacheco: al analizar la trayectoria del personaje en la narrativa hispanoamericana, se detiene en autores como Horacio Quiroga, Macedonio Fernández, Juan Carlos Onetti, Borges, Gabriel García Márquez, Alberto Vanasco y, finalmente, Pacheco, «cuya novela, *Morirás lejos*, es una especie de culminación, a mi juicio, de todo el proceso que he tratado de ordenar», afirma Jitrik (1979, p. 226). Para el crítico argentino, Borges comienza a desdibujar a los personajes en cuentos como «Las ruinas circulares», «La forma de la espada» y «Tema del traidor y del héroe»; Pacheco lo logra definitivamente en *Morirás lejos*.¹¹

En 1975, el colombiano Policarpo Varón, en una reseña sobre *El principio del placer*, afirma que «Pacheco continúa en estos cuentos la generosa gestión a que han dedicado su vida Borges, Bioy Casares, José Bianco, Julio Cortázar, Felisberto Hernández, Rosamel del Valle y Juan José Arreola» (1975, p. 671). En 1976, María del Carmen Millán incluye dos cuentos de Pacheco («La fiesta brava» y «El viento distante») en su *Antología de cuentos mexicanos*, y apunta en la breve nota que antecede a los relatos: «Es profundo [el conocimiento que Pacheco tiene] de Reyes, Borges, Cortázar, la literatura norteamericana y la francesa» (1978, volumen 2, p. 193).

Un año después, Ross Larson menciona algunos cuentos de Pacheco en su libro *Fantasy and Imagination in the Mexican Narrative*¹² (1977): «La sangre de Medusa», «León de

¹¹ La inquietud de Jitrik por los personajes en la narrativa hispanoamericana culminará en su libro de 1975 *El no existente caballero*, en el que también se refiere –en distintas partes, sin relacionarlos explícitamente– a Borges y a Pacheco.

¹² Fantasía e imaginación en la narrativa mexicana.

Israel» (recogido como «La estatua efímera» en la segunda edición de *La sangre de Medusa*) y «Parque de diversiones». Del primero afirma:

Pacheco's «La sangre de Medusa» (1958) [...] simultaneously relates two parallel stories: in ancient Greece, the Perseus, Medusa and Andromeda myth, and in Mexico, the story of Fermín Morales, a young man who is driven to murder his gorgon-like wife. Pacheco's carefully elaborated style is already apparent in this story, but his narrative technique is stiff and mechanical, still an inept imitation of Jorge Luis Borges (1977, pp. 44-45).¹³

Y más adelante señala: «Prominent among the young disciples of Borges in Mexico were José Emilio Pacheco, Raymundo Ramos Gómez, Florencio Sánchez Cámara, and Salvador Elizondo» (p. 115).¹⁴ Larson no profundiza más en el asunto (no tiene por qué hacerlo, pues no se trata de un artículo crítico sobre Pacheco, sino de una monografía general sobre la narrativa mexicana), y «La sangre de Medusa» es, ciertamente, un cuento menor; sin embargo, es inconcebible que, para hablar de la obra cuentística de Pacheco en 1977, se refiera a textos como éste o «León de Israel» y no tenga en cuenta ninguno de los relatos de *El principio del placer* o de la segunda edición de *El viento distante*.

En 1978, Huberto Batis publicó una reseña con motivo de una reimpresión de *La sangre de Medusa* (obviamente, de la *plaque* que sólo contenía dos cuentos, no de la recopilación de 1990), en la cual califica a «La sangre de Medusa» y «La noche del inmortal» como «miniaturas pintadas con cabellos de Schwob, colores de Borges en un camafeo robado de las antigüedades de Torri» (1978, p. 14). Del mismo año es la reseña de Rafael Pérez Gay sobre la segunda edición de *Morirás lejos*, en la cual se relaciona la novela de Pacheco con el cuento «Deutsches Requiem», de Borges, hallazgo sólo aparentemente interesante, pues en realidad la argumentación es pésima y el vínculo no queda claro:

Morirás lejos encuentra eco y apoyo en el «Deutsches Requiem» de Borges; cuando Otto Dietrich zur Linde, subdirector del campo de concentración de Tarnowitz, mata al poeta David Jerusalem, se aniquila a sí mismo, se pierde con él; es implacable, porque destruyendo a Jerusalem, Otto Dietrich destruye su piedad, esa zona detestada de su alma. En *Morirás lejos*, eme o el hombre sentado en la banca del parque, Flavio Josefo o Villalobos Puga, Himmler o el sobreviviente del gueto de Varsovia, al acecharse uno a otro se destruyen también dentro del relato aunque en la historia el verdugo y la víctima tengan su lugar (1978, p. 6).

¹³ «La sangre de Medusa» (1958), de Pacheco, simultáneamente relata dos historias paralelas: en la antigua Grecia, el mito de Perseo, Medusa y Andrómeda, y, en México, la historia de Fermín Morales, un hombre joven que asesina a su esposa, semejante a una gorgona. El estilo cuidadosamente elaborado de Pacheco ya está presente en esta historia, pero su técnica narrativa es rígida y mecánica, todavía una inepta imitación de Jorge Luis Borges.

¹⁴ Prominentes entre los discípulos jóvenes de Borges en México fueron José Emilio Pacheco, Raymundo Ramos Gómez, Florencio Sánchez Cámara y Salvador Elizondo.

Otra reseña de 1978 sobre la segunda edición de *Morirás lejos* es la de Marco Antonio Campos, quien vuelve a mencionar lo ya señalado por Campbell: «Pacheco, como se sabe, es aficionado –como lo era Ungaretti o lo ha sido en ocasiones Borges– a corregir sus textos aun publicados» (1978, p. 57), y vincula con Borges la alusividad de la novela de Pacheco: «Borges –el último Borges– decía que sobre la expresión, prefería la alusión o la mención. *Morirás lejos* es un delta de alusiones» (1978, p. 57). Diez años después, en 1988, Campos relacionó otra vez los nombres de Borges y Pacheco, en el texto «José Emilio Pacheco: La imaginación del desastre», que no es ni reseña ni artículo académico, sino más bien un ensayo de creación en forma de diálogo (por supuesto, no se trata de una entrevista: el diálogo es tan sólo un recurso retórico). Campos afirma que Pacheco es heredero de «las imaginaciones únicas de Borges y Cortázar» (1989, p. 97); compara la obsesión de Pacheco por la niñez y la adolescencia con la que plantea Borges en su cuento «El disco» (1989, p. 99), y señala un vínculo entre *Morirás lejos* y el pensamiento del argentino:

Para jugar borgeamente, la torre de Babel supone o presupone todas las lenguas; *Morirás lejos* supone o presupone todos los hombres y todos los pueblos perseguidores y perseguidos, perseguidores-perseguidos, víctimas y verdugos, víctimas-verdugos. eme, como uno y todos y nadie, los representa de forma individual, y Roma y España y Alemania (como victimarios) y el pueblo judío (como perseguido) lo representan colectivamente (1989, p. 101)

Borges en «El inmortal» plantea que, si la vida fuera eterna, un hombre sería todos los hombres, pues ejecutaría todos los actos posibles. Pacheco –cuya obsesión histórica le impide llegar hasta esas alturas metafísicas– muestra en *Morirás lejos* que, aunque haya ligeras variantes entre una y otra época, las grandes tragedias son las mismas para todos, y en ese punto todos los hombres confluyen.

También Margo Glantz publicó una reseña a propósito de la segunda edición de *Morirás lejos*: «El esquema de la persecución» (1978), en la cual retoma de Jitrik la idea de lo «inquisitorial», que encuentra ella en *Morirás lejos* y en dos cuentos policiales de Borges («El jardín de senderos que se bifurcan» y «La muerte y la brújula»):

tanto Pacheco como Borges [...] manejan una literatura obsesivamente inquisitorial. La lista de hipótesis que el narrador (Pacheco) organiza para desdibujar a eme prometiendo revelar su identidad aborta como aborta la investigación policial de *Los albañiles* [de Vicente Leñero]. «La muerte y la brújula» de Borges revela la identidad del asesino y «El jardín de senderos que se bifurcan» resuelve una historia de espionaje, pero siempre a nivel de una primera lectura del texto. Las lecturas sucesivas prescinden de ese nivel y nos devuelven al plano teórico (1978, p. 18).

Estas ideas son repetidas –casi literalmente– en el artículo de 1979 «*Morirás lejos: literatura de incisión*», en el que Glantz agrega que la novela de Pacheco «nos devuelve por refracción a Borges, [quien es la] máxima intertextualidad de Latinoamérica y paradigma de la literatura occidental» (en Verani, 1993, p. 233).¹⁵ En pocas palabras, la relación que Glantz encuentra entre Borges y Pacheco es que ambos presentan sus obras al lector como un enigma que hay que inquirir pero que al final no resuelven «satisfactoriamente» –no como el lector esperaba–: Yu Tsun mata a Stephen Albert, a quien aprecia más que a sus superiores alemanes; Erik Lönnrot es asesinado por Red Scharlach (descifrar el laberinto lo condujo a la muerte), y jamás sabemos la identidad de eme ni de Alguien (ni siquiera corroboramos si de verdad existen). Sin embargo, es evidente que los cuentos de Borges están mucho más cerca del modelo policial clásico que *Morirás lejos* –vinculada también fuertemente con el *nouveau roman*–: Borges nunca cuestiona la identidad de sus personajes –a los que maneja con la frialdad de cualquier narrador decimonónico–, ni tampoco recurre a las técnicas experimentales (múltiples narradores, juegos con la tipografía, etcétera) que contribuyen a desconcertar al lector de la novela de Pacheco. Finalmente, en su reseña sobre *Las batallas en el desierto* –«Viajerías» (1981)–, Glantz menciona también a Borges, en un párrafo ininteligible que no consigo relacionar ni con la novela de Pacheco reseñada ni mucho menos con Borges:

Todos los días recorro la que durante mucho tiempo fue conocida como la avenida Taxqueña, llamada ahora Miguel Ángel de Quevedo, en honor del apóstol del árbol. En verdad que se lo merece, sobre todo el árbol, por aquello que descubrió Borges de que cada autor tiene sus precursores y Miguel Ángel de Quevedo caería aplastado por el ahuehuate más alto de la antes florida y ancha avenida fragmentada por un camellón (Glantz, 1981, p. 20).

Del mismo año de 1978 es el artículo «*Morirás lejos: Mosaico intemporal de la crueldad humana*», de Russell M. Cluff; en él se mencionan algunos vínculos estructurales de la novela de Pacheco con la obra de Borges:

Por dentro, la estructura de la obra es de corte borgeano por las siguientes razones: es una prosa totalmente auto-consciente; [...] hace uso de la nota marginal como en un ensayo extraliterario; carece de toda pretensión de ser verosímil. [...] Todo se rige por un narrador «omnividente» que sólo «propone un sistema de posibilidades afines con objeto de que tú escojas la que crees verdadera». En uno de los desenlaces, este narrador especifica cuál ha sido su propósito principal de organizar bajo una misma cubierta (y sincronizar a través de su «omnividencia») tanto material tan dispar en el tiempo pero tan afín en el contenido. [...] El narrador (también a la manera de algunos de los de Borges) nos revela específicamente las

¹⁵ Anteriormente, en el estudio preliminar a su antología *Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33* (1971), Glantz ya había mencionado la importancia de Borges para la generación de Pacheco, pero en dicho prólogo no se refiere a ningún vínculo específico entre Borges y Pacheco (1971, p. 29-41).

fuentes de sus informaciones. [...] Una última manifestación de la auto-conciencia del narrador tiene que ver con los problemas que se le presentan al tratar de publicar sus escritos (1978, p. 22).

Me parece que no todos estos rasgos presentados por Cluff pueden ser considerados borgeanos, pero, por supuesto, hay otros que sí. Algunos de ellos serán retomados en el capítulo III del presente trabajo. También Cluff relaciona la elaboración de hipótesis por parte de eme con la obra imaginada por Jaromir Hládik en «El milagro secreto» (1978, p. 34), porque «desde antes de Scherezada las ficciones son un medio de postergar la sentencia de muerte» (Pacheco, 1977, p. 42).

Cuatro años después, en 1982, Cluff publicó su artículo «La inmutabilidad del hombre y el transcurso del tiempo: Dos cuentos de José Emilio Pacheco», análisis de los relatos «La noche del inmortal» y «Civilización y barbarie». Al comentar el epígrafe del primer cuento (tomado de «El inmortal», de Borges), Cluff señala que éste

encuentra pleno cumplimiento en la inmortalidad de Eróstrato y Gavriilo. Al acercarse el fin, tanto el autor [Eróstrato] como el traductor [Gavriilo] se ven contemplando el mismo manuscrito (las mismas palabras) que describe la destrucción del templo de Artemisa. Y en cuanto a la vida de cada uno, todo –incluso su inmortalidad– se reduce a unas cuantas palabras: un par de nombres seguidos por brevísimas explicaciones de sus actos infames (1987, p. 68).

Más adelante, en la conclusión de su artículo, comenta que el tema de «La noche del inmortal»

no es ni más ni menos que la extrapolación de uno de los temas favoritos del argentino: la inmortalidad. Sin embargo, la manera en que lo maneja Pacheco representa el primer paso que lo lleva más allá del mundo ficticio del maestro. Mientras el interés de Borges en el tema es extramundano e intelectual, el de Pacheco se sitúa firmemente en el ámbito terrenal y es de carácter social. Aunque ambos usan dos espacios históricos opuestos, generalmente los de Borges son distantes y fantásticos, mientras que los de Pacheco suelen ser uno remoto y el otro más reciente, pero en todo caso ambos son más rigurosamente «históricos» y en conjunto producen un mensaje y significado mucho más socio-político e inmediato. En efecto, a Borges le preocupa el concepto inconcebible del ser humano circunscrito por un tiempo y un espacio sin fin [...], mientras que Pacheco estudia conceptos de la inmortalidad netamente «terrestres» (1987, pp. 77-78).

En el capítulo III volveré sobre este tema. Por ahora, baste subrayar que el vínculo que establece Cluff entre Borges y Pacheco en «La noche del inmortal» –aunque expuesto con relativa parquedad– es de gran importancia.

De 1978 es también el artículo de J. Ann Duncan «The Themes of Isolation and Persecution in José Emilio Pacheco's Short Stories»,¹⁶ en el cual la investigadora británica compara a Pacheco con cuentistas como Maupassant, Rulfo, Ribeyro y Borges:

In two brief volumes [*El viento distante* y *El principio del placer*] Pacheco masters styles and subjects as varied as those of Maupassant, in his vast production, and their vivacity, human interest, literary merit and stylistic versatility easily place him among the most accomplished Latin American *cuentistas*: Borges, Rulfo, Ribeyro, to name some of the best of the previous generation (1978, p. 243).¹⁷

Más adelante, Duncan especifica algunos rasgos en común de los cuentos de Borges y Pacheco, pero no profundiza en ellos (pues su artículo está orientado hacia los temas particulares de la soledad y la persecución): «as in Borges, the images of the mirror and the labyrinth, the themes of the *alter ego*, of opposites and of circularity are present, given an extra suggestivity by the simultaneity of different levels of time or experience» (1978, p. 244).¹⁸

En 1986, Duncan volvió a vincular a Pacheco con Borges, en su libro *Voices, Visions, and a new Reality: Mexican Fiction Since 1970*, cuyo tercer capítulo está dedicado al autor de *Las batallas en el desierto*. En él se afirma que «La fiesta brava» es «reminiscent of Cortázar or Borges in the deliberate confusion of times spheres and identity» (1986, p. 39).¹⁹ Pero casi todo el capítulo está dedicado no a los cuentos de Pacheco, sino a *Morirás lejos*, cuya marcada relación con el *nouveau roman* francés se contrapone –a partir de un tema particular (el asesinato)– a la del grueso de la narrativa hispanoamericana: «Borges, Onetti, Puig, Fuentes, Cortázar, and García Márquez all strew their pages with corpses, but it is in the French *nouveau roman* (and in particular Robbe-Grillet) that murders are enacted more frequently» (1986, p. 41).²⁰ Finalmente, al referirse a la estructura fragmentaria de la novela de Pacheco, Duncan afirma que «this sort of fragmentation can also be found in

¹⁶ Los temas de la soledad y la persecución en los cuentos de José Emilio Pacheco.

¹⁷ En dos breves volúmenes Pacheco domina estilos y temas tan variados como los de Maupassant, en su vasta producción, y su vivacidad, interés humano, mérito literario y versatilidad estilística fácilmente lo colocan entre los más talentosos cuentistas latinoamericanos: Borges, Rulfo, Ribeyro, por nombrar a algunos de los mejores de la generación previa.

¹⁸ Como en Borges, las imágenes del espejo y el laberinto, los temas del *alter ego*, de los opuestos y de la circularidad están presentes, asumida una suggestividad extra por la simultaneidad de diferentes niveles de tiempo o experiencia.

¹⁹ Evocativa de Cortázar o Borges en la confusión deliberada de esferas temporales e identidad.

²⁰ Borges, Onetti, Puig, Fuentes, Cortázar y García Márquez dispersan en sus páginas cadáveres, pero es en el *nouveau roman* francés (y en particular Robbe-Grillet) que los asesinatos suceden con más frecuencia.

such diverse sources as the *Talmud*, *Dracula*, and the work of Borges» (1986, p. 56)²¹ y señala que en el libro de Yvette Jiménez de Báez, Diana Morán y Edith Negrín (del que hablaré más adelante) se indican «parallels with mirror writing in Lewis Carroll and Borges, where one finds similar examples of characters dreamt up by a creator, in a context of death and judgment» (1986, p. 238).²²

En 1979, Barbara Bockus Aponte publicó su artículo «José Emilio Pacheco, cuentista», en el que califica los cuentos «La sangre de Medusa» y «La noche del inmortal» como «poco más que ejercicios narrativos borgeanos» (en Verani, 1993, p. 187). Sin embargo, reconoce también que

tras el impulso imitativo [...] había un escritor auténtico y estos cuentos prefiguran algunos aspectos de lo que luego escribiría. La fascinación por la historia, por la repetición, por la presencia del pasado en el presente que se encuentra en ellos reaparecen en ciertos cuentos fantásticos y, con más insistencia, en su novela *Morirás lejos*, donde la destrucción de los judíos por el imperio romano alterna con la reciente persecución del nazismo. Otra nota persiste: la del tiempo como fuerza destructora junto con la pérdida de ilusión que el paso del tiempo implica (en Verani, 1993, p. 187).

Por supuesto, tanto «la fascinación por la repetición, por la presencia del pasado en el presente», como la concepción del tiempo como «fuerza destructora» son ideas muy borgeanas que persisten a lo largo de toda la obra narrativa de Pacheco. En cambio, las preocupaciones sociohistóricas están ausentes en Borges.

El mismo año de 1979 apareció el primer libro dedicado íntegramente a la narrativa de Pacheco: *Ficción e historia: La narrativa de José Emilio Pacheco*, de Yvette Jiménez de Báez, Diana Morán y Edith Negrín, un estudio estructuralista en el que se analizan nueve cuentos («El viento distante», «Tarde de agosto», «Parque de diversiones», «La luna decapitada», «Civilización y barbarie», «El castillo en la aguja», «Jericó», «El principio del placer» y «La fiesta brava») y la única novela que Pacheco había publicado hasta entonces: *Morirás lejos*. Las autoras encuentran intertextualidad con la obra de Borges en «El viento distante», «Parque de diversiones» y *Morirás lejos*. Del primer cuento afirman que tiene una estructura laberíntica (lo cual me parece muy rebuscado: en tal caso, cualquier cosa sería un laberinto), por lo que señalan: «cabe destacar la cercanía de los laberintos borgeanos, producción textual que subyace constantemente en los relatos de Pacheco»

²¹ Esta clase de fragmentación puede también encontrarse en fuentes tan diversas como el *Talmud*, *Dracula* y la obra de Borges.

²² Paralelismos con la escritura especular de Lewis Carroll y Borges, en la que se pueden encontrar ejemplos similares de caracteres soñados por un creador, en un contexto de muerte y juicio.

(1979, p. 39), pero no agregan nada más, no explican de qué manera los laberintos de Borges están presentes en el breve cuento de Pacheco. También encuentran una estructura laberíntica en «Parque de diversiones» –con lo que sí estoy de acuerdo– y, una vez más, señalan la presencia de elementos borgeanos, pero ahora sí especifican con qué textos concretos de Borges se relaciona el cuento de Pacheco:

Intertextualmente, nos encontramos una vez más ante las huellas de la producción borgeana y de la ciencia ficción. También Tlön, del relato de Borges «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», «será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres». Y si el parque es «una cadena sin fin de parques dentro de parques», la quinta de Triste-le-Roy en «La muerte y la brújula» «abundaba en inútiles simetrías y repeticiones maniáticas: a una Diana correspondía en un segundo nicho otra Diana; un balcón se reflejaba en otro balcón». Pero sobre todo me parece cercana la descripción cosmogónica que nos hace el narrador en «El tintorero enmascarado Hákim de Merv». [...] Este sistema de «cajas chinas» de apariencia inofensiva, como de juego de diversión, se reproduce también en el laberinto de «Parábola del palacio» [...] (1979, p. 72)

Tanto el parque de Pacheco como los escenarios borgeanos mencionados por Jiménez de Báez, Morán y Negrín son metáforas del universo, que tienen su origen en la obra de Franz Kafka –uno de los escritores más admirados por Borges–; por ejemplo, en el cuento «Un mensaje imperial». Finalmente, Jiménez de Báez, Morán y Negrín señalan una diferencia entre los laberintos de Borges y el de Pacheco: «ideológicamente los laberintos borgeanos son de signo distinto, en tanto que el que elabora el metanarrador en “Parque de diversiones” acusa directamente una crítica al sistema sociopolítico de la sociedad de consumo» (1979, p. 72).

La intertextualidad borgeana que Jiménez de Báez, Morán y Negrín detectan en *Morirás lejos* es mucho más compleja. Las autoras distinguen al menos cuatro puntos de contacto: la concepción del texto, el tiempo, la concepción de los personajes –que ellas llaman, siguiendo a Kristeva, concepción actancial– y el tema. En cuanto a la concepción del texto, relacionan *Morirás lejos* con «El jardín de senderos que se bifurcan», mas no por el elemento policial o inquisitorial que hay en la obra de Pacheco, sino porque la estructura de esta obra es semejante a la que Borges imagina para la novela que en su cuento escribe Ts’ui Pên.²³ El tiempo, por su parte, suele ser cíclico en los cuentos de Borges; en *Morirás lejos*, en cambio, sólo lo es aparentemente:

²³ La relación entre *Morirás lejos* y «El jardín de senderos que se bifurcan» –así como la que hay entre la novela de Pacheco y el cuento de Borges «Examen de la obra de Herbert Quain», muy próximo temáticamente a «El jardín»– se analizará detenidamente en el capítulo III.

no se trata evidentemente de una concepción cíclica de la historia. La fijación del presente en el microrrelato de la ficción opera como un cerco necesario para que el desenlace sea posible, es decir para que se transgreda la concreción histórica prevaleciente y el dominado se imponga sobre el dominador, lo cual instaura un proceso histórico dialéctico en que Alguien queda y el poder absoluto se condena y se destruye (1979, p. 259).

Aunque esta interpretación puede parecer hoy inocentemente marxista, es muy cierto que en *Morirás lejos* no hay una repetición cíclica tal cual (la importancia que Pacheco otorga a la historia lo impide: la caída de Jerusalén es similar, mas no idéntica a la destrucción del gueto de Varsovia), como sí llega a sugerirse en Borges (en cuentos como «Las ruinas circulares» o «El inmortal»). En cuanto a la concepción de los personajes, a las autoras les parece que existe alguna relación entre la conciencia del narrador de *Morirás lejos*, que en varias ocasiones interrumpe su relato para tomar la palabra y recordarnos que estamos leyendo un relato ficticio (lo que ya hacía, de una manera muy distinta, Victor Hugo), y el afán por crear un hombre hecho de sueños del mago de «Las ruinas circulares». A mí me parece más cercano a la conciencia narrativa de *Morirás lejos* el primer párrafo de «Tema del traidor y del héroe», en el que Borges dice: «he imaginado este argumento» (2005, volumen 1, p. 531), asumiendo plenamente la inexistencia material de sus personajes. Por último, las autoras señalan que Borges ha abordado algunos de los de *Morirás lejos*, como el pueblo judío y el nazismo, pero su tratamiento ha sido muy distinto al de Pacheco: a Borges sólo le interesa el pueblo judío por su religión –rica en elementos metafísicos y esotéricos, caros a Borges–, y cuando se refiere al nazismo no lo condena (al menos no explícitamente); incluso en uno de sus últimos cuentos, «Utopía de un hombre que está cansado», el protagonista de este relato –un hombre del futuro remoto que, como el título lo indica, está cansado de vivir– decide dar fin a su vida y acude a un crematorio: «Adentro está la cámara letal [le explica a su interlocutor]. Dicen que la inventó un filántropo cuyo nombre, creo, era Adolfo Hitler» (2005, volumen 3, p. 65). Seguramente a muchos no les causó gracia la irreverente broma. En cambio, Pacheco ve en la resistencia de los judíos contra el nazismo un símbolo de la eterna lucha entre oprimidos y opresores. Finalmente, las autoras encuentran un vínculo temático entre la obra de teatro que piensa escribir el dramaturgo frustrado de la hipótesis [u] y el soneto de Borges «Una llave en Salónica», y reconocen que hay otros puntos de contacto entre *Morirás lejos* y la producción borgeana que dejan sin explorar, como

el empleo de citas y referencias textuales explícitas; el uso de cifras como marca de verosimilitud (notable en la parte de «Diáspora»); ideas eje del relato como el planteamiento de un enigma y su solución; la idea de perseguidor y perseguido o del momento colmado de sentido que se asocia con el principio de identidad, etc. (1979, p. 261)

En el último capítulo de su estudio, Jiménez de Báez, Morán y Negrín dan un panorama general de la obra que Pacheco había publicado hasta entonces, incluidos los relatos no analizados y la poesía. Rápidamente revisan los cuentos «La sangre de Medusa» y «La noche del inmortal», en los que encuentran también rasgos borgeanos. Según las autoras, la escritura de Borges

subyace innegablemente en la intertextualidad de estos dos relatos (paralelismos, circularidad, tematización, etc.). Lo significativo es que en estos primeros relatos lo que importa, como he señalado, es la homología entre los dos microrrelatos y por ende el sentido de la historia como reiteración –¿circularidad?–. Posteriormente –y sobre todo en *Morirás lejos*– es clara la voluntad de transgredir ideológicamente la escritura borgeana (1979, p. 304).

En 1981, apareció una reseña del crítico español Jorge Campos a propósito de la edición española de *Morirás lejos*. Como Jitrik, Campos compara la novela de Pacheco con «El milagro secreto»:

Una narración en forma de madeja relaciona a los dos hombres. El que está escondido puede estar vigilando la supuesta vigilancia del que disimuladamente permanece en la plaza. No sabemos y no parece que lo vayamos a saber nunca cuál es la relación, si es que hay alguna, entre los dos personajes. La narración se distrae con las guerras entre romanos y judíos. Todavía, al llegar aquí, no parece que esto sea más que un juego, una superposición de dos temas distintos cuyas íntimas ligazones no son muy visibles. Recordamos el procedimiento usado ya por Faulkner. Pero no es así. Más próximo a «El milagro secreto», de Borges, ese relato que el hombre del parque piensa escribir es la preparación o profecía de una repetición del holocausto: la destrucción nazi que el hombre recoge por escrito (Campos, 1981, p. 11).

Aunque son evidentes algunas similitudes entre *Morirás lejos* y el cuento de Borges –como podrá observarse en el capítulo III de este trabajo–, la comparación de Campos es poco clara y afortunada.

Un año después, Martha Paley Francescato publica el artículo «Lo prehispánico y el contexto socio-literario en algunos cuentos mexicanos» (1982), análisis de los cuentos «Chac Mool» y «Tlactocatzine, del jardín de Flandes», de Carlos Fuentes; «La culpa es de los tlaxcaltecas», de Elena Garro, y «La fiesta brava» y «Tenga para que se entretenga», de Pacheco. La autora explica el comportamiento de un personaje de Pacheco (Andrés Quintana) por medio de un razonamiento que Borges toma de Schopenhauer:

En el relato de Borges «Deutsches Requiem», Otto Dietrich zur Linde, reflexionando sobre los acontecimientos de su vida que lo han llevado a la situación en que se encuentra, recuerda ciertas ideas de Schopenhauer: «Todos los hechos que pueden ocurrirle a un hombre, desde el instante de su nacimiento hasta el de su muerte, han sido prefijados por él. Así, toda negligencia

es deliberada, todo casual encuentro una cita, toda humillación una penitencia, todo fracaso una misteriosa victoria, toda muerte un suicidio». La conducta de Andrés manifiesta estas ideas: Andrés sabe quién es el receptor del texto y el propósito del encargo. [Por eso] Andrés le responde [a Ricardo]: «Quizá tengas razón. A lo mejor me puse trampas yo solito para no salir publicado». El texto, entonces, podría bien considerarse la humillación que es una penitencia, el fracaso que es en realidad una misteriosa victoria (1982, p. 9).

Me parece forzada su interpretación. En «Deutsches Requiem», a Borges le interesa justificar por medio de razonamientos lógicos por qué su protagonista se siente feliz si los nazis han perdido la guerra. Andrés Quintana, por el contrario, en ningún momento se encuentra satisfecho: al contrario, es casi una encarnación del fracaso. Respecto a «Tenga para que se entretenga», Francescato afirma lo siguiente:

Uno de los objetos que es prueba de la «realidad» de lo narrado, la rosa, es obviamente una convención literaria: el narrador de «La cena» de Alfonso Reyes se encuentra al final del relato con una «florecilla modesta» que él no cortó en el ojal; el protagonista de H. G. Wells trae del porvenir una flor marchita; Borges recuerda este episodio en «La flor de Coleridge» [ensayo de *Otras inquisiciones*] y nos remite a la nota del poeta: [...] «Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces qué?» (p. 10).

Esta última observación, en cambio, me parece justificada.

En 1983, en su colaboración al volumen colectivo *The Latin American Short Story*,²⁴ George R. McMurray aborda «La fiesta brava» en su recorrido por el cuento hispanoamericano en la segunda mitad del siglo XX (McMurray es autor del cuarto capítulo del libro, titulado «The Spanish American Short Story From Borges to the Present»²⁵). Por su carácter metaficcional, McMurray compara el cuento de Pacheco con «El aleph», de Borges, y «Las babas del diablo», de Cortázar, pero puntualiza: «What distinguishes “La fiesta brava” from other *metaficciones* such as “El aleph” and “Las babas del diablo” are its strong political overtones» (1983, p. 130).²⁶ Dado el carácter panorámico de su texto, no profundiza en esta situación.

También de 1983 es el artículo «La narrativa de José Emilio Pacheco: Para mirar la vida hasta la muerte», de Julio Figueroa, quien simplemente asume –sin profundizar en ella– la relación entre Borges y Pacheco. En algún momento afirma: «Son muchas y diversas [las] influencias reconocidas [de Pacheco] (Borges, Rulfo, Cernuda, Hemingway, Paz, etc.)» (1983, p. 27), y más adelante: «“La sangre de Medusa” no sólo recuerda a Borges sino

²⁴ El cuento latinoamericano.

²⁵ El cuento hispanoamericano de Borges al presente.

²⁶ Lo que distingue «La fiesta brava» de otras metaficciones como «El aleph» y «Las babas del diablo» son sus fuertes implicaciones políticas.

también al Joyce de los *Dublineses* (“Una nubecilla”); el tema de “La noche del inmortal” [tiene] sin duda también [...] sabor a Borges pero también a Sartre» (1983, p. 27).

En 1984, Ricardo Aguilar Melantzón y Mimi R. Gladstein publicaron el artículo «*El reposo del fuego*, anteproyecto de Pacheco para *Morirás lejos*», en el cual mencionan algunos de los vínculos entre Borges y Pacheco ya señalados por Bockus Aponte y el equipo conformado por Jiménez de Báez, Morán y Negrín:

El emblema de Salónica como arquetipo no es exclusivo de Pacheco. Aponte y otros críticos han señalado que los primeros cuentos de Pacheco «son poco más que ejercicios narrativos borgeanos». Pero la influencia de Borges en Pacheco se extiende más allá de la técnica narrativa y «la fascinación por la historia, por la repetición, por la presencia del pasado en el presente...». José Emilio también ha estudiado la poesía de Borges y es en esta poesía donde podemos encontrar el modelo del uso que Pacheco hace de la escena. «Una llave en Salónica» de Borges es una clave para la interpretación del uso múltiple y singular de esa escena en *Morirás lejos* (1984, p. 56)

Los autores conocen el artículo de Bockus Aponte, no así el libro de las investigadoras de El Colegio de México, pues no lo citan y hablan como si ellos hubieran descubierto el vínculo entre el poema de Borges y la novela de Pacheco.

En 1985, Jaime Giordano publicó el artículo «Transformaciones narrativas actuales: *Morirás lejos*, de José Emilio Pacheco», en el que señala las particularidades de la novela de Pacheco respecto de la narrativa hispanoamericana anterior. Varias veces se menciona a Borges, pero la intención de Giordano no es encontrar vínculos entre los dos narradores, sino, por el contrario, marcar sus diferencias. En contraste con el escepticismo histórico de la narrativa borgeana, «en *Morirás lejos*, la historia se investiga, se observa, se anota con la seguridad de que el dato objetivo es de por sí suficientemente elocuente» (1985, p. 134). Giordano también distingue al narrador de Pacheco de los de Borges:

El narrador personal ha negado la omnisciencia radical del relato naturalista, pero en el fondo escribe con una certeza de visión que abarca: desde la certeza agnóstica que suele verse en los relatos de Borges, hasta la certeza irracionalista de Cabrera Infante o Enrique Lihn. El narrador en *Morirás lejos* baraja una serie de posibilidades reales cuya variedad sólo prueba la pluralidad de lo concreto. Es un narrador que duda que vaya a ser entendido de inmediato. Es un narrador que deberíamos definir como potencialmente omnisciente, como no-omnisciente todavía, pero que no ha clausurado la posibilidad de conocimiento. Va en esta búsqueda cognoscitiva de la mano con el lector (p. 134)

Además, Giordano afirma que «genocidios, sacrificios, han alcanzado estatura y dignidad mitológica en textos de Octavio Paz, Jorge Luis Borges e incluso Julio Cortázar» (p. 136), lo que, por supuesto, no sucede en *Morirás lejos*. Y más adelante: «La exaltación del olvido que encontramos, por ejemplo, en Jorge Luis Borges, se siente aquí (y no por razones

morales) como un crimen: “olvidar sería un crimen, perdonar sería un crimen”» (p. 137). Finalmente, Giordano considera a Borges un ejemplo de la retórica de la degradación, etapa de la narrativa hispanoamericana ya superada en una obra como *Morirás lejos*:

El narrador de *Morirás lejos*, desplegado en la diáspora de sus hipótesis, ve en el lenguaje un cuerpo de signos que se constituyen como única puerta disponible para entrar a una comprensión aproximada de la realidad, es decir, a una conjetura viable y enriquecedora de nuestra situación (historia) (p. 139).

Si bien el artículo de Giordano echa luz sobre algunos aspectos importantes de *Morirás lejos*, adolece también de graves defectos, como no explicar conceptos tan poco claros como el de «retórica de la degradación», el cual –según Giordano– abarca a escritores tan disímiles como Roberto Arlt, Agustín Yáñez, Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Manuel Rojas y Borges.

Del mismo año es el artículo «Holocaust Literature: José Emilio Pacheco’s Novel *Morirás lejos*», de Dieter Saalman, en el que se afirma: «Pacheco’s short stories put him in the tradition of Jorge Luis Borges» (1985, p. 90). Sin embargo –dado que el tema del ensayo es la manera como *Morirás lejos* aborda el holocausto–, no se profundiza en tal aseveración.

En 1986, Raúl Dorra publicó un libro dedicado íntegramente ya no a toda la narrativa de Pacheco, sino a una obra particular: *La literatura puesta en juego*, análisis de *Morirás lejos*. A lo largo de su estudio, Dorra menciona varias veces a Borges, pero casi siempre como apoyo de su argumentación, no como vínculo con la narrativa de Pacheco. Fuera de estas menciones breves y demasiado generales, Dorra sólo confronta la novela de Pacheco con la obra de Borges en una sola ocasión. En algún momento, el narrador omnividente de *Morirás lejos* cuestiona los actos del historiador judío Flavio Josefo,

que al ser derrotado se pasó al bando de los opresores y como los esclavos adoptó el apellido, Flavio, de sus amos; escribió en Roma, vigilado por Tito, para enaltecer las atrocidades imperiales contra su propio pueblo, exhibir el poderío romano y desalentar otras posibles rebeliones (Pacheco, 1977, p. 66).

Pero inmediatamente después considera (en una nota a pie de página): «O tal vez Josefo aceptó la ignominia con objeto de sobrevivir para dejar un testimonio que de otro modo se hubiera perdido irreparablemente» (Pacheco, 1977, p. 67). Ante esta situación, Dorra comenta:

Josefo «tal vez» haya aceptado el intolerable papel del traidor como Judas en un cuento de Borges [«Tres versiones de Judas»], pero a diferencia de ese Judas, que aceptó su papel porque figuraba desde siempre en la «economía de la redención», el Josefo del «escritor aficionado» lo

habría asumido –lo habría creado– mediante un acto libre e histórico por el que condenó su memoria para salvar la memoria de su pueblo (1986, p. 167).

En «Tema del traidor y del héroe» se presenta igualmente a un traidor redimido: en este caso, Fergus Kilpatrick –aunque obligado por James Nolan y los suyos–, una vez que ha traicionado, actúa como héroe y permite que lo asesinen.

También de 1986 es una reseña de Adolfo Martínez Solórzano sobre la incorporación de *Morirás lejos* a la segunda serie de la colección «Lecturas mexicanas». En ella se afirma que «El eslabón [de la novela] es el misterioso narrador que, posiblemente, está sentado en la banca de un jardín público de la ciudad de México y del que, a la manera de Borges, no se sabe si piensa, recuerda o inventa los acontecimientos, o bien si es pensado o inventado» (1986, p. 7).²⁷ La aportación de Martínez Solórzano es completamente prescindible.

Un año después, Magda Graniela Rodríguez se doctoró en la Universidad de Illinois con la tesis *El papel en la novela mexicana contemporánea: José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo* (1987), en la que recapitula algunos de los puntos señalados por Bockus Aponte y el equipo de Jiménez de Báez, Morán y Negrín, y afirma contundentemente:

En *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco la influencia de Jorge Luis Borges es manifiesta: primero, la escritura se vuelca sobre sí misma para plantear a su vez una problemática universal; segundo, se elimina toda pretensión de verosimilitud hasta el punto de ir negando los eventos que se relatan; y tercero, se hace uso continuo de referencias contradictorias o falsas, al igual que de notas al pie de la página, que supuestamente aclaran trozos discursivos (1987, pp. 118-119).

Sin embargo, Graniela Rodríguez no se detiene a ejemplificar con textos de Borges (quien no vuelve a ser mencionado en el análisis de Pacheco) los procedimientos citados.

El mismo año se organizó en Morelia un homenaje a Pacheco con motivo de los veinte años de *Morirás lejos*. Tristemente, fue un evento mediocre a más no poder: las ponencias presentadas fueron pocas y malas; para colmo, el libro en el que se recogieron tiene graves defectos editoriales, su diseño es horrible y su papel de ínfima calidad. La única ponencia de este homenaje en la que se menciona a Borges es la de Gaspar Aguilera, «Eme nos mira y es mirado», en la cual se define *Morirás lejos* como «esa materialización de la belleza estética que Jorge Luis Borges –otro vaso comunicante de José Emilio– resumió

²⁷ Esta reseña, aparecida originalmente en el periódico *El nacional*, fue reproducida días después de forma anónima (sin dársele el crédito a Martínez Solórzano) en *El universal y la cultura*, suplemento de *El universal* (Anónimo, 1986, p. 3).

admirablemente como “ese misterio hermoso que no logran descifrar ni la psicología ni la retórica”» (1988, p. 9), lo que puede decirse de cualquier obra literaria relevante.

En 1990, con motivo de la publicación del volumen recopilatorio *La sangre de Medusa*, José Miguel Oviedo escribió su artículo «José Emilio Pacheco, cuentista», en el cual, a partir de la mención que hace Pacheco –en el prólogo de su libro– del «influjo descarado de Borges» en «La noche del inmortal» y «La sangre de Medusa», Oviedo puntualiza:

Tal vez eso sea más cierto respecto del segundo, pero el primero intenta algo que no se animó a hacer Borges: contar en diez páginas prácticamente la historia de la humanidad en guerra, desde las campañas de Alejandro el Magno hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial (1990, p. 39).

Oviedo se refiere, desde luego, a la segunda versión del cuento, de 1990, y no toma en cuenta que es una reescritura del cuento de 1958, más breve, más borgeano y de menor calidad. Las diferencias entre una versión y otra son enormes: prácticamente se trata de dos narraciones distintas, como podrá observarse en el capítulo III del presente trabajo.

También Eduardo Mejía se refirió a Borges en su reseña de *La sangre de Medusa*. Al hablar de los cuentos que conformaron en 1958 la *plaquette* del mismo título, afirma:

«La sangre de Medusa» podrá ser borgeano, pero lo es en un sentido muy inteligente: la cita culta y acomodada a los intereses concretos del relato, la prosa justa y exacta y una aparente frialdad que revela, apenas entrevista, una intensidad y una pasión que la madurez ha sabido conservar y resaltar; «La noche del inmortal», también borgeano, ha sido un poco más trabajado que el relato anterior, pero tiene la ventaja de ser un poco más exacto y más feroz (1990, p. 121).

Lo mismo que Federico Patán, que considera *La sangre de Medusa* «libro cargado de intertextualidad y con algo más que asomos de influencia: Schwob, Borges y, probablemente, Plutarco. Son influencias mencionadas en el prólogo por el autor mismo» (Patán, 1990, p. 14). Por su parte, Antonio Saborit señala: «El influjo de Borges es más que notorio en “Incipit comoedia”, en donde la conveniente gravedad de la voz narrativa interroga la suerte final de Dante» (1990, p. 82). Dada su brevedad, es posible transcribir este cuento íntegro; juzgue el lector el mencionado influjo de Borges:

Ya no se escucha el roce de la pluma. Miles de versos han quedado escritos. Todos tus sueños, tus deseos y tus rencores se han convertido para siempre en tercetos. Tu existencia acaba de cumplirse. Nada te espera ya sino la muerte. Cuando hasta el mármol de tu sepulcro se haya pulverizado y nada sobreviva de quienes te amaron o te odiaron, renacerás cada vez que alguien lea tu *Comedia*. Debes sentirte satisfecho: nadie superará la obra que has terminado después de tantos años. Pero ¿no cambiarías toda tu gloria por ser Simón de Barli? Simón de Barli es sólo un comerciante florentino, no entiende de poesía y nadie lo conoce en París ni en Provenza. Y sin embargo él tuvo y tiene lo que nunca alcanzaste ni alcanzarás. Respira el aire de Florencia. Acaso un soplo de este aire tocó los labios de Beatriz Portinari (Pacheco, 1990, p. 78).

Sobre *La sangre de Medusa* apareció también una brevísima reseña anónima en el periódico *Excelsior*, en la cual también se menciona a Borges:

Los relatos que integran *La sangre de Medusa*, de José Emilio Pacheco, constituyen una serie de textos variadísimos, una exhibición de maestrías y registros: desde la borgeana precisión de los cuentos juveniles o las brillantes sátiras a la manera de los latinos o de Swift hasta los juguetes vanguardistas «de terror», los ácidos microrrelatos de dos líneas, los monólogos conjeturales inspirados en el acontecer político-policiaco (Anónimo, 1990, p. 1B).

De 1990 es, finalmente, el artículo «La cifra laberíntica: Más allá del “boom” en México», de Floyd Merrell, en el cual se menciona la convergencia de distintos tiempos en un solo instante, fenómeno que se presenta tanto en Borges como en Pacheco:

Una característica de la obra de Pacheco, común a mucha prosa que la siguió, es un elemento de la *instanciación* (reducción de tiempos diversos a un solo instante) que sirve para hacer de la pluralidad una identidad –aunque ambigua– del yo y del mundo. Así, la incertidumbre vaga converge en un punto que, en vez de fijo, oscila entre muchas posibilidades, como si todas estuvieran «siendo o siempre a punto de ser» [...] No es por pura coincidencia que [J. Ann] Duncan correlaciona repetidas veces las prosas de Beckett y Borges con la de los escritores más experimentales de la nueva generación: Borges, maestro del instante, y Beckett, de las infinitas afirmaciones y negaciones simultáneas (1990, p. 54).

En el capítulo III profundizaré sobre este punto.

Un año más tarde, salió a la luz el artículo de Jorge Ruffinelli «Al encuentro de la voz común: Notas sobre el itinerario narrativo de José Emilio Pacheco» (1991). A partir del reconocimiento por parte del propio Pacheco del «influjo descarado de Borges», Ruffinelli menciona dos puntos en común entre el argentino y el mexicano –los dos ya señalados por la crítica–, los cuales de alguna manera están relacionados: en primer lugar, el perfeccionismo de ambos, pues «Pacheco, como antes Borges, ha reescrito sus obras para las diferentes ediciones» (en Verani, 1993, p. 172), y que los comienzos de Pacheco en la metafísica estética borgeana dieron paso a preocupaciones sociohistóricas ausentes en Borges. La aportación de Ruffinelli consiste en relacionar dichas preocupaciones de Pacheco con la idea de Borges del libro total, producto de un hombre que es todos los hombres y, al mismo tiempo, no es nadie. En el prólogo a *La sangre de Medusa*, escribe Pacheco al respecto:

John Updike dice que la función primitiva del escritor fue servir como banco de la memoria e iluminar cuestiones esenciales para la identidad de la tribu: quiénes somos, quiénes fueron nuestros heroicos padres, cómo llegamos adonde estamos, por qué creemos lo que creemos y por qué actuamos como actuamos. El autor no pronuncia sus propias palabras sino únicamente su versión de lo que le contaron. No sólo es él mismo sino también es simultáneamente sus predecesores. Forma parte del tejido de su tribu. Proclama en voz alta lo que todos saben o deberían saber y todos necesitan volver a escuchar (1990, p. 11).

Ruffinelli comenta que

de la metafísica estética de Borges, Pacheco pasó con el tiempo a una dimensión social (no presente en Borges), al encuentro de la voz colectiva, y natural a la idea de una escritura socializada –la escritura de la «tribu» que el poeta siente preciso reescribir y corregir continuamente «hasta la muerte». Lo interesante de este desplazamiento histórico (o hacia la historia), es que tiene dos instancias bien marcadas: los comienzos esteticistas, el regodeo en los mitos, por una parte, y más tarde una preocupación creciente y absorbente por la realidad del mundo y de su país, lo que podría llamarse el sentimiento apocalíptico de la literatura. Si en la segunda se ha despojado de la metafísica borgeana, en cambio el concepto de la voz social del escritor proviene igualmente de la teoría del libro «único» de Borges. Es ésta una manera de superar a Borges con Borges mismo (en Verani, 1993, pp. 173-174).

Antes que un despojo de la metafísica borgeana en la obra de Pacheco, considero que hay un sincretismo paulatino entre aquélla –que no desaparece nunca– y la realidad sociohistórica, fenómeno que se analiza en el capítulo III del presente trabajo y que es evidente en los textos más maduros de Pacheco –*Morirás lejos*, *El principio del placer* y *Las batallas en el desierto*–, pero que ya se vislumbraba desde los primeros cuentos: «La sangre de Medusa» y «La noche del inmortal» pueden estar emparentados estilísticamente con Borges, pero no ideológicamente.

De 1991 es también el artículo de Sara Poot Herrera «Una lectura a distancia de la obra de José Emilio Pacheco». La autora cita lo que dice Pacheco de Borges en el prólogo a *La sangre de Medusa* (Poot Herrera, 1992, p. 38), y agrega:

[los] libros de relatos [de Pacheco] –tanto sus cuentos como sus novelas que recorren continua y discretamente la historia de la narrativa mexicana y latinoamericana contemporánea– son parte fundamental de una selección de textos con la que se pretende gozar la lectura e indagar sus mecanismos de creación y de transformación en relación con otros textos (pienso en Marcel Schwob, Jorge Luis Borges, Mary Renault).

Dentro del relato breve, podemos trazar una estrecha relación entre Torri, Arreola, Monterroso y Pacheco, y ver de qué manera ese «influjo descarado de Borges» se da en sus textos (p. 40).

Poot Herrera considera a Pacheco no como un simple descendiente de Borges, sino como un importante eslabón en dos tendencias –no necesariamente ligadas– del relato moderno, las cuales confluyen tanto en su obra como en la del argentino: la metaficción (o literatura sobre literatura) y el microrrelato.

En su libro *La novela mexicana en Estados Unidos: 1940-1990* (1994), Martín Ramos Díaz analiza el impacto en Norteamérica de cuatro novelas mexicanas: *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez; *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo; *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes, y *Morirás lejos*, de Pacheco. En el apartado dedicado a esta última, indica que Floyd Merrell «relaciona en varias ocasiones las prosas de Borges y Beckett con la de los

escritores más experimentales de la nueva generación [como Pacheco]: Borges es el maestro del eterno instante y Beckett de las infinitas afirmaciones y negaciones simultáneas» (Ramos Díaz, 1994, p. 175). Asimismo, menciona que para Dieter Saalman, los cuentos de Pacheco «lo colocan en la tradición de Jorge Luis Borges» (p. 201). Sin embargo, Ramos Díaz –cuyo trabajo es solamente una gran glosa– no agrega nada al respecto.

También de 1994 es el artículo «Lo fantástico en la literatura hispanoamericana», de Cynthia Duncan, en el que la autora analiza algunos cuentos argentinos –de Borges, Cortázar y Silvina Ocampo– y mexicanos –de Fuentes, Pacheco y Elena Garro–. Duncan (como luego hará Olea Franco) vincula «La fiesta brava» con «Continuidad de los parques», de Cortázar, y «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», de Borges, porque en los tres cuentos la ficción invade la realidad (1994, p. 35). También relaciona «Tenga para que se entretenga» con relatos como «Chac Mool», «Tlactocatzine, del jardín de Flandes» y *Aura*, de Fuentes; «La culpa es de los tlaxcaltecas», de Garro, y «El sur», de Borges, pues en todos estos cuentos el pasado regresa a destruir el presente (1994, p. 38). Si bien el compadrito que reta a Juan Dalhmann a pelear a cuchillo en el cuento de Borges puede identificarse con el pasado argentino –como en el cuento de Pacheco el hombre que en el bosque de Chapultepec se lleva a Rafaelito a las entrañas de la tierra–, no me parece que «El Sur» sea un relato fantástico, como lo son indudablemente todos los otros ejemplos que ofrece Duncan en su lúcido ensayo.

En el artículo «Tan lejos, tan cerca: México en la voz de José Emilio Pacheco» (1997), Pablo Brescia señala que, en el cuento de Pacheco «Algo en la oscuridad», el narrador evita la palabra miedo, a pesar del terrible miedo que sienten los protagonistas del relato y vincula este hecho con «la máxima de Stephen Albert en “El jardín de senderos que se bifurcan”» (1998, p. 155): «Omitir siempre una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes es quizá el modo más enfático de indicarla», afirma el sinólogo inglés (Borges, 2005, volumen 1, p. 513). Hallazgo interesante, pero es la única mención a Borges en el texto de Brescia.

Lauro Zavala publicó en 1998 el artículo «Cuento y metaficción en México: a propósito de “La fiesta brava” de José Emilio Pacheco», en el cual menciona que «los nombres de Jorge Luis Borges, Felisberto Hernández, Julio Cortázar, Enrique Anderson Imbert y

Ricardo Piglia vienen a la mente, y son los antecedentes del tipo de cuento que nos ocupa» (1998, p. 69). Zavala –que no se percata de que, por razones cronológicas, Piglia no puede ser un antecedente de Pacheco– no ofrece ejemplos de cómo «La fiesta brava» se relaciona con la obra de estos autores.

Anthony Stanton, por su parte, escribió en 1999 un artículo en el que compara *Morirás lejos* con *Respiración artificial*, de Piglia (pero, a diferencia de Zavala, Stanton no considera que un autor sea antecedente de otro): «Narrar la historia: Ética y experimentación en José Emilio Pacheco y Ricardo Piglia». En este texto, Stanton señala la importante relación entre Pacheco y la literatura rioplatense:

Ricardo Piglia leyó la primera edición mexicana de *Morirás lejos*, 1967, y existe una crónica poco conocida de José Emilio Pacheco, de 1983, sobre la primera edición de la novela de Piglia, *Respiración artificial* (1980). Además, Pacheco ha sido, durante años, uno de los más fieles lectores mexicanos de literatura rioplatense. En su periodismo cultural figuran ensayos imprescindibles sobre Onetti, Borges y una nota preliminar a la *Obra literaria completa* de Rodolfo Walsh, tres escritores cercanos a Piglia (Stanton, 2000, p. 47).

Finalmente, aunque Stanton no compara directamente a Pacheco con Borges, se refiere constantemente a la obra de Kafka como trasfondo de las novelas de Pacheco y Piglia.

En 2002, Edith Negrín (ya sin la colaboración de Yvette Jiménez de Báez y Diana Morán) presentó el artículo «El cuestionamiento a la civilización occidental en “Parque de diversiones” de José Emilio Pacheco». En él, la autora afirma que el epígrafe de *El viento distante* –«Labyrinthe, la vie, labyrinthe la mort / Labyrinthe sans fin, dit le Maître de Ho» (Pacheco, 2000, p. 11), de Henri Michaux– «es un evidente homenaje a Jorge Luis Borges» (2004, p. 516), seguramente porque los laberintos están presentes en la narrativa de Borges. En un artículo posterior –«*El viento distante* a cuarenta años de su publicación» (2006)–, Negrín repite que «José Emilio Pacheco, al igual que Jorge Luis Borges, siente la urgencia de corregir, modificar, reescribir sus obras en cada nueva edición» (en Alvarado, et al., 2006, p. 895). Más recientemente salió a la luz el artículo «Una poética de la reescritura: José Emilio Pacheco» (2010), en el cual hace una revisión de la trayectoria narrativa de Pacheco. Negrín menciona que el epígrafe de «La noche del inmortal» es de Borges (en Olea Franco y de la Torre, 2010, volumen 2, p. 407) y que «la imagen del laberinto, tanto como la disposición paralelística, ya desde *La sangre de Medusa*, remiten a una influencia de Jorge Luis Borges, que Pacheco asume explícitamente en la segunda edición de esta última serie» (en Olea Franco y de la Torre, 2010, volumen 2, p. 409). Más adelante,

Negrín vincula algunas palabras de Pacheco en el prólogo a la edición de 1990 de *La sangre de Medusa* con el cuento de Borges «El otro»:

Así, la estirpe borgeana, que se avisoraba en el paralelismo y otros rasgos de sus relatos debutantes, es confirmada por Pacheco desde la conciencia de su madurez narrativa. El respetable polígrafo de 1990 se dirige en el prólogo al adolescente que entregó sus escarceos a los «Cuadernos del unicornio» en 1958: «Ahora tú lee estos cuentos desde tu perspectiva irrecuperable y dime qué te parecen». Hay en estas palabras un eco del relato «El otro», de *El libro de arena*, donde platican el Borges joven y el Borges de más edad (en Olea Franco y de la Torre, 2010, volumen 2, p. 415).

Finalmente, Negrín también señala el carácter de palimpsesto de la obra de Pacheco (lo que, con otras palabras, ya había sido señalado por él mismo en el referido prólogo):

Con el signo del autor de «El aleph» se desarrolla y consolida esa característica fundamental de la producción de Pacheco a que se refiere en su proemio: sus relatos, novelas, ensayos y poesía han sido en buena medida generados a partir de otros textos. Por esta práctica ha sido adjetivado por el crítico y poeta español Luis Antonio de Villena, como literólatra, culturalista, poeta de clerecía y letraherido. Inherente al culturalismo es la concepción de todo texto como palimpsesto. Borges en «Pierre Menard, autor del Quijote» emplea el término y lo describe como un escrito que deja traslucir los rasgos «tenues pero no indescifrables» de escrituras previas (en Olea Franco y de la Torre, 2010, volumen 2, p. 416).

Como puede observarse, poco ha aportado Negrín de manera independiente al trabajo colectivo de 1979.

Carol Clark d'Lugo, en el artículo «Towards a Transatlantic Reading of Good and Evil in José Emilio Pacheco's *Morirás lejos*»²⁸ (2004), relaciona la europeización y la experimentación en la novela de Pacheco con la obra de Borges y otros narradores argentinos; según ella, Pacheco se parece más a estos autores que al grueso de los escritores mexicanos, mucho más locales y tradicionales:

Argentine writers, of course, have a tradition of cross-referencing European culture and history. Most prominently, one could cite Jorge Luis Borges, Julio Cortázar and Manuel Puig, writers who also happen to be steeped in narrative experimentation. Cortázar's *Rayuela*, in fact, alternates between France and Argentina in a novel noted for the choices it offers in the act of readership. In contrast, Pacheco stands out as one of a select group of Mexican writers who expand their fiction to Europe (2004, p. 403).²⁹

Por supuesto, la afirmación de Lugo es cuestionable: tal vez el cosmopolitismo llegó a Argentina antes que a México, pero para cuando esta investigadora escribió su artículo la

²⁸ Hacia una lectura transatlántica del bien y el mal en *Morirás lejos*, de José Emilio Pacheco.

²⁹ Los escritores argentinos, por supuesto, tienen una tradición de relacionarse con la cultura y la historia europeas. Más prominentemente, se puede citar a Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Manuel Puig, escritores que también llegaron a incursionar en la experimentación narrativa. *Rayuela*, de Cortázar, por ejemplo, alterna entre Francia y Argentina y son notables las posibilidades de lectura que ofrece. En contraste, Pacheco pertenece a un grupo selecto de escritores mexicanos que expanden su ficción a Europa.

literatura mexicana estaba completamente alejada del localismo que la caracterizó hasta mediados del siglo XX.

Fidel Chávez Pérez, en el artículo «Deseo de escritura y transgresión en “El principio del placer” y “La fiesta brava”» (2006), distingue la metalepsis (convergencia entre dos o más niveles de ficción) de «La fiesta brava» (Andrés Quintana, el protagonista, se encuentra en el metro con un personaje inventado por él: el capitán Keller) de la que tiene lugar en los cuentos de Borges:

Efectivamente se trata de un cuento dentro de otro pero no cabe la posibilidad de encontrar una caja más como en las cajas chinas, porque los niveles de ficción en el relato se cruzan y encuentran en un común denominador: la muerte. El cuento no se abre como en Borges a una interpretación circular, o de vuelta al principio (en Chávez Pérez y Popovic Karic, 2006, p. 188).

Chávez Pérez no menciona en qué textos de Borges ocurre ese fenómeno, pero es probable que se refiera a «Las ruinas circulares», cuya estructura metaléptica sí permite imaginar una serie infinita (y, por lo tanto, circular y reiterativa): un mago que sueña a otro mago que sueña a otro que sueña a otro... Chávez Pérez cierra el vínculo hallado entre Borges y Pacheco con una afirmación muy general: «La minuciosa arquitectura de este cuento fantástico [“La fiesta brava”] comprueba que hay un trasfondo crítico en este tipo de literatura, como el que encontramos en Borges, Fuentes, Onetti, Cortázar o Macedonio Fernández, entre otros escritores de este género» (en Chávez Pérez y Popovic Karic, 2006, p. 188).

Rubén Lozano Herrera, en el artículo «Memoria, novela e historia: *Las batallas en el desierto* y algunas posibilidades de acercamiento al estudio del pasado» (2006) compara el comienzo de esta novela con el aleph (no con el cuento –con el que, en efecto, tiene más de un rasgo en común–, sino con el objeto fantástico que aparece en él): «Con las primeras palabras de [*Las batallas en el desierto*] uno se topa, de alguna manera, con el aleph narrado por Borges: confluye ahí la esencia de la obra, como en aquella esfera lo hacen todos los lugares del orbe» (en Chávez Pérez y Popovic Karic, 2006, p. 143). Se trata de una simple metáfora –tal vez lograda– que sirve para la descripción que el crítico hace de la novela antes que de una aportación crítica sobre la transtextualidad entre Borges y Pacheco: Lozano Herrera no vuelve a mencionar al argentino en su ensayo, cuyo tema es la relación de *Las batallas en el desierto* –en tanto ficción– con la historia.

En 2011, Cecilia Salmerón Tellechea, en su artículo «La *Salónica* de un dramaturgo frustrado: metaficción y exilio en *Morirás lejos*» (2011), volvió a abordar la relación Borges-Pacheco, pero básicamente repite lo que dicen Jiménez de Báez, Morán y Negrín respecto de los laberintos en Borges y Pacheco y la vinculación temática entre la obra de teatro del dramaturgo frustrado de *Morirás lejos* y el poema de Borges «Una llave en Salónica», así como lo que dice Olea Franco en su artículo «La narrativa de Pacheco: una modesta y secreta complejidad» respecto del uso de notas a pie de página en la ficción: que tal vez Pacheco tomó este recurso de Borges (en Olea Franco y de la Torre, 2010, volumen 2, p. 486) –quien a su vez lo había tomado de Macedonio Fernández–. Finalmente, sobre los laberintos en *Morirás lejos*, señala que «la descripción que hace [...] Lugo de su estructura deja en claro que el laberinto en Pacheco es muy distinto del borgeano puesto que, aunque aparentemente bifurca las posibilidades, las hace confluír siempre en un mismo eje» (Salmerón Tellechea, 2011, p. 161), punto sobre el que profundizaré en el capítulo III.

A propósito he dejado al final a Rafael Olea Franco, el mayor estudioso que ha habido hasta este momento de la relación Borges-Pacheco y autor del único trabajo dedicado íntegramente al tema: el artículo «De la ansiedad de influencias: Borges en Pacheco» (2004), que aborda básicamente tres puntos de contacto entre el argentino y el mexicano. En primer lugar, Olea Franco habla de los dos cuentos que Pacheco publicó en 1958: «La sangre de Medusa» y «La noche del inmortal», en los cuales Pacheco, a través de los paralelismos entre el héroe mítico Perseo y el oficinista mexicano Fermín Morales –en el primer relato– y entre el pirómano griego Eróstrato y Gavrilo Princip, asesino del duque Francisco Fernando –en el segundo–, demuestra la borgeana tesis de que un hombre es todos los hombres. Subraya Olea Franco que «en “La noche del inmortal” el autor exhibe ya su pasión por la historia, la cual será un elemento constante en su obra» (en Chávez Pérez y Popovic Karic, 2006, p. 32). Posteriormente, Olea Franco confronta dos cuentos de Pacheco con dos de Borges: «Civilización y barbarie» con «El Sur», y «La fiesta brava» con «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius». La primera comparación es exclusivamente temática: el cuento de Pacheco –como indica su título, «que enlaza de manera inequívoca con una larga tradición cultural compartida por Borges» (en Chávez Pérez y Popovic Karic, 2006, p. 36)– aborda el mismo tema que textos borgeanos como «Historia del guerrero y de la cautiva»,

«Poema conjetural» y, sobre todo, «El Sur»: el encuentro de la civilización con la barbarie. Sin embargo, en el cuento de Pacheco

la otredad nunca es asimilada de forma definitiva y contundente; en su obra, tal como se percibe en «Civilización y barbarie», siempre hay un remanente desconocido e inasimilable, ya sea por su compleja naturaleza o porque voluntariamente el texto renuncia a buscar asimilarlo; lo contrario sucede, en cambio, con algunos personajes de Borges que [como Juan Dahlmann, de «El Sur»], proviniendo de un mundo civilizado, adoptan la barbarie como una forma de realización personal, proceso mediante el cual, en última instancia, los dos polos de la antigua dicotomía sarmientina acaban por conciliarse y diluirse (en Chávez Pérez y Popovic Karic, 2006, p. 42).

La comparación de «La fiesta brava» con «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» (y con los cuentos de Cortázar «Continuidad de los parques» y «La noche boca arriba») me parece más interesante en tanto que se centra en un aspecto más técnico que exclusivamente temático: la metalepsis. Como ya he mencionado, en el cuento de Pacheco, Andrés Quintana se encuentra con el capitán Keller, un personaje que él ha creado cuando escribió un cuento que también se titula «La fiesta brava». Al respecto, comenta Olea Franco:

Se trata [...] de una deliberada arquitectura verbal cuyos orígenes remiten con certeza a los complejos juegos literarios de Borges, quien, por ejemplo, finaliza la primera versión de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» (1940) con una falsa posdata fechada en 1947, donde dice que reproduce el texto de «Tlön» tal como apareció en mayo de 1940 en la revista *Sur*, cuando ése es exactamente el número de la revista que el lector tiene en sus manos (en Chávez Pérez y Popovic Karic, 2006, p. 45).

Y más adelante:

Pacheco [abrevó] en las enseñanzas de Borges, en cuya obra aparecen procesos de representación literaria semejantes; como resulta imposible desplegar los múltiples ejemplos de ello, acudo de nuevo a «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», cuya mencionada falsa posdata potencia todo el relato hacia otros niveles. Hasta antes de la posdata, la descripción del universo alterno de Tlön constituye una representación ficticia, contenida en una laboriosa enciclopedia (no obstante su materialidad, las enciclopedias son una representación de la realidad, no la realidad misma). En cambio, la posdata reseña la aparición de dos extraños objetos que evidencian la paulatina intromisión del universo ficticio en el mundo real: una brújula con letras de uno de los alfabetos de Tlön, así como un pequeño cono de metal desconocido y de peso insoportable, usado por ciertas religiones de Tlön como imagen de la divinidad (en Chávez Pérez y Popovic Karic, 2006, p. 48).

A manera de conclusión, Olea Franco vincula la metalepsis en Borges, Cortázar y Pacheco con una reflexión que hace el propio Borges en su ensayo «Magias parciales del *Quijote*»:

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las mil y una noches*? ¿Por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben (Borges, 2005, volumen 2, p. 50).

Sin embargo, para Olea Franco cuentos como «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», «Continuidad de los parques» y «La fiesta brava» son más desconcertantes que el *Quijote* o *Hamlet*, pues en ellos

los distintos niveles de la ficción transgreden su entorno inmediato, porque lo ficticio se convierte en una entidad real. Por ello [...] suscitan incertidumbre extrema en cuanto a nuestra percepción del mundo tangible, así como dudas sobre las explicaciones que proporcionamos a nuestra realidad circundante, basadas en nuestra seguridad de ser entes perceptores más que percibidos. Si el narrador de «Tlön» atestigua la intrusión del mundo fantástico en el mundo real, si el personaje de Cortázar acaba por ser víctima del argumento de la novela que lee, y para Andrés Quintana su cuento se convierte en una realidad ominosa, ¿qué certeza tenemos entonces los lectores reales de que vivimos en un mundo concreto y tangible diferenciado radicalmente del mundo propio de la ficción? (en Chávez Pérez y Popovic Karic, 2006, pp. 48-49).

También en 2004 apareció un libro de Olea Franco dedicado parcialmente a Pacheco: *En el reino de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, en el cual se vuelven a mencionar las similitudes entre «La fiesta brava» y «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» (Olea Franco, 2004, p. 184) y las reflexiones que hace Borges sobre la realidad y la ficción en «Magias parciales del *Quijote*» (p. 197). Más adelante, al analizar el cuento «Tenga para que se entretenga», Olea Franco afirma que «Pacheco recurre a una trabajada mezcla entre dos géneros populares, el policial y el fantástico (a semejanza, en cierta medida, de lo que ya había hecho Borges en textos clásicos como “La muerte y la brújula”» (p. 216). Y señala la presencia de algunos datos reales en «La fiesta brava» y «Tenga para que se entretenga», lo que también suele ocurrir en ciertos textos de Borges:

Por ejemplo, la dirección de Palma 10, despacho 52, corresponde a la redacción de la revista *El hijo pródigo*; asimismo, el domicilio de Gelati número 36, hacia donde se dirigía la señora Andrade, era el de la casa de Alí Chumacero. Por cierto que en el caso de «La fiesta brava», los números telefónicos incluidos en el anuncio periodístico que abre el texto pertenecían a la editorial Joaquín Mortiz, donde se publicó por vez primera el libro. Con este tipo de alusiones, Pacheco recurre a la famosa estrategia de Borges de contaminar de realidad la ficción, y viceversa (p. 226)

Olea Franco también menciona que el título del libro de Andrés Quintana en «La fiesta brava», *Fabulaciones*, es «acaso reminiscencia de *Ficciones* de Borges» (p. 226). Finalmente, en la conclusión de su artículo, Olea Franco compara las ambiciones de Borges y Pacheco «de alcanzar un arte anónimo y perdurable» (p. 228). Dos años más tarde, en el artículo «Versiones de lo fantástico en Pacheco» (2006), Olea Franco señala nuevamente la presencia de datos reales en «Tenga para que se entretenga» (en Alvarado, et al., 2006, pp. 916-917) y, una vez más, compara las ambiciones de Borges y Pacheco «de alcanzar un arte anónimo y perdurable» (p. 917).

La metalepsis en «La fiesta brava» –aunque expuesta más suscintamente– es retomada por Olea Franco en su artículo de 2010 «La narrativa de Pacheco: Una modesta y secreta complejidad» (en Olea Franco y de la Torre, 2010, volumen 2, p. 495). En este texto Olea Franco cita las palabras de Pacheco sobre Borges que pronunció en la conferencia de 1965 recogida en *Los narradores ante el público* (p. 469); señala que, junto con Reyes, Paz, López Velarde y algunos otros autores, Borges es uno de los «maestros literarios» de Pacheco (p. 475), y –como ya se ha mencionado– propone que tal vez el uso de las notas a pie de página como parte de la ficción –abundantes en *Morirás lejos*– fue aprendido en la prosa narrativa de Borges (p. 486). Finalmente, en este artículo de 2010 señala una importante diferencia entre la narrativa de Borges y la de Pacheco en la cual no había reparado anteriormente:

Quizá una muestra palpable de que Pacheco se distanciaba ya de su mentor argentino es la presencia de un tema ausente en Borges: la representación literaria de las vivencias relacionadas con las etapas tempranas de la vida, en particular el paso de la infancia a la adolescencia. [...] Esta tendencia permanecerá en buena parte de su obra narrativa, incluso mediante la reaparición de varios personajes (p. 470).

Como el capítulo dedicado a Pacheco de *En el reino fantástico de los aparecidos* y el artículo «Versiones de lo fantástico en Pacheco», «La narrativa de Pacheco: Una modesta y secreta complejidad» termina con la comparación de las ambiciones de Borges y Pacheco por «alcanzar un arte anónimo y perdurable» (p. 501).

Luego de este necesario repaso a cuanto se ha dicho acerca de la relación transtextual entre Borges y Pacheco, es posible, por fin, tomar la palabra y agregar algunas gotas al ya caudaloso río de tinta.

III. BORGES EN PACHECO:
CUATRO CASOS DE TRANSTEXTUALIDAD

«La noche del inmortal»

Como ya se ha mencionado, la primera versión de «La noche del inmortal» apareció en 1958 –en el número 17 de los «Cuadernos del unicornio», una colección dirigida por Juan José Arreola para impulsar el trabajo de los jóvenes narradores de entonces–; lo acompañaba solamente el texto que daba nombre a la *plaque*: «La sangre de Medusa». En esa primera versión se relata cómo Gavriilo Princip, antes de asesinar al archiduque Francisco Fernando, heredero al trono de Austria-Hungría, traduce el manuscrito que, tras haber incendiado el templo de Artemisa en Éfeso, escribió Eróstrato. La presencia de Borges en este cuento juvenil de Pacheco es evidente y se manifiesta en distintos niveles.

«La noche del inmortal» comienza con un epígrafe de Borges, precisamente de «El inmortal»: «Cuando se acerca el fin, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras» (2005, volumen 1, p. 582).³⁰ Sin embargo, el sentido de estas palabras es muy distinto en uno y otro cuento. En «El inmortal», la inmortalidad es real, y Flaminio Rufo (o Joseph Cartaphilus), el protagonista, termina por confundir sus recuerdos con las palabras de Homero, quien pasó muchos años a su lado; las imágenes, por lo tanto, se pierden, mientras que las palabras (aunque pertenezcan en realidad a otro) permanecen. Esta idea es común en la obra de Borges; aparece también, por ejemplo, en el cuento «La otra muerte», en el cual el narrador comenta lo siguiente acerca del relato de la guerra civil hecho por el coronel Dionisio Tabares: «Lo hizo con periodos tan cabales y de un modo tan vívido que comprendí que muchas veces había referido las mismas cosas, y temí que detrás de sus palabras casi no quedaran recuerdos» (volumen 1, p. 612). En cambio, en «La noche del inmortal» la inmortalidad es simbólica, y, como señala Russell M. Cluff, tanto Eróstrato como Gavriilo Princip

se ven contemplando el mismo manuscrito (las mismas palabras) que describe la destrucción del templo de Artemisa. Y en cuanto a la vida de cada uno, todo –incluso su inmortalidad– se reduce a unas cuantas palabras: un par de nombres seguidos por brevísimas explicaciones de sus actos infames (1987, p. 68).

³⁰ Entre los siete epígrafes que se mantienen en las últimas ediciones de las obras narrativas de Pacheco (algunos más han sido sustituidos o suprimidos), es éste el único de Borges; los otros seis son de Gilberto Owen («La sangre de Medusa»), Henri Michaux (*El viento distante*), Porfirio Barba Jacob («La reina»), Séneca traducido por Quevedo (*Morirás lejos*), Abul Beka de Ronda (*El principio del placer*) y L. P. Hartley (*Las batallas en el desierto*).

Para Pacheco, pues, las palabras que quedan son la convergencia de la experiencia histórica del hombre. Para Borges, en cambio, las palabras expresan más bien confusión, perplejidad ante lo infinito. De alguna manera –y Pierre Menard estaría de acuerdo con ello–, la misma frase es capaz de expresar dos poéticas distintas.

Pero Borges no sólo está presente en el epígrafe y el título de «La noche del inmortal»: también estilísticamente el cuento de Pacheco está emparentado con la obra de Borges. Transcribo, como muestra, algunas de las oraciones más borgeanas del cuento: «Cuenta Estrabón en el noveno tomo de su *Geografía*, que aquel hombre vio la luz precisamente cuando Filipo, rey de Macedonia, celebraba el nacimiento de su hijo Alejandro» (Pacheco, 1958, p. 3); «el otro terminó su exigua herencia pagando a unos actores para que escenificaran un par de pésimas tragedias que en su insomnio febril había trazado» (p. 3); «Sé que cuando los vándalos asolaron Italia, un monje eremítico, prófugo de las hachas visigodas, llevó el pergamino a un monasterio dálmata donde fue estudiado con suma curiosidad» (p. 4); «Creo acertar si afirmo que uno de los muchos copistas no resistió el impulso de interpolar retórica» (p. 5); «Robé a un anticuario de Belgrado el obsesivo palimpsesto cuya autenticidad –según pude comprobar en los incunables de la Biblioteca Nacional– no admite dudas, ni tolera aprensiones» (p. 6); «Sin palabras, Gavrilo dijo adiós a esos muros, al papel, a la mesa, a ese bosque de objetos que miraron gastarse la alucinante espera» (p. 8). La primera oración transcrita es también la primera del cuento, que comienza, como tantos relatos de Borges, con una referencia bibliográfica precisa (y probablemente falsa). En la segunda, es notable la abundancia de adjetivos: compuesta por apenas veinticinco palabras, contiene tres adjetivos calificativos: exigua (herencia), pésimas (tragedias) y febril (insomnio); además, el insomnio como impulso de la creación literaria es también una situación frecuente en los cuentos de Borges. En la tercera, hay un verbo al que recurrió con frecuencia Borges –asolar, en el sentido de destruir–, así como una metonimia (figura retórica muy empleada por el argentino): «prófugo de las hachas visigodas»; en realidad no se huye de las hachas, sino de quienes portan las hachas. La cuarta oración, pese a su brevedad, es muy rica en rasgos borgeanos: la falsa modestia del narrador –de tono policial, inquisitorio– («creo acertar si afirmo»); la negación como artificio estilístico, para complicar la expresión de un sentido simple y darle elegancia a la prosa («no resistió el impulso de interpolar retórica», o sea que sí interpoló retórica), y la

misma palabra retórica en el sentido de deformación estilística (esto no quiere decir que en el texto de Eróstrato no hubiera retórica, pues en todo texto la hay, sino que la retórica del pirómano era distinta a la del copista, seguramente menos amanerada); finalmente, transcribir un manuscrito es también una estrategia narrativa muy borgeana, notoria en cuentos como «El jardín de senderos que se bifurcan», «El inmortal» y «El informe de Brodie». En la quinta oración hay otra adjetivación muy borgeana (obsesivo palimpsesto) y está presente un campo semántico común en el universo de Borges: el referente a los libros (anticuario, palimpsesto, incunables, Biblioteca Nacional). Finalmente, en la sexta oración, hay otra figura retórica cara a Borges: la prosopopeya (los objetos cotidianos «miraron gastarse la alucinante espera»); también podemos encontrar una adjetivación (alucinante espera) y una frase compuesta por un sustantivo y un complemento adnominal con función de metáfora (bosque de objetos), cuya estructura corresponde a la de las *kenningar*, metáforas de la poesía islandesa medieval a las cuales Borges dedicó uno de los ensayos de *Historia de la eternidad*.

Muy borgeano es también todo el siguiente párrafo:

Branko y yo nos interesamos por el palimpsesto cuando en años lejanos quisimos ser poetas. Pero la grandilocuencia de la época, y el esplendor de los maestros falsos, aniquilaron nuestras aspiraciones al vedarnos la entrada a los salones literarios; y no faltó un mezquino autor de odas a Grecia que tachara de vulgaridad nuestro sentir patriótico, ni otro que afirmara que la lectura de Bakunin y Kropotkin había envenenado nuestras plumas (Pacheco, 1958, p. 5).

Como puede observarse, hay en él algunos de los recursos antes mencionados: abundancia de adjetivos (años lejanos, maestros falsos, mezquino autor, sentir patriótico) y complementos adnominales (grandilocuencia de la época, esplendor de los maestros, autor de odas a Grecia, lectura de Bakunin y Kropotkin); negación («no faltó un mezquino autor», es decir, que hubo un mezquino autor), y prosopopeyas (la grandilocuencia y el esplendor aniquilaron, las plumas fueron envenenadas). El tema metaliterario del párrafo existe también en Borges (en «El aleph», por ejemplo), y también en obras posteriores –y plenamente maduras– de Pacheco, como *Morirás lejos* y «La fiesta brava».

Esta primera versión de «La noche del inmortal» bien puede ser considerada un pastiche involuntario, es decir, un texto que reproduce (más o menos imperfectamente) el estilo de un autor determinado –en este caso de Borges–, pero sin que el imitador –Pacheco– sea consciente de ello ni tenga esa intención. Según Proust,

Cuando se acaba de terminar un libro, no sólo querríamos seguir viviendo con sus personajes, sino además nuestra voz interior, que ha sido disciplinada durante todo el tiempo de la lectura a seguir el ritmo de un Balzac, de un Flaubert, querría continuar hablando como ellos. Es necesario dejarla ir un momento, dejar que el pedal prolongue el sonido, es decir, hacer un pastiche voluntario, para poder después volver a ser original, y no pasarnos toda la vida haciendo pastiches involuntarios (en Genette, 1989, p. 145).

Por supuesto, Pacheco no se pasó la vida haciendo pastiches involuntarios de Borges. Como se ha mencionado, ya en 1965 era consciente de que había cometido «la ingenuidad de querer imitarlo», y, en general, los cuentos de *El viento distante* muestran un afán de alejarse de Borges temática y estilísticamente.

Mucho más interesante que este ejercicio juvenil me parece la que hasta ahora es la versión definitiva de «La noche del inmortal», publicada en 1990 dentro del volumen retrospectivo *La sangre de Medusa* (en el que Pacheco reunió los dos cuentos de la *plaque* de 1958 más muchos otros relatos y microrrelatos que sólo habían aparecido en publicaciones periódicas) y que es tan diferente de la primera versión que en realidad es otro cuento (lo que suele suceder con las nuevas versiones de Pacheco). Incluso la anécdota parece distinta: los protagonistas ya no son sólo Eróstrato y Gavriilo Princip, sino también Alejandro Magno y el archiduque Francisco Fernando, quienes en la primera versión apenas eran mencionados.

Pacheco conserva el epígrafe de Borges, pero ya no imita su estilo: sólo lo alude en algunas frases (que, por supuesto, no aparecen en la primera versión del cuento), como las siguientes: «la gloria valía más que los placeres, daba la eternidad a la efímera carne corruptible» (1990, p. 28); «Eróstrato intentó triunfar como poeta dramático. La música del verso se negaba a su oído» (p. 28). Me atrevo a afirmar que Pacheco utiliza este lenguaje plenamente consciente de que está reproduciendo el estilo de Borges; de otra manera estas frases no se explican en un narrador completamente maduro que ha superado la abrumadora presencia del maestro. Obsérvese a continuación la siguiente serie de oraciones:

[Eróstrato] Estuvo seguro de entender al fin la sentencia de Heráclito: «El camino que sube y el camino que baja son uno y el mismo». La interpretó en el sentido de que daba igual alcanzar la gloria por una obra, una hazaña o un crimen. El paria de Éfeso y el emperador de Asia tendrían en común algo más que su fecha de nacimiento. Eróstrato iba a cobrarse cuanto le debían Alejandro, el mundo y la diosa que se negó a aceptarlo entre sus adoradores (1990, p. 31).

Eróstrato bien podría ser un personaje de Borges –como Stephen Albert en «El jardín de senderos que se bifurcan», Nils Runeberg en «Tres versiones de Judas» o Tzinacán en «La escritura del dios»– que ha encontrado la solución a un complicado enigma metafísico.

Además, Pacheco llama ocasionalmente a Alejandro Magno por su denominación oriental: Sikandar o Alejandro Bicornes de Macedonia (1990, pp. 32, 34 y 36), que también Borges suele emplear; en «El aleph», por ejemplo:

Hacia 1867 el capitán Burton ejerció en el Brasil el cargo de cónsul británico; en julio de 1942 Pedro Henríquez Ureña descubrió en una biblioteca de Santos un manuscrito suyo que versaba sobre el espejo que atribuye el Oriente a Iskandar Zu al-Karnayn, o Alejandro Bicornes de Macedonia (2005, volumen 1, p. 669).

El uso del paralelismo es otro recurso que Pacheco toma de Borges y subraya en la segunda versión de «La noche del inmortal» (el paralelismo también es empleado en *Morirás lejos* y algunos otros cuentos, como «Civilización y barbarie», «Jericó» o «La fiesta brava»; en cambio, en la primera versión de «La noche del inmortal», tal paralelismo casi no se percibe). Como ya se ha mencionado, en la versión de 1990 confluyen dos historias: la de Alejandro y Eróstrato, y la de Francisco Fernando y Gavrilo Princip; las une el manuscrito que escribe Eróstrato y traduce Gavrilo Princip (y, en un plano más general, la ubicación geográfica: la península de los Balcanes). Sin embargo, dicho paralelismo sólo es parcial: en ambas historias dos hombres se dirigen a la inmortalidad por caminos opuestos, pero, en la primera, Alejandro es completamente digno y brillante, y Eróstrato, todo lo contrario: un ser miserable y vil; en cambio, en la segunda historia, Francisco Fernando, el personaje poderoso, se ha contagiado un poco de la pusilanimidad del pirómano, en tanto que Gavrilo Princip, el personaje marginado, del heroísmo del hijo de Filipo. En «La sangre de Medusa», por el contrario, el paralelismo es más claro: Perseo y Fermín Morales son igualmente miserables, al grado de que el narrador lo dice explícitamente –lo cual (hay que señalarlo) es una torpeza narrativa, pues no se permite que el lector interprete el símil, sino que se le otorga gratuitamente–: «el rey y el loco son un mismo hombre; sus historias contrarias una misma vida; su tiempo, separado por siglos, por edades cumplidas, es un tiempo que vuelve y se arrepiente, que se repite y huye; laberinto infinito, abismo sin memoria», escribe Pacheco en la primera versión (1958, p. 15); «Perseo y Fermín son el mismo hombre y sus historias forman una sola historia», corrige en la segunda (1990, p. 26).

El paralelismo, la idea del tiempo recurrente, construido infinitamente a base de repeticiones y paralelismos, también está presente en Borges, por supuesto, pero –a diferencia de lo que ocurre en la obra de Pacheco– normalmente está más asociado al plano

metafísico que al histórico, como puede observarse en «El inmortal» y, sobre todo, en «Las ruinas circulares». No obstante, también Borges suele construir historias paralelas a lo largo de la historia, en las cuales un suceso se repite no de idéntica manera, pero sí con las suficientes similitudes para que sintamos vértigo ante la certidumbre de no poder escapar del destino. Es lo que ocurre, por ejemplo, en el cuento breve «La trama», que copio a continuación:

Para que su horror sea perfecto, César, acosado al pie de una estatua por los impacientes puñales de sus amigos, descubre entre las caras y los aceros la de Marco Junio Bruto, su protegido, acaso su hijo, y ya no se defiende y exclama: «¡Tú también, hijo mío!» Shakespeare y Quevedo recogen el patético grito.

Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías; diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconvención y lenta sorpresa (estas palabras hay que oír las, no leerlas): «¡Pero, che!» Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena (2005, volumen 2, p. 182).

Por su parte, James Nolan, en «Tema del traidor y del héroe», auspiciado por este tipo de paralelismos que hay a lo largo de la historia, hace que el traidor Fergus Kilpatrick repita diálogos de las tragedias *Macbeth* y *Julio César*, que descubre un siglo después Ryan, un descendiente de Kilpatrick.

Un último vínculo encuentro entre «El inmortal» y la segunda versión de «La noche del inmortal» que tampoco aparece (al menos no con tal intensidad) en la versión original: la velocidad vertiginosa con que se narra el paso de los siglos. En el cuento de Borges, Flaminio Rufo transita de la época antigua –cuando se volvió inmortal y conoció a Homero– a la moderna –cuando, convertido en Joseph Cartaphilus, otorga a la princesa de Lucinge el relato de su vida–:

Recorrí nuevos reinos, nuevos imperios. En el otoño de 1066 milité en el puente de Stamford, ya no recuerdo si en las filas de Harold, que no tardó en hallar su destino, o en las de aquel infausto Harald Hardrada que conquistó seis pies de tierra inglesa, o un poco más. En el séptimo siglo de la Hégira, en el arrabal de Bulaq, transcribí con pausada caligrafía, en un idioma que he olvidado, en un alfabeto que ignoro, los siete viajes de Simbad y la historia de la Ciudad de Bronce. En un patio de la cárcel de Samarcanda he jugado muchísimo al ajedrez. En Bikanir he profesado la astrología y también en Bohemia. En 1638 estuve en Kolozsvár y después en Leipzig. En Aberdeen, en 1714, me suscribí a los seis volúmenes de la *Iliada* de Pope; sé que los frecuenté con deleite. Hacia 1729 discutí el origen de ese poema con un profesor de retórica, llamado, creo, Giambattista; sus razones me parecieron irrefutables (2005, volumen 1, pp. 580-581).

Hasta que, el 4 de octubre de 1921, en un puerto de la costa eritrea, encuentra el río que lo vuelve mortal de nuevo. En el relato de Pacheco, es el manuscrito de Eróstrato (sus palabras) lo que recorre velozmente los siglos:

Un ladrón de tumbas halló el papiro bajo la túnica del muerto y lo guardó por muchos años. Siglos después un mercader cretense lo vendió en Roma al tribuno Claudio Lépido. No necesitó traducirlo porque conocía el dialecto jónico. Tras el saqueo de Roma por los vándalos un monje llevó el papiro a un monasterio ilirio. Sobre la redacción original inscribió un nuevo texto en el bajo latín de aquellos años. El traductor interpoló su mala retórica y nos legó en forma corrupta lo escrito por Eróstrato mientras observaba el incendio del Templo de Artemisa (1990, p. 33).

Más adelante, Gavriilo Princip afirma: «En la Universidad de Belgrado Branko y yo supimos que el manuscrito estaba en la Biblioteca Nacional y nos interesamos en traducirlo» (p. 35), y luego: «Yo robé el papiro de la Biblioteca» (p. 35). Nótese, finalmente, la similitud entre este recuerdo de Flaminio Rufo (perteneciente al frammento arriba transcrito): «En el otoño de 1066 milité en el puente de Stamford, ya no recuerdo si en las filas de Harold, que no tardó en hallar su destino, o en las de aquel infausto Harald Hardrada que conquistó seis pies de tierra inglesa, o un poco más» (Borges, 2005, volumen 1, p. 580), y la siguiente afirmación del narrador de «La noche del inmortal»: «La mitad del mundo conocido era suya; sin embargo los sabios hindúes le dijeron que de la tierra Alejandro sólo poseía el espacio suficiente para ser sepultado» (Pacheco, 1990, p. 33). A fin de cuentas, Harald Hardrada y Alejandro conquistan lo mismo: «el espacio suficiente para ser sepultado», es decir, «seis pies de tierra» (aunque seguramente Harald era más alto que Alejandro).

Pero también hay notables diferencias entre la segunda versión de «La noche del inmortal» y el grueso de la narrativa borgeana. El cuento de Pacheco está dividido en breves fragmentos, lo que Borges (con excepción de su primer libro, *Historia universal de la infamia*, que está lejos de sus mejores páginas) no practicó: «El inmortal», que es el cuento de Borges con más subdivisiones, está conformado por siete secciones –y es más extenso que esta versión de «La noche del inmortal», que se divide en 26 fragmentos (la primera versión, en cambio, consta sólo de cinco fragmentos)–; «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», por tres; algunos otros sólo tienen una posdata final (como «El aleph»), pero en la mayoría de los casos la narración es continua. Además, en la segunda versión de «La noche del inmortal» la *diégèse* suele cambiar de uno a otro de dichos fragmentos (el fragmento 1 sucede en la Antigüedad; el 2, en el siglo XX; el 3, de nuevo en la Antigüedad, etcétera), y hay, al menos, dos narradores, lo que es poco común en Borges.

En la versión de 1990 hay otros aspectos ajenos a Borges y cercanos a la narrativa madura de Pacheco, como la irrupción de México: «Francisco Fernando nació en 1863 en

Graz y no en el palacio de Schönbrunn como los emperadores de Austria. Cuatro años después fusilaron en México a su tío Maximiliano» (p. 28). También *Morirás lejos* es una narración que se origina muy lejos de México: en Jerusalén, en Alemania, en Polonia, y termina en nuestro país. Casi en ningún relato de Pacheco deja de mencionarse (al menos) México. Los cuentos de Borges, en cambio, pueden estar ambientados en Argentina o, por el contrario, ser completamente ajenos a su patria. Obsérvese a continuación esta descripción de cuerpos femeninos: «Artemisa excitaba a Eróstrato no menos que los cuerpos de las efesias con sus túnicas transparentes que velaban y revelaban los senos, las caderas, la cintura, las piernas y sobre todo el oscuro triángulo del sexo» (p. 29). Esta oración, inconcebible en la púdica prosa de Borges (aunque Pacheco, como Borges, dice «no menos» en vez de «tanto como»), se parece mucho a la siguiente descripción de Mariana en *Las batallas en el desierto*: «Nos sentamos en el sofá. Mariana cruzó las piernas. Por un segundo el kimono se entreabrió levemente. Las rodillas, los muslos, los senos, el vientre plano, el misterioso sexo escondido» (Pacheco, 1999^a, p. 37). Además, en la segunda versión de «La noche del inmortal» hay una significativa repetición, recurso muy utilizado también en *Las batallas en el desierto* y, en menor medida, en *Morirás lejos*, y que proviene del afán de Pacheco por dotar a la prosa del ritmo de la poesía: «En la península de los Balcanes sopló de nuevo el *bora*, el viento que nace en los Alpes dináricos y destruye todo a su paso» (1990, p. 32); «Europa entera quedó cubierta por el *bora*, el viento que nace en los Alpes dináricos y destruye todo a su paso» (p. 37). La primera oración corresponde a 1912, cuando los Balcanes se encuentran en una grave crisis; la segunda, que es la última del cuento, a 1914: el comienzo de la Primera Guerra Mundial.

A diferencia del juvenil pastiche involuntario que es la primera versión de «La noche del inmortal», todo parece indicar que esta segunda versión es, por el contrario, un texto maduro cuyas alusiones a la obra de Borges (estilísticas o estructurales) son mecanismos intertextuales de los que el autor seguramente es consciente.

«Langerhaus»

Si hay algún relato de Pacheco que puede ser considerado el hipertexto de un hipotexto borgeano, ese relato es «Langerhaus», uno de los cuentos de *El principio del placer* (1972, 2a. ed. rev. 1997), perteneciente, por lo tanto, a la plena madurez de Pacheco como narrador. Sin embargo, es uno de sus relatos que menos atención ha recibido por parte de la crítica. La anécdota de «Langerhaus» es la siguiente. Gerardo –el narrador del cuento– se entera por medio del periódico de la muerte de Langerhaus, un amigo de la infancia al que no había visto en años; esto provoca que Gerardo recuerde la historia de Langerhaus (el maltrato de sus compañeros en la secundaria, su fracaso en la música –actividad a la que lo habían condenado sus padres, a su vez músicos fracasados– y, finalmente, sus negocios como fraccionador en Cuernavaca). Gerardo acude al velorio. Después, primero en una conversación telefónica con Cisneros –otro amigo de la infancia– y luego en una cena con otros amigos –Morales, Valle y algunos más–, se da cuenta de que nadie, salvo él, recuerda a Langerhaus. Intrigado, busca junto con Cisneros pruebas de la existencia del difunto (en el periódico y en la funeraria), pero no encuentra nada. Finalmente, en el último párrafo del cuento se sugiere que Langerhaus pudo ser una invención de Gerardo.

El cuento de Borges que puede ser considerado el hipotexto de «Langerhaus» es «La otra muerte», perteneciente a *El aleph* (1949). En el relato de Borges, el narrador se entera de que Pedro Damián, a quien había conocido alguna vez, murió; la noticia se la da en una carta un tal Patricio Gannon; a partir de este hecho, el narrador recuerda que Pedro Damián se comportó como un valiente en la batalla de Masoller. Meses después, el coronel Dionisio Tabares, que también estuvo presente en la batalla, le dice que Pedro Damián en realidad actuó cobardemente; posteriormente, en otra entrevista, en la que también está presente el doctor Juan Francisco Amaro, éste ratifica la valentía de Pedro Damián –a quien Tabares ya ha olvidado, al igual que Patricio Gannon, quien se encuentra con el narrador más tarde en una librería– y no sólo eso: afirma que Pedro Damián murió en Masoller. Finalmente, Tabares confirma la versión de Amaro por medio de una carta, y el intrigado narrador no puede comprobar la existencia de Pedro Damián por ningún medio (la carta que envía al inicio del cuento Patricio Gannon y una fotografía de Pedro Damián se pierden, y el vecino

de Pedro Damián, que seguramente lo recordaba, también ha muerto). Ante esta desconcertante situación, el narrador elabora una serie de explicaciones metafísicas.

Como puede observarse, en ambos cuentos tiene lugar la siguiente serie de acontecimientos: 1. El narrador se entera de la muerte de un hombre que conoció; 2. El narrador recuerda el pasado de este hombre; 3. El narrador tiene contacto con personajes que, según él, conocieron al muerto, pero los recuerdos de éstos no concuerdan con los suyos, y 4. El narrador justifica de alguna manera estas incongruencias.

En los dos relatos hay un narrador homodiegético. En «Langerhaus», se llama Gerardo (es el único personaje al que se le llama por su nombre de pila y no por su apellido). En «La otra muerte», en cambio, nunca se dice el nombre del narrador –como sí ocurre, por ejemplo, en «El aleph»–, pero es probable que sea el propio Borges, pues comparte algunas características con él: es un lector erudito, escribe cuentos fantásticos y es amigo de alguien que en la vida real fue amigo de Borges: Emir Rodríguez Monegal.

Los personajes que aparecen en «La otra muerte» y «Langerhaus» y la función que desempeñan en cada relato aparecen en el siguiente cuadro:

| Función | «La otra muerte» | «Langerhaus» |
|-------------------------|---|--|
| Narrador testigo | [Borges] | Gerardo |
| Muerto | Pedro Damián | Langerhaus |
| Otros testigos | Patricio Gannon Dionisio Tabares Juan Francisco Amaro | Cisneros Morales Valle |
| Personajes incidentales | Diego Abarco Emir Rodríguez Monegal Ulrike von Kühlmann | Familiares de Langerhaus Arredondo, Riquelme, etc. Empleado de Gayosso |

Exceptuando los incidentales, los personajes tienen prácticamente las mismas funciones en los dos relatos. Borges y Gerardo son los narradores e indagan el misterio en torno al muerto. Pedro Damián y Langerhaus son los muertos cuyo recuerdo se modifica o desaparece en la memoria de los testigos; además, tienen un rasgo en común, que en Pedro Damián es variable y en Langerhaus definitivo: la cobardía. En cuanto a los otros testigos, en los dos cuentos son principalmente tres: en el de Borges, Patricio Gannon, el coronel Dionisio Tabares y el doctor Juan Francisco Amaro; en el de Pacheco, Morales, Valle y

Cisneros. Algunos otros amigos de Gerardo también se enteran de la muerte de Langerhuas; incluso Riquelme observa: «Si te impresionó tanto la muerte de ese fulano [...] bien pudiste traer el recorte» (Pacheco, 1997, p. 108), pero la presencia de éstos es completamente incidental: fuera de esa irrupción de Riquelme y de otra de Arredondo sobre una muchacha llamada Tere (con quien seguramente Gerardo tuvo un romance en su juventud), no tienen ninguna injerencia en el relato, y Gerardo ni siquiera los menciona cuando recuerda sus días en la secundaria. El puestero Diego Abarco, por su parte, tiene la misma función que los familiares de Langerhaus: son testigos que –desde el punto de vista del narrador– no podrían no recordar al muerto, pero es imposible hablar con ellos, pues Diego Abarco está muerto y se desconoce el domicilio de los familiares de Langerhaus. Emir Rodríguez Monegal, que sirve de contacto entre el narrador y el coronel Dionisio Tabares en «La otra muerte», no tiene equivalente en «Langerhaus»; tampoco Ulrike von Kühlmann, que interpreta –antes que el narrador– el extraño caso de Pedro Damián; lo mismo ocurre, inversamente, con el empleado de la agencia Gayosso del cuento de Pacheco: no hay ningún personaje con esa función en el relato de Borges.

El olvido del muerto por parte de los testigos es distinto en uno y otro cuento. La situación es, evidentemente, más complicada en «La otra muerte». Patricio Gannon recuerda a Pedro Damián (seguramente como un valiente) y luego lo olvida; Dionisio Tabares, por su parte, lo recuerda como un cobarde, luego lo olvida y finalmente lo recuerda como un valiente; por último, Juan Francisco Amaro lo recuerda siempre como un valiente, pero él irrumpe en el cuento al final. El narrador es testigo de todas estas versiones y se confunde. En seguida, un esquema de esta situación:

| Testigo | Evolución del recuerdo de Pedro Damián | | |
|----------|--|-------------------|-------------------|
| Gannon | Valiente (mentira) | Olvido | |
| Tabares | Cobarde (verdad) | Olvido | Valiente (verdad) |
| Amaro | | Valiente (verdad) | |
| Narrador | Valiente (mentira) | Cobarde (verdad) | Valiente (verdad) |

Las acotaciones entre paréntesis (verdad o mentira) se refieren a que tanto el narrador como probablemente Patricio Gannon recuerdan a Pedro Damián como valiente a partir de las mentiras referidas por él. Al coronel Tabares, en cambio, le consta que fue un cobarde, y después, que fue un valiente, opinión compartida por el doctor Amaro. El parecer del

narrador cambia a partir de sus entrevistas con estos testigos directos. En «Langerhaus», en cambio la situación es mucho más simple: en un principio, todos (Morales, Valle, Cisneros y Gerardo) recuerdan a Langerhaus; después, todos, con excepción del narrador, lo olvidan.

Pero no sólo los testigos olvidan al muerto (Gannon y Tabares en «La otra muerte»; Morales, Valle y Cisneros en «Langerhaus»), o es imposible hablar con ellos (Diego Abarco y los familiares de Langerhaus): también los objetos que podrían comprobar la existencia de los muertos desaparecen. En los dos relatos hay instrumentos semejantes que tienen la misma función. En el cuento de Borges, el narrador se entera por medio de una carta de la muerte de Pedro Damián, pero aclara inmediatamente: «he perdido la carta» (2005, volumen 1, p. 611). También menciona que tenía una fotografía de este hombre, igualmente desaparecida: «Gannon me mandó esa fotografía; la he perdido y ya no la busco. Me daría miedo encontrarla» (p. 611). Gerardo, por su parte, sabe de la muerte de Langerhaus por el periódico, en el que aparece una fotografía del muerto que «correspondía a los tiempos en que Langerhaus y yo fuimos compañeros de clase» (Pacheco, 1997, p. 101). Sin embargo, Gerardo pierde su ejemplar: «cada fin de semana me deshago del papel viejo. No soporto la acumulación. Siento que me asfixia» (p. 110), le explica a Cisneros, en cuyo ejemplar no aparece nada referente a la muerte de Langerhaus. Este recurso –que en un ejemplar de alguna publicación aparezca información que en otro ejemplar de la misma publicación no está– es típicamente borgeano; aparece también en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», cuento en el que sólo en el ejemplar de Adolfo Bioy Casares –en ningún otro– del volumen XXVI de la *Anglo-American Cyclopaedia* se encuentra el artículo sobre «Uqbar».

El marco espacial-temporal –lo que Genette llama *diégèse*– es distinto en el cuento de Borges y en el de Pacheco, pues la acción de cada uno de ellos está ambientada en el lugar y época de sus respectivos autores. Los hechos de «La otra muerte» tienen lugar entre Argentina y Uruguay en la década de 1940 (el cuento aparece publicado en 1949). Las marcas temporales son explícitas. Al aclarar los acontecimientos al final del cuento, el narrador afirma: «Así, en 1946, por obra de una larga pasión, Pedro Damián murió en la derrota de Masoller, que ocurrió entre el invierno y la primavera de 1904» (Borges, 2005, volumen 1, p. 615). Si al comenzar el relato el narrador afirma que la muerte de Pedro Damián aconteció dos años antes, entonces sus indagaciones en torno a dicha muerte tuvieron lugar en 1948, el año anterior a la publicación del cuento. Por su parte, la acción

de «Langerhaus» tiene lugar en México, a principios de la década de 1970 (el cuento aparece publicado en 1972). El último recuerdo que Gerardo tiene de Langerhaus es de 1970 –uno o a lo mucho dos años antes de su muerte–: «Una tarde de 1970 Langerhaus me llamó a la oficina para ofrecerme un lote en una nueva urbanización», afirma Gerardo. En el relato, además, se habla constantemente de los acontecimientos de 1968.

En cuanto a intertextualidades explícitas, los cuentos no comparten ninguna. El de Borges parte (nos dice el narrador) de dos fuentes: el tratado *De Omnipotentia*, de Pier Damiani, y el poema *The Past*, de Ralph Waldo Emerson. Al final del relato, cuando el narrador está explicando las causas de los extravagantes acontecimientos, afirma:

Sospecho que Pedro Damián (si existió) no se llamó Pedro Damián, y que yo lo recuerdo bajo ese nombre para creer algún día que su historia me fue sugerida por los argumentos de Pier Damiani. Algo parecido acontece con el poema que mencioné en el primer párrafo y que versa sobre la irrevocabilidad del pasado (2005, volumen 1, pp. 615-616).

A lo largo del cuento también son mencionados autores como Aristóteles, Fredegario de Tours, Edgar Allan Poe y Virgilio; libros como la *Divina Comedia* (el «Paraíso») y la *Suma teológica*, y personajes como Martín Fierro y Lord Jim. El texto de Pacheco, en cambio, no se refiere directamente a ninguna obra ni ostenta la mínima erudición.

Aunque al final ambos narradores justifican de alguna manera los extraños acontecimientos, las causas de éstos son distintas, lo que cambia por completo el sentido del hipertexto respecto al hipotexto. En el cuento de Borges, el narrador hace explícitas dichas causas. Damián fue un cobarde en la batalla de Masoller y se arrepintió. El resto de su vida deseó redimirse, hasta que, en el lecho de muerte, soñó que peleaba de nuevo y entonces actuó como un valiente. Lo extraordinario es que la batalla soñada modificó los recuerdos de otras personas. Borges explica las razones metafísicas de esta situación:

Modificar el pasado no es modificar un solo hecho; es anular sus consecuencias, que tienden a ser infinitas. Dicho sea con otras palabras; es crear dos historias universales. En la primera (digamos), Pedro Damián murió en Entre Ríos, en 1946; en la segunda, en Masoller, en 1904. Ésta es la que vivimos ahora, pero la supresión de aquella no fue inmediata y produjo las incoherencias que he referido. En el coronel Dionisio Tabares se cumplieron las diversas etapas: al principio recordó que Damián obró como un cobarde; luego, lo olvidó totalmente; luego, recordó su impetuosa muerte. No menos corroborativo es el caso del puestero Abarco; éste murió, lo entiendo, porque tenía demasiadas memorias de don Pedro Damián (2005, volumen 1, p. 615).

En el cuento de Pacheco no sucede lo mismo: el misterio aparentemente queda sin resolver. Sin embargo, los lectores entendemos que Gerardo puede ser Langerhaus. Al principio del relato, Gerardo afirma que Langerhaus era maltratado por el resto de los niños: «A cambio

de su éxito Langerhaus sufrió mucho en la escuela. Todos parecían odiarlo, remedaban su acento alemán, lo hostilizaban en el recreo por cuantos medios puede inventar la crueldad infantil» (1997, p. 101). Al final, al no encontrar a Langerhaus en el anuario escolar, le reprocha a Cisneros: «Es una broma ¿verdad? Un jueguito cruel de los que siempre se te ocurrían. Tú, Morales y Valle quieren seguirse divirtiendo a mi costa. Este anuario es una falsificación: lo hiciste en tu imprenta» (p. 110). Además, cuando Gerardo afirma que, en la foto de grupo, «Langerhaus está en segunda fila entre Aranda y Ortega», Cisneros le responde: «Gerardo: entre Aranda y Ortega estás tú» (p. 110). La secuencia final (que, desde mi punto de vista, le resta fuerza al cuento) favorece también esta interpretación:

Sin hablar una palabra Cisneros me llevará hasta el estacionamiento en que guardé mi coche. Nos despediremos. Manejaré hasta la casa en donde vivo solo. Subiré a mi cuarto. Antes de acostarme tomaré un somnífero. Dormiré una hora o dos. La música me despertará. Pensaré: he dejado encendida la radio en alguna parte. Sin embargo la música llegará desde la sala en tinieblas, la inconfundible música del clavecín de mi infancia, la sonata de Bach cada vez más próxima ahora que bajo las escaleras temblando (p. 112).

(Nótese también que –a diferencia de todo el relato, escrito en pasado–, este último párrafo está en futuro, y la última frase, en presente; estos cambios de tiempo verbal –a mi parecer– no están justificados.)

Una vez expuestas las similitudes y divergencias entre los relatos de Borges y Pacheco, es posible establecer qué tipo de transtextualidad existe entre el hipotexto y el hipertexto. Creo que se trata de un caso de hipertextualidad antes que de un conjunto de intertextualidades, pues las intrusiones del cuento de Borges en el de Pacheco son muchas y muy globales. Dado que Pacheco toma una estructura narrativa y la transforma en función de una historia propia, se trata de una transposición; no puede ser ningún tipo de imitación, porque Pacheco no reproduce el estilo de Borges; tampoco un travestimiento, ya que el texto de Pacheco no tiene un fin burlesco, ni mucho menos una parodia, pues no es una transformación mínima a partir del hipotexto. Pero, como no se trata de la misma historia ni de los mismos personajes, sino de historias diferentes con idéntica estructura, hay, por lo tanto, una transformación diegética, pues «la acción cambia de marco, y los personajes que la sostienen cambian de identidad» (Genette, 1989, p. 379), y, debido a que las acciones son traídas de una *diégèse* lejana a otra más próxima (para Pacheco, el autor del hipertexto), esta transformación diegética es una aproximación. También hay cambios en la acción de un relato a otro, es decir, transformaciones pragmáticas: por ejemplo, en

«La otra muerte» hay personajes incidentales que no aparecen en «Langerhaus», y viceversa, y el olvido no se comporta igual en uno y otro cuento. Finalmente, el cuento de Pacheco modifica las causas del misterio, que no son explicadas racionalmente –como sí sucede en el relato de Borges, cuya metafísica es siempre racional–, sino sólo sugeridas vagamente. Por tal razón, es posible hablar de una transmotivación: las razones del olvido de Pedro Damián son distintas a las del olvido de Langerhaus. El cuento de Pacheco, por lo tanto, es más sencillo que el de Borges, pero también más abierto.³¹ Por supuesto, las transformaciones diegéticas, pragmáticas y de motivos que hace Pacheco a partir del relato de Borges implican una transformación semántica: el sentido de «Langerhaus» no es igual al de «La otra muerte». El gran mérito del cuento de Borges está, antes que en los desconcertantes acontecimientos narrados, en la sorprendente explicación metafísica (típico de Borges). El cuento de Pacheco, en cambio, es una amarga reflexión sobre las amargas modificaciones que el paso del tiempo provoca en las personas (típico de Pacheco).

³¹ Es posible decir que, mientras que Borges utiliza el modelo de Edgar Allan Poe en «Los crímenes de la calle Morgue», Pacheco tiende al de Guy de Maupassant en «La mano»: ambos cuentos plantean un misterioso crimen, pero Poe lo esclarece casi matemáticamente, en tanto que Maupassant deja que el lector saque sus propias conclusiones.

Morirás lejos

La relación transtextual entre la novela *Morirás lejos* (1967, 2a. ed. rev. 1977) y la obra de Borges es muy distinta de la que existe entre ésta y cuentos como «La noche del inmortal» o «Langerhaus», pues no se trata ni de una imitación juvenil ni de una transmotivación consciente: la novela de Pacheco –perteneciente también a su plena madurez como narrador– alude veladamente en varias ocasiones a la obra de Borges, pero dichas alusiones no son nunca explícitas (como el epígrafe de «La noche del inmortal») y están muy lejos de abarcar completamente el relato (lo que sí ocurre en «Langerhaus», cuya estructura se desprende cabalmente de «La otra muerte», a pesar de las distintas transformaciones que Pacheco ejerce sobre el hipotexto). Como ya he señalado en el capítulo II, los vínculos entre *Morirás lejos* y la obra de Borges han sido abordados en varias ocasiones por la crítica, y es particularmente interesante lo que al respecto escribieron Jiménez de Báez, Morán y Negrín en su libro de 1979. Sin embargo, debido a la riqueza de la obra, considero que aún hay aspectos desatendidos, cuya elucidación es el propósito de haber incluido la novela en el presente trabajo.

Morirás lejos relata el fin de un ex nazi refugiado en México; es una novela notablemente compleja, que implica una gran cantidad de discursos. El texto está dividido en siete partes encabezadas por los siguientes símbolos:



Russell M. Cluff explica pormenorizadamente el sentido de tales símbolos: el primero («Salónica») representa la lucha entre los hombres; el segundo («Díaspóra»), al dios Mercurio, porque los acontecimientos más importantes de la novela transcurren un miércoles, día dedicado a este dios, que es, entre otras cosas, protector de los viajeros; el tercero («Grossaktion»), la cruz suástica, utilizada, antes de Hitler, en los primeros años del cristianismo; el cuarto («Totenbuch»), el veneno, aplicación científica para aniquilar la vida; el quinto («Götterdämmerung»), el vinagre, porque en el parque donde Alguien acecha a eme flota un olor a vinagre; el sexto («Desenlace»), el hombre muerto, y el séptimo («Apéndice: otros de los posibles desenlaces»), el reloj de arena, cuyo movimiento inexorable indica que la muerte de eme es inminente –y que el día en que transcurre la

acción de la novela está por terminar– (1978, p. 21). Raúl Dorra (1986, pp. 104-108) y Magda Graniela Rodríguez (1987, pp. 123-124) también han explicado los símbolos de *Morirás lejos*; en general coinciden con Cluff, salvo que, para Dorra, el tercer símbolo representa el libro de los muertos y no el veneno, y la cruz suástica fue utilizada por Hitler porque está presente en casi todas las culturas antiguas, menos en la semítica.

Cada una de las partes encabezadas por los símbolos se divide en distintos fragmentos, con excepción de la primera, que consta de un solo fragmento, encabezado por el título «Salónica», que estará presente prácticamente en toda la novela. En la segunda parte, el relato de «Salónica» alterna con el que se titula «Diáspora»; en total son 32 fragmentos, 16 correspondientes a «Diáspora» (las nones) y 16 a «Salónica» (las pares). En la tercera parte, «Diáspora» es sustituida por «Grossaktion», en tanto que «Salónica» permanece; en total son 12 fragmentos, seis correspondientes a «Grossaktion» (los nones) y seis a «Salónica» (los pares). La cuarta parte está compuesta por 37 fragmentos: 18 corresponden a «Totenbuch» (en general, los nones) y 17 a «Salónica» (en general, los pares), y hay dos fragmentos que no corresponden a ninguna sección (el 14 y el 36), los cuales se titulan, respectivamente, «Patología de eme según sus gestos» y «Fragmento del alegato de eme [texto encontrado por la policía militar norteamericana]». La quinta parte está compuesta por 17 fragmentos: ocho de «Salónica» (en general, los pares), y siete de «Götterdämmerung» (en general, los nones), y nuevamente hay dos fragmentos que no corresponden a ninguna sección; en este caso, el 15 y el 16, que se titulan «Pantomima» y «Zwischenakt». La sexta parte se compone sólo por dos fragmentos de idéntico título: «Desenlace». Finalmente, la séptima y última parte se titula «Apéndice: otros de los posibles desenlaces» y está dividida en seis fragmentos, encabezados por números escritos con letra.

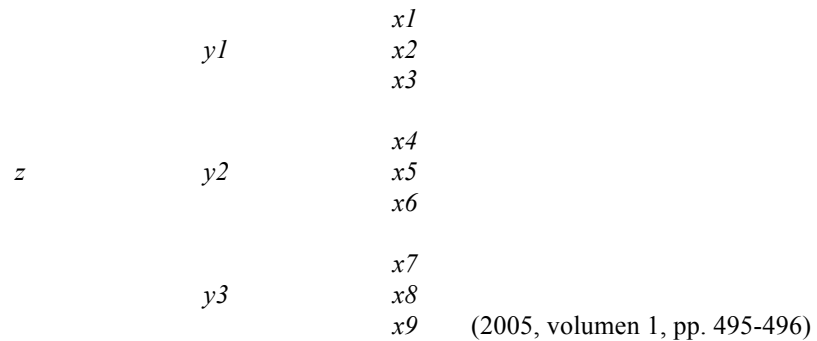
En los fragmentos titulados «Salónica», el narrador omnividente (así es llamado en la novela) presenta a un hombre que lee el periódico en una banca de un parque de la ciudad de México; a continuación el narrador le propone al lector una serie de hipótesis, en total 26, cada una correspondiente a una letra del alfabeto (excluida la *w*). Al terminar de enunciar las hipótesis, el narrador –a quien ocasionalmente interrumpe un interlocutor o narratario– continúa comentando la situación de este hombre y de otro que lo observa desde el interior de un edificio; este último, a quien el narrador denomina eme (siempre con

minúscula inicial), es el protagonista de la novela. Los fragmentos titulados «Diáspora» son narrados por el historiador judío Flavio Josefo, quien relata el sitio y la destrucción de Jerusalén, dirigidos por el general romano Tito; los 16 fragmentos están divididos en 50 párrafos numerados con cifras romanas. En los fragmentos titulados «Grossaktion» («gran acción», en español), se presentan cinco testimonios de personas que fueron testigos de la vida en el gueto de Varsovia, así como un epílogo en el que la voz narrativa vuelve a ser la del narrador omnividente. Los fragmentos titulados «Totenbuch» («libro de los muertos», en español) consisten también en una serie de hipótesis (12 en total), nuevamente presentadas por el narrador omnividente, pero en este caso en torno a la personalidad de eme; estas hipótesis son introducidas por números escritos con letra, en lengua alemana. Las hipótesis no son necesariamente excluyentes una de otra. La tercera hipótesis es mucho más extensa que las demás; en ella eme es el director de un campo de exterminio y se describen detalladamente las torturas perpetradas por él y su personal. El fragmento titulado «Patología de eme según sus gestos» se encuentra a la mitad de esta hipótesis: se trata de una descripción de eme hecha por el narrador omnividente, interrumpido al final por el narratario. El que se titula «Fragmento del alegato de eme [texto encontrado por la policía militar norteamericana]» es parte de un texto escrito por eme, que sólo toma la palabra en tres ocasiones en toda la novela (ésta es una de ellas). En los fragmentos titulados «Götterdämmerung» («caída de los dioses», en español) el narrador principal refiere la infancia y muerte de Adolf Hitler, y el fin del nazismo. En el fragmento titulado «Pantomima» el narrador describe el suicidio de eme, y en «Zwischenakt» («entreacto», en español), la incineración de los cadáveres de Hitler, Eva Braun y el perro Blondi, por parte de eme. Finalmente, los dos fragmentos titulados «Desenlace», así como los seis que se encuentran en la sección «Apéndice: otros de los posibles desenlaces», plantean ocho distintas hipótesis del fin de eme.

Como he mencionado en el capítulo II, Jiménez de Báez, Morán y Negrín señalan semejanzas entre la estructura de *Morirás lejos* y la que en «El jardín de senderos que se bifurcan» tiene la novela escrita por Ts'ui Pên. Algo similar ocurre respecto de otro cuento de Borges: «Examen de la obra de Herbert Quain», en el que Borges atribuye a este autor una novela ramificada, cuya estructura es la siguiente:

Trece capítulos integran la obra. El primero refiere el ambiguo diálogo de unos desconocidos en un andén. El segundo refiere los sucesos de la víspera del primero. El tercero, también

retrógrado, refiere los sucesos de *otra* posible víspera del primero; el cuarto, los de otra. Cada una de esas tres vísperas (que rigurosamente se excluyen) se ramifica en otras tres vísperas, de índole muy diversa. La obra total consta pues de nueve novelas; cada novela, de tres largos capítulos. (El primero es común a todas ellas naturalmente.) De esas novelas, una es de carácter simbólico; otra, sobrenatural; otra, policial; otra, psicológica; otra, comunista; otra, anticomunista, etcétera. Quizá un esquema ayude a comprender la estructura.



Lo que se plantea en «El jardín de senderos que se bifurcan» es parecido, según la explicación de Stephen Albert a Yu Tsun:

En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta –simultáneamente– por todas. *Crea*, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela. Fang, digamos, tiene un secreto; un desconocido llama a su puerta; Fang resuelve matarlo. Naturalmente, hay varios desenlaces posibles: Fang puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang, ambos pueden salvarse, ambos pueden morir, etcétera. En la obra de Ts'ui Pên, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones. Alguna vez, los senderos de ese laberinto convergen: por ejemplo, usted llega a esta casa, pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo (Borges, 2005, volumen 1, p. 512).

Desde luego, lo ejecutado por Pacheco en *Morirás lejos* no es exactamente igual a lo que plantea Borges en sus dos cuentos, pero los tres procesos tienen un mismo punto de partida: la bifurcación a partir de una situación inicial –la construcción de un laberinto–. Pacheco establece una situación (Alguien parece acechar a eme) y a partir de ésta le ofrece al lector 26 versiones distintas de uno de los protagonistas (Alguien), 12 del otro (eme) y ocho posibles desenlaces. Borges fingió haber escrito «Las ruinas circulares» a partir de un libro del ilusorio Herbert Quain (2005, volumen 1, p. 498); más radical, Pacheco hizo realidad –de alguna manera– un plan que para Borges era pura fantasía.

Otro rasgo estructural aprendido de Borges es la inclusión de un relato dentro de otro. Por supuesto, este procedimiento –conocido comúnmente como cajas chinas– no fue inventado por Borges: ya está en narraciones tan antiguas como *Las mil y una noches* o *El asno de oro*. Lo que sí es invención borgeana es atribuir a un personaje –que suele tener vocación literaria– el relato interior y presentarlo en forma de reseña. Borges aprovecha

este recurso, por supuesto, en los dos cuentos arriba mencionados: «El jardín de senderos que se bifurcan» y «Examen de la obra de Herbert Quain»; este último consiste en una serie de reseñas sobre el escritor ficticio, correspondientes a dos novelas, un drama y una colección de cuentos. El mismo procedimiento aparece en «El milagro secreto», «Tres versiones de Judas» y «El zahir», en los que sus respectivos protagonistas escriben (o conciben en su pensamiento) un drama, tres ensayos (las «tres versiones de Judas») y un cuento fantástico. La obra *Salónica*, del dramaturgo frustrado que aparece en el inciso [u] de las hipótesis en torno a la identidad de Alguien, en *Morirás lejos*, es, por lo tanto, un mecanismo claramente borgeano. Compárese la reseña de esta obra ofrecida por Pacheco a la del drama atribuido por Borges al desventurado Jaromir Hládik en «El milagro secreto». A continuación, el texto de Borges:

Este drama observaba las unidades de tiempo, de lugar y de acción; transcurría en Hradcany, en la biblioteca del barón de Roemerstadt, en una de las últimas tardes del siglo XIX. En la primera escena del primer acto, un desconocido visita a Roemerstadt. (Un reloj da las siete, una vehemencia de último sol exalta los cristales, el aire trae una arrebatada y reconocible música húngara.) A esta visita siguen otras; Roemerstadt no conoce las personas que lo importunan, pero tiene la incómoda impresión de haberlos visto ya, tal vez en un sueño. Todos exageradamente lo halagan, pero es notorio –primero para los espectadores del drama, luego para el mismo barón– que son enemigos secretos, conjurados para perderlo. Roemerstadt logra detener o burlar sus complejas intrigas; en el diálogo, aluden a su novia, Julia de Weidenau, y a un tal Jaroslav Kubin, que alguna vez la importunó con su amor. Éste, ahora, se ha enloquecido y cree ser Roemerstadt... Los peligros arrecian; Roemerstadt, al cabo del segundo acto, se ve en la obligación de matar a un conspirador. Empieza el tercer acto, el último. Crecen gradualmente las incoherencias: vuelven actores que parecían descartados ya de la trama; vuelve, por un instante, el hombre matado por Roemerstadt. Alguien hace notar que no ha atardecido: el reloj da las siete, en los altos cristales reverbera el sol occidental, el aire trae la arrebatada música húngara. Aparece el primer interlocutor y repite las palabras que pronunció en la primera escena del primer acto. Roemerstadt le habla sin asombro; el espectador entiende que Roemerstadt es el miserable Jaroslav Kubin. El drama no ha ocurrido: es el delirio circular que interminablemente vive y revive Kubin (2005, volumen 1, pp. 547-548).

En seguida, el de Pacheco:

La obra comienza, se supone, una tarde hacia 1517, cuando Isaac y su 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 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 secreta 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.

El director hace algunos comentarios y pide que repitan el ensayo. La obra recomienza idéntica. La consternación del monje va en aumento. El director vuelve al escenario y ayudado por Isaac incrimina al farsante. Se trata en realidad de quien sospechaban. La escenificación fue una trampa, la obra una celada. Los actores que representan al director y al judío de Toledo llevan al monje hacia otros cuartos, adonde nadie sabe qué pasará con él (1977, p. 60).

Nótese, además, que la cicatriz como marca de infamia es un tema que también aparece en Borges –en el cuento «La forma de la espada»– y que el tema del torturador perseguido es constante en Pacheco: lo encontramos en los cuentos «El torturador» y «Las máscaras» (de *La sangre de Medusa*) y, por supuesto, en la novela que incluye este argumento: *Morirás lejos*.

El uso de notas a pie de página como parte de la ficción es frecuente en *Morirás lejos* (en total hay 13 notas a lo largo de la novela). Como se ha mencionado, ya Graniela Rodríguez señaló la presencia de este recurso (1987, p. 119), y Olea Franco indicó su posible aprendizaje en la prosa narrativa de Borges, quien lo había aprendido de Macedonio Fernández (en Olea Franco y de la Torre, 2010, volumen 2, p. 486).

También Graniela Rodríguez vinculó el «uso continuo de referencias contradictorias o falsas» (1987, p. 119) en *Morirás lejos* con la obra de Borges. En realidad, en ambos autores hay una mezcla de hechos reales y ficticios (lo que, de alguna manera, ocurre en toda obra literaria). En algunos de sus cuentos, Borges se refiere a personas reales, como Adolfo Bioy Casares, Ezequiel Martínez Estrada, Alfonso Reyes, Emir Rodríguez Monegal, Pedro Henríquez Ureña o, más frecuentemente, él mismo, quienes participan en el mismo universo de seres completamente ficticios como Carlos Argentino Daneri, Beatriz Viterbo, Pedro Damián o Teodelina Villar –quienes, por supuesto, pueden estar inspirados en seres de carne y hueso–. En *Morirás lejos*, por su parte, junto a los personajes históricos Tito, Vespasiano, Flavio Josefo, Hitler, Eva Brown, Himmler, etcétera, aparece Jürgen Stroop. De manera semejante, Borges –por ejemplo, en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius»– atribuye a una enciclopedia real un artículo ficticio, mientras que Pacheco inventa, simulando que copia, la relación de Josefo y la de los testigos del gueto de Varsovia.

El vínculo de los múltiples paralelismos de *Morirás lejos* con la obra del argentino ha sido señalado por Jiménez de Báez, Morán y Negrín (1979, p. 259). En *Morirás lejos* se insiste una y otra vez en el hecho de que la intolerancia y la violencia han existido siempre (sólo cambian las formas): la similitud entre la destrucción de Jerusalén, en «Diáspora», y del gueto de Varsovia, en «Grossaktion», es evidente; el incendio del Templo de Jerusalén por los romanos ocurre «el mismo mes y día en que siglos atrás fue destruido por los babilonios» (Pacheco, 1977, p. 38); el tema de la obra *Salónica* (el torturador perseguido) es el mismo de *Morirás lejos*, pero ambientado en otro lugar y época, y en algún momento

se justifica que el escritor de la hipótesis [v] escriba una novela sobre el holocausto porque las atrocidades siguen ocurriendo en su época –en Vietnam, por ejemplo– (pp. 67-68); el final de su emotiva arenga a favor de una literatura que denuncie las injusticias subraya dicho paralelismo:

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).

En el análisis de «La noche del inmortal» ya he hablado del paralelismo en Borges, que no sólo se presenta en el plano metafísico, sino también, ocasionalmente, en el histórico.

En los fragmentos titulados «Diáspora», Pacheco adopta el estilo de Flavio Josefo (de una traducción al español de Flavio Josefo, claro): numera los cuarenta párrafos que conforman el texto con cifras romanas y el narrador se refiere a sí mismo como si hablara en tercera persona, como puede observarse en el siguiente fragmento:

I. Yo, Josefo, hebreo de nacimiento, natural de Jerusalén, sacerdote, de los primeros en combatir a los romanos, forzado después de mi rendición y cautiverio a presenciar cuanto sucedía, me propuse referir esta historia.

II. Hartos del saqueo y el desprecio los judíos se sublevaron, expulsaron al procurador romano y establecieron su propio gobierno. Josefo, nombrado comandante militar de Galilea, trató de llegar a un acuerdo de paz con el enemigo. Se lo impidieron los zelotes que encabezaba Juan de Giscala. Entonces Josefo defendió la fortaleza de Jotapata. Cuando las legiones de Vespasiano quebrantaron la resistencia, Josefo y cuarenta de sus seguidores entraron en una cueva. Treinta y nueve se dieron muerte unos a otros. Josefo sobrevivió astutamente, se entregó a Vespasiano y le profetizó que tanto él como Tito Flavio, su hijo, reinarian sobre todas las tierras y los mares (1977, p. 16).

Atribuir una narración a algún autor antiguo es también común en Borges: lo hace en «La lotería en Babilonia», «La casa de Asterión» y «La escritura del Dios». Sin embargo, salvo raras excepciones, Borges siempre termina escribiendo como Borges. Respecto al último cuento, justifica en el epílogo de *El aleph*: «“La escritura del dios” ha sido generosamente juzgada; el jaguar me obligó a poner en boca de un “mago de la pirámide de Qaholom”, argumentos de cabalista o de teólogo» (2005, volumen 1, p. 670), es decir, palabras de Borges. Pocas veces Borges ha buscado reproducir un estilo diferente al suyo; es raro el caso de «Hombre de la esquina rosada», un cuento anterior a su madurez narrativa –como todos los que componen *Historia universal de la infamia*– y al que Genette considera «un pastiche muy marcado de estilo golfo» (1989, p. 326). Incluso en los cuentos de compadritos posteriores –incluidos casi todos en *El informe de Brodie*– Borges no deja de expresarse y razonar como «cabalista o teólogo», aunque el tema sean asuntos del arrabal.

Tal vez el pastiche más logrado de Borges sea el breve cuento «Los dos reyes y los dos laberintos», que parece sacado de *Las mil y una noches* y termina con una frase –«La gloria sea con aquel que no muere» (2005, volumen 1, p. 648)– a la que irremediabilmente nos remite esta otra de Pacheco: «Preferían entender su martirio como una prueba enviada por Aquel cuyos designios son inescrutables» (1977, p. 50).

El léxico y el estilo de Borges no son reproducidos en *Morirás lejos*. Ocasionalmente llega a aparecer alguna frase borgeana, como las siguientes: «En todo momento se ven espectáculos atroces» (Pacheco, 1977, p. 47); «Esas matanzas en gran escala seguían un método arduo, costoso, sangriento» (p. 84), en las cuales los adjetivos atroces y arduo –tan socorrido por Borges– y la serie de tres adjetivos yuxtapuestos (no coordinados, pues falta una conjunción copulativa o disyuntiva) le dan el tono borgeano. Pero son casos raros: por lo general, en *Morirás lejos* no hay una imitación del estilo de Borges, como en la primera versión de «La noche del inmortal».

Revisadas las relaciones estilístico-estructurales entre *Morirás lejos* y la obra de Borges, es pertinente analizar los puntos de contacto temáticos y semánticos. El nazismo es el tema de un cuento de Borges: «Deutsches Requiem» (también aparece en «El milagro secreto»), si bien en este cuento su presencia es meramente contextual). Como han señalado Jiménez de Báez, Morán y Negrín (1979, p. 262), el tratamiento del mismo acontecimiento histórico es muy distinto en Borges y Pacheco. La supuesta justificación del nazismo que hay en el cuento de Borges en realidad está encaminada a una pregunta filosófica: ¿por qué Otto Dietrich zur Linde, el protagonista del cuento, se siente feliz con la derrota alemana si es profundamente nazi? Fiel a su costumbre, Borges la responderá con deslumbrantes razonamientos. Pacheco, en cambio, condena expresamente el nazismo (y, en general, toda atrocidad cometida por los seres humanos hacia sus congéneres). Pese a las diferencias, parece que, en ciertos momentos, Pacheco toma en cuenta el relato de Borges. En la sección «Grossaktion», pone en boca de Ludwig Hirshfeld, testigo de la vida en el gueto de Varsovia, las siguientes palabras: «Todo el misterioso proceso que convierte a un hombre en asesino consiste en una transformación del mismo orden: en el alma humana se produce un mínimo reajuste de conceptos y sentimientos» (Pacheco, 1977, p. 48). Más adelante, habla el propio eme:

Estamos endurecidos –se repetía. –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).

Tal endurecimiento es descrito en «Deutsches Requiem» justamente como un mínimo reajuste de conceptos y sentimientos. Otto Dietrich zur Linde, que –como eme– también llega a ser director de un campo de concentración, escribe al respecto:

El ejercicio de ese cargo no me fue grato; pero no pequé nunca de negligencia. El cobarde se prueba entre las espadas; el misericordioso, el piadoso, busca el examen de las cárceles y del dolor ajeno. El nazismo, intrínsecamente, es un hecho moral, un despojarse del viejo hombre, que está viciado, para vestir el nuevo. En la batalla esa mutación es común, entre el clamor de los capitanes y el vocerío; no así en un torpe calabozo, donde nos tienta con antiguas ternuras la insidiosa piedad. No en vano escribo esa palabra; la piedad por el hombre superior es el último pecado de Zarathustra. Casi lo cometí (lo confieso) cuando nos remitieron de Breslau al insigne poeta David Jerusalem (Borges, 2005, volumen 1, pp. 619-620).

Y más adelante:

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 agoniqué con él, yo morí con él, yo de algún modo me he perdido con él; por eso, fui implacable (volumen 1, pp. 620-621).

Finalmente, en el «Fragmento del alegato de eme», el protagonista de *Morirás lejos* justifica en un manuscrito sus actos –de manera mucho más cobarde que el nazi borgeano–. Este texto es muy breve, pero tiene algunas afinidades con el cuento de Borges (que, salvo las notas a pie, todo él es un manuscrito escrito por Otto Dietrich zur Linde):

... condenará. Porque después de todas las guerras los vencedores dictan, imponen y definen su justicia. Seré exhibido a los ojos del mundo como un verdugo, un criminal y [*palabra ilegible en el manuscrito*] que actuó por voluntad propia y llevado de un impulso homicida, de odio ciego hacia la raza judía [*aquí faltan dos líneas*] ... rando si mi país tenía o no razón después de las humillaciones y atracos a que fue sometido por las potencias enemigas a raíz de nuestra derrota en 1918. Recibí órdenes. Mi deber de [*palabra ilegible: ¿soldado?*] y alemán era obedecerlas. Si resultaba o no necesaria la eliminación de los judíos y los bandidos que amparados en la oscuridad diezmaban las fuerzas de ocupación nacionalsocialistas, me parecía un tema sobre el cual [*tres palabras ilegibles*] amenazado por todas sus fronteras, víctima de un brutal y constante bombardeo aéreo, y sosteniendo una heroica defensa de los territorios que con el valor y la inteligencia de sus hombres había conquistado por necesidades de espacio vital (*lebensraum*); era un tema, repito, sobre el que no podía permitirme un juicio propio. Me faltaban los datos indispensables y sobre todo en nuestras mentes no podía existir vacilación ninguna en torno de la legalidad de las órdenes dictadas por autoridades a las que juramos absoluta obediencia y [*más palabras ilegibles: ¿dada la índole de?*] mi trabajo, se comprende que no hubiera podido juzgar imparcialmente los hechos. Aunque ello es bien sabido, señores, debo agregar que en caso de desobediencia me hubiera condenado a muerte una corte marcial. Siendo así...

(El resto del borrador fue incinerado en el cuarto de un hotel de Ginebra, donde eme pudo eludir definitivamente el acoso. Sin embargo *La Gazette* de Lausana afirmó que el cadáver putrefacto de eme fue encontrado en la orilla noreste del lago Lemán el sábado 13 de septiembre de 1947.) (Pacheco, 1977, pp. 124-125)

En «Deutsches Requiem» hay también interrupciones hechas por un comentarista del texto, pero en su caso no son consignadas por medio de corchetes, sino en las cuatro notas a pie de página, y no tienen la finalidad de explicitar el origen del manuscrito o indicar palabras ilegibles. Tres de ellas comentan el texto y, por ende, conducen la interpretación del lector (la primera habla de un antepasado del protagonista al que omite en su árbol genealógico: un hebraísta; la segunda precisa que las heridas de bala sufridas por Otto Dietrich zur Linde poco antes del comienzo de la guerra fueron muy graves, y la cuarta menciona que probablemente David Jerusalem no existió, sino que puede ser un símbolo). La otra interrupción (la tercera), en cambio, indica que se ha omitido la descripción de las torturas perpetradas por Otto Dietrich zur Linde. Por supuesto, la elegancia y el pudor de Borges no iban a permitir tales precisiones, que, por el contrario, son fundamentales en la novela de Pacheco.

Es interesante también la única mención que se hace de la metafísica en *Morirás lejos*. Afirma el narrador omnividente que, ante el deseo de venganza que siente Alguien –en el caso de que, en efecto, sea un perseguidor de eme–, «todos los consuelos de la historia o de la metafísica se anulan» (Pacheco, 1977, p. 109). Tal vez esta frase no tendría mucho sentido si no se tomara en cuenta que, para Borges, la metafísica es muchas veces un consuelo (aunque otras tantas sea un terrible desconsuelo). Es lo que ocurre, por ejemplo, en «La escritura del dios»: el sacerdote maya que protagoniza el cuento ha sido torturado y encarcelado por Pedro de Alvarado, pero, una vez que descifra la escritura del dios, sus penas humanas dejan de interesarle, las trasciende, pues ya conoce la cifra del universo:

Que muera conmigo el misterio que está escrito en los tigres. Quien ha entrevisto el universo, quien ha entrevisto los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre *ha sido él* y ahora no le importa. Qué le importa la suerte de aquel otro, qué le importa la nación de aquel otro, si él, ahora es nadie. Por eso no pronuncio la fórmula, por eso dejo que me olviden los días, acostado en la oscuridad (2005, volumen 1, p. 640).

En «El zahir» sucede algo semejante: a Borges no le importa, abrumado por el zahir, perder la noción del mundo, pues desde la perspectiva metafísica esta situación no tiene importancia:

Antes de 1948 el destino de Julia me habrá alcanzado. Tendrán que alimentarme y vestirme, no sabré si es de tarde o de mañana, no sabré quién fue Borges. Calificar de terrible ese porvenir es una falacia, ya que ninguna de sus circunstancias obrará para mí. Tanto valdría mantener que es terrible el dolor de un anestesiado a quien le abren el cráneo. Ya no percibiré el universo, percibiré el zahir. Según la doctrina idealista, los verbos *vivir* y *soñar* son rigurosamente sinónimos; de miles de apariencias pasaré a una; de un sueño muy complejo a un sueño muy

simple. Otros soñarán que estoy loco y yo con el zahir. Cuando todos los hombres de la tierra piensen, día y noche, en el zahir, ¿cuál será un sueño y cuál una realidad, la tierra o el zahir? (2005, volumen 1, p. 636)

Pero Pacheco no es del todo ajeno a los juegos metafísicos borgeanos; por alguna razón consigna, en la hipótesis [k], que «El pozo no existe, el parque no existe, la ciudad no existe» (1977, p. 36). No hay que descartar la posibilidad de que, como sucede en «Las ruinas circulares», todo sea ilusorio. Pero, definitivamente, dicha ilusión, como el sueño de Dios en *Muerte sin fin*, sería tan dolorosa como la realidad, como lo que llamamos realidad.

El último vínculo que encuentro entre *Morirás lejos* y la obra de Borges es la presencia de la mitología germánica. Como ya se ha mencionado, en *Morirás lejos* hay una sección titulada «Götterdämmerung» («crepúsculo de los dioses»), título extraído de la cuarta y última parte de la tetralogía de Richard Wagner (posteriormente retomado por Friedrich Nietzsche y Luchino Visconti),³² en ella se refiere el ascenso y la caída de Hitler, así como el vínculo de eme con el Führer. En el siguiente fragmento es notoria la presencia de la mitología germánica:

WIR KAPITULIEREN NIE. Sus cuerpos, los otros cuerpos, los tres cuerpos: Adolf, Eva, el perro Blondi, ardieron en el jardín bajo las bombas. El funeral vikingo. El perro que los guiará en el reino de los muertos. Berlín rodeado por un muro de llamas. Esta vez Sigfrid sólo ganó la espada Balmung, no la capa que torna invisible a quien la lleva. Los nibelungos son los muertos. El tesoro es la muerte. El funeral, la muerte, el tesoro, la espada, los cuerpos, el muro de llamas, los muertos, los muertos, la mancha de grasa, el Valhala sometido por el fuego y el hielo (Pacheco, 1977, p. 133).

Recurrir a la mitología germánica tiene mucho sentido por el tema de la novela. No obstante, fuera de *Morirás lejos*, esta tradición no aparece en ningún otro relato (como sí están presentes, por ejemplo, la mitología clásica o la prehispánica). Borges, por el contrario, frecuentemente recurre a ella, sobre todo en su último libro de cuentos publicado en vida: *El libro de arena* (*La memoria de Shakespeare* apareció póstumamente). Pero también en algunos de sus cuentos anteriores, como «El zahir», ya aparece el tema. El protagonista de este relato (Borges), en su afán de olvidar el zahir, escribe un cuento fantástico cuyo protagonista y narrador –que no revela su identidad sino hasta el final– resulta ser la serpiente Fafnir, custodia del tesoro de los Nibelungos.³³

³² El tema de la película de Luchino Visconti *La caduta degli dei* (1969) es, como en *Morirás lejos*, el nazismo.

³³ Este procedimiento, aquí solamente anunciado, bosquejado, es llevado por Borges a la realidad en «La casa de Asterión»: en este cuento, el protagonista y narrador es el Minotauro, pero sólo al final los lectores descubrimos su identidad.

Luego de esta lectura de *Morirás lejos* a partir de la obra de Borges es posible establecer el tipo de relación transtextual que existe entre ellas. Como ha podido observarse, la novela de Pacheco no es, de ninguna manera, un hipertexto borgeano, pues ni imita el estilo del argentino (como «La noche del inmortal») ni transforma un texto específico (como «Langerhaus»). Lo que sí encontramos son numerosas alusiones a los cuentos de Borges: estructurales (bifurcación de la trama, cajas chinas, notas a pie como parte de la ficción, mezcla de elementos reales con ficticios, paralelismos) y temáticas (el nazismo, la metafísica, la mitología germánica). Las alusiones estilísticas (sintácticas) o léxicas son mínimas. Por lo tanto, nos encontramos ante un caso claro de intertextualidad.

Como una nota final, un poco ajena –no del todo– a la transtextualidad entre Borges y Pacheco, consigno una similitud entre *Morirás lejos* y *Rayuela*, de Cortázar (digo «no del todo» porque Cortázar, como tantos otros narradores hispanoamericanos, es también un discípulo de Borges). No se trata de la estructura fragmentada de ambas novelas (constantemente señalada por la crítica), sino de una escena de *Morirás lejos* que evoca otra de *Rayuela*:

las hormigas acosan a un gorgojo, la huida es imposible: está solo, sitiado entre las hierbas altísimas –escarpaciones, contrafuertes–; las hormigas lo llevarán al centro de la tierra por galerías interminables, lo arrastrarán a sus depósitos o salas de tortura; por ahora, sin comprenderlo (los gorgojos no piensan: ¿los gorgojos no piensan?), el gorgojo está solo, cercado por la tribu solidaria (Pacheco, 1977, p. 54).

Ya anteriormente, Pacheco había mencionado «aquellos gusanos torturables que los niños llaman “azotadores” y que eme, nostálgico, primero vivisecciona con una hoja de afeitar y luego aplasta, o bien arroja al bóiler» (p. 15). La denuncia del maltrato animal es común en la obra de Pacheco; aparece también en relatos como «Parque de diversiones», «Jericó», «El principio del placer» y *Las batallas en el desierto*, pero estas escenas particulares –sobre todo la del gorgojo capturado por las hormigas– me parecen una clara evocación del capítulo 120 de *Rayuela*, en el que el negro Ireneo –el violador de la Maga– se divierte –como eme– torturando gusanos, para lo que utiliza a las hormigas (Cortázar, 2001, pp. 663-664). Pero no es el propósito de este trabajo hablar de las relaciones transtextuales entre Pacheco y Cortázar. Quede este hallazgo como incentivo para un estudio posterior al respecto.

Las batallas en el desierto

Las batallas en el desierto (1981, 2a. ed. rev. 1999) es uno de los últimos relatos escritos por Pacheco y también uno de los que, aparentemente, están más alejados de Borges. Los vínculos entre esta novela corta y la obra del argentino son, en efecto, muy pocos, pero también muy significativos: uno de ellos es de naturaleza estructural; los otros, convergencias temáticas. Por lo tanto, el régimen transtextual existente entre esta obra y la producción borgeana es la intertextualidad, que se presenta de manera mucho más discreta que en *Morirás lejos*.

La anécdota de *Las batallas en el desierto* es muy popular (difícilmente uno escapa de su lectura –obligatoria o no– en la secundaria o el bachillerato). Carlitos, el narrador –que refiere la historia muchos años después–, se enamora de Mariana, la madre de su mejor amigo, Jim. Un día decide confesarle su amor; ella lo escucha y no se enoja por la declaración, pero le hace ver que, dada la diferencia de edades, es imposible que algún día ese amor se consume. Los padres de Carlitos se enteran de lo que sucedió porque el niño escapó de clases para hacer su confesión amorosa, se horrorizan, sacan a su hijo de la escuela y lo llevan a la iglesia y al psicólogo. Pasan los meses y Carlitos se encuentra a Rosales, un ex compañero de la escuela, quien le cuenta que Mariana ha muerto. Carlitos no lo puede creer y va en su busca, pero no la encuentra y nadie la recuerda ya.

En *Las batallas en el desierto* –como en «Langerhaus» y «La otra muerte»– algunos personajes olvidan repentinamente la existencia de otro a quien el narrador sí recuerda (los tres relatos están narrados en primera persona). Como Gerardo y el narrador anónimo de «La otra muerte» (Borges), Carlitos se entera de la muerte de un personaje (en este caso Mariana, como en los otros Langerhaus y Pedro Damián), después inquiriere sobre su existencia, pero ya nadie recuerda nada. Sin embargo, a diferencia de los dos cuentos, en *Las batallas en el desierto* el olvido no se atribuye necesariamente a un suceso fantástico o a una alucinación por parte del protagonista, sino a la presión que ejerce el amante de Mariana, íntimo amigo del presidente Miguel Alemán. Al contarle la historia, Rosales le aclara a Carlitos: «el Señor de inmediato le echó tierra al asunto y nos prohibieron hacer comentarios entre nosotros y sobre todo en nuestras casas» (Pacheco, 1999^a, p. 63). Además, a diferencia de lo que en «Langerhaus» y «La otra muerte», Carlitos –fuera de

Rosales, quien le comunica la noticia— no interroga a personas que antes hayan aparecido en la novela, cuyo conocimiento de Mariana nos conste a los lectores. En «La otra muerte», Patricio Gannon y el coronel Dionisio Tabares recuerdan al principio a Pedro Damián (y se lo hacen saber al narrador), después lo olvidan; lo mismo ocurre en «Langerhaus»: al inicio del cuento, Morales, Valle y Cisneros recuerdan a su ex compañero, después ya no. En cambio, ninguno de los personajes que en *Las batallas en el desierto* niegan la existencia de Mariana —y a los cuales Carlitos ni siquiera conoce— había aparecido antes en el relato, lo que privilegia la interpretación realista de la novela. En «La otra muerte», por el contrario, las causas del olvido de Pedro Damián son metafísicas, y en «Langerhaus» se trata, al parecer, de una alucinación. Como el narrador de «La otra muerte», Carlitos rechaza tajantemente la explicación alucinatoria: «nunca voy a olvidar que [Mariana] me tomó la mano» (Pacheco, 1999^a, p. 38), dice en algún momento, y, al final de la novela: «Pero existió Mariana, existió Jim, existió cuanto me he repetido después de tanto tiempo de rehusarme a enfrentarlo» (p. 67). De manera semejante escribe Borges en «La otra muerte»: «No acepto, no quiero aceptar, una conjetura más simple: la de haber yo soñado [a Pedro Damián]» (2005, volumen 1, p. 614). Sólo que, en detrimento de la alucinación, Borges privilegia la metafísica, y Pacheco la realidad social y política. Es muy astuto Pacheco al no hacer que Carlitos y Mondragón, su ex profesor, hablen al respecto, a pesar de que Rosales se lo sugiere: «Habla con Mondragón. Todos lo saben aunque no salió en los periódicos» (1999^a, p. 64); de igual manera, Cisneros (en «Langerhaus»), con el pretexto de que está asustado, se niega a continuar la búsqueda en el cementerio. Hay que destacar, finalmente, la interesante función que desempeña en la novela don Sindulfo, el antiguo portero del edificio, al que Carlitos sí había conocido —a diferencia del resto de los vecinos—: cuando Carlitos regresa a buscar a Mariana el ex coronel zapatista ya ha muerto, al igual que el puestero Diego Abarco en «La otra muerte», que caprichosamente Dios asesina «porque tenía demasiadas memorias de Pedro Damián» (Borges, 2005, volumen 1, p. 615). Ni don Sindulfo ni Diego Abarco pueden no acordarse de los Mariana y Pedro Damián; por eso desaparecen de la narración.

Como he mencionado, los otros dos vínculos entre *Las batallas en el desierto* y la obra de Borges son de naturaleza temática. En la novela corta de Pacheco el tema de la muerte de la amada es un pretexto para lamentar una tragedia mayor —al menos de repercusiones

más amplias—: el paso del tiempo. A lo largo de *Las batallas en el desierto* impera la destrucción; constantemente Carlitos lamenta pérdidas: «En los recreos comíamos tortas de nata que no se volverán a ver jamás» (Pacheco, 1999^a, p. 13); «Los viernes, a la salida de la escuela, iba con Jim al Roma, el Royal, el Balmori, cines que ya no existen» (p. 20); «Teníamos una casa muy grande en la calle de San Francisco. Ya la tumbaron» (pp. 29-30); «Sus casas porfirianas, algunas ya demolidas para construir edificios horribles» (p. 33); «Sólo aquella cancioncita que no volveré a escuchar nunca» (p. 67), hasta que, al final, todo se desmorona: «Demolieron la escuela, demolieron el edificio de Mariana, demolieron mi casa, demolieron la colonia Roma. Se acabó esa ciudad. Terminó aquel país. No hay memoria del México de aquellos años» (pp. 67-68). Carlitos suele reflexionar sobre la irrevocabilidad del tiempo; primero dice: «Voy a guardar intacto el recuerdo de este instante porque todo lo que existe ahora mismo nunca volverá a ser igual» (p. 31), y más adelante:

Rosales puso la caja de chicles Adams sobre la mesa. Miró hacia Insurgentes: los Packards, los Buicks, los Hudsons, los tranvías amarillos, los postes plateados, los autobuses de colores, los transeúntes todavía con sombrero: la escena y el momento que no iban a repetirse jamás (p. 60).

En algún momento también se refiere a cómo ha pasado el tiempo en Mariana:

Una vez, al abrir Jim un clóset, cayó una foto de Mariana a los seis meses, desnuda sobre una piel de tigre. Sentí una gran ternura al pensar en lo que por obvio nunca se piensa: Mariana también fue niña, también tuvo mi edad, también sería una mujer como mi madre y después una anciana como mi abuela (p. 35).

La muerte de la amada y el paso del tiempo son también el tema de uno de los más importantes cuentos de Borges: «El aleph» (que, dada su formidable riqueza semántica, también puede ser leído como la poética de Borges —que al mismo tiempo es praxis—, como una sátira literaria, como una actualización de la *Divina Comedia*, etcétera). Es probable que, entre tantas reflexiones metaliterarias a partir de los terribles versos de Carlos Argentino Daneri, nos olvidemos de que la primera y la última frase de este relato admirable se refieren al tiempo y la muerte. El cuento comienza así:

La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita. Cambiará el universo pero yo no, pensé con melacólica vanidad (Borges, 2005, volumen 1, p. 658).

Como en *Las batallas en el desierto*, muerta la amada, el mundo ha de cambiar completamente; Borges se limita a decir el primero de la serie de cambios y a precisar que ésta es infinita. Luego viene toda la aventura en torno a Daneri y el aleph, hasta que, al final, Borges consigue olvidar el punto donde cabe el universo entero, porque el olvido es inseparable de la mente humana. Faltando a la promesa hecha en el primer párrafo del cuento, Borges lo concluye con una de las frases más hermosas que «la literatura ha alcanzado»: «Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz» (2005, volumen 1, p. 669). Como Mariana –como cualquiera–, Beatriz no es inmune a la muerte ni al olvido (al tiempo).

Finalmente, encuentro dos pequeñas correspondencias entre *Las batallas en el desierto* y la lírica de Borges, mucho menos reacia al tema amoroso que su prosa (aunque en ésta haya excepciones notables, como «El aleph», «La intrusa» o «Ulrica»). Fascinado luego del primer encuentro con Mariana, Carlitos camina por la ciudad y le parece que el universo sólo existe y ha existido en función de ese momento:

Caminé por Tabasco, di vuelta en Córdoba para llegar a mi casa en Zacatecas. Los faroles plateados daban muy poca luz. Ciudad en penumbra, misteriosa colonia Roma de entonces. Átomo del inmenso mundo, dispuesto muchos años antes de mi nacimiento como una escenografía para mi representación (Pacheco, 1999^a, p. 30).

Esta idea es común en la lírica borgeana. En el poema «Las causas», por ejemplo, el yo lírico hace una numeración de hechos remotos que sólo tienen sentido en función del encuentro con la amada, al final de la cual se consigna: «Se precisaron todas esas cosas / para que nuestras manos se encontraran» (Borges, 2005, volumen 3, p. 219).

El amor asumido como imposible por el amante se presenta también en *Las batallas en el desierto* y en la lírica de Borges. Por supuesto, el amor desesperanzado –tal vez el tema al que más ha recurrido la lírica occidental– no es invención borgeana, pero me parece muy similar el fin del capítulo v de la novela al de un poema de Borges. Carlitos ha reconocido que está enamorado de Mariana y se pregunta:

¿Qué va a pasar? No pasará nada. Es imposible que algo suceda. ¿Qué haré? ¿Cambiar me de escuela para no ver a Jim y por tanto no ver a Mariana? ¿Buscar a una niña de mi edad? Pero a mi edad nadie puede buscar a ninguna niña. Lo único que puede es enamorarse en secreto, en silencio, como yo de Mariana. Enamorarse sabiendo que todo está perdido y no hay ninguna esperanza (Pacheco, 1999^a, p. 31).

El poema de Borges al que me refiero es el segundo de los «Two English Poems», cuyo último párrafo (se trata de poemas en prosa) es el siguiente: «I can give you my loneliness, my darkness, the hunger of my heart; I am trying to bribe you with uncertainty, with danger, with defeat» (2005, volumen 2, p. 256). Pacheco tradujo al español estos dos poemas. En su versión, este párrafo queda así: «Te puedo dar mi soledad, mi oscuridad, el hambre de mi corazón. Trato de sobornarte con la incertidumbre, con el peligro, con la derrota» (Pacheco, 1999^b, p. 67).

Para finalizar, otro vínculo transtextual de *Las batallas en el desierto* ajeno (aparentemente) a Borges. Se trata de la novela *La invitación*, de Juan García Ponce. Juan Antonio Rosado ha señalado respecto a la obra de Pacheco:

El autor tuvo la lucidez de dejar un desenlace ambiguo y abierto, que pone en cuestión la existencia misma de la mujer: lección de Juan García Ponce –otro narrador extraordinario– en su novela *La invitación*.

En efecto, en *La invitación* (1972) no sabemos si el personaje femenino (Beatriz) existió realmente o fue tan sólo producto del deseo del joven protagonista, de su imaginación, de su carencia. Hay muchos elementos que comprueban la existencia de Beatriz, como lo hay de la existencia de Mariana; pero también hay elementos –en ambas obras– que insisten en la inexistencia de estas mujeres (y de sus respectivos hijos, por supuesto). ¿Fueron acaso sueños, ilusiones generadas por la necesidad e imaginación de los solitarios protagonistas R. y Carlitos? Cada lector seguirá llegando a sus propias conclusiones (2011, p. 88).

No estoy seguro de si Pacheco tomó directamente el recurso de García Ponce (aunque, por supuesto, Pacheco conocía *La invitación*), pero sí de que ambos narradores eran discípulos de Borges –como tantos otros de su generación (Salvador Elizondo, Juan Vicente Melo, Vicente Leñero, Sergio Pitol, etcétera)–. Seguramente tanto García Ponce como Pacheco tuvieron en cuenta la obra de Borges –y en especial el cuento «La otra muerte»– cuando escribieron sus novelas.

CONCLUSIONES

Tras establecer que la intertextualidad y la hipertextualidad son dos formas de transtextualidad que sólo se diferencian por la presencia parcial o global del hipotexto en el texto que lo reproduce –intertexto o hipertexto, según el caso–; tras haber revisado lo que la crítica ha dicho sobre la injerencia de Borges en la obra narrativa de Pacheco, y tras haber rastreado los elementos borgeanos en cuatro (o cinco) narraciones de Pacheco –las dos versiones de «La noche del inmortal», «Langerhaus», *Morirás lejos* y *Las batallas en el desierto*–, es posible tener una idea de cómo ha sido la relación transtextual entre los dos autores.

La primera versión de «La noche del inmortal» puede ser considerada un pastiche involuntario: el joven Pacheco de 18 años había quedado deslumbrado con los cuentos de Borges y, como es natural, intentó reproducir su estilo, imitarlo, escribiendo un cuento propio, sin estar necesariamente consciente de la tarea mimética que estaba llevando a cabo, aunque también es probable que Juan José Arreola –quien seguramente revisó el texto– se lo hiciera ver. Sea como fuera, esta primera versión de «La noche del inmortal» es un hipertexto –una imitación, un pastiche– antes que un intertexto. También hay en dicho cuento un mecanismo claramente intertextual: el epígrafe, pero éste subraya (aún más) el carácter imitativo del relato.

«Langerhaus» es también un hipertexto, pero de distinta naturaleza. En primer lugar, se trata de una transformación y no de una imitación, pues el estilo del hipotexto es modificado y la estructura se mantiene. Además, es un texto maduro de Pacheco, y me parece poco probable –por no decir imposible– que las múltiples correspondencias con «La otra muerte», el cuento de Borges del que parte, sean casuales. Dado que en la imitación se reproduce, por lo general, el estilo no de una obra, sino de un autor (es decir, de todas sus obras o al menos de las canónicas), la primera versión de «La noche del inmortal» no imita un texto específico de Borges (aunque, sin lugar a dudas, «El inmortal» es particularmente importante por el título, el epígrafe y el tema), sino el estilo de Borges en general (mejor dicho, el estilo de los dos mayores libros de Borges: *Ficciones* y *El aleph*). En cambio, Pacheco elabora «Langerhaus» a partir de un texto particular de Borges: «La otra muerte».

Por el contrario, en la segunda versión de «La noche del inmortal», *Morirás lejos* y *Las batallas en el desierto*, no nos encontramos ante prácticas hipertextuales, sino intertextuales: lo único que vincula estos textos con la obra de Borges son algunas

alusiones, tanto léxicas y estilísticas como –y sobre todo– temáticas y estructurales. Como «Langerhaus», estas tres narraciones son obras maduras de Pacheco, y me atrevo a asegurar que los mecanismos intertextuales que hay en ellas son una elaboración plenamente consciente de su autor.

De alguna manera, por medio de este trabajo he llegado a la misma conclusión que enunció Rafael Olea Franco en su análisis de «Civilización y barbarie» y «La fiesta brava»:

la influencia borgeana en Pacheco, que comenzó con la servil *imitatio*, se transformó poco a poco en una asimilación productiva de los modos de expresión del escritor argentino, a los cuales el mexicano ha impreso una serie de preocupaciones culturales e históricas muy diversificadas (en Chávez Pérez y Popovic Karic, 2006, p. 49).

Tal vez sólo cuestionaría la frase «poco a poco», pues desde la primera edición de *El viento distante*, de 1963 –apenas cinco años posterior a la *plaquette* de los «Cuadernos del unicornio»–, Pacheco ya se había distanciado de Borges. Creo que ése debe ser el objetivo de todo gran escritor: escapar de la abrumadora presencia de sus mayores –sin renunciar a la escritura, por supuesto–. A más de un siglo de haber superado el Romanticismo, no podemos seguir creyendo que los mayores méritos de la literatura (o de cualquier arte) son la originalidad y la inspiración. Por el contrario, los temas literarios son muy pocos: la tarea del escritor, por lo tanto, no debe consistir en buscar temas nuevos, aventuras jamás contadas, metáforas nunca oídas, sino en asimilar las lecciones de sus ancestros para volver a contar lo ya mil veces contado. Pero, por supuesto –y por ello la literatura es un universo tan maravilloso–, la personalidad, el contexto histórico, las lecturas, la ideología, entre otras miles de variables, no permitirán que el nuevo escritor repita la misma historia de manera exacta, sino que habrá, necesariamente, modificaciones infinitas.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

- Aguilar Melantzón, R., y Gladstein, M. (1984). *El reposo del fuego*, anteproyecto de Pacheco para *Morirás lejos*. *Plural*, 14(157), 55-60.
- Aguilera, G. (1988). Eme nos mira y es mirado. En *Homenaje a José Emilio Pacheco: A veinte años de Morirás lejos* (pp. 7-9). Morelia: Instituto Michoacano de Cultura,.
- Alcaraz, J. A. (1985). Un escritor sin libro: José Emilio Pacheco. *Proceso*, 9(451), 52-53.
- Alvarado, R., et al., (Comps.). (2006). *El problema de los géneros al filo del nuevo siglo: IV Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana* (Cultura universitaria, 89). México: UAM.
- Anónimo. (1963). José Emilio Pacheco, *El viento distante*, col. Alacena, editorial Era, México, 1963, 59 pp. *Cuadernos de Bellas Artes*, 4(12), 103-104.
- _____. (13 de diciembre de 1986). *Morirás lejos* en Lecturas mexicanas. *El universal*, p. 3.
- _____. (17 de agosto de 1990). En *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, José Emilio Pacheco reúne textos que revelan variados registros y maestrías. *Excélsior*, pp. 1B y 6B-7B.
- Batis, H. (1978). Laberinto de papel [suplemento de *Unomásuno*]. *Sábado*, 42, 14-15.
- Borges, J. L. (2005). *Obras completas* (Vols. 1-4, 16ª ed.). Buenos Aires: Emecé.
- Brescia, P. (1998). Tan lejos, tan cerca: México en la voz de José Emilio Pacheco. En A. Pavón (Comp.), *Si cuento lejos de ti: La ficción en México* (pp. 149-166). Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- Campbell, F. (1971). La narrativa: Promesas confirmadas y prestigios vacilantes [suplemento de *Siempre!*]. *La cultura en México*, 465, IV-V.
- Campos, J. (1981). Dos novelas recientes. *Ínsula*, 36(413), 11.
- Campos, M. A. (1978). *Morirás lejos*. *Proceso*, 2(83), 56-57.
- _____. (1989). *Siga las señales*. México: Premià.
- Carballo, E. (1959). José Emilio Pacheco, benjamín de los escritores [suplemento de *Novedades*]. *México en la cultura*, 524, 2.
- Chávez Pérez, F. y Popovic Karic, P. (Comps.). (2006). *José Emilio Pacheco: Perspectivas críticas*. México: ITESM-Siglo XXI.
- Cluff, R. M. (1978). *Morirás lejos*: Mosaico intemporal de la crueldad humana. *Chasqui: Revista de literatura latinoamericana*, 8(2), 19-36.
- _____. (1987). *Siete acercamientos al relato mexicano actual*. México: UNAM.
- Colina de la, J. (1958). Notas bibliográficas. *Estaciones*, 3(12), 489-491.
- Cortázar, J. (2001). *Rayuela* (Ed. A. Amorós, 15ª ed., Letras Hispánicas, 200). Madrid: Cátedra.
- Curiel, F. (28 de enero de 1973). José Emilio Pacheco: del oficio y la obra [suplemento de *Excélsior*]. *Diorama de la cultura*, 2 y 6.
- Darío, R. (2006). *Azul... Cantos de vida y esperanza* (Ed. J. M. Martínez, 6ª ed., Letras Hispánicas, 403). Madrid: Cátedra.
- Dorra, R. (1986). *La literatura puesta en juego*. México: UNAM.
- Duncan, C. (1994). Lo fantástico en la literatura hispanoamericana. *Plural: Revista cultural de Excélsior*, 269, 33-40.
- Duncan, J. A. (1978). The Themes of Isolation and Persecution in José Emilio Pacheco's Short Stories. *Ibero-Amerikanisches Archiv*, 4(3), 243-251.
- _____. (1986). *Voices, Visions, and a New Reality: Mexican Fiction since 1970*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

- Figuroa, J. (1983). La narrativa de José Emilio Pacheco: Para mirar la vida hasta la muerte. *Los universitarios*, 207, 26-27.
- Francescato, M. P. (1982). Lo prehispánico y el contexto socioliterario en algunos cuentos mexicanos. *La semana de Bellas Artes*, 168, 6-11.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado* (Trad. de Celia Fernández Prieto, Persiles, 195). Madrid: Taurus.
- Giordano, J. (1985). Transformaciones narrativas: *Morirás lejos*, de José Emilio Pacheco. *Cuadernos americanos*, 258(1), 133-140.
- Glantz, M. (Comp.). (1971). *Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33*. México: Siglo XXI.
- _____. (17 de agosto de 1978). El esquema de la persecución. *Unomásuno*, p. 18.
- _____. (27 de mayo de 1981). Viajerías. *Unomásuno*, p. 20.
- González de la Garza, M. (4 de febrero de 1968). *Morirás lejos* [suplemento de *Excélsior*]. *Diorama de la cultura*, p. 4.
- Graniela Rodríguez, M. (1987). *El papel del lector en la novela mexicana contemporánea: José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo* (Tesis de doctorado). Universidad de Illinois. Urbana: edición de la autora.
- Jiménez de Báez, Y., Morán, D. y Negrín, E. (1979). *Ficción e historia: La narrativa de José Emilio Pacheco*. México: El Colegio de México.
- Jitrik, N. (1979). Destrucción y formas en las narraciones. En C. Fernández Moreno (Comp.), *América latina en su literatura* (6a. ed.), (pp. 219-242). México: Siglo XXI.
- Kristeva, J. (1978). *Semiótica* (Vols. 1-2, Trad. de J. M. Arancibia). Madrid: Fundamentos.
- Larson, R. (1977). *Fantasy and Imagination in the Mexican Narrative*. Tempe: Arizona State University.
- Lugo, C. C. (2004). Towards a Transatlantic Reading of Good and Evil in José Emilio Pacheco's *Morirás lejos*. *La torre*, 9(33), 401-410.
- Martínez Solórzano, A. (10 de diciembre de 1986). Salió *Morirás lejos*, de José Emilio Pacheco, en el número más reciente de «Lecturas mexicanas» (2a. sección). *El nacional*, p. 7.
- McMurray, G. R. (1983). The Spanish American Short Story from Borges to the Present. En M. Sayers Peden (Comp.). *The Latin American Short Story* (pp. 97-137). Boston: Twayne Publishers.
- Mejía, E. (1990). La sangre de Medusa, *Casa del tiempo*, 10(97), 121-122.
- Merrell, F. (1990). La cifra laberíntica: Más allá del «boom» en México. *Revista iberoamericana*, 150, 49-61.
- Millán, M. C. (Comp.). (1979). *Antología de cuentos mexicanos* (Vols. 1-2, 3ª ed.). México: Nueva imagen.
- Monsiváis, C. (1967). Notas, reseñas [suplemento de *Siempre!*]. *La cultura en México*, 305, IX.
- Negrín, E. (2004). El cuestionamiento a la civilización occidental en «Parque de diversiones» de José Emilio Pacheco. En A. Viguera Ávila (Comp.), *Jornadas filológicas 2002: Memoria* (pp. 511-517). México: UNAM.
- Neruda, P. (2009). *Canto general* (Ed. E. M. Santí, 12a. ed., Letras hispánicas, 318). Madrid: Cátedra.
- Olea Franco, R. (2004). *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco* (Literatura mexicana, 7). México: El Colegio de México.

- _____ y Torre de la, L.A. (Comps.). (2010). *Doscientos años de narrativa mexicana* (Vols. 1-2, Literatura mexicana, 12). México: El Colegio de México.
- Oviedo, J. M. (1990). José Emilio Pacheco, cuentista [suplemento de *La jornada*]. *La jornada semanal*, 79, 38-40.
- Pacheco, J. E. (1958). *La sangre de Medusa* (Cuadernos del unicornio, 17). México: Manuel Porrúa.
- _____. (1966). José Emilio Pacheco. En *Los narradores ante el público* (pp. 241-263). México: Joaquín Mortiz.
- _____. (1977). *Morirás lejos* (2a. ed.). México: Joaquín Mortiz.
- _____. (1990). *La sangre de Medusa*. México: Era.
- _____. (1997). *El principio del placer*. México: Era.
- _____. (1999^a). *Las batallas en el desierto* (2a. ed.). México: Era.
- _____. (1999^b). *Jorge Luis Borges: Una invitación a su lectura*. México: Raya en el agua.
- _____. (2000). *El viento distante* (3a. ed.). México: Era.
- Paso del, F. (2003). *Palinuro de México*. México: Diana.
- Patán, F. (1990). José Emilio Pacheco: *La sangre de Medusa* [suplemento de *Unomásuno*]. *Sábado*, 671, 14.
- Paz, O. (2000). *Libertad bajo palabra* (Ed. E. M. Santí, 4a. ed., Letras hispánicas, 250). Madrid: Cátedra.
- Pérez Firmat, G. (1978). Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura. *Romanic Review*, 69(1-2), 1-14.
- Pérez Gay, R. (1978). *Morirás lejos*: La derrota cotidiana y el acoso de los fantasmas. *Nexos*, 1(10), 6.
- Poot Herrera, S. (1992). Una lectura a distancia de la obra de José Emilio Pacheco. *Revista de la Universidad de México*, 494, 37.
- Quevedo de, F. (2000). *El buscón* (Ed. D. Ynduráin, 17a. ed., Letras hispánicas, 124). Madrid: Cátedra.
- Ramos Díaz, M. (1994). *La novela mexicana en Estados Unidos: 1940-1990* (La abeja en la colmena, 33). Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Reyes Nevares, S. (1959). Los libros al día [suplemento de *Novedades*]. *México en la cultura*, 515, 4.
- Riffaterre, M. (1979). La syllepse intertextuelle. *Poétique*, 40, 496-501.
- _____. (1980). La trace de l'intertexte. *La pensée*, 215, 4-18.
- Rosado, J. A. (2011). A 30 años de distancia: *Las batallas en el desierto*. *Siempre!*, 58(3042), 88.
- Saalmann, D. (1985). Holocaust Literature: José Emilio Pacheco's Novel *Morirás lejos*. *Hispanófila*, 28(83), 89-105.
- Saborit, A. (1990). Las voces de Medusa. *Nexos*, 153, 81-82.
- Salmerón Tellechea, C. (2011). La *Salónica* de un dramaturgo frustrado: metaficción y exilio en *Morirás lejos*. *Literatura mexicana*, 22(2), 157-181.
- Stanton, A. (2000). Narrar la historia: Ética y experimentación en José Emilio Pacheco y Ricardo Piglia. En R. Corral, H. J. Verani, y A. M. Zubieta (Comps.). *Norte y sur: La narrativa rioplatense desde México* (pp. 47-55). México: El Colegio de México.
- Todorov, T. (1975). *¿Qué es el estructuralismo?* *Poética* (Trad. de Ricardo Pochtar). Buenos Aires: Losada.
- Varón, P. (1975). José Emilio Pacheco, *El principio del placer*, Joaquín Mortiz, México, 1972. *Eco*, 174, 670-671.

- Verani, H. J. (Comp.). (1993). *La hoguera y el viento: José Emilio Pacheco ante la crítica*. México: UNAM-Era.
- Zavala, L. (1998). Cuento y metaficción en México: a propósito de «La fiesta brava», de José Emilio Pacheco. *Revista de la Universidad de México*, 564-565, 68-70.