



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
ESPECIALIZACIÓN EN LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO XX**

**INTERTEXTUALIDAD E INTERMEDIALIDAD EN *MORIRÁS LEJOS*
DE JOSÉ EMILIO PACHECO**

**TESINA PARA OBTENER EL DIPLOMA DE LA ESPECIALIZACIÓN EN
LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO XX**

PRESENTA: LUCÍA DE JESÚS HERNÁNDEZ SANTAMARINA

ASESORA: DRA. MARISOL LUNA CHÁVEZ

CIUDAD DE MÉXICO. NOVIEMBRE DE 2020

Resumen

Esta tesina estudia la función que tienen las innumerables referencias que José Emilio Pacheco incorporó a *Morirás lejos*: expresar afinidad estética, parodiar ciertos discursos o denunciar la violencia implícita en algunas formas de poder. Se considera también la forma como retan al lector a descubrirlas y perderse en ellas como en un laberinto.

En este contexto se analiza la relación intertextual que hay entre esta novela y los cuentos de “El jardín de senderos que se bifurcan” de Borges y *Rayuela* de Cortázar. Pacheco recreó ideas o principios de composición de estos autores para configurar *Morirás lejos*: la multiplicidad para caracterizar a sus personajes; la fragmentación de la secuencia narrativa y la yuxtaposición de relatos; las citas y parodias de fuentes reales o ficticias; los juegos temporales que generan muchos posibles pasados o futuros; la identidad de espacio, tiempo y forma del relato en imágenes como el laberinto o la torre; el juego como medio para retar al lector y obligarlo a asumir un papel activo.

Las referencias en *Morirás lejos* no provienen solamente de fuentes escritas, varias aluden a otros medios: cine, música, teatro o pintura. Por lo anterior, en este trabajo se estudia la relación intermedial de la novela con *La Torre de Babel* de Brueghel. Se describen los principales elementos de composición de la pintura: tres planos, perspectiva oblicua, contraste entre lo horizontal y vertical, etc. Se analiza la forma en que su temática y estructura suscitan la reflexión sobre los excesos del poder en *Morirás lejos* y configuran una imagen: la torre del parque, sus planos (ficción, historia, metaliteratura), las distintas capas que hay, desde las alturas del puesto de mira de un personaje hasta el subsuelo de las cloacas que albergan a judíos, hormigas y gusanos, y que hacen de esta torre un laberinto.

A Ti, a quien mi alma busca.

A Fidencio y Margarita, los amo.

ÍNDICE

Introducción.	5
1. Capítulo Intertextualidad en <i>Morirás lejos</i> .	9
1.1 Función de las referencias en <i>Morirás lejos</i> .	10
1.1.1 Dialogar y establecer vínculos estéticos.	11
1.1.2 Parodiar distintos tipos de discurso y sus representaciones.	11
1.1.3 Convocar a otras voces para denunciar lo que sucede en la novela.	12
1.1.4 Retar al lector.	12
1.2 Diálogo Borges-Pacheco.	13
1.2.1 Un maestro en la parodia.	13
1.2.2 Identidad y multiplicidad.	15
1.2.3 Un maestro en el diálogo.	16
1.2.4 Configuración del espacio, el tiempo y la secuencia narrativa.	19
1.3 Diálogo Cortázar-Pacheco.	23
1.3.1 Yuxtaposición de relatos.	24
1.3.2 Rompecabezas y otros juegos.	25
1.3.3 Estructura fragmentada, caótica, laberíntica.	27
1.3.4 Retando al lector.	29
2. Capítulo <i>Morirás lejos</i> y La Torre de Babel una relación intermedial.	32
2.1 La Torre de Babel en <i>Morirás lejos</i> .	33
2.2 Relatos sobre La Torre de Babel.	34
2.3 La Torre de Babel de Brueghel.	36
2.4 La Torre de Babel, descripción y reflexión de Pacheco.	41
2.5 Procedimientos que se emplean en <i>Morirás lejos</i> para recrear La Torre de Babel.	43
3. Capítulo Un laberinto y una torre.	50
3.1 Salir del laberinto.	51
3.2 Siguiendo un hilo.	52
3.3 Resonancias y combinaciones.	53
3.4 Una puerta se abre	58
Conclusiones	60
Fuentes de Información consultadas.	63

INTRODUCCIÓN

La primera página de la novela *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco habla de adivinanza, juego, enigma. Estas palabras y varias frases en el texto retan a quien la lee a descifrar sus acertijos y armar su rompecabezas. Uno puede recorrer las páginas hasta el final sin caer en la trampa, indiferente al reto con el que el narrador provoca al lector, aunque tal vez sin comprender la historia que ha leído. O bien, cautivado por las pistas que el texto le ofrece, seguir uno o varios de los caminos de lectura. Este trabajo recorre el camino de las alusiones, citas y referencias: “todo esto, todo esto es un ejercicio tan lleno de referencias a otros libros que seguir su desarrollo es tiempo perdido”.¹

La mayoría de las cuantiosas referencias de la novela provienen de la literatura. Alusiones precisas o implícitas remiten a la historia, la religión, la pintura, el cine, la música o los mitos. Sus elementos simbólicos no sólo son intertextuales sino que provienen de distintos medios que interactúan a veces, se contraponen otras, se fusionan finalmente para integrar un lenguaje complejo y un relato disruptivo.

Identificar y describir los elementos intertextuales e intermediales de *Morirás lejos* permite descubrir la infinidad de recursos del lenguaje artístico y literario empleados en la novela para expresarse sobre el genocidio, el sufrimiento y la muerte. Se han incorporado al relato por lo difícil que es hablar de este tema, pero también porque tienen una función literaria: formar un lector activo.

La intermedialidad en *Morirás lejos* se percibe por la forma en que la novela integra y fusiona elementos visuales (Brueghel, Fritz Lang), textuales (todas las referencias literarias) y auditivos (las lecciones de tinieblas, *El ocaso de los dioses*). En el relato están articulados

¹ José Emilio Pacheco, *Morirás lejos*, México, Joaquín Mortiz, 1992, p. 44.

de tal forma -compleja, laberíntica- que interactúan durante la lectura para producir sentido, lo que obliga al lector a abandonar la forma en que acostumbra leer para reaccionar y ser activo.

Los estudios que se han realizado sobre *Morirás lejos* son abundantes y variados. Los temas que se analizan en algunos de esos trabajos son: el papel de la mirada en el relato; la novela como ejemplo de escritura neobarroca, el papel del lector en la novela, las condiciones de recepción de la novela, etc. Sobre los temas que se analizan en esta tesina hay algunos trabajos previos.

La presencia de Borges en *Morirás lejos* se ha analizado en algunos estudios. El trabajo de Yvette Jiménez de Báez describe la relación de la novela de Pacheco con algunos relatos de Borges. Recuerda que en “El jardín de senderos que se bifurcan” el laberinto es el libro del que se habla en esa narración, para sugerir que Pacheco recrea esta idea en su novela. Pero no describe otros principios de composición que este autor aprendió en Borges a partir de los cuales configuró algunos elementos de *Morirás lejos*, por ejemplo, la multiplicidad de identidades que proviene del principio de identidad de Plotino. El artículo de Lucas Martín Adur *Dos historias latinoamericanas de la infamia* analiza los puntos de contacto entre “Deutches Requiem” y la novela de Pacheco en el que considera los paralelismos que hay entre eme y Otto Dietrich zür Linde.

Un tercer trabajo en el que se considera la intertextualidad entre estos autores es el de Dante Ortiz López quien afirma que “las alusiones a la obra de Borges no son nunca explícitas y están muy lejos de abarcar completamente el relato”.² Sin embargo, si se hace una revisión al conjunto de relatos de *El jardín de senderos que se bifurcan* para identificar

² Dante Ortiz López, *Un problema de transtextualidad narrativa: Jorge Luis Borges en Jossé Emilio Pacheco*. México, UNAM, 2013, p. 76.

sus principios de composición o los que se enuncian en esas narraciones se percibe el alto grado de intertextualidad que hay entre esos principios y la forma en que se incorporan a la novela de Pacheco. Margo Glantz y Carlos Monsiváis han mencionado en sus comentarios sobre la obra de Pacheco la afinidad que encuentran entre *Morirás lejos* y la obra de Cortázar pero no la describen ni analizan.

Los estudios sobre la intermedialidad de la novela también son variados. En ellos se analizan los elementos cinematográficos de *Morirás lejos*. Sobre la relación con el cuadro de Brueghel, Yvette Jiménez describe la manera en que esa pintura se recrea en la novela: se parodia, aparece como reproducción, es un símil con los campos de concentración y un símbolo del Tercer Reich. Es decir, *La Torre de Babel* tiene una función política y ofrece una doble perspectiva: representa a oprimidos y opresores o la oposición entre ficción y realidad. Pero algo que no se analiza es la manera en que los elementos de composición del cuadro de Brueghel se emplean como elementos de composición de *Morirás lejos* para lo cual es necesario realizar un análisis con el enfoque de la éfrasis.

A partir de lo anterior, en este trabajo se mencionan algunos principios de composición de Borges, Cortázar o Brueghel que José Emilio Pacheco empleó para configurar *Morirás lejos*.

En el primer capítulo se analiza la relación intertextual de la novela con los dos autores argentinos. Primero se describen brevemente dos o tres principios que estos escritores emplearon en sus obras y luego se ejemplifica la manera en que están presentes en *Morirás lejos*. En la sección que revisa el diálogo entre Borges y Pacheco se delinean las formas de parodiar a un autor y su obra; el uso de referencias eruditas; el tema de la multiplicidad de identidades; la fragmentación de la secuencia narrativa, los relatos que se bifurcan o se

superponen y, por último, la configuración del espacio, el tiempo y la secuencia narrativa a partir de un motivo de composición que está incluido en el relato mismo. Más adelante, en la sección que describe el diálogo entre Cortázar y Pacheco se comentan la yuxtaposición de relatos; los juegos o retos que contiene el relato; fragmentación de la secuencia narrativa que se vuelve laberíntica; el collage como recurso y el autor y su obra que retan al lector. La presencia de Borges y Cortázar en *Morirás lejos* se puede unificar en la imagen del laberinto que es un símbolo pero al mismo tiempo un motivo de composición de los elementos de la novela.

El segundo capítulo describe la relación intermedial de *La Torre de Babel* de Brueghel con *Morirás lejos*. Al principio de este apartado se presentan los principales planteamientos del enfoque intramedial y se explica la ékfrasis como metodología para analizar la forma en que un texto literario recrea una pintura y cómo las características de ésta configuran un poema o relato. Después se delinea el contenido temático de los diversos relatos que hay sobre la torre de Babel y lo que aportaron a la novela de Pacheco. Enseguida se describe y comenta el cuadro de Brueghel y se delimitan las características que pueden representarse por medio del lenguaje en un texto literario. Por último, se describe la forma en que las características de la pintura se volvieron elementos de composición en *Morirás lejos*.

El tercer capítulo retoma las imágenes del laberinto y la torre que, en conjunto, conforman una metáfora de la lectura de *Morirás lejos*. Entre la diversidad de posibilidades que el texto ofrece el lector puede perderse en los distintos planos, secuencias y niveles de lectura. Por este motivo el laberinto y la torre sintetizan el desafío que la novela propone al lector quien, en las varias lecturas que haya realizado, puede seguir igual de perdido que la primera vez. Ya descubrió algunas referencias, ¿por qué tantas, se pregunta? Mentalmente recapitula: este libro puede ser un juego de pistas, un rompecabezas, un collage, un

palíndromo. Y aquí encuentra una pista: él puede leer la novela como quiera, incluso al revés. Este último capítulo menciona algunos indicios que se descubren cuando se empieza a recorrer el laberinto de la novela al revés con la intención de salir de él y encontrar un sentido en lo que parece un caos.

Por último puedo decir con sencillez que este trabajo es la historia de una novela y una lectora que cayó en la trampa de los múltiples retos que le propone. Sin saber cómo iniciar el recorrido por el laberinto, sin saber cómo entrar a la torre para descifrar su significado, empecé a identificar referencias conocidas, a obsesionarme por descubrir las desconocidas y a intentar entender qué era todo ese caos. Así que ofrezco mi propia experiencia de lectura y pequeñas aportaciones que encontré al perderme en un camino, regresar y experimentar otro.

1. INTERTEXTUALIDAD EN *MORIRÁS LEJOS*

Morirás lejos es una novela formada por varias secuencias: “Salónica”, “Diáspora”, “Grossaktion”, “Totenbuch” y “Götterdämmerug”. Cada una tiene su propia lógica narrativa. En “Salónica” solo hay dos personajes: un hombre que se sienta en una banca en un parque y eme, quien lo observa desde un cuarto. Esta historia se interrumpe cuando se intercala con partes de los otros relatos pero concluye hasta el final de la novela. Para distinguir sus fragmentos de los de otras secuencias estos se introducen por medio de las letras del alfabeto. Las otras narraciones recrean distintos momentos de la historia en los que los judíos fueron víctimas de opresión. Cada una es más breve que “Salónica” con la que se va intercalando mediante fragmentación textual y yuxtaposición de relatos. Cuando termina “Diáspora”, comienza “Grossaktion” y luego las demás hasta concluir la novela.

Un aspecto que da unidad a las secuencias es la abundancia de referencias: “todo esto es un ejercicio tan lleno de referencias...”.³ Unas provienen de la literatura; otras remiten a la historia, la religión, los mitos. Son las voces que se han convocado para “sugerir lo que sucedió en los campos” y para formar al lector de quien se requiere la participación activa.⁴ Entonces el enfoque intertextual es adecuado para identificar el tipo de referencias que el autor incorpora y que desafían al lector quien puede leer el relato de principio a fin sin identificarlas o involucrarse en la adivinanza-reto que se le ha planteado para descubrirlas y acceder al sentido de la novela.

En *Morirás lejos* el contenido intertextual se emplea para: dialogar y establecer vínculos literarios con otros autores; parodiar distintos tipos de discurso; convocar a otras voces para denunciar lo que sucede en la novela; retar y formar al lector.

³ Pacheco, *op. cit.*, p. 44.

⁴ *Ibid.*, pp. 119-120.

A continuación se delimitan esas funciones intertextuales en general y se relacionan brevemente con la novela que se estudia en este trabajo. Más adelante se analiza el diálogo intertextual con Jorge Luis Borges y Julio Cortázar.

1.1 FUNCIÓN DE LAS REFERENCIAS EN *MORIRÁS LEJOS*

En “Salónica” las referencias se combinan con la escena repetitiva del hombre sentado en una banca del parque. Son indicios que sugieren caminos de lectura que si se siguen ayudan a descubrir cómo está hecha la novela y a reconstruir su sentido. En las otras secuencias, son voces que cuentan cómo los judíos han sido víctimas de opresión y denuncian el sufrimiento implícito en esas historias

1.1.1 DIALOGAR Y ESTABLECER VÍNCULOS ESTÉTICOS CON LOS AUTORES A LOS QUE CITA José Emilio Pacheco incorpora en *Morirás lejos* referencias a la obra de algunos escritores con quienes tiene cierta afinidad estética para conformar su poética y expresar qué son para él la novela, las técnicas narrativas, el papel de los personajes y el lenguaje literario. Entonces en su obra muchas voces y “textos dialogan entre sí”.⁵ De esta manera Pacheco expresa su concepción estética y hace un homenaje a los autores que cita.⁶

1.1.2 PARODIAR DISTINTOS TIPOS DE DISCURSO

Una frase o la imagen de un texto pueden incorporarse en otra obra. El tono con el que se integran en ésta puede ser semejante o muy distinto al original, “una frase originalmente

⁵ Anne-Claire Gignaux, “De l’intertextualité à la réécriture” en Cahiers de narratologie. Analyse et théories narratives. Niza, Centre de narratologie appliquée, 2006. En: <https://journals.openedition.org/narratologie/329> Consultado el: 20 de enero de 2020, p. 3

⁶ Gignaux, *ibid.*, p. 1.

Alfonso Macedo. *La intertextualidad, cruce de disciplinas humanísticas*. 2012 En: <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=2ahUKewi5rpbzWJHpAhVBbKwKHUoKCLcOFjABegQICxAD&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F4953777.pdf&usq=AOvVaw0UqR1dIWpjk0mgqxCnTLaF> p. 4, [Consultado el: 15 de febrero de 2020]

trágica puede volverse cómica o satírica”.⁷ En un contexto nuevo ese texto se vuelve una parodia cuando imita a un autor cuando modifica textos de manera incongruente.⁸ Entonces se realizan cambios sutiles o violentas transformaciones en las palabras o en el sentido de lo que se dice. La intención es expresar autonomía estética, formar al lector o criticar formas establecidas.⁹

1.1.3 CONVOCAR A OTRAS VOCES PARA DENUNCIAR LO QUE SUCEDE EN LA NOVELA

En una obra es posible que distintos textos dialoguen entre sí por lo que conforman un tejido que se ha formado a partir de otras fuentes. Por lo anterior, “la palabra texto es un cruce de palabras de textos en los que se lee, al menos, otra palabra, texto”, mediante esas palabras “no solo se expresa la voz del autor sino muchas otras voces”.¹⁰

1.1.4 RETAR AL LECTOR PARA QUE ROMPA SUS HÁBITOS DE LECTURA Y DESCUBRA EL SENTIDO DEL TEXTO

El autor integra expresiones o estructuras de otros textos en su obra de manera involuntaria o intencional; el lector las identifica o no las percibe. Es decir, “la intertextualidad es la percepción por parte del lector de las relaciones entre una obra y otras que le han

⁷ Violaine Houdart-Meriot, “L’intertextualité comme clé d’écriture littéraire” en *Le français aujourd’hui*. Paris, Armand-Colin, 2006. En <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2006-2-page-25.htm>, p. 20. [Consultado el 20 de febrero de 2020]

Linda Hutcheon, *La política de la parodia postmoderna*. La Habana, Criterios, 2006. En: https://www.mnba.gob.cl/617/articles-8672_archivo_04.pdf, p. 5 [Consultado el 23 de febrero de 2020],

⁸ Alberto Julián Pérez. *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges. Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*. Madrid, Editorial Gredos, 1986, p. 467.

Alfonso Macedo, La intertextualidad, cruce de disciplinas humanísticas, 2012, En: <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=2ahUKEwi5rpbzwJHpAhVBbKwKHUoKCLcQFjABegQICxAD&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F4953777.pdf&usg=AOvVaw0UqR1d1Wpjk0mgqxCnTLaf>, p. 4 [Consultado el 24 de febrero de 2020]

⁹ Hutcheon, *op. cit.* pp. 6-8.

¹⁰ Gignaux, *op. cit.* p. 3; Macedo, *op. cit.* p. 3.

precedido”.¹¹ Esto significa que su acervo cultural y literario le permite reconocer la presencia de un texto en otro; “los fragmentos y escenas que tiene en la memoria” influyen en la manera en que aborda el nuevo texto en el que los reconoce.¹² Cuando en *Morirás lejos* se menciona que la novela está llena de referencias y que es inútil intentar identificarlas todas, hay una sugerencia implícita sobre cómo debe leerse la novela por lo que tendrá que emplear sus lecturas previas para comprenderla.

1.2 DIÁLOGO PACHECO-BORGES

El vínculo de *Morirás lejos* con la obra de Borges es explícito en los recuerdos del nostálgico de la banca: “el parque fue... jardín cuadrículado de senderos” alusión a “El jardín de senderos que se bifurcan”.¹³ Esto sugiere que “la novela de Pacheco dialoga con la obra borgeana y configuran poéticas afines”.¹⁴ En esta tesina se describe ese diálogo.

1.2.1 UN MAESTRO DE LA PARODIA.

En los relatos de “El jardín de senderos que se bifurcan”, Borges emplea una gran variedad de referencias de diferente manera: cita a autores reales y ficticios; modifica ideas de filósofos conocidos; combina géneros literarios; juega con la historicidad de los personajes

¹¹ Kareen Martel, K. (2005) “Les notions d’intertextualité et d’intratextualité dans les théories de la réception”, en *Protée. L’allégorie visuelle*, Volume 33, numéro 1. Québec, Université de Québec. En: <https://id.erudit.org/iderudit/012270ar> p. 94. [Consultado el 24 de febrero de 2020].

Michael Riffaterre (1981) “L’intertexte inconnu” en *Littérature*. Paris, Armande Colin Éditeur, En: https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1981_num_41_1_1330 Consultado el 3 de marzo de 2020, p. 6.

¹² Macedo, *op. cit.*, p. 4; Martel, *op. cit.*, p. 4; Gignaux, *op. cit.*, p. 20; Hutcheon, *op. cit.* p. 12.

¹³ Pacheco, *op. cit.* p. 26.

“El jardín de senderos que se bifurcan” es un conjunto de ocho relatos que se publicaron en el libro Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1991.

¹⁴ Lucas Martín Adur Nobile, L. (2018) “Dos historias latinoamericanas de la infamia. Una lectura comparada de *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco y “*Deutches réquiem*” de Jorge Luis Borges”. En *Literatura, teoría, historia, crítica*, vol. 20, núm. 1. Buenos Aires, 2018, p. 133.

En: <http://mr.crossref.org/iPage?doi=10.15446%2FItic.v20n1.67296>[Consultado el 20 de enero de 2020].

y con la autenticidad de las ideas que les atribuye; sugiere cómo hacer una parodia de personajes reales y ficticios. En *Morirás lejos* Pacheco recrea estos principios que descubrió en Borges para parodiar a varios autores y así criticar la economía de mercado, el poder del Estado represor y la actitud del lector.

Un ejemplo de la crítica implícita en la novela y de su relación con Borges se percibe en “Deutches Requiem” relato de este autor que se narra desde la perspectiva de un nazi, Otto Dietrich zür Linde, torturador y asesino que no parece arrepentido de lo que hizo.¹⁵ Admira a un poeta judío a quien torturó. Se interesa también por Shakespeare y Brahams en lo que se aprecia su sensibilidad estética lo que no le impide ser perverso.¹⁶ En *Morirás lejos* eme se asemeja a este personaje por su carácter e intereses. Tiene espíritu inquisidor, capacidad deductiva y actúa cruelmente. Le intriga la presencia del hombre sobre la banca quien le hace jugar a inventar hipótesis sobre su identidad.

eme parece inteligente por su capacidad para idear y llevar a cabo experimentos científicos. Tiene doce posibles identidades en las que Pacheco representa “todos los arquetipos del villano simultáneamente”.¹⁷ Esto se debe a que es un “personaje múltiple, que declina las distintas posibilidades del mal [...] el mal es irreductible a una única imagen y, por lo tanto, irrepresentable”.¹⁸ Esta es una de las razones por las que Pacheco lo caracteriza así; hay otra más.

¹⁵ Jorge Luis Borges, “Deutches réquiem” en *El aleph*, Madrid, Alianza, 1998.

¹⁶ Adur, *op. cit.* pp. 134-136.

¹⁷ Adur, *ibid.* p. 138. eme fue un médico que hizo experimentos con procedimientos brutales; un técnico de la solución final; oficial de la Gestapo, etc.

¹⁸ *Ibid.*, p. 142.

1.2.2 IDENTIDAD Y MULTIPLICIDAD

La primer referencia explícita de *Morirás lejos* es la sección “El aviso oportuno” del periódico *El Universal*. Gracias a las citas textuales de esa sección que Pacheco incorpora a su relato caracteriza a uno de los personajes: el hombre sentado en la banca. Éste no tiene rostro, ni complexión física, carácter o nombre. Su identidad es indefinida; se le atribuyen múltiples personalidades: desempleado maduro, padre que ha perdido a su hijo, o incluso puede ser “una alucinación”. Cada alternativa se incorpora al relato mediante una letra del alfabeto latino desde la a hasta la z. En el inciso “e” se alude al jardín de senderos que no es un jardín sino un libro que anuncia el diálogo con Borges.

Los relatos de “El jardín de senderos” que se mencionan a continuación revelaron a Pacheco una forma de caracterizar a los personajes. En “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” la imagen del espejo introduce el problema de la multiplicidad a la que eme y Alguien ejemplifican por la serie de roles que cada uno podría cumplir, “ninguno de los dos tendrán una identidad certera e irrevocable”.¹⁹ En “Las ruinas circulares” y “El acercamiento a Almotásim” aparece también el tema de la identidad: el hombre que sueña es soñado a su vez, es difícil distinguir al buscado del buscador. En la novela de Pacheco, este principio provoca la confusión entre los personajes de “Salónica”: el hombre del cuarto en la azotea y el de la banca en el parque, quien observa es observado, eme es Alguien.

Por medio de las identidades del hombre sentado en la banca del parque periódico en mano la novela hace una crítica. Parece alguien fracasado: no hace nada, está desempleado. El narrador indica que su presencia es consecuencia de “la acumulación de capital. La

¹⁹ Asunción Rangel. “De los márgenes al centro: la historia de la escritura de *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco” en *Itinerario crítico. Ensayos de literatura mexicana*, Jalapa, Universidad Veracruzana, 2014, pp. 143-150.

inhumanidad del sistema [...] El subdesarrollo. La saturación del mercado”.²⁰ Es víctima de la economía que provoca inflación y devaluación, modus operandi “del neocolonialismo norteamericano en México”.²¹

La referencia a “El jardín de senderos que se bifurcan” sugiere que todos los caminos posibles suceden como en el laberinto. Pacheco emplea esta imagen para ubicar el espacio y el tiempo, también a Alguien y a eme: sus múltiples identidades son un tipo de bifurcación. Por otra parte, los elementos discursivos que emplea para caracterizarlos conforman una parodia del nazismo y lo que significa. “En esta secuencia está implícita una crítica a esa pseudociencia predilecta de nuestros teóricos positivistas que es nada más la exaltación de los arios”.²² En la novela el Tercer Reich es una parodia del Estado hegemónico que, con distintos grados de poder, reprime. En realidad, todo es una parodia, todo se ha deformado: “nada sucedió como aquí se refiere. Pero fue un pobre intento de contribuir a que el gran crimen nunca se repita”.²³

1.2.3 UN MAESTRO EN EL DIÁLOGO

En *Morirás lejos* Pacheco dialoga con Borges quien, a su vez, confirma o refuta a autores que son representativos de distintas disciplinas: literatura, filosofía, matemáticas, historia. Por este medio el autor suscita un conflicto entre realidad, verdad, ciencia y ficción. Por ejemplo, a través de alusiones a escritores y filósofos recrea el universo de Tlön. “Con su característico recurso a la referencia erudita en diversas fuentes” Borges demuestra lo que

²⁰ Pacheco, *op. cit.* p. 14.

²¹ Yvette Jiménez, “*Morirás lejos: límite de la ficción y Babel de la historia*” en Hugo Verani, *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. México, UNAM-ERA, 1994, p. 257.

²² Pacheco, *op. cit.* p. 52.

²³ *Ibid.* p. 157.

quiere: el principio de identidad o la negación del tiempo.²⁴ Con este fin toma ideas de un pensador para confirmar o refutar lo que había dicho; lo cita “de manera erudita [...] y lo cita mal” para dar validez a sus afirmaciones aunque sea de manera ficticia; hace creer al lector que está citando a otros autores, pero con frecuencia se cita a sí mismo bajo el nombre de otro.²⁵ Es un juego intertextual.

Un ejemplo distinto de su forma de citar está en “El acercamiento a Almotásim” en el que las notas al pie de página mantienen “una relación que puede ser seria o irónica con el marco extratextual”.²⁶ La simulación es otro tipo de cita y de parodia en la obra de Borges. En un ensayo simulado se analiza la obra de Pierre Menard en el que se comenta, por ejemplo, el libro “parasitario” en el que los personajes son Jesús, Hamlet y Don Quijote en contextos en los que están fuera de lugar. Se alaba también una nueva técnica: el “anacronismo deliberado y las atribuciones erróneas”.²⁷

José Emilio Pacheco ha sido un aprendiz magistral en la lección de convocar otras voces. En la secuencia *Diáspora*, el narrador representa a Flavio Josefo, auténtico autor de *La guerra de los judíos*. Pacheco lo parafrasea para describir la manera cruel en que los romanos sitiaron la ciudad de Jerusalén. El tono es parecido al de la obra original, algunos personajes son los mismos; la narración no. La única forma de reconocer la autoría de Pacheco en esta secuencia es consultar la obra de Josefo.

Una transcripción literal de la sección “El aviso oportuno” del periódico *El Universal* en letra cursiva simula lo que el hombre sentado en la banca lee en el parque. Pacheco emplea

²⁴ V. Juan Nuño, *La filosofía de Borges*. México, FCE, 1986, p. 25 y Magda Graniela-Rodríguez, *El papel del lector en la novela mexicana contemporánea: José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo*, Urbana Illinois, University of Illinois, 1987, p. 119.

²⁵ *Ibid.* P. 33.

²⁶ Alberto Julián Pérez, *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges. Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*. Madrid, Editorial Gredos, 1986, p. 186.

²⁷ Jorge Luis Borges, *Ficciones*, México, Alianza Editorial, 1996, p.59.

esta referencia para plantear el enigma de la identidad del personaje porque esta sección del periódico incluye una gran variedad de posibles identidades para él. Por otra parte, está sentado cerca de una torre, parodia de la de Brueghel, y “lee “El aviso oportuno”, *cuando tenían unas mismas palabras, antes de ser esparcidos por la ciudad y no entender el habla familiar de los otros*”.²⁸ Aquí hay una doble referencia: la del cuadro de Brueghel y la del Génesis (11, 1-9) en las cuales se alude a la Torre de Babel. Pacheco simula que es una transcripción del texto bíblico pero no es así: en el original está en tercera persona del singular y en la paráfrasis en plural. Tal vez cita a Herodoto o a Flavio Josefo. En esta escena hay un detalle interesante: el hombre lee en el aviso oportuno la frase que parece del Génesis. ¿Así sugiere que hay identidad entre el periódico y el texto bíblico? Pacheco continúa: la torre es un símbolo, una referencia. Bajo ella hay un pozo que remite a la torre y el pozo de “El acercamiento a Almotásim” relato en que Borges plantea la identidad de uno y todo, como la Biblia y “El aviso oportuno” o el buscado y el buscador: eme y Alguien.

En “Grossaktion”, otra secuencia, Pacheco emplea una forma distinta de citar diversas fuentes. A esta secuencia narrativa la conforman ocho partes que se introducen con un subtítulo que indica el título y el autor de cada fuente: testimonio de Ludwig Hirshfield, Diario de Hans Frank, Informe de un sobreviviente, Orden de Heinrich Himmler y el Relato de un testigo presencial. Testimonio, diario, informe, orden son documentos auténticos, característica en la que se hace énfasis al mencionar a los autores a quienes se atribuyen y que son “reales”: un artista, dos nazis además de un testigo anónimo pero “presencial”.

En esos relatos los hechos se describen minuciosamente. Pacheco cuenta cómo los judíos vivieron situaciones inhumanas en el gueto de Varsovia. A pesar de esto, luchan pues

²⁸ Pacheco, *op. cit.* p. 27.

les enseñaron a tener esperanza. Construyeron un gueto bajo el gueto, laberinto de cloacas: “los grupos resistentes se comunicaban entre sí mediante la red de alcantarillas”.²⁹ La cloaca de Varsovia es una referencia a *El canal*, una película de Andrzej Wajda cuyo ambiente es “símbolo de la opresión que sufren las personas”.³⁰ El laberinto de cloacas evoca la cloaca de París en *Los Miserables* de Víctor Hugo en la que Jean Valjean lleva a Mario. Es un lugar rico en simbolismo: representa la enfermedad y la muerte y la historia humana de la que es un reflejo. Esta cloaca ha sido “sepulcro, asilo, crimen, inteligencia, protesta social, pensamiento, [...] es la conciencia de la ciudad”. Es un laberinto.³¹

José Emilio Pacheco emplea las citas para convocar a otras voces y denunciar lo que resulta incomprensible para el lenguaje humano: el sufrimiento, la tortura y la muerte. En *Morirás lejos* las palabras se rebelan: no consiguen expresar. Sin embargo, resuenan en la voz que se toma prestada continuamente en la novela. Los hombres han sido “sometidos a torturas que no pueden describir las palabras” o mueren “por asfixia con una angustia de la que las palabras no podrán dar idea”.³² Habría que callar. El silencio sería complicidad. Entonces, infinidad de voces hablan; “Nadie podrá olvidarlas”.³³

1.2.4 CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO, EL TIEMPO Y LA SECUENCIA NARRATIVA

En sus relatos Borges “usa procedimientos” espacio temporales “de ambigüación” mediante las características y los contrastes espaciales y por la elección de ciertos lugares.³⁴ Provoca

²⁹ *Ibid.*, p. 55.

³⁰ B. Gutiérrez San Miguel, “El nacionalismo polaco a través de la película *Kanal*”, en *Fonseca Journal of Communication*, 2012, p. 83. En: <file:///C:/Users/LUCIAH~1/AppData/Local/Temp/12052-43676-2-PB.pdf>, p. 83. [Consultado el 10 de abril de 2020]

³¹ Víctor Hugo, *Los miserables*, Paris, Le livre de poche, 1972, p. 318.

³² Pacheco, *op. cit.* p. 71, 92.

³³ *Ibid.*, p. 47.

³⁴ Pérez, *op. cit.* p. 86.

contraste entre lo familiar y cotidiano que se vuelve extraño; sustituye el espacio horizontal por el vertical; crea un mundo mental o provoca la identidad entre espacio, tiempo y secuencia narrativa. Estos y otros recursos aportaron algunas formas de representar el espacio o el tiempo a la obra de Pacheco. Tlön se conforma mediante una serie de argumentos ficticios que esbozan un mundo irreal; su realidad es conceptual. Un hombre que sueña o un estudiante están determinados por un círculo: el del templo en “Las ruinas circulares” o el del viaje del estudiante en “El acercamiento a Almotásim”. Estos relatos asocian la trama con la representación espacio temporal.

La problematización del tiempo caracteriza a otras narraciones de Borges. En “Pierre Menard, autor del Quijote” la lista de obras del autor está ordenada alfabéticamente: es una forma de representar el principio y el fin, el tiempo y la eternidad. En “Examen de la obra de Herbert Quain” Borges sugiere una forma distinta de contar historias: relatos regresivos y ramificados o sucesión de las acciones a la inversa. O bien, propone varios pasados a un suceso inicial o la yuxtaposición de relatos. También plantea distintos modos de lectura que generan un “orden binario o infinito”. En “La lotería de Babilonia” se plantea que “todas las decisiones se ramifican en otras” lo que precisa un tiempo infinitamente subdivisible.

Por otra parte, el espacio se vuelve libro en dos narraciones. En “La biblioteca de Babel” un bibliotecario descubrió la ley fundamental de la Biblioteca: todos los libros constan de elementos iguales; sus anaqueles contienen todas las posibles combinaciones de los signos ortográficos. Y en “El jardín de senderos que se bifurcan” el narrador descubre que el laberinto que busca es una novela caótica en la que el tiempo se bifurca y abarca todas las posibilidades para expresar distintas formas de tiempo: “una red creciente y vertiginosa de

tiempos divergentes, convergentes y paralelos”.³⁵ En el conjunto de relatos que integran a “El jardín de senderos que se bifurcan”, que pertenecen al volumen *Ficciones*, se representa un tiempo que no es único sino diverso: es lineal, circular y repetitivo; la totalidad del tiempo ha transcurrido, la vida es su recuerdo o reflejo incompleto; es ilimitado e infinito; puede ser irreversible, ambiguo; se deforma, se anula y se expande. Así se confirma la relación intertextual entre los dos autores y la forma espacio-temporal de *Morirás lejos*: el laberinto es el libro y la identidad de los personajes en quienes se cumple aquello de que “el mayor laberinto es nuestra existencia misma”.³⁶

Lo que Borges aporta a la forma en que Pacheco configura el espacio y el tiempo puede decirse en unas palabras: el espacio es mental, textual; una imagen clave para representarlo es el conjunto de la torre, el pozo y el laberinto; las decisiones se ramifican, el tiempo se subdivide hasta el infinito; el espacio, el tiempo y la forma de la secuencia narrativa se identifican. Todo es uno. Puede ser un círculo o un laberinto.

Morirás lejos se abre con una vista de 360°... A lo lejos se observan varias montañas, en el centro un parque en el que hay un pozo cubierto por una torre de mampostería. Alrededor, la fábrica, la vecindad, la ferretería, la casa. En el interior de esta, un recorrido en contra picada va del patio a la escalera de caracol, la azotea y al cuarto de eme. Desde ahí, en sentido inverso, una mirada persistente y oblicua pasa a través de la persiana y se posa en el hombre sentado en la banca del parque. Entre eme y este hombre, “hay un juego de espacios dentro de espacios, de cajas chinas: dentro del cerco de montañas está la ciudad; dentro de ésta, el parque y en él la casa de eme”.³⁷

³⁵ Borges, *Ficciones*, p. 114.

³⁶ Pacheco, *op. cit.*, p. 44.

³⁷ Jiménez, *op. cit.*, p. 256.

La perspectiva espacial se transforma de inmediato en un viaje temporal que se representa de distintas formas. El tiempo implícito en las construcciones: el del barrio, la casa construida de 1939, la quinta, el edificio de 1950. O la temporalidad de las distintas identidades del hombre de la banca: el padre que revive el pasado; el amante que en un instante recupera las gastadas escenas de amor; el nostálgico que creció en ese parque en que hay senderos y una torre.

La secuencia que se titula “Díaspóra” confirma el viaje temporal que se realiza en Salónica. El relato en tono de lamentación evoca los años en que el pueblo de Israel fue esclavo en Egipto; el exilio en Babilonia; la persecución de los judíos en España durante la época de la Inquisición y la muerte inhumana de muchas durante la Segunda Guerra Mundial. Es un juego en el tiempo en el que todas las opciones suceden.

La composición espacial sugiere la forma del relato. Esto se percibe en la secuencia “Salónica” en la que la complejidad narrativa se esboza en cada hipótesis sobre la identidad del hombre sentado. Las letras del alfabeto no alcanzan para trazar esos caminos que se interrumpen, retroceden o confunden. Son las hipótesis que el observador detrás de la ventana inventa. Son los senderos que atraviesan al jardín. Como en el cuento de Borges, el lector debe descubrir que el parque es la novela en la que se presentan distintas alternativas. Es posible elegir una o todas. Entonces, se crean diversas historias en un mismo relato por lo que no hay un tiempo sino muchos “que proliferan y se bifurcan”. Todas las posibilidades suceden, como en un laberinto.

La novela se vuelve caótica, contradictoria. Esto se percibe cuando el autor intenta contar en el relato todas las posibilidades para expresar el tiempo. Puede ser que sobre la banca no haya nadie, o que sea un detective, o que nadie observe detrás de la ventana... Tampoco hay parque, ni pozo, ni torre. El espacio desaparece. El pozo y la torre son el punto

de partida para cualquier camino en el espacio o el tiempo, por lo que puede haber mil virtuales desenlaces. Es un espacio que se cierra “en sí mismo y contiene la posibilidad de otros horizontes; la multiplicidad espacial; el lugar donde antes es ahora”.³⁸ Se vuelve atrás: si hay olor a vinagre, pozo, torre, chopo, banca, hombre que lee “El aviso oportuno”.

En torno al pozo y la torre en *Morirás lejos* se aprecia la ruptura o disrupción temporal y espacial. Entonces, de allí brotan las referencias: Pozo, torre, chopo aparecen en un poema de Villaurrutia o en López Velarde. Flavio Josefo, Borges, Cortázar, Dante, Wagner, Brueghel,... “todo esto es un ejercicio tan lleno de referencias...” Se insiste así en la forma laberíntica del texto que se identifica como elemento de composición espacial y temporal, especie de vaso comunicante a través del cual se tiene acceso a distintos lugares y momentos en el tiempo. Esto se confirma porque Jerusalén, Sevilla, Salónica, Varsovia, el parque... desaparecen, quedan en ruinas ante el deseo de poder. La estructura de la novela también: un relato lineal no podría contar estos acontecimientos. Entonces el laberinto es una forma en la que todo el confluye: el espacio, el tiempo, las referencias, una forma de configurar el relato.

1.3 DIÁLOGO CORTÁZAR-PACHECO

La intertextualidad puede establecer relaciones de copresencia o de reminiscencia entre los textos. Según Genette, las primeras se refieren a la “presencia efectiva de un texto en otro

³⁸ Ignacio Sánchez Prado, *Naciones intelectuales: la modernidad literaria mexicana de la constitución de la frontera* (1917-2000), Tesis doctoral, Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2006. En: http://d-scholarship.pitt.edu/7769/1/Sanchez_Prado_ETD_2006.pdf, p. 253. [Consultado el: 5 de enero de 2020].

texto bajo la forma de cita o alusión”.³⁹ Para Riffaterre la reminiscencia tiene un matiz distinto: el lector debe percibir las relaciones entre una obra y otras que le han precedido o seguido. Según esta idea, la intertextualidad varía en función del lector quien efectúa en su memoria acercamientos entre los textos.⁴⁰ El diálogo entre Borges y Pacheco es un tipo de copresencia.

El diálogo que establece con Cortázar se asemeja más a la reminiscencia: en *Morirás lejos* no hay alusión directa a Cortázar o su obra. Sin embargo, hay vínculos que permiten hablar de afinidad estética de Pacheco respecto del escritor argentino: la perspectiva desde la cual el lector mira al hombre de la banca leyendo “El aviso oportuno” es el mismo punto de vista desde el cual observa al hombre leyendo un libro en *Continuidad de los parques*. Este primer punto de contacto suscita otras asociaciones o coincidencias entre Cortázar y Pacheco: la yuxtaposición de relatos, la forma de estructurar la secuencia narrativa, la técnica para combinar géneros y referencias y la manera de retar al lector.

1.3.1 LA YUXTAPOSICIÓN DE RELATOS

Cortázar yuxtapone relatos como una forma de expresar que “la realidad cotidiana enmascara una segunda realidad”.⁴¹ Esto se debe a que mientras crea una imagen descubre en ella un hueco o intersticio. Por lo anterior, el escritor realiza una disyunción de dos o más imágenes en busca de ese intersticio que el lector debe reconocer como el punto de intersección entre ellas. Esto se aprecia en los cuentos de *Final de Juego* en los que hay dos historias que el relato confronta y articula. Por ejemplo, si se leen por separado, los dos relatos de

³⁹ Houdart-Meirirot; *op. cit.* p. 29.

⁴⁰ Martel, *op. cit.* p. 4.

⁴¹ Jaime Alazraki, *Hacia Cortázar. Aproximaciones a su obra*. Barcelona, Antrhopos, 1994, p. 141.

Continuidad de los parques son tradicionales y realistas. Cuando entrelazados conforman uno solo, adquieren su carga fantástica y su innovación estructural.⁴²

Pacheco emplea esta técnica que ya había descubierto en Borges: en una de las novelas de Herbert Quain hay “dos relatos poco valiosos que, yuxtapuestos, son más eficaces”. El relato de eme observando al hombre que lee el periódico no es interesante en sí mismo si no se intercala con “relatos historiográficos” que cuentan la historia de la caída de Jerusalén; la expulsión de los judíos de Toledo; la destrucción del gueto de Varsovia; el exterminio en varios campos de concentración; el final de Hitler.⁴³ Por la manera en que los enlaza y articula, Pacheco confronta a eme con Alguien, encara ficción e historia.

1.3.2 ROMPECABEZAS Y OTROS JUEGOS

Cortázar descubrió en el juego una estrategia creativa para generar ideas y plasmarlas de manera liberadora: “para él escribir era jugar, divertirse”.⁴⁴ Esto puede percibirse en las técnicas narrativas o en la forma en que organiza la secuencia narrativa. El autor contagia su gusto por el juego a los personajes y, mediante el rompecabezas, tablero o barajas que le ofrece en sus historias, sorprende al lector; “en los libros de Cortázar juega el autor, juega el lector, obligado a ello por las endiabladas trampas que lo acechan”.⁴⁵ Un juego requiere dos ingredientes: por un lado, reglas que determinan las acciones lúdicas, lo que está permitido o prohibido; del otro, la libertad de cambiarlas: “junto con la noción de juego, la de libertad es imprescindible” en todas las ficciones de Cortázar”.⁴⁶ Por lo anterior, ha creado relatos

⁴² *Ibid.*, pp. 143-147.

⁴³ Rangel, *op. cit.* p. 139.

⁴⁴ Mario Vargas Llosa, “La trompeta de Deya” en *Vuelta* Vol. 17 No. 195, México, 1995, p. 11.

⁴⁵ *Ibid.* p. 11

⁴⁶ *Ibid.* 11.

abiertos porque ofrece al lector las piezas del rompecabezas para que él componga la novela como en *62, Modelo para armar* o en *Rayuela*.

Morirás lejos ofrece varios juegos al lector: el doble juego de las adivinanzas, el del rompecabezas, el del detective que encuentra pistas y el del laberinto. El primero es la profusión de referencias con las que reta al lector “es un ejercicio tan lleno de referencias a otros libros que seguir su desarrollo es tiempo perdido” frase que indica que no podrá identificarlas todas pero lo invita a descubrir las que pueda.⁴⁷ Desde la primera página, se sugiere otro juego, el de la adivinanza que “tienen que ver con la presencia del hombre en el parque y, en consecuencia, con su identidad”.⁴⁸ Detrás del personaje, en un punto de mira fuera de la novela pero atento a ella, el lector que debe descubrir quién es quién, no solo el hombre de la banca sino quién es eme ya que ambos tienen diversas posibles identidades.

Los rasgos de un rompecabezas en la novela se reconocen en los diferentes apartados o secuencias narrativas que la conforman y que integran distintos géneros discursivos. “Salónica”, “Diáspora”, “Grossaktion”, “Totenbuch”, “Götterdämmerung”, “Desenlaces” y “Otros posibles desenlaces”. “Salónica” es el relato más largo que aparece al principio de la novela y concluye con los posibles desenlaces del último capítulo. Las otras secuencias son cortas; son trozos que aparecen de manera alternada y fragmentaria. La novela se caracteriza por “la fragmentación, la división en partes y segmentos”.⁴⁹ Se “ asemeja a la estructura de un rompecabezas, pero sus piezas terminan integrándose a la perfección”.⁵⁰ En una primera impresión, lo fragmentario carece de sentido; la novela parece un caos incomprensible. Pero,

⁴⁷ Pacheco, *op. cit.* p. 44.

⁴⁸ Rangel, *op. cit.* p. 156.

⁴⁹ Yvette Jiménez de Báez, *Ficción e historia: la narrativa de José Emilio Pacheco*, México, El Colegio de México, 1979, p. 170.

⁵⁰ Magda Graniela-Rodríguez, *El papel del lector en la novela mexicana contemporánea: José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo*, Urbana Illinois, University of Illinois, 1987. En: <http://hdl.handle.net/2142/70976>. p.143. [Consultado el 10 de mayo de 2020]

el peor de los absurdos “puede articularse con otras formas absurdas o no, hasta que del tejido divergente surge y se define un dibujo coherente”.⁵¹ El rompecabezas no es solo un juego momentáneo. Para algunos lectores el

Rasgo predominante en la estructura de esta novela es, como ya dijimos, su semejanza a la figura de un rompecabezas. Las piezas que la componen se hallan disgregadas a través del relato [...] A medida que enfrentamos los primeros extractos novelescos, éstos se convierten en el sólido fundamento sobre el cual vamos colocando las secuencias posteriores.⁵²

Cada pieza que el lector coloca determina el lugar de la siguiente con lo que, a cada paso, facilita o dificulta la lectura-armado de la novela. El lector deberá estar atento no solo a las afinidades o diferencias textuales, incluso es necesario percibir y recordar los rasgos físicos, los movimientos y gestos de los personajes para reconstruir el enigma de quién es quién.

Las referencias introducen otro juego: el laberinto. Es un laberinto de referencias: si el lector identifica una, ésta lo lleva a otra que a su vez lo conduce a una más. Esto sucede con las imágenes de la torre y el pozo: está la torre de Babel del Génesis, la del cuadro de Brueghel, la de “Midnigth”, el poema de Villaurrutia, o la del capítulo 110 de *Rayuela* que en realidad es una cita de Anaïs Nin. También sucede con la cloaca: la cloaca de Varsovia recuerda a *El canal* de Andrzej Wajda, o a los tres días en el caño de Olegario en *Los errores* que evoca al viaje con Mario a cuestras de Jean Valjean por la cloaca de París. El laberinto es una figura en la que concurren simultaneidad y ubicuidad.

1.3.3 ESTRUCTURA FRAGMENTADA, CAÓTICA, LABERÍNTICA

Cortázar cuestiona la estructura tradicional de muchos cuentos de hadas o repetitiva como la de muchas novelas policíacas. Puesto que estos esquemas textuales se han empleado

⁵¹ Julio Cortázar, *Rayuela*, México, Santillana Ediciones, 2006, p. 567.

⁵² Graniela-Rodríguez, *op. cit.* p. 148.

muchas veces, provocan pasividad en el lector quien busca los indicios conocidos, hace previsiones y confirma sus expectativas; los relatos de este tipo lo limitan. Un texto aparentemente caótico puede hacerlo reaccionar y, proporciona al escritor una gran libertad “para violentar las normas establecidas de la escritura y la estructura narrativas, para reemplazar el orden convencional del relato por un orden soterrado que tiene el semblante del desorden, para revolucionar el punto de vista del narrador, el tiempo narrativo, la psicología de los personajes, la organización espacial de la historia”.⁵³ *Rayuela*, por ejemplo, presenta una serie de capítulos ordenados numéricamente del 1 al 155. Es posible leerla así o seguir el “Tablero de direcciones” en el que el autor sugiere otro camino para recorrerla. Con la frase “a su manera este libro es muchos libros” indica que estos caminos no son los únicos; el lector puede leerla como quiera. Entonces es “un libro que es muchos libros y que cada lector arma como copartícipe de su construcción”.⁵⁴

La ruptura de la secuencia narrativa se refleja en la concepción del tiempo. Cuando la novela cambia su configuración “deja de ser esa continuidad temporal y espacial a que nos había acostumbrado la novela decimonónica, para hacerse poliédrica, amorfa”.⁵⁵ Por otra parte, si las acciones no suceden de manera cronológica, el tiempo debe expresar la simultaneidad. Y si varias historias se entrelazan, la novela debe sugerir la ubicuidad: *Rayuela* ha logrado destruir “un espacio para construir un espacio, decapitar el tiempo para que el tiempo salga con otra cabeza”.⁵⁶ Esto se logra desplazando a personajes de su lugar o contexto original. O creando historias paralelas que se acercan pero no se tocan nunca.

⁵³ Vargas Llosa, *op. cit.* p. 11.

⁵⁴ Alazraki, *op. cit.* p. 197.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 127.

⁵⁶ José Lezama-Lima, “Cortázar y el comienzo de otra novela” en Mudrovic, M., *Espejo en el camino*, México, UNAM. 1998, 274.

De manera semejante, en *Morirás lejos* la secuencia “Diáspora” evoca distintos momentos en que el pueblo judío fue objeto de opresión como un juego en el tiempo que crea la impresión de simultaneidad; también es un desplazamiento espacial que sugiere ubicuidad mediante “un conjunto de operaciones textuales que permiten el desvanecimiento de lo real”... Ya lo sugería la alusión a “El jardín de senderos que se bifurcan”.⁵⁷

El laberinto se refleja en la estructura de la novela. Esta es, al menos, dos libros que esbozan líneas paralelas: un relato está ordenado con el alfabeto, otro con los números romanos. Las paralelas se entrecruzan, entonces dejan de serlo: “Salónica a”, micro relato realista, se interrumpe cuando aparecen “Diáspora I-VI”, novela histórica, a la que corta “Salónica b” micro relato que cuenta la historia de un pervertido sexual. Así son tres libros: el del alfabeto, el de la numeración romana y en el que se entrecruzan e interrumpen. “Diáspora” se acaba y empieza “Grossaktion”, numerada con arábigos y que puede leerse de corrido si se saltan las páginas de “Salónica”. Cuando termina “Grossaktion” empieza “Totenbuch”, numerada en alemán. Cada secuencia sugiere un libro y un camino. Así, hay varios libros, incluso todos los libros que pueden surgir del alfabeto, y varios caminos que se entrecruzan; “no corren rectilíneamente a lo largo de sus páginas, sino que, gracias a la propia disposición y los contenidos del discurso, los hilos reconducen una y otra vez a diversos fragmentos de la novela”.⁵⁸ Esta forma un laberinto.

El laberinto se plasma en la psicología de los personajes en la que no hay una construcción sistemática de caracteres sino una multiplicidad de posibles identidades: el hombre de la banca es desempleado maduro, obrero, técnico; eme es médico, modesto

⁵⁷ Sánchez-Prado, *op. cit.* p. 251.

⁵⁸ Rangel, *op. cit.* p. 155.

cirujano, criminal de guerra, destructor del gueto, Hitler. ¿Cuál elige el lector? ¿Si toma una elimina las otras? ¿Todas suceden? Las múltiples identidades son los caminos del laberinto.

1.3.4 RETANDO AL LECTOR

La estructura fragmentada, la yuxtaposición de relatos, los componentes lúdicos y la multiplicidad no son un fin en sí mismos. Pacheco, como Cortázar, reta al lector. En este punto hay gran afinidad entre ambos escritores: “Margo Glantz coloca a *Morirás lejos* siguiendo la ruta marcada por *Rayuela* de Julio Cortázar [...] El lazo que la une con la novela del escritor argentino es, en su opinión, el activismo del lector”.⁵⁹ Es conveniente contrastar lo que Cortázar y Pacheco expresan y hacen en sus respectivas novelas.

Cortázar considera que la novela usual limita al lector y entre mejor escrita esté, más definidos están sus límites. Esto provoca que lea de manera pasiva atento a los marcadores textuales que el texto le ofrece. Entonces es urgente acabar con “el libro que se lee de principio a final como un niño bueno”.⁶⁰ Si el escritor quiere transformar al lector, debe trastocar la literatura, quebrar sus hábitos mentales y romper las formas acostumbradas de contar y leer historias. Su texto debe suscitar la complicidad del lector al “murmurarle otros rumbos” de lectura mediante un texto aparentemente caótico, antinovelístico.⁶¹

Se busca la complicidad del lector, alguien que acompañe al escritor en el camino. Éste le proporciona “una arcilla significativa, un comienzo de modelado” que el lector debe manipular libremente para darle la forma que él elija.⁶² Esa pasta maleable está en la estructura fragmentada y la multiplicidad. Se encuentra en las cosas en bruto: “conductas,

⁵⁹ *Ibid.*, p. 137.

⁶⁰ Cortázar, *op. cit.*, p. 577.

⁶¹ *Ibid.*, p. 515.

⁶² *Ibid.*, pp. 517-518.

resultantes, rupturas, catástrofes, irrisiones. Allí donde debería haber una despedida, hay un dibujo en la pared”.⁶³ Es decir, las piezas del rompecabezas estarán dispersas para que el lector las arme. Pero ¿qué lector está dispuesto a esto? ¿Qué tipo de novela lo permite?

Morirás lejos como eme, juega indefinidamente con un hecho: una persona lee, otra la observa. Ese juego es un reto para el lector desde la primera página. Lo provoca constantemente con las posibilidades que ofrece entre las cuales él debe elegir. Sugiere varios recorridos para leer la novela. Plantea infinidad de identidades en los personajes y esboza mil virtuales desenlaces. Configura distintos diseños espacio-temporales que confluyen en el laberinto, la novela caótica misma. Todo esto es un juego para romper los hábitos mentales del lector. Así, “la novela se abre ante nosotros como un mosaico ilimitado de probabilidades” y se convierte “en un texto a componer. Por consiguiente, desde su inicio la posibilidad de una lectura pasiva queda completamente descartada”.⁶⁴

Las posibilidades se representan con el alfabeto. Cuando este se termina, el narrador opera una vuelta de tuerca. Ya presentó las posibilidades de Alguien; ahora presentará la de eme. Pero quien realmente le importa es el lector: “el narrador propone ahora un sistema de posibilidades afines con objeto de que tú escojas la que creas verdadera”.⁶⁵

Entre los juegos que hay en *Morirás lejos* está el de las pistas. A lo largo de la novela se dan indicios sobre la identidad del hombre sentado y de su observador. Escena que está ahí para que “tú” te reflejes en ella, te preguntes quién es quién y elijas ¿A quién interpela a través de los juegos de referencias, adivinanzas y el laberinto? ¡Al lector!

No obstante, al plantearse el enigma de la relación entre los dos actantes, se plantea la presencia de un tercer perseguidor. Este individuo es quien tiene a su cargo la consecución de las pistas.

⁶³ *Ibid.*, pp. 567.

⁶⁴ Graniela-Rodríguez, *op. cit.*, p. 143.

⁶⁵ Pacheco, *op. cit.*, p. 72.

Realizará además un rastreo de normas de conducta específicas que identifiquen a cada una de las identidades del juego. Obviamente, este sujeto no es otro que el lector.⁶⁶

El lector decodifica los signos, reconstruye su significado e interpreta su sentido. Una sola lectura es insuficiente para comprender esta novela caótica. Es preciso perderse entre sus referencias y caminos de lectura. Así el lector recrea la historia; intuye o decide quién es Alguien, quién es eme. Entonces “ otorga a éstos su posible identidad y tras hacerlo, escoge para ellos un final meritorio que, o bien los ajusticie o bien los libere”.⁶⁷

2. *MORIRÁS LEJOS* Y LA TORRE DE BABEL, RELACIÓN INTERMEDIAL

En *Morirás lejos* no solo hay citas de textos escritos como las que se mencionaron en el primer capítulo de este trabajo. Hay varias referencias a películas, obras de teatro, música y una pintura. Algunas de ellas confluyen en la imagen de la torre de mampostería sobre el pozo en el parque: *Midnigth*, un poema de Villaurrutia; “El acercamiento a Almotásim” de Borges; el capítulo 110 de *Rayuela* de Cortázar; el capítulo 11 del Génesis; *La torre de Babel* de Brueghel. Al incluir en su obra toda esa variedad Pacheco invita a leerla de cierta manera mediante una sugerencia explícita casi al final de la novela:

Y añade a estas palabras propias y ajenas las otras que leíste, las fotografías y documentales que has visto. Trata de reconstruirlo todo con la imaginación y tendrás una idea, apenas aproximada en su vaguedad, de lo que fue todo aquello. Basta que las imágenes te torturen, no te dejen jamás, y sientas horror, compasión, miedo, vergüenza.⁶⁸

Para comprender cómo se integran en el relato y cuál es su función existe la intermedialidad, un enfoque parecido a la intertextualidad que estudia la relación entre textos y otras

⁶⁶ Graniela-Rodríguez, *op. cit.* p. 159.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 143.

⁶⁸ Pacheco, *op. cit.* , p. 156.

expresiones artísticas.⁶⁹ Un ejemplo de relación intermedial es cuando una imagen pictórica o fílmica se cita en un poema o relato como analogía o motivo de composición. Este tipo de cita se conoce como écfrasis.

La écfrasis es una forma retórica que se ha empleado para explicar la manera en que la literatura hace referencia a las artes visuales: se apropia de una imagen y la representa por medio de palabras, es “el intento de imitar con palabras un objeto de las artes plásticas, principalmente la pintura o la escultura” o el cine y la fotografía.⁷⁰

La imagen que se cita puede recrearse de distintas maneras y con varias funciones en las que se distingue un mayor o menor grado de intertextualidad. Estudiar las formas de aludir permite comprender de qué manera una cita está presente en un nuevo texto.⁷¹

Hay relación intertextual cuando el texto o imagen que se ha tomado prestado de otra obra escrita o visual se menciona de manera explícita mediante referencias directas. O bien, se describe la obra de la que proviene la cita y se explica cuál es su función en el poema o relato al que se ha incorporado. Incluso se reflexiona sobre la relación que hay entre ellas.

El grado de intertextualidad es mayor a la alusión directa cuando la cita de otra fuente se emplea para dar forma a alguno de los componentes de la obra literaria en la que se recrea ya sean las imágenes, la estructura o la técnica narrativa. También hay un alto grado de intertextualidad cuando el sentido que la referencia tiene en el texto original se modifica con una intención paródica o si “cuestiona sus principios ideológicos”.⁷²

⁶⁹ Susana González Aktories, *Entre artes, entre actos : Écfrasis e intermedialidad*. México, Bonilla Artigas Editores, 2011, p. 32.

⁷⁰ Marta Plaza, “Poesía que es pintura. Écfrasis literaria en Exposición de Ovidio García Valdés en *Acta Poética*. *Revista de Teoría de la Literatura Comparada*, 2018. En: <https://revistas.uam.es/actionova/article/view/9467/10439> [Consultado el 15 de agosto de 2020].

⁷¹ González, *ibid.*, pp. 35-36.

⁷² *Ibid.*, pp. 36-37.

La intertextualidad es menor cuando el intertexto está implícito, se menciona vagamente o se cita sin explicar cómo se relaciona con la obra a la que se ha incorporado.⁷³ En *Morirás lejos* hay una cita intermedial cuando se evoca *La Torre de Babel*, pintura de Brueghel. En este capítulo se analiza la manera en que Pacheco incorporó en su novela esta referencia, con qué función y con qué grado de intertextualidad.

2.1 LA TORRE DE BABEL EN *MORIRÁS LEJOS*

La Torre de Babel en la novela de Pacheco alude a un texto y una pintura en los que la torre es el tema principal: el capítulo once del Génesis y el cuadro de Brueghel. En *Morirás lejos* la torre y el pozo conforman un código temático que determina relaciones alegóricas y simbólicas con la Torre de Babel, imagen a la vez visual y textual.⁷⁴ Para comprender de qué manera estas obras se citan en el texto de Pacheco es necesario describir primero sus características originales y luego la manera en que se recrean.

2.2 RELATOS SOBRE LA TORRE DE BABEL

El relato más conocido de la Torre de Babel está en el libro del Génesis. Los hombres deciden construir la torre con el fin de alcanzar el cielo por sus propios medios. Este acontecimiento está narrado en primera persona del plural: “vamos a hacer ladrillos, construyamos”. Cuando Dios se dio cuenta de sus intenciones, mandó a los ángeles a que la destruyeran, dividieran la lengua de los hombres y los dispersaran. La causa de la confusión de lenguas es la voluntad

⁷³ *Ibid.*, p. 37.

⁷⁴ Margo Glantz, José Emilio Pacheco. Literatura de incisión, Centro Virtual Cervantes, sin año de publicación. En http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/jose-emilio-pacheco-literatura-de-incision--0/html/72143fd9-ddd4-48ce-b368-ec6fc4db25a4_2.html, p. 7, [Consultado el 3 de septiembre de 2020].

del hombre de ser amo y señor de todo lo que puede dominar mediante el lenguaje: a la naturaleza, a otros hombres. Su medio de comunicación se vuelve una forma de opresión.⁷⁵

La historia de la Torre de Babel aparece además en los relatos de Beroso el Caldeo del año 280 a. C.; de Abideno, un historiador griego del siglo III a. C. y el del filósofo romano Polihistor (100 a. C.). Abideno cuenta que la torre estaba en Babilonia. Unos gigantes la habían destruido y un viento fuerte la derrumbó después de lo cual la lengua de los hombres se dividió en muchas. Polihistor también menciona un viento fuerte que destruyó la torre y atribuye un origen divino a la división de lenguas.⁷⁶

Una versión posterior del relato sobre Babel se encuentra en la obra de Flavio Josefo, historiador de origen judío. Josefo considera que Nemrod promovió la construcción de la torre para protegerse de un nuevo diluvio y por temor a la dispersión del pueblo. Este autor plantea que la causa del castigo divino fue la desobediencia de los hombres a Dios quien les había ordenado que se dispersaran.⁷⁷

Otros relatos posteriores cuentan la destrucción de la torre de Babel: los *Oráculos sibilinos* una antología de catorce libros atribuidos a diversas Sibilas y que fueron compuestos entre el siglo I y IV después de Cristo por poetas judeo helenistas. El teólogo Eusebio (ca. 260) es el autor de *Historia eclesiástica*. En esta obra cita a Flavio Josefo y a través de él al relato de Beroso sobre Babel.⁷⁸

Los relatos que provienen de la tradición judeo helenística tienen algunos elementos en común que no se encuentran en el texto bíblico: el temor de un nuevo diluvio; Nemrod

⁷⁵ Paul Ricœur, *La tour de Babel et la confusion des langues en Résonances. L'autre scène ou les vivants et les dieux*. France culture., 1976. En: <https://www.youtube.com/watch?v=7uu7gQC9Dew> [Consultado el: 20 de julio de 2020].

⁷⁶ Xavier Coster, “Jusqu’au ciel!!” en *Géographie et cultures*, 2014. En: <https://journals.openedition.org/gc/2768>, [Consultado el: 22 de julio de 2020, p. 3].

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 4.

ordena la construcción de la torre; su destrucción se atribuye a algún fenómeno de la naturaleza. Estos rasgos tendrán gran impacto en la iconografía occidental.⁷⁹

La historia de la construcción y destrucción de la Torre de Babel expresa el deseo humano de gloria y poder. Este deseo lo lleva a superar sus límites más allá de lo posible rompiendo incluso las leyes de la naturaleza. Pero esta narración es una advertencia: es solo hombre y no debe perder de vista cuál es su lugar.⁸⁰ Esta historia representa también la forma en que un pueblo o un gobernante, Babilonia, Mesopotamia, Nemrod o Nabucodonosor, dominan y oprimen a otros pueblos. Como moraleja de esta historia puede decirse que cualquier país que intenta imponer su lengua de manera opresiva cae finalmente.⁸¹

El contenido temático de los relatos sobre la Torre de Babel aporta tres elementos a *Morirás lejos*. Primero, la reflexión sobre el lenguaje, su función y qué sucede cuando se usa como herramienta de opresión. Segundo, el orgullo humano que se concreta en el deseo de poder, en el dominio sobre la naturaleza y sobre los hombres. Tercero, su persistencia de este mito a lo largo de la historia, su recreación en textos de distintas culturas y en diferentes medios de expresión (literatura, cine, artes plásticas).

2.3 LA TORRE DE BABEL DE BRUEGHEL

El cuadro *La torre de Babel de Brueghel* es un motivo al que se alude de manera directa en varios puntos en *Morirás lejos*: se menciona en el inciso “e” de “Salónica, el del nostálgico que va al parque para recordar. La torre que se encuentra en él está hecha de mampostería; el narrador afirma que puede ser una parodia del cuadro de Brueghel. El hombre lee en “El

⁷⁹ *Ibid.*, p. 5.

⁸⁰ Ricœur, *op. cit.*

⁸¹ V. Ricœur, *ibidem*.

aviso oportuno” una paráfrasis del capítulo once del Génesis en el que se narra la historia de Babel y la confusión de lenguas. Y hacia el final de la novela se menciona la reproducción que hay en el cuarto de eme del cuadro del pintor flamenco que el narrador describe y del que esboza una interpretación: “la torre del pozo o el pozo en forma de torre evoca lejanamente la imagen pintada con el genio irrepetible que tuvo Brueghel”.⁸² Por todo esto es innegable que el grado de intertextualidad entre el cuadro y la novela es alto. Entonces es necesario identificar las características del primero que se recrean en ella.

El cuadro de Brueghel es en sí mismo intertextual pues ilustra un relato bíblico e implica también cierto conocimiento de alguno de los relatos de la tradición judeo helenística porque atribuye a un personaje la supervisión de los trabajos de edificación.⁸³ La imagen de conjunto da la impresión de un ensamblaje de detalles y de pequeñas escenas en el campo, el mar, la ciudad y la torre que conforman dos entornos distintos: la naturaleza (cielo, campo, mar) y lo arquitectónico (torre, ciudad) entre los que hay cierta oposición.⁸⁴ En el cuadro se distinguen tres partes:

En el primer plano están los personajes. Hay un rey que observa el avance de la construcción. A su alrededor los talladores de piedra continúan trabajando y otros le hacen reverencia. Los personajes están vestidos según la usanza del siglo XVI. El rey podría ser Nemrod como en los antiguos relatos sobre la torre o podría representar a Felipe II, el rey español que gobernaba los Países Bajos en la época de Brueghel. Por lo anterior el cuadro establece un fuerte vínculo entre el pasado y el presente: de la continuidad de los gobiernos

⁸² Pacheco, *op. cit.*, p. 120.

⁸³ Chloé Fouquet, *La tour de Babel. Kunst Historisches Museum* dans le cadre du cours d'Art, Design et Edition Numérique de la licence EVMAN, 2014, En: <https://www.youtube.com/watch?v=u3iI8CJwPww> [Consultado el : 24 de julio de 2020].

⁸⁴ Coster, *op. cit.*, p. 14.

tiránicos desde Babel hasta los métodos “brutales de Felipe II para intentar restablecer el orden cívico y religioso”.⁸⁵

El segundo plano está centrado en la torre y las actividades que se realizan en ella. Su verticalidad contrasta con la horizontalidad de la planicie del paisaje que hay a su alrededor.⁸⁶ Mediante las nubes que rodean el remate, el pintor da la idea de que es tan alta que alcanza a tocar el cielo. El estilo de la torre retoma la arquitectura antigua con arcos como los del Coliseo de Roma. Esta similitud es una especie de referencia intermedial.

Las semejanzas arquitectónicas de la Torre de Babel con el Coliseo evocan el poder y la autoridad que se asocian a la Roma Imperial y también recuerdan su caída. La referencia al Coliseo alude a la cúspide de una civilización que el humanismo renacentista buscó recuperar y superar, pero que también es símbolo de la arrogancia con la que los romanos dominaron a muchos pueblos, las tierras flamencas por ejemplo.⁸⁷

Por otra parte, la torre de Brueghel tiene algunos problemas arquitectónicos. Está compuesta de galerías superpuestas de forma cilíndrica. Pero los niveles no están alineados horizontalmente y su diámetro va disminuyendo. Los arcos están contruidos perpendicularmente al piso pero este no es horizontal lo que da la impresión de que la torre está inclinada, a punto de caer. Como elemento de composición esto genera perspectivas oblicuas y líneas en diagonal. Parece que la torre va a derrumbarse por la forma en que se construyó más que por un castigo divino. La base de la torre y los primeros niveles están concluidos. La arquitectura es imperfecta; “a medida que se construye un área de la torre, otra está inconclusa o derrumbándose, así se acentúa su semejanza con la antigua grandeza del Coliseo y su ruina posterior como símbolo imperial”.⁸⁸

⁸⁵ Joanne Morra, *Utopia lost: Allegoria, ruins and Pieter's Brugel's Tower of Babel*. *Art History* Vol. 30 No. 2. April 2007, Oxford, Malden, USA. En: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/j.1467-8365.2007.00538.xp>, [Consultado el 24 de julio de 2020, p. 204].

⁸⁶ Coster, *op. cit.*, p. 14.

⁸⁷ Morra, *op. cit.* p. 202.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 205

Por la arquitectura que se aprecia en el cuadro el pintor muestra procedimientos de construcción modernos en su época. Al pie de la torre la escena es una obra en la que se ven diferentes oficios de la construcción y distintas formas de transportar los materiales: talladores de piedra, grupos que llevan bloques, andamios, e incluso una especie de grúa para subir cargas pesadas.⁸⁹

El tercer plano representa la ciudad que rodea a la torre. En el cuadro de Brueghel se observa una ciudad holandesa del Renacimiento y no Babilonia como en la Biblia. Lo anterior provoca una confusión intencional entre distintas épocas por el contraste entre la torre, el puerto y la ciudad. Brueghel emplea la transposición de escenas bíblicas a su época.

La iluminación del cuadro es significativa. La torre proyecta su sombra hacia la derecha, sobre la ciudad, el puerto e incluso el agua. Esto significa que el sol se encuentra a la izquierda, detrás del espectador, e ilumina la parte izquierda, la más clara de la torre mientras que la de la derecha está en la penumbra.⁹⁰ Por las sombras que proyectan los muros, es posible imaginar que el sol está en lo alto en el cielo. Una perspectiva de conjunto ayuda a identificar el punto de vista que adoptó el pintor: está en un lugar elevado porque puede mirar hacia abajo, en dirección oblicua.

En este cuadro la arquitectura aparece como una manifestación del deseo humano de dominar la naturaleza que puede transformar un peñasco en una torre colosal. Así se expresa la voluntad de superar la condición del hombre y su naturaleza. Pero, por su imperfección, la torre es un símbolo “de los límites de las fuerzas humanas ante la potencia de la naturaleza”.⁹¹ Así la arquitectura y la naturaleza se oponen; la torre representa una tentativa fallida de

⁸⁹ Fouquet, *op. cit.*

⁹⁰ Coster, *op. cit.*, p. 11.

⁹¹ *Ibid.*, p. 13.

dominar el orden natural. En el cuadro de Brueghel no es la divinidad quien detiene al hombre sino que la naturaleza le marca los límites que no debe sobrepasar.

La oposición a la condición natural del hombre se sugiere por el contraste entre vertical-horizontal de la torre y del paisaje.⁹² También hay contraste entre las actividades cotidianas del puerto y las extraordinarias de la construcción de la torre, el trabajo horizontal y el vertical de la elevación hacia el cielo.

En la visión de Brueghel de la historia de Babel no hay intervención divina o sobrenatural. El hombre busca superar su condición y no respeta la naturaleza de las cosas ni a la Naturaleza en sí. Entonces ésta le pone límites a los proyectos humanos. El pintor hace énfasis en la desproporción de los medios que el hombre utiliza en contraste con el fin que persigue; no puede elevarse hasta el cielo, las nubes marcan un límite después del cual no puede ir más allá.

A partir de lo anterior puede decirse que *La torre de Brueghel* aporta a *Morirás lejos* varios aspectos que el escritor ha recreado en su historia. Primero, una composición en tres planos y un ensamblaje de detalles y escenas. Segundo, una torre formada por siete niveles de perspectivas oblicuas y líneas en diagonal y el contraste entre la torre vertical y el plano horizontal de su entorno. Tercero, la iluminación en el cuadro que simula que el sol está detrás del espectador y el punto de vista del pintor que está más elevado que la ciudad y que la torre por lo que ofrece una vista desde lo alto, oblicua. Cuarto, una composición que integra texto, pintura y arquitectura y un juego temporal en el que el tema de la torre se superpone a la realidad renacentista. Quinto, la torre como símbolo de grandeza imperial y advertencia de ruina y destrucción, es decir, una denuncia contra la tiranía del poder y su continuidad a lo

⁹² V. *Ibid.*

largo de la historia. Sexto, la irreverencia del hombre ante la naturaleza y su deseo de dominarla. Por último, es una imagen que ha tenido una gran influencia posterior que se ha recreado muchas veces en diferentes medios y obras de arte.⁹³

2.4 LA TORRE DE BABEL, DESCRIPCIÓN Y REFLEXIÓN DE PACHECO

Un indicio del grado de intertextualidad que hay entre dos textos es la cita directa y una reflexión sobre cuál es la función de la referencia en el texto en el que referencia se incorpora. La presencia de la Torre de Babel no es una simple alusión, se menciona varias veces. La primera es en el inciso “e” de *Salónica*. Su presencia en ese inciso no es accidental, el narrador sugiere que “esa torre es un símbolo, una referencia tan inminente que se vuelve indescifrable, un augurio, una recordación, una amenaza, un amparo”.⁹⁴

Posteriormente, la Torre de Babel aparece como un cuadro en la habitación de eme quien la tomó de una revista. No tiene conocimientos de arte pero la imagen produce en él un efecto fascinador desde que la encontró en una caja de chocolates. Ese cuadro tampoco es accidental. El narrador pregunta: “¿qué función desempeña en su refugio?”. Para explicar la presencia del cuadro de Brueghel en la novela, se emplea la misma estrategia narrativa que para caracterizar a Alguien o a eme: la multiplicidad de opciones. En cierta forma, la Torre de Babel es otro de los caminos que el lector puede tomar para recorrer la novela-laberinto.

Entonces *La torre de Babel* de Brueghel es... un recordatorio de los campos de concentración por las lenguas que se hablaron ese espacio aberrante y por la forma en que

⁹³ Ariane Ajoulat, « De l'antiquité à la science-fiction: le réinvention de Babylone dans les représentations artistiques occidentales des XXème et XXIème siècles » dans *Les cahiers de l'école du Louvre. Recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations, archéologie, anthropologie et muséologie*. France, École du Louvre. 2015. En : <https://journals.openedition.org/cel/323> Consultado el: 28 de julio de 2020, p. 72.

⁹⁴ Pacheco, *op. cit.* p. 27.

sus habitantes fueron dispersados. Una metáfora del Tercer Reich por la torre que intentó construir semejante a la que se menciona en el Génesis. Solo que para esa edificación los materiales que se emplearon fueron “la sangre y el terror”.⁹⁵ Estas respuestas poco convincentes no concuerdan con la personalidad de eme. Ese camino se cierra.

El narrador cambia de rumbo, encuentra otro camino: intenta aclarar las intenciones del pintor... ¿Por qué pintar una escena que él no observó? La torre...representa un desastre inminente; es un desafortado mausoleo, una tumba para algún rey. ¿Qué rey? El camino se bifurca y no elige una opción sino varias posibilidades: Nemrod, Nabucodonosor, Baltasar, Carlos V, Adolf Hitler. Es una reminiscencia. ¿Qué recuerda? ¿A Mesopotamia, a Roma, al Reichstag? Ziggurat, coliseo o chimenea que representa a grandes imperios que están en ruinas, símbolo de la ambición condenada al fracaso. “Se parece a las ruinas del Reichstag pero también al cadáver del Coliseo”. Es monumento imperial; no arco del triunfo ni mausoleo, sino “túmulo sepulcral para todos los tiranos del mundo. [...] que se hizo con el trabajo esclavo y se alzó para no perdurar”.⁹⁶ Es protesta contra cualquier forma de opresión: Mesopotamia, Roma, la Inquisición, el Reichstag.

En su descripción de la Torre de Babel, Pacheco actualiza los materiales y hace un símil: es el imperio fallido del Tercer Reich o la torre del crematorio en los que piedra y cemento se sustituyen por sangre y terror. Coincide con interpretaciones anteriores de los relatos de Babel o del cuadro del pintor flamenco: es una advertencia de ruina y desastre para quienes, sintiéndose poderosos, oprimen. Su fuente no solo es el Génesis, probablemente también Heródoto, con seguridad Flavio Josefo, autor al que consultó para redactar *Diáspora*, porque menciona a Nemrod como constructor de la torre, lo que no sucede en el texto bíblico.

⁹⁵ *Ibid.* p. 119.

⁹⁶ Pacheco, *op. cit.*, p. 120.

Percibe y recuerda la amalgama arquitectónica ziggurat-coliseo que representa y advierte lo que ha sucedido a grandes imperios, a cualquiera que opresor. Reflexiona también sobre la inutilidad del esfuerzo y la ambición humanos ante el poder de la naturaleza. Como obra de arte o símbolo, alude a la intertextualidad e intermedialidad implícitas en el cuadro de Brueghel, o en la Torre de Babel en sí misma.

Por último, ese apartado da una vuelta de tuerca mediante unas preguntas: “¿Desde los ojos de quién mira el pintor el paisaje del cuadro? ¿Con qué derecho se atreve a pintar algo que jamás observó? ¿Quién contempla *La torre de Babel*? ¿Quién nos cuenta la historia del acoso de eme?” que plantean el problema de la perspectiva desde la cual se observa y se pinta una escena o se cuenta y se lee una historia. Es decir, problematiza la creación y la recepción.

2.5 PROCEDIMIENTOS QUE SE EMPLEAN EN *MORIRÁS LEJOS* PARA RECREAR LA TORRE DE BABEL

La torre no solo es solo alusión sino un motivo que se emplea para dar forma al relato: “uno de los elementos de la trama ofrece una relación de similitud con la obra que lo contiene”.⁹⁷ Lo anterior es indicio de un alto grado de intertextualidad. Es decir, las características plásticas o visuales se integran a la estructura textual. Si *Morirás lejos* es un laberinto, ¿puede ser una torre al mismo tiempo?

Al final del apartado del cuadro de Brueghel se mencionaron las propiedades plásticas que lo distinguen y que pueden recrearse en la novela. Esa pintura es en sí misma intertextual e intermedial. Además, se ha recreado muchas veces y su simbolismo tiene infinidad de resonancias en la cultura posterior. Ahora es el momento de descubrir cómo se ha integrado

⁹⁷ Glantz, *op. cit.* p. 4,

a la estructura textual. En otras palabras, hay que identificar qué elementos sugieren la presencia de una torre como motivo de composición de *Morirás lejos*.

2.5.1 LA IDEA DE SUPERPOSICIÓN, PISOS O NIVELES

Desde las primeras líneas de la novela está la idea de niveles o capas. Esto se aprecia en la forma en que se relacionan el parque/azotea, Patio interior-escalera de caracol-azotea-cuarto de servicio, pozo/torre, parque/hormiguero, gueto/cloaca, torre/pozo que indican oposición espacial entre las nociones de arriba abajo. Por ejemplo: “comenzamos a cavar un gueto debajo del gueto [...] el laberinto de las cloacas”.⁹⁸ El mismo contraste se nota en la posición de eme respecto del hombre de la banca: “alguien mira desde arriba, oculto tras una persiana, a otro alguien que abajo lee”.⁹⁹ En conjunto, estos espacios conforman varios niveles que casi se recorren visualmente de arriba abajo. Quien mira a través de la persiana está a punto de enloquecer porque un hombre inofensivo:

Lleva muchos días sentado a las mismas horas en la misma banca del mismo parque con el pozo en forma de torre donde flota un olor a vinagre, caen las hojas aciculares de los pinos, se ahondan las inscripciones en la corteza de un chopo, los gusanos seccionan renuevos, más hojas, yemas; 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.¹⁰⁰

Este recorrido visual desde el punto de observación de eme hasta el subsuelo se asemeja el punto de vista del pintor en la Torre de Brueghel: mira desde lo alto, por lo que ofrece una

⁹⁸ Pacheco, *op. cit.*, p. 53.

⁹⁹ Glantz, *op. cit.* p. 1.

¹⁰⁰ Pacheco, *ibid.*, p. 54.

perspectiva hacia abajo, oblicua, como la torre en sí misma: “por lo que en forma oblicua alcanza a advertirse en el campo visual creado por dos láminas casi invisiblemente apartadas gracias a la acción de palanca que ejercen los dedos angular e índice”.¹⁰¹ Este punto de observación es el mismo desde el cual eme mira al interior de la cámara de gas: “la luz es verde como los cristales como la ventana desde la cual le fue dado a eme observar el infierno”.¹⁰²

2.5.2 EL CONTRASTE ENTRE LA TORRE VERTICAL Y EL PLANO HORIZONTAL

En el entorno se aprecia el contraste que hay en la oposición de la torre, lo vertical, y el parque, lo horizontal. Esta oposición aparece desde la segunda línea de la novela. Es un motivo que se reitera continuamente a lo largo de las páginas y de la superposición de las historias que la componen.

2.5.3 LA POSICIÓN DEL LECTOR RESPECTO DE LA ESCENA CENTRAL

Alguien está sentado en la banca del parque, eme lo mira por detrás, de manera oblicua desde lo alto de su cuarto en la azotea. El lector está más atrás todavía que eme. Recuerda al sol que ilumina al cuadro de Brueghel en el que parece estar detrás del espectador. Esta perspectiva que Pacheco ofrece al lector evoca el estilo de Brueghel: en su obra “los personajes se representan con frecuencia de espaldas, ofreciendo a los observadores una vista característica de su posición de observador”.¹⁰³

2.5.4 LA SUPERPOSICIÓN DE HISTORIAS

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰² Pacheco, *op. cit.*, p. 92.

¹⁰³ Laurie Hastir, *Beyon Brugel. Dossier pédagogique*. Nakami Communication, 2019. En <http://portaleduc.net/website/wp-content/uploads/2019/09/Dossier-P%C3%A9dagogique.pdf>, p.38, [Consultado el 10 de julio de 2020].

Son siete las historias como los siete niveles de un zigurat. Cada uno se identifica con un título: Salónica, Diáspora, Grossaktion, Totenbuch, Götterdämmerung, Desenlace, Apéndice.¹⁰⁴ En esta superposición hay un juego temporal en el que confluyen y se actualizan distintos momentos de la historia en los que los judíos han sido víctimas de la opresión.

2.5.5 COMPOSICIÓN EN TRES PLANOS

De la misma manera que en el cuadro de Brueghel existen tres planos (el del personaje que encarga la construcción, la torre y la ciudad) en *Morirás lejos* hay también tres planos: el de la ficción en el que actúan Alguien y eme; el de la historia que cuenta la destrucción de Jerusalén, la Inquisición y el Holocausto; el de la meta literatura en que la novela reflexiona sobre sí misma ya que se trata de “una novela que inquiera sobre su propio modo de producción”.¹⁰⁵ E incluso pueden identificarse otras relaciones de tres planos. La primera es una variación de la que ya se mencionó: los planos de la ficción, la historia y la realidad del lector quien, orillado por el narrador, debe llevar a cabo un proceso investigativo para llegar a sus propias conclusiones sobre quién es Alguien, quién es eme, quién cuenta la historia, por qué el pintor recrea una historia que él no observó. Otros tres planos se distinguen en la visión múltiple que el relato ofrece sobre el hombre de la banca y sobre eme: qué hace, dónde está, cómo es.¹⁰⁶ Jiménez delimita tres partes: la primera parte corresponde con el primer fragmento de *Salónica. Diáspora, Grossaktion, Totenbuch, Götterdämmerung* y los fragmentos de *Salónica* que se intercalan con estas secuencias forman la segunda parte. A la

¹⁰⁴ Yvette Jiménez de Báez, *Ficción e historia: La narrativa de José Emilio Pacheco*, México; El Colegio de México, 1979, p. 161.

¹⁰⁵ Magda Graniela-Rodríguez, *El papel del lector en la novela mexicana contemporánea: José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo*, Urbana Illinois, University of Illinois, 1987, p. 138.

¹⁰⁶ *Ibid.* p. 150.

tercera parte la integran *Desenlace*, *Apéndice* y las secciones de *Salónica* que alternan con ellas.¹⁰⁷

2.5.6 Un ensamblaje de detalles y escenas. Tal ensamblaje evoca la mampostería o los tabiques de la torre y al cemento que une las piezas entre sí. La torre de Babel se hizo con tabiques y alguna mezcla. La técnica consiste en pegar trozos con algo continuo: fragmentos de historias que se unen mediante un relato continuo, *Salónica*, eme mirando al hombre de la banca. A esta novela se le ha reconocido una “condición fragmentada del discurso”.¹⁰⁸ Una forma distinta de lo fragmentario es la bifurcación, la multiplicidad de opciones que se derivan casi desde cualquier punto: la identidad de los personajes o del narrador, las formas de opresión, la gran cantidad de referencias,... “La fragmentación del texto es la fragmentación de las hipótesis”.¹⁰⁹ La novela “abre ante nosotros un mosaico ilimitado de posibilidades. Deja de ser un hecho cabalmente concluido, para convertirse en un texto a componer”.¹¹⁰ Los fragmentos comparten entre sí algunos motivos que pueden integrarse gracias a la participación activa del lector para configurar el motivo de composición que unifica todo ese caos aparente: “la visión de conjunto se obtiene mediante el reconocimiento y la identificación de diversas claves. Estas funcionan a nivel alegórico y simbólico para permitirnos combatir la condición fragmentaria del discurso”.¹¹¹

2.5.7 La torre como símbolo de poderío, decadencia y ruina. El deterioro de la torre es una denuncia contra la tiranía del poder y su continuidad a lo largo de la historia. Esto se aprecia en el plano histórico de la novela y la manera en que en él se recrean el poderío de Roma, de

¹⁰⁷ Jiménez, *Ficción e historia: la narrativa...*; pp. 161-162.

¹⁰⁸ Jiménez, *op. cit.* p. 170; Glantz, citada por Graniela-Rodríguez, *Ibid.*, p. 136.

¹⁰⁹ Glantz, *op. cit.* p. 3.

¹¹⁰ Graniela, *Íbid.* p. 143.

¹¹¹ *Íbid.* p. 148.

la Inquisición, del Tercer Reich imperio fallido cuyo monumento fueron los campos de concentración, símbolos de su supremacía y de los que Pacheco hace un símil con la imagen de la Torre de Babel.

2.5.8 Una advertencia ante la rebelión del hombre contra la naturaleza. Las identidades de eme que se mencionan en *Totenbuch*, el libro de los muertos, son ejemplos muy claros de esa actitud rebelde: realiza experimentos para determinar la cantidad de dolor que alguien puede soportar y que sirven para “entrenar” al superhombre o para ejecutar en las cámaras. Intenta determinar el efecto esterilizador de los rayos equis para lo cual realizó procedimientos brutales. Elaboró procesos de industrialización y automatización de la matanza. En toda esta secuencia está implícita una crítica “a esa pseudociencia predilecta de nuestros teóricos positivistas que es nada más la exaltación de los arios”.¹¹²

2.5.9 Una composición intertextual e intermedial. En el primer capítulo de este trabajo se describieron dos de las referencias textuales del relato de Pacheco y se mencionaron muchas otras. En este segundo se describe una de las más fuertes relaciones intermediales: la del cuadro de Brueghel. Además de esta hay muchas más: la música de Wagner, las *Lecciones de Tinieblas* del Barroco, “la presencia constante de un periódico: descripción de fotografías, transcripción de voces y un lenguaje que intenta traducir el cinematográfico”.¹¹³ Entre las referencias fílmicas destacan *El canal de Wadja*, *El vampiro de Dusseldorf*, o *Metrópolis* de Fritz Lang. En esta última hay una ciudad que ha crecido de forma vertical hacia el cielo, pero también hacia el subsuelo. En la ciudad subterránea la gente que la habita trabaja para satisfacer los deseos de quienes viven en la superficie, los privilegiados. *Metrópolis* es una más de las recreaciones de la Torre de Babel. La incompreensión entre las personas no es la

¹¹² Pacheco, *op. cit.* p. 52.

¹¹³ Jiménez, *op. cit.* p. 170.

consecuencia de la división de lenguas sino de la incapacidad de comunicarse y dialogar con el otro, de ser solidarios y fraternos.

La edificación de la torre implica la explotación de las personas que la construyen. En la escena en que se cuenta este mito en la película de Lang, “los obreros se presentan como esclavos con el cráneo rasurado, caminan con la cabeza baja y llevando grandes bloques de piedra”, actitud semejante a la de los trabajadores de *Metrópolis* quienes realizan su trabajo con resignación y la mirada perdida. Los antiguos relatos de Babel no dicen nada sobre la condición de los obreros que ejecutaron la torre. Brueghel representó con cierto detalle los diferentes oficios de la construcción. Pero, después de *Metrópolis*, película en que la presencia de Babel es constante, “la opresión y la alienación se han vuelto elementos frecuentes de la visión moderna del mito”.¹¹⁴

Entonces Babel se actualiza como una amenaza-advertencia de la dictadura y el totalitarismo, sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial. ¿Pacheco miró *Metrópolis* y hay ecos de esta película en *Morirás lejos*? Es posible porque se inspiró en *El vampiro de Düsseldorf*, otra obra de Fritz Lang, para crear a eme. Tal vez sí pues, para el escritor, los trabajadores del cuadro de Brueghel son una “muchedumbre sin edad ni rostro” que suscitan “un comentario mudo pero evidente sobre la inutilidad de las fatigas y ambiciones humanas”.¹¹⁵

¹¹⁴ Ajoulat, *op. cit.* p. 176.

¹¹⁵ Pacheco, *op. cit.* p. 121.

3. UN LABERINTO Y UNA TORRE.

Las relaciones intertextuales que *Morirás lejos* tiene con “El jardín de senderos que se bifurcan” y con *Rayuela* revelan que la novela de Pacheco es un laberinto. Al mismo tiempo, la presencia intermedial de *La Torre de Babel* indica que ese laberinto no es plano sino que tiene una verticalidad palpable en los procedimientos de composición del cuadro de Brueghel que el escritor empleó para configurar su novela.¹¹⁶

La torre-laberinto de referencias es un desafío para el lector de *Morirás lejos*. Directamente el libro le dice: “seguir su desarrollo es tiempo perdido”. Con la misma claridad el narrador le ofrece “un sistema de posibilidades afines con objeto de que tú escojas la que creas verdadera”. Cuando la novela propone posibilidades que escoger, tal vez sugiere, de

¹¹⁶ En Borges una torre y un pozo se asocian al acertijo de la identidad del buscado y el buscador. O bien, una situación inicial puede generar distintos pasados, un camino suscita distintos porvenires y forma un laberinto en el tiempo, hacia el pasado y hacia el futuro. El capítulo 110 de *Rayuela* evoca una torre formada por capas que se alza hasta el infinito o baja en círculos y la novela en su conjunto es un laberinto. La pintura de Brueghel expresa el deseo humano de infinito que involucra al hombre en esfuerzos y búsquedas inútiles.

manera velada: para que tú subas y bajes por los distintos niveles y planos de la torre, recorras los caminos del laberinto y te pierdas en él.

En efecto, después de leer una y otra vez esta novela, de identificar algunas de las incontables referencias el lector, agotado y desorientado, se pregunta: ¿qué significa todo esto? ¿Para qué tantas citas? Aturdido, perdido, no sabe qué posibilidad elegir.

3.1 SALIR DEL LABERINTO.

Teseo mató al minotauro y salió del laberinto gracias al hilo que Ariana le había dado y con el que señaló el camino que había recorrido al entrar. Para salir recorrió el camino al revés. Tentadora sugerencia. Es posible leer la novela de Pacheco siguiendo cada página de principio a fin. O bien, leer de manera continua cada secuencia con su propia clave de lectura: el alfabeto, los números romanos, la numeración arábiga, etc. Es decir, son diferentes caminos. El párrafo anterior propone una provocativa posibilidad: leer a partir del final. ¿El lector se ha vuelto loco?

La última imagen de la novela es casi idéntica a la primera: eme mira a través de la ventana. Casi, puesto que es una variación no exactamente igual: eme se ha cortado las venas y el hombre de la banca es el amante que espera. El viento deshoja “El aviso oportuno”. A catorce metros, “el pozo en forma de torre sobre una red de pasadizos y galerías por donde las hormigas arrastran a un gorgojo”.¹¹⁷

En las referencias que se estudiaron en este trabajo se mencionan algunos de los elementos de esta imagen: el parque, el pozo, la torre, los álamos, el laberinto. Simple alusión

¹¹⁷ Pacheco, *op. cit.*, p. 158.

en esta tesina, “Midnight” un poema de Villaurrutia, los contiene todos. Hay un parque cuyos pinos se elevan al infinito. Un pozo en el que un álamo proyecta su sombra. Los perfumes del parque invitan a amar. Pero una torre y un laberinto de madera dan la clave: “Desgarra, en la torre, la rueda un estambre de amor; cruje la hoja seca, y se enhebra en la rueda otro estambre, otro amor”.¹¹⁸ ¿Qué estambre o hilo se enreda en un amor, se desenreda luego para huir con Fedra? ¡Teseo! Es decir, ¿el lector se atreverá a leer *Morirás lejos* al revés? La novela lo invita sugestivamente a hacerlo en el palíndromo que está al final de “Wir Kapitulieren Nie”: “3391 edsed somacul euq le rop oveun obnum lam led adaila noicilaoc”.¹¹⁹

3.2 SIGUIENDO UN HILO

“Las luces mercuriales en este instante acaban de encenderse” es la línea final del último de los seis posibles desenlaces que están en el “Apéndice”.¹²⁰ Cada uno de estos es una variación de la escena del observado y observador. El sexto desenlace propone que todo es una representación por lo que el sol es inmóvil, el parque metálico, el atardecer irreal; son una escenografía. El quinto afirma que personajes y escenas no existen, que todo se ha deformado en esta historia para que el gran crimen no se olvide. Además de leer hay que recordar lo que se ha visto en fotos y documentales sobre el holocausto hasta que las imágenes torturen. El cuarto declara que la casa fue demolida en 1951, antes se había dicho que en 1959. Si no hay casa todo es alucinación de un obrero de la fábrica de vinagre quien imagina a un

¹¹⁸ Xavier Villaurrutia, *Obras*, México, FCE, 2014, pp. 7-8.

¹¹⁹ Pacheco, *op. cit.*, p. 147.

¹²⁰ Pacheco, *op. cit.*, p. 159.

verdugo al acecho. Luego niega: no es alucinación, eme allí está. La tercera posible conclusión describe el desván de la azotea en el que hay cosas viejas y material sobre la Segunda Guerra Mundial para escribir la historia. eme nunca estuvo en ese cuarto, murió en Europa y su hermana no sabe si fue héroe o criminal. Dos, eme baja al parque, se acerca a Alguien y le pregunta. Así descubre que es un detective que espía a una mujer. Uno, el olor a vinagre persiste, también eme y el pozo. La hermana cree que eme se esconde de los nazis, el sobrino que es un héroe. Si el olor a vinagre desaparece, se pierde la referencia y la identidad, entonces todas las identidades son posibles.

Antes de estos “posibles desenlaces” hay dos “desenlaces”. El segundo elimina el olor a vinagre y anuncia las variantes a la captura del primer desenlace que pueden suceder. Esta escena se describe mediante frases separadas entre sí por una diagonal lo que les da cierta autonomía por lo que pueden combinarse en distinto orden. En el primer desenlace si existe la casa, la fábrica y el olor a vinagre.

El final de “Salónica” transcribe la pregunta de un interrogatorio en el que la cuestión clave es “¿quién es eme?”. Una resonancia de ésta revela que el pozo que está bajo la torre es muy profundo. El eco repite y transforma la pregunta: quién es eme o yo, quién habla o cuenta la historia o a quién la cuenta. Y hace una importante aclaración temporal: solo han transcurrido unos minutos entre el instante en que eme entreabrió la persiana y el comienzo de los desenlaces. El narrador, cansado de mentir, ya no detiene el final de eme.

Estos primeros pasos “al revés” por el laberinto ofrecen claves importantes para comprender la novela. Todo lo que cuenta sucede en unos minutos. La secuencia narrativa sigue los principios de contradicción, variación o combinación. Estos explican las

afirmaciones-negaciones y la escena de la captura que puede transformarse según distintas combinaciones. *Morirás lejos* puede ser una representación dentro de otra, la componen una “Pantomima” o “Salónica” la obra del dramaturgo frustrado. También es alucinación, mentira o invención para no olvidar el gran crimen. Por este motivo el lector debe recordar todas las imágenes que haya leído o visto sobre el holocausto hasta que le duela y lo torturen. El pozo resuena, su eco repite quién es eme, quién soy yo, quién habla, quién cuenta la historia, a quién.

3.3 RESONANCIAS Y COMBINACIONES.

Las referencias que pululan en la novela son resonancias de otras obras. Cada una de estas voces responde, a su manera, a las preguntas del pozo: ¿quién es, quién habla, quién cuenta? Sin olvidar el para qué: para no olvidar el gran crimen. Su sonoridad en *Morirás lejos* produce variaciones al tema de Alguien y eme que están estructuradas según el principio de combinación. Este principio tiene dos antecedentes: la literatura combinatoria y el *Ars combinatoria* de Raimundo Lulio.

Las propuestas de Borges y Cortázar que resuenan en la novela de Pacheco son ejemplos de literatura combinatoria. Borges propone que es posible escribir muchos libros a partir del alfabeto y los signos ortográficos empleando el principio de variación. Es decir, por “la totalidad de combinaciones simbólicas de sus elementos”.¹²¹ Cortázar explica que en una novela como *Rayuela*, el autor:

Provee la baraja, pone las cartas sobre la mesa e invita al segundo a entrar en el juego y a ejercer su derecho de participación por medio de su propia combinación. Técnica también de mandala en el que el sentido de que la novela despliega un diseño que puede recorrerse

¹²¹ Juan Nuño, *La filosofía de Borges*. México, FCE, 1986, p. 46.

siguiéndose múltiples senderos, eligiendo una ruta desde la cual cada lector asume su propia búsqueda.¹²²

Otros escritores contemporáneos de Pacheco experimentaron también con las combinaciones. L'Oulipo, por ejemplo, fue un grupo de escritores creado en 1960 por Raymond Queneau y el matemático François le Lionais con el propósito de explorar nuevas formas de escribir poesía o de contar historias. Creían que toda poética obedece reglas a partir de las cuales se puede provocar un proceso creativo.¹²³ Por ello empleaban reglas, juegos de palabras, sonidos, de ritmos o principios creativos que se basaban en fórmulas matemáticas. Así escribieron anagramas, palíndromos y lipogramas.¹²⁴

La obra más representativa de L'Oulipo es *Cien mil millones de poemas* de Queneau un libro que contiene diez sonetos escritos en diez hojas de papel sucesivas. Cada hoja está recortada en catorce tiras horizontales que corresponden a los versos de un soneto. Si el lector hojea las tiras, los versos se van combinando, así se forma una infinidad de sonetos a partir de ciertas reglas que permiten a cada verso integrarse en el conjunto de sonetos posibles.

Pacheco recreó varios elementos de literatura combinatoria en *Morirás lejos*. La idea de repetición, contradicción, variación y combinación a partir de las letras del alfabeto está en la imagen del hombre sentado en la banca del parque y eme que lo observa desde su cuarto. En “Salónica” del inciso [a] al [e] se afirma que eme observa al hombre sentado en la banca.

¹²² Jaime Alazraki., *Hacia Cortázar. Aproximaciones a su obra*. Barcelona, Antrhopos, 1994, p. 186.

¹²³ Florentina Vasilescu, *Le livre sous la loupe. Nouvelles formes d'écriture électronique*. Montréal, Université de Montréal, Département de littérature comparée. Faculté des arts et des sciences, août 2009. En: <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/3964/?jsessionid=7EFAE586BFDEF43522F1539BC789EEEE?sequence=2> Consultado el: 28 de septiembre de 2020, p. 18.

¹²⁴ A continuación se mencionan algunos ejemplos. En 1947 Queneau escribió sus *Ejercicios de estilo* en los que repite noventa y nueve veces la historia de un joven que discute con alguien que está a su lado en el autobús modificando la voz narrativa, el vocabulario y el estilo. Roubaud escribió *Treinta y uno al cubo* poemario formado por treinta y un poemas. Cada poema está formado por treinta y un versos y a cada verso por treinta y un sílabas.

En [f] y [h] se dice que no hay nadie, solo la torre y eme detrás de la persiana. Entre [i] y [k] todo va desapareciendo: eme, el pozo, el parque, la ciudad. El inciso [l] niega lo anterior y dice que la torre y el parque existen, cualquiera puede verlos. En [m] se afirma que podría suceder uno entre los “mil virtuales desenlaces” y en [o] que la casa que se describió en [a] fue demolida en 1959. En [r] se dice que lo que está entre [m] y [p] es chocarrería y que eme podría continuar “indefinidamente jugando” con las identidades de Alguien.¹²⁵

Un alto a la regresión se opera en [t] inciso en que la situación inicial se restablece, Alguien está sentado y eme lo observa. Entre [f] y [t] hubo algunas digresiones en las que hay bifurcaciones verbales y temporales: que son “una forma de rehuir momentáneamente el justo final”.¹²⁶

Los “Desenlaces” y el “Apéndice” combinan y recrean los incisos de “Salónica”.¹²⁷ Después de la hipotética captura de eme hay una regresión al pasado y una bifurcación al futuro: “la escena anterior no ha ocurrido pero sucederá dentro de quince minutos, una hora, dos horas, seguramente con numerosas variantes al texto que se esbozó”.¹²⁸ Es decir, la escena de captura puede combinarse de distintas formas para crear capturas y desenlaces infinitos. Estos ejemplos muestran la forma en que Pacheco empleó principios de literatura combinatoria en su novela. Es posible imaginar que lo hizo por afinidad estética con escritores de su época. Pero tal vez no solo por esta razón.

El olor a vinagre y “Salónica” dan la pauta para reconocer el elemento alquímico de la novela: el olor tiene funciones alquímicas y esa región fue un centro de cábala y alquimia lo

¹²⁵ Pacheco, *Ibid.*, p. 48.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 53.

¹²⁷ A continuación se recapitulan las variaciones a los incisos a partir de las cuales se escribieron los “Otros desenlaces”: Seis (D), Cinco (F, H, I, K), Cuatro (A, F, N), Tres (i), Dos (g, d), Uno (A, B, C, D, E, F, G). Y los “Desenlaces”: el primero combina A, I, Z y el segundo A, Z.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 150.

que se confirma con las referencias a algunas obras de estos saberes.¹²⁹ Esto permite mencionar una de las posibles “resonancias” de la novela: la obra de Raimundo Lulio quien construyó un sistema combinatorio en su obra *Ars combinatoria* mediante las letras del alfabeto. Conviene revisar de qué manera le da sentido al alfabeto y las similitudes con la forma en que Pacheco lo emplea.

Las letras de la B a la K corresponden a las Dignidades o Atributos de Dios y ABCD representan los cuatro elementos.¹³⁰ Esto, que podría ser coincidencia, es similar a los incisos en *Morirás lejos*: de la [A] a la [G] se presentan las identidades de Alguien y a partir de [H] las hipótesis son variaciones a las identidades para formular hipótesis sobre los personajes. En la obra de Lulio las permutaciones entre las letras se asocian a los humores cálido, húmedo, seco, forma de describir la identidad de una persona. En el inciso [Z] de “Salónica” el hombre de la banca estudia las reacciones de los personajes de una obra con sentido secreto: B (astuto, severo, paciente), D (amargo, abatido, molesto), G (astuto, severo, paciente)... hasta el final del alfabeto. También conforman un sistema “una especie de lógica que prometía resolver problemas y dar respuesta a cuestiones”.¹³¹ Pacheco recrea este sistema de variaciones para responder a las preguntas del pozo: quién es, quién habla, quién cuenta.

Por otra parte, para Lulio las letras de la B a la K son “una escala que sube desde el mundo elemental primitivo, a través del mundo vegetal, el mundo animal, el mundo humano, hasta el mundo celestial y de allí a los mundos angélico y divino”.¹³² Pacheco describió una escala similar en el inciso [T] de “Salónica” e incluye una versión más breve en “Seis” el

¹²⁹ Jiménez, *Ficción e historia ...*, p. 176.

¹³⁰ Frances A. Yates, “Ensayos sobre el arte de Raimundo Lulio”, en *Ensayos reunidos I*, México, FCE, 1990, pp. 13-15.

¹³¹ Yates, *op. cit.*, p. 28.

¹³² *Ibid.*, p. 29.

último de los posibles desenlaces: “el hombre que espera en una banca junto a un chopo en que se ahondan las inscripciones bajo el olor a vinagre en el parque desierto a unos catorce o quince metros del pozo en forma de torre sobre una red de pasadizos y galerías por donde las hormigas arrastran a un gorgojo o llevan con esfuerzo solidario el cadáver de un gusano deshecho”.¹³³ En el contexto de la alquimia una escala como esta es un signo que otro estudio podría explorar.¹³⁴

3.4 UNA PUERTA SE ABRE

En la secuencia “Götterdämmerung” hay un apartado que se llama “Wir Kapitulieren Nie” en el que eme está en el camino de Santiago, camino que seguían los expertos en cábala y alquimia. El sexto desenlace del “Apéndice” en el que el parque es escenografía, la oscuridad invade el ambiente y Alguien tiene ojos como de salamandra, animal que podía vivir en el fuego sin consumirse y era símbolo, en la alquimia, de la piedra al rojo y el azufre.¹³⁵ Estos elementos evocan una escena de transformación de los metales. Es preciso hacer una digresión para volver más adelante al tema de la alquimia en *Morirás lejos*.

La intertextualidad estudia las relaciones entre un texto del que se toman citas que se recrean en otro. Considera también la forma en que el lector las percibe. Concluye que la cultura del lector le permite reconocer la presencia de un fragmento de otro texto que el autor incorporó en la obra que está leyendo. Esto presupone una relación diacrónica: el texto fuente se escribió primero que aquél en el que se cita. Pero es posible que, según Barthes, que

¹³³ Pacheco, *op. cit.*, p. 158.

¹³⁴ Zenón, el personaje de *Opus nigrum*, encuentra en una escala de este tipo un símbolo hermético. Marguerite Yourcenar, *Œuvres romanesques*, Paris, Galimard, 1991, pp. 584-585.

¹³⁵ Jean Chevalier, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herdeer, 1991, p. 908.

“revisando un texto de Stendhal se perciba en él la presencia de Proust”.¹³⁶ Esta afirmación parece ilógica desde la perspectiva de la sucesión temporal.

Hace falta una noción distinta de literatura para comprender la presencia de Proust en Stendhal o la contemporaneidad de Cervantes y Kafka. Genette describe una concepción de literatura distinta a partir de las ideas y experiencias de escritores como Shelley, Valéry y Borges. Es un mundo reversible en el que la noción de anterioridad o posterioridad entre textos no tiene sentido. Es una creación anónima en la que cada autor es solo “la encarnación fortuita de un Espíritu intemporal e impersonal”.¹³⁷ Ninguna obra es original: los temas e imágenes que el hombre puede crear son limitados. Por lo anterior, toda obra literaria vive de las relaciones que tiene con las otras obras, es un “centro de infinitas relaciones”.¹³⁸ En este contexto, la temporalidad de un autor es relativa: él mismo crea sus precursores. Lo que crea modifica el pasado y el futuro. La relación de causa y consecuencia se altera, el tiempo literario es reversible, lo que importa es la coincidencia en el instante de la lectura.¹³⁹

La digresión se ha terminado y es posible volver al cuarto de eme. La salamandra, la oscuridad, el ácido acético evocan al inicio de la transformación que se opera en la obra negra.¹⁴⁰ En esta oscuridad, eme “deja su puesto de observación, toma una hoja de afeitar, hiende las venas del antebrazo izquierdo”.¹⁴¹ En una escena similar, Zenón, un alquimista del Renacimiento, está atrapado en el laberinto del mundo que se cierra a una ciudad, una prisión, una celda, un cuerpo limitado y frágil Su muerte en la hoguera es inminente. Busca una salida.

¹³⁶ Citado por Gignoux, *op. cit.*, p. 4.

¹³⁷ Gérard Genette, “La littérature selon Borges” en *Jorge Luis Borges*, Paris, Cahiers de l’herbe, 1981, p. 324.

¹³⁸ Genette, *op. cit.*, p. 326.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ La noche había caído, sin que supiera si era en él o en la habitación: todo era noche. La noche también se movía: las tinieblas se alejaban para dar lugar a otras, abismo sobre abismo, espesura sombría sobre espesura sombría. Yourcenar, *op. cit.* pp. 832-833.

¹⁴¹ Pacheco, *op. cit.* p. 158.

Se inclina y corta la vena tibial. Luego, para evitar el síncope, corta la arteria radial. Ambos buscan a sus contrarios. eme se arrastra a la ventana, logra levantarse y ver cómo el hombre de la banca se alejan llevando del brazo a una mujer. Zenón escucha el sonido de unos pasos: un hombre se acerca, intuye una presencia amiga. El sonido de los pasos es, también, el sonido de unas llaves y una puerta que se abre.

Ni Yourcenar ni Pacheco leyeron la escena que el otro escribió antes de redactar la suya. *Morirás lejos* se publicó en 1967 y *Opus nigrum* en 1968. Es una coincidencia que sucede en el instante de la lectura y que abre una puerta para salir del laberinto. Ambas novelas describen y denuncian un dolor demasiado agudo para el lenguaje humano.

CONCLUSIONES:

Este trabajo inició con una inquietud personal: el deseo de comprender una novela que me había parecido interesante. Durante varios años fui copiando algunas de sus frases en un archivo y también varias de las referencias que había identificado y de las que había confirmado su resonancia en *Morirás lejos* después de haber revisado el texto original. Además de estas, anoté citas de otros autores que, al leerlos, me parecían afines a las ideas que José Emilio Pacheco en esta novela: Dante, Maupassant, Kafka, Gide, Eliot, Novo, etc. Mi ejemplar de la novela también se fue llenando de anotaciones. Pero confieso que no comprendía por qué había tantas referencias. Sólo entendía que todo estaba ahí para expresar el dolor que se vivió en los campos de concentración.

Fue difícil delimitar cuáles de las referencias estudiaría pero dos habían sido especialmente esclarecedoras: Borges y Cortázar y sus libros laberintos. Leerlos o releerlos me reveló aspectos de *Morirás lejos* que no había descubierto: su estructura, la importancia

del tiempo y el papel del lector. Para explicar la relación que hay entre estos escritores fue preciso estudiar un enfoque teórico que me permitiera describirla.

Elegí la intertextualidad e intermedialidad porque proponen conceptos que esclarecen la relación que se da entre textos de distintos tipos. No he planteado todo en desarrollo conceptual derivado de estas teorías sino solo aquellas nociones que explicaran la forma en que Pacheco dialoga con algunos de los autores a los que cita: expresar afinidad estética, parodiar, convocar a otras voces para denunciar lo que sucedió en los campos de concentración y para retar al lector. Después de determinarlos, fue preciso realizar una especie de estudio comparado de “El jardín de senderos que se bifurcan” y algunos capítulos de *Rayuela* para comprender qué ideas, imágenes o técnicas habían aportado a la obra de Pacheco o cómo él las había recreado en la novela.

El estudio de la relación de Pacheco con la obra de Borges y Cortázar ha mostrado que en *Morirás lejos* expresa afinidad estética con estos autores al recrear algunas imágenes, temas o motivos de configuración que ellos habían plasmado en sus obras: el problema de la identidad de los personajes o una trama bien esquematizada y tradicional; la experimentación temporal; las referencias y anacronismos; la fragmentación y yuxtaposición narrativas; la literatura combinatoria; la importancia del lector.

Para el segundo capítulo sobre intermedialidad realicé un procedimiento semejante al del primero capítulo: delimitar los aspectos de intermedialidad que emplearía en el análisis y la manera en que Pacheco recrea en su novela *La torre de Babel* de Brueghel una de las referencias que se menciona varias veces. Elegí el concepto de écfrasis para explicar la forma el tipo de relación que hay entre el cuadro y la novela. Así descubrí que hay un alto grado de

intertextualidad porque la composición de la pintura se empleó para configurar algunos elementos de la narración.

A manera de cierre, el tercer capítulo retoma al laberinto y a la torre como imágenes que, unificadas, representan el acto de lectura de *Morirás lejos*. Las habilidades de lectura estratégica que un lector haya desarrollado pueden ser insuficientes para llegar a la última página y para comprender lo que esta historia cuenta. Las características de un texto (tema, vocabulario, formato) determinan el proceso de lectura que se requiere para comprenderlo y movilizan algunos conocimientos (lingüísticos, capital cultural) y habilidades del lector (funciones perceptivas y mentales, procesamiento cognitivo, estrategias de lectura que ha adquirido).¹⁴² En *Morirás lejos* se han empleado “las técnicas de collage, yuxtaposición, fragmentación, desjerarquización: las enumeraciones dispares que conllevan un bombardeo de estímulos disímiles y simultáneos”.¹⁴³

Leer *Morirás lejos* es entrar al laberinto y perderse en él. Es subir y bajar por los distintos niveles de la torre y las formas de abordarla que ofrece. Hay que romper los esquemas previos de lectura y ser capaz de navegar en los indicios tipográficos de las páginas; en diferentes géneros discursivos; en la infinidad de referencias a otros textos o medios; en las distintas formas y estructuras que el relato adopta mientras se recorre con la mirada cada letra. Hay que ser capaz de crear las propias claves de lectura y de formular continuamente

¹⁴² Isabel Solé, “El aprendizaje de la competencia lectora”, en *La educación lingüística. Competencias comunicativas y enseñanza del lenguaje*, México, FLACSO, 2014, pp. 85-87.

¹⁴³ Salmerón, C., “La Salónica de un dramaturgo frustrado: metaficción y exilio en *Morirás lejos*”, en *Literatura Mexicana*, México, 2011. En: <http://www.scielo.org.mx/pdf/lm/v22n2/v22n2a8.pdf>. Consultado el: 10 de septiembre de 2020, p. 166.

nuevas inferencias para romperlas después pues el texto obliga a ello. Se requiere una buena memoria para registrar y asociar información. El lector se pierde.

Rompecabezas, collage, juego de pistas, entre las distintas formas de *Morirás lejos*, la novela es un palíndromo, un texto que se puede leer al revés. O, de forma más poética, es un laberinto y el lector es un Teseo que ha seguido un hilo y que, para salir de él, debe volver sobre sus pasos. Una lectura de esta forma revela la infinidad de combinaciones con las que el texto se ha conformado. Y esto ofrece otras pistas de lectura para otros posibles trabajos: más referencias y técnicas que explorar (Queneau, Raimundo Lulio). Pero sobre todo, una noción distinta de la escritura: la literatura como obra colectiva o combinatoria que permite la confluencia en momentos casi simultáneos de imágenes poéticas. Aunque lejanas en el espacio, sin embargo afines.

FUENTES DE INFORMACIÓN CONSULTADAS:

Adur, Lucas Martín. “Dos historias latinoamericanas de la infamia. Una lectura comparada de *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco y “*Deutches réquiem*” de Jorge Luis Borges”. En *Literatura, historia, crítica*, Buenos Aires, 2018, vol. 20, núm. 1. En: <http://mr.crossref.org/iPage?doi=10.15446%2Fllhc.v20n1.67296> [Consultado el: 22 de enero de 2020].

Ajoulat, A. « De l’antiquité à la science-fiction: le réinvention de Babylone dans les représentations artistiques occidentales des XXème et XXIème siècles » dans *Les cahiers de l’école du Louvre. Recherches en histoire de l’art, histoire des civilisations, archéologie, anthropologie et muséologie*. France, École du Louvre, 2015. En : <https://journals.openedition.org/cel/323> [Consultado el : 20 Julio de 2020].

Alazraki, Jaime. *Hacia Cortázar. Aproximaciones a su obra*. Barcelona, Anthopos, 1994.

Alberdi, B. (2016) « Escribir la imagen : la literatura a través de la écfrasis ». *Literatura y lingüística* No. 33. 2016, pp. 17-38. En <https://www.redalyc.org/pdf/352/35245697002.pdf> [Consultado el: 22 de julio de 2020].

Bajtín, M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, FCE, 2011.

Bem, C. « L'intermédialité est autant la carte que le territoire ». *Intermédialités*. Montréal, Presses Universitaires de l'Université de Montréal, 2018. En <https://id.erudit.org/iderudit/1049943ar> [Consultado el : 24 de julio de 2020].

Bem, C. « La nouvelle sphère intermédiatique à l'épreuve de la remédiation : supports, approches et discours », en *Intérmédialités*, Presses Universitaires de l'Université de Montréal, 2018. En <https://id.erudit.org/iderudit/1049956arDOI> [Consultado el : 18 de julio de 2020].

Corrons, F. « De la critique des dispositifs à l'intermédialité pour approcher les productions artistiques : bilan des travaux du séminaire Intermedialidades » en *Intérmédialités*, Montréal, Presses Universitaires de l'Université de Montréal, 2018. En : <https://id.erudit.org/iderudit/1049955ar> [Consultado el : 8 de julio de 2020].

Coster, X. “Jusqu'au ciel!!” en *Géographie et cultures*, 2014 En: <https://journals.openedition.org/gc/2768> [Consultado el: 14 de julio de 2020].

Cubillo Paniagua, R. “La intermedialidad en el siglo XXI.” En *Diálogos Revista Electrónica de Historia*, vol. 14, núm. 2, septiembre-febrero, Universidad de Costa Rica San Pedro de Montes de Oca, Costa Rica, 2013. En: Consultado en: <https://www.redalyc.org/pdf/439/43928825006.pdf> [Consultado el: 16 de julio de 2020].

Duret, C. (2018). « Une cartographie des relations intermédiales entre le jeu vidéo et les autres médias » en *Intérmédialités*, Montréal, Presses Universitaires de l'Université de Montréal, En <https://id.erudit.org/iderudit/1049954ar> [Consultado el: 23 de julio de 2020].

Févry, S. (2018) « Le geste intermédial dans une cartographie des études mémorielles » en *Intérmédialités*. Montréal, Presses Universitaires de l'Université de Montréal, En : <https://id.erudit.org/iderudit/1049948ar> [Consultado el : 30 de junio de 2020].

Fischer, C. (2015) *Intérmédialités. Poétique comparatistes*. Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, 2015. En : <https://www.lucie-editions.com/book/interm-eacute-dialit-eacute-s/86678.html> [Consultado el : 25 de julio de 2020].

Fouquet, C. (2014) *La tour de Babel. Kunst Historisches Museum* dans le cadre du cours d'Art, Design et Edition Numérique de la licence EVMAN, 2014. En : <https://www.youtube.com/watch?v=u3iI8CJwPww> Consultado el : 28 de junio de 2020.

Genette, Genette, “La littérature selon Borges” en *Jorge Luis Borges*, Paris, Cahiers de l'herbe, 1981.

Gignaux, Anne-Claire “De l'intertextualité à la réécriture” en *Cahiers de narratologie. Analyse et théories narratives*. Niza, Centre de narratologie appliquée, 2006. En: <https://journals.openedition.org/narratologie/329> [Consultado el: 20 de enero de 2020].

Glantz, M. *José Emilio Pacheco. Una escritura de incisión*. Centro virtual cervantes. En http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/jose-emilio-pacheco-literatura-de-incision--0/html/72143fd9-ddd4-48ce-b368-ec6fc4db25a4_2.html, sin año de publicación [Consultado el 3 de septiembre de 2020].

González, S. *Entre artes, entre actos : Écfrasis e intermedialidad*. México, Bonilla Artigas Editores, 2011.

Graniela-Rodríguez, M. *El papel del lector en la novela mexicana contemporánea: José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo*, Urbana Illinois, University of Illinois, 1987.

Gutiérrez San Miguel, B. “El nacionalismo polaco a través de la película Kanal”, en *Fonseca Journal of Communication*, 2012, p. 83. En:

<file:///C:/Users/LUCIAH~1/AppData/Local/Temp/12052-43676-2-PB.pdf> [Consultado el 10 de abril de 2020].

Hastir, L. *Beyon Brugel. Dossier pédagogique*. Nakami Communication, 2019. En <http://portaleduc.net/website/wp-content/uploads/2019/09/Dossier-P%C3%A9dagogique.pdf> [Consultado el 10 de julio de 2020].

Houdart-Merot, V. “L’intertextualité comme clé d’écriture littéraire” en *Le français aujourd’hui*, Paris, Armand-Colin, , 2006. En: <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2006-2-page-25.htm> [Consultado el: 10 de abril de 2020]

Hugo, V. *Les miserables*, Paris, Le livre de poche, 1972

Hutcheon, L. (2006). “La política de la parodia postmoderna”, *Criterios*, La Habana, 2006. En : https://www.mnba.gob.cl/617/articles-8672_archivo_04.pdf [Consultado el 8 de abril de 2020].

Jiménez, Y. *Ficción e historia: la narrativa de José Emilio Pacheco*, México, El Colegio de México, 1979.

Jiménez, Y. (1994) *Morirás lejos: límite de la ficción y Babel de la historia en Verani, J. La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. México, UNAM-ERA.

Lezama-Lima, J. “Cortázar y el comienzo de otra novela” en Mudrovic, M., *Espejo en el camino*, México, UNAM, 1988.

Macedo, A. *La intertextualidad, cruce de disciplinas humanísticas*, 2012. En: <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=2ahUKEwi5rpbzwJHpAhVBbKwKHUoKCLcQFjABegOICxAD&url=https%3A%2F%2Fdia.net.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F4953777.pdf&usg=AOvVaw0UqR1d1Wpjk0mgqxCnTLaF> [Consultado el: 22 de marzo de 2020].

Martel, K. “Les notions d’intertextualité et d’intratextualité dans les théories de la réception”, en *L’allégorie visuelle*, Volume 33, número 1, 2015. En: <https://id.erudit.org/iderudit/012270ar> [Consultado el: 20 de marzo de 2020].

Mariniello, S. “Cambiar la tabla de operación. El médium intermedial”. *Acta Poética*, México, UNAM, Centro de Investigaciones Filológicas, 2009. El: <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/325/328> [Consultado el 7 de julio de 2020].

Masgrau-Juanola, M.; Kunde, K. (2018) “La intermedialidad: un enfoque básico para abordar fenómenos comunicativos complejos en las aulas”. *Arte, Individuo y Sociedad* En: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/viewFile/59812/4564456548054>

[Consultado el 4 de julio de 2020].

Mendoza-Fillola, A. *El concepto de intertextualidad en los textos literarios y en las artes visuales: una reflexión didáctica sobre la contigüidad cultural*. Universidad de Barcelona, Departamento de didáctica de la lengua y la Literatura, 2010. En: <https://core.ac.uk/download/pdf/61904435.pdf> [Consultado el: 24 de marzo de 2020].

Moreno, S. *Jorge Luis Borges. La escritura intertextual*. 2013, En: https://dugidoc.udg.edu/bitstream/handle/10256/9900/MorenoJimenezSergio_Treball.pdf?sequence=1&isAllowed=y [Consultado el: 10 de marzo de 2020].

Morra, J. *Utopia lost: Allegoria, ruins and Pieter's Brugel's Tower of Babel*. *Art History*, Oxford, Malden, USA. 2007. En:

<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/j.1467-8365.2007.00538.x>

[Consultado el 6 de julio de 2020].

Nuño, J. (1986) *La filosofía de Borges*. México, FCE.

Ortiz, D. Un problema de transtextualidad narrativa: Jorge Luis Borges en José Emilio Pacheco. México, UNAM, 2013. En https://repositorio.unam.mx/contenidos/un-problema-de-transtextualidad-narrativa-jorge-luis-borges-en-jose-emilio-pacheco-138370?c=pQ8wXB&d=false&q=Jorge . Luis . Borges&i=1&v=0&t=search_0&as=0

[Consultado el 15 de julio de 2020].

Pacheco, J. *Jorge Luis Borges. Una invitación a su lectura*. México, Hoja Casa Editorial, 1999.

Pérez, A. *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges. Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*. Madrid, Editorial Gredos, 1986.

Plaza, M., “Poesía que es pintura. “Écfrasis literaria en Exposición de Ovidio García Valdés” en *Acta Poética. Revista de Teoría de la Literatura Comparada* No. 2, 2018. En: <https://revistas.uam.es/actionova/article/view/9467/10439> [Consultado el 24 de julio de 2020].

Prado, E. *Intermedialidad. Reflexiones históricas sobre su potencia crítica*. Argentina, Universidad Nacional de Mar de Plata, 2018. En: <http://asri.eumed.net/15/intermedialidad-reflexiones-teoricas.pdf> [Consultado el 17 de julio de 2020].

Rangel, A. “De los márgenes al centro: la historia de la escritura de *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco” en *Itinerario crítico. Ensayos de literatura mexicana*, Jalapa, Universidad Veracruzana, 2014.

Ricœur, P. *La tour de Babel et la confusion des langues en Résonances. L'autre scène ou les vivants et les dieux*. France culture, 1976. En: <https://www.youtube.com/watch?v=7uu7gQC9Dew> [Consultado el 20 de julio de 2020].

Riffaterre “L'intertexte inconnu en Littérature”, No. 41. Intertextualité et roman en France, au Moyen Âge, 1981. En: https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1981_num_41_1_1330 [Consultado el: 18 de marzo de 2020].

Sánchez-Mesa, D., “La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la literatura comparada, los estudios culturales y los New Media Studies”. En *Tropelías. Revista de teoría literaria y literatura comparada*, 2017. En: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2017271536 [Consultado el 21 de julio de 2020].

Santini, S. “Eclaircies à travers les brumes de l'intermédialité: entretien avec Éric Méchoulan, directeur du Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI) et fondateur de la revue Intermédialités”, en *Spirale*, Université de Montréal 2009. En: <https://www.erudit.org/fr/revues/spirale/2009-n229-spirale1506351/62049ac/> [Consultado el: 28 de julio de 2020].

Solé, I. “El aprendizaje de la competencia lectora”, en *La educación lingüística. Competencias comunicativas y enseñanza del lenguaje*, México, FLACSO, 2014

Vasilescu, F. *Le livre sous la loupe. Nouvelles formes d'écriture électronique*. Montréal, Université de Montréal, Département de littérature comparée. Faculté des arts et des sciences, août 2009.

En: <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/3964/?jsessionid=7EFAE586BFDEF43522F1539BC789EEEF?sequence=2>

[Consultado el: 28 de septiembre de 2020].

Villaurrutia, X., *Obras*, México, FCE, 2014, pp. 7-8.

Yates, F. “Ensayos sobre el arte de Raimundo Lulio”, en *Ensayos reunidos I*, México, FCE, 1990.

Yourcenar, *Œuvres romanesques*, Paris, Galimard, 1991.